

DR. RIDVAN ŞENTÜRK

Yayın No: 35
Postmodern Kaos ve Sinema
Dr. Rıdvan Şentürk
Eserin orijinal adı: *Postmoderne Tendenzen im Film*
Almanya Baskısı: *Grin Verlag, Münich, 2007*

Genel Yayın Yönetmeni / Ahmet İzci
Editör / Ender Özdemir
İç Tasarım / Adem Şenel
Kapak / Yunus Karaaslan
Baskı - Cilt / Ecem Basım Yayın
Çakmaklı Mah. 169. Sok. No: 8 B/2
Kıraç-Esenyurt-İstanbul
Tel: 0212 493 18 66 Sertifika No: 16266

1. Basım, Kasım 2011

İstanbul, Kasım 2011
ISBN: 978-9944-979-55-9

T. C. Kültür Bakanlığı Sertifika No: 14111

© Avrupa Yakası Yayıncılık 2011
Avrupa Yakası Yayınları, İlgi Yayınlarının markasıdır.

Avrupa Yakası Yayıncılık
Çatalçeşme Sokak. No: 27/10
Cağaloğlu / İSTANBUL
Tel: 0212 526 39 75
Belgegeçer: 0212 526 39 76
www.avrupayakasiyayinevi.com
bilgi@ilgiyayinevi.com



POSTMODERN KAOS VE SİNEMA

DR. RIDVAN ŞENTÜRK

2. BASKI

AVRUPA YAKASI

İÇİNDEKİLER

Takdim **7**
Önsöz **9**

MODERNLEŞME SÜRECİ VE SONUÇLARI **23**
Modern Söylem ve Bilimsel-Toplumsal Pratiği 23
Sonsuz Bir Evrenin Zuhuru 26
Sekülerleşme Süreci ve Öznenin Modern Söylemi 28
Bilgi Edinme Sürecinin Hızlanması ve Teknoloji 31
Modern Söylemin Ana Karakteristiği: Ayrıştırma 39
Aydınlanma, Tarih ve Evrime Veda 44
Panoptikumun Sonu ve Film 75

POSTMODERN DÖNEMİN
DİOPTRİK BİR PANORAMASI **83**
Öznenin İnhilali 83
Figüratif Olanın İsyanı ve Şuur-dışı 93
Farklılıkların Saydamlaşması Süreci ve
Sınırların Postmodern Aşımı 107
Postmodern Bilgi ve Dil Oyunları 108
Dekonstrüksiyon ve Çoğulculuk Bağlamında Paralojiler 119
Özdönüşümsellik, İnteraksiyon ve Metinlerarasılığın
Postmodern Pratiği 130
Temsil Edilemez Olanın Gösterimi ve
Hikâyenin Gayesizleştirilmesi 144

FİLM VE GERÇEKLİK **177**
Hareket ve Zamanı Görüntüleme Sanatı Olarak Filmin Tabiatı 177
Filmin Özgünlüğüne Yönelik Arayış ve Öykülemeci Gelenek..... 196

Stanley Kubrick'in Filmi
Paths of Glory/Zafer Yolları (1957)'nın Hikâyesi 237
Anlatımın Genel Dramatürjik Kurgusu 238
Işığın Dramatik Anlamı 244
Kamera 247
Montaj 250

TEMSİLİN BUNALIM ÇEMBERİ VE
ESTETİK-MODERN SÖYLEM 253
Gerçeğin Varlık Sorusu ve Temsilin Entropisi 253
Şuurun Bunalımı ve Estetik Modernizm 296
Bunalımın Yeni Dalga'sı 307
Çığlığın Metafiziği ve Sonun Başlangıcı 313

VARLIĞIN HÜKÜMRANLIĞINA GERİ DÖNÜŞ 361
Düşüncenin İktidarsızlığı 361
Gerçekliğin Postmodern Problematizasyonu 366
Temsil Edilemez Olanın Gösterimi
-Susmanın Mantığı ve Arzunun Yeni Yapısı- 413

Son Söz 487
Lugatçe 505
Kaynakça 512
İndeks 521

TAKDİM

Modernizm, sadece kendini değil, bütün dünyayı bunalıma sürükleyen karakteristik ilke ve idealleriyle, modernlik sonrası dönem için kaotik bir zemin hazırlamıştır.

Hayatın her alanında etik, estetik, sosyo-politik, tekno-lojik ve bilimsel tesirlerini tecrübe ettiğimiz bu kaotik dönemde, postmodernite bize, sistematik-söylemsel bir çözüm vazetmiyor. Bilakis bunalımı daha da derinleştiriyor ve aslında bunalımın varlık ve oluş sorusuyla ilgili olduğunu ihsas ettiriyor.

Metinsel kültür bunalımından, görsel bunalım kültürüne geçişin en önemli işaretlerinden biri olan sinema da postmodern kaosun anlamı buharlaştıran gelişimine eşlik ediyor.

Batı'nın bilim ve düşünce tarihinin eleştirisini yapan modernizm karşıtı düşünürlerin öne çıkardıkları temel kavramlardan hareketle, sinemanın gelişim tarihinin yeniden ele alındığı bu çalışma, günümüzde zamana hâkim olan (post)-apokaliptik terörün etik, estetik, fenomenolojik ve ontolojik boyutlarının anlaşılmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

ÖNSÖZ

Modernleşme sürecinin tarihte belirleyici bir dönüm noktası olmasının sebebi, onun kendisini seküler medeniyetin yeni bir entelektüel, psikolojik, bilimsel-söylemsel ve etik-estetik evreni olarak tesis etmesi ve böylece yepyeni bir dünya görüşü ile birlikte yeni bir zaman ruhunu ilan etmesidir. Zamanın bu yeni ruhundan sadece eski Aristocu teolojik çağın sosyo-kültürel, sanat veya bilimsel çevresi değil, belki daha çok dünyanın kendisi, insanların gerçeklik ve dünya ile ilişkiye geçiş biçimi ve tarzı etkilenmişti. Bu, insanı özne olarak, hakikat ve özgürlüğün yegâne geçerli kıstası yapan modern sivilizasyonun doğuşuydu. Bu sivil evrenin merkezini mantık, akıl ve irade ile donanmış özne/ben olarak kabul edilen insan oluşturuyordu. Bu konum ve donanımıyla insana, bütün verileri, varoluşun bütün biçim ve tarzlarını, varlığın izhar ve ifşası anlamında, kendi öznelliğinin/bilginin nesnesi yapmasına, hakikat ve gerçek (mümkün) olanın gerçeklik ölçümününü öznelleştirmesine, söylemselleştirmesine ve nihayet hepsine hükmetmesine izin verilmişti. Demek oluyor ki, modern-seküler sivilizasyon tarihinin esas anlamı dünyayı, hayatı ve yaşama tarzlarını, öznenin teknolojik-bilimsel ve akli kıstaslarına uygun olarak mobilize etmek veya

değiştirmek isteyen ve ancak böylece ilerleyebileceğine inanan ruhi tavırda yatmaktadır.

Fakat bu durum, şu soruların yöneltilmesini gerekli kılmaktadır: Eğer modern özne, sadece kendi çevresini, yaşama ve varoluş tarzlarının dış biçimlerini, kısaca sadece dünyayı değil, bilakis kendisini, nihayet varoluşsal ve ontolojik anlamda değiştirmeye başlarsa, o zaman öznenin modern sivilizasyon tarihi ne olacak? Eğer sadece dünya değil, bilakis özneye meydan okunur, öyle ki özneden şüphe edilir ve nihayet özne inhilale maruz kalırsa, bunun sivilizasyon için anlamı ne olur? Bu, modern sivilizasyon tarihinin sonu ve içinde, insan ve makina, ruh-beden ve teknoloji, varlık ve görüntü, gerçeklik ve gerçeklik-dışı arasındaki sınırların kaldırıldığı yeni bir post-apokaliptik dönemin başlangıcı mı demek olurdu?

Nitekim günümüzde tarihin sonu, hümanizma sonrası, *öznenin inhilali, felsefenin sonu, ağılıklı olarak yazılı-söylemsel kültürden, yine ağırlıklı olarak resimli-figüratif kültüre dönüş* gibi mevzular üzerine yapılan aktüel, fenomonolojik-semantik, sosyo-kültürel, etik-estetik, teknolojik-bilimsel tartışmaların dayandığı pratik gelişmelere şahit olunmaktadır. Zikredilen bu mevzular genellikle *postmodern/postmodernite* kavramı ile ilişkilendirilerek tartışılımaktadır. Özellikle sosyo-kültürel, tekno-bilimsel, etik-estetik ve öncelikle, sesli-görüntüsel ve tele-komünikatif alanlarda odaklaşan ve yoğunlaşan bu tartışmaların merkezinde duran *postmodern* kavramı, zamanın tarih, evrim ve endüstri sonrası ruhunu ifade etmektedir. Bu ise, *postmodern* kavramı üzerine yapılan tartışmaların, asla belirli teorisyen, eleştirmen ve düşünürlerin saf teorik akıl yürütmelerine dayanmadığını, bilakis bizim günümüzde, modernliğin etik-estetik, kültürel, psikolojik ve söylemsel-entelektüel evreninden

uzaklaştığımız, sosyo-kültürel, etik-estetik ve günlük pratiklerimizin kendisinin postmodernleştiği anlamına gelmektedir. Bu dönüşüm, sadece sanatçı, tarihçi, teorisyen ve eleştirmenlerin kafasında değil, esasen günlük gerçeklikte, pratik-gerçek dünyada, sıradan ve normal insanların şuurunda başlamış ve günümüzde devam etmektedir.

Modernliğin etik-estetik, metodik, epistemolojik ve söylemsel kıstaslarını eleştirmekle kalmayan, aynı zamanda muhtelif değerlendirmelerinde, postmodern hassasiyetin estetik, sosyo-kültürel ve tekno-bilimsel pratiğini yansıtan J.-F. Lyotard, G. Deleuze, M. Foucault, J. Derrida, P. Virilio, J. Baudrillard gibi yazarlar eserlerinde, postmodern ruhun etik-estetik, epistemolojik-fenomenolojik bakış açılarının resmini mümkün olan netlikte sunmaya çalışmaktadırlar. J.-F. Lyotard, M. Foucault und J. Derrida gibi teorisyenler, modernliğe yönelttikleri eleştirilerinde ve işaret ettikleri yeni meselelerde, özellikle Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger'e atıfta bulunmakta veya Lyotard ve Deleuze'de olduğu gibi, S. Freud'a oldukça eleştirel yaklaşmaktadırlar. Bu düşünürler arasında Wittgenstein ve Heidegger, modern öznenin inhilalinin postmodern neticelerine net bir anlam vermeye çalışan J. Derrida, J.-F. Lyotard ve M. Foucault gibi teorisyenler, özel bir önem arz etmektedirler.

Bu bağlamda öncelikle soruların, filmin özüne ve bilhassa 125 yıllık sinema tarihi sürecinde postmodern film estetiğinin pratik imkânlarına yöneltilmesi gerekmektedir. Anlaşılacağı üzere, sadece son yılların tarih ve evrimselcilik sonrası posthuman gelişmeleri anlatımlarına malzeme yapan, modern ilkelerin pratik geçersizliğini gözler önüne seren ve bu yüzden postmodern filmler olarak tasavvur edilebilecek olan filmlerin incelenmesi pek yeterli olmamaktadır. Belirli bir anlamda

kabul edilebilecek bu türden değerlendirmeler, filmin postmodern estetik açısından anlamını ve her şeyden önce postmodern kültürün oluşmasına yaptığı katkıyı göz ardı eden dikkatsiz iddialar olarak yetersiz kalmaktadır. Bu sebeple, son yılların postmodern filmlerinin, sadece günlük sosyo-kültürel pratiklerimizin postmodern verilerini, anlatımlarına malzeme yapmaları bakımından değil, daha çok onların nesneleri ve hadiseleri sergileme tarzlarının, filmin klasik ve modern kalıplarıyla ilişkiye geçiş biçimlerinin, postmodern kültürün öncelikli olarak figüratif, sivilizasyon ve tarih sonrası hassasiyetinin estetik bakış açılarına önemli ölçüde uyması dolayısıyla postmodern olabileceklerinin anlaşılması gerekmektedir.

Bu çerçevede sorulması gereken şu soruların mutlaka değerlendirilmesi gerekmektedir: Sinemada postmodern estetik nasıl gelişti? Filmin, bir başka deyişle, resmin kendine özgü karakteri nedir? Sinema tarihindeki postmodern temayülden hangi anlamda bahsedilebilir? Bu temayül, sinema filminin varlık özelliklerine ve özgünlüğüne uyan mı, yoksa ondan uzaklaşan bir gelişmeyi mi göstermektedir? Bu yöneliş kendini diğer estetik gelişmelerden nasıl ayırt etmektedir? Bu postmodern gelişmenin izlerini, hangi estetik bakış açılarına göre sürmek gerekmektedir? Başka hangi kültürel ve tekno-bilimsel gelişmeler, sinemada postmodern estetiğin oluşmasında rol oynamıştır?

Bu sorulara vereceğimiz cevaplar bize, netice itibarıyla, filmin doğuşunun, kendini *sonra* olarak tecrübe eden bir zaman için ne anlama gelebileceğini gösterecektir. Zira postmodernite, esasen figüratif bir hassasiyetin ifadesidir. Postmodern estetik anlamlandırma başlıca, figüratif anlamlandırmanın epistemolojik-fenomonoljik anlamda ayrıştırılamaz, farklılıkları saydamlaştıran bir düzenini öngörmektedir. Öte yandan modern

estetiğin karakteristiği ise söylemsel bir hassasiyettir ve estetik anlamlandırmanın ayrıştırmacı ve söylemsel düzenini şart koşmaktadır. Hareket ve zaman görüntüsü olarak filmin özgünlüğünün esasen onun figüratif keyfiyetinden kaynaklanması sebebiyle, sinematografinin keşfi, esasen diğer sanat dalları arasında postmodern estetik hassasiyete en uygun olan bir sanatın dalının doğuşu anlamına gelmektedir. Ayrıca, pekâlâ ileri sürülebilir ki, hareket ve zaman görüntülerinin figüratif sanatı olarak filmin doğuşu, estetik-kültürel değişimin bir dönüm noktası, geleceğin (yani günümüzün), kendini temelde özne ve nesne, varlık ve görüntü, gerçeklik ve gerçeklik-dışı, akli ve akıl-dışı, şuur ve şuur-dışı gibi modern zıtlıklar arasındaki bildik sınırları müphem kılmasıyla tanımlayan postmodern figüratif hassasiyetinin semptomatik bir işaretidir.

Filmin hakiki gücünün, onun figüratif keyfiyetinden kaynaklandığı gerçeğini bize, sinema tarihinin başlangıç dönemindeki filmler göstermektedir. Filmin sadece gerçekliği taklit degil, aynı zamanda taklit edilen gerçekliği değiştirebilme veya gerçeklik idrakinin günlük, akli-pratik yönlerini, yeni boyutlar keşfedecek düzeyde modüle etme kabiliyetine haiz olduğunu, sinema tarihinin ilk filmleri ispat etmektedir. Sinemanın, Lumière, F. Zecca, Cecil Hepworth, George Méliés, Edwin S. Porter gibi ilk öncülerinin, o basit resimleriyle seyirciyi şoke edebilmiş olmalarının asıl sebebi, öncelikle onların sinema tarihinin daha başında, filmin kendi figüratif keyfiyeti sayesinde nesneleri *varlık* ve *oluş*un formasyonu içinde sergilemeye muktedir olduğunu göstermiş olmalarıdır. Seyircinin, Lumière'in trenini üstlerine geliyor zannederek, ön sıralarda kendisini korumaya almasının veya, F. Zecca'nın filmi *Revolution in Russia*'daki gerçek savaş filminin resimlerini, gemi üzerinde sahnelenmiş şiddet

görüntülerinden ayırt edemeyerek sarsılmış olmasının asıl sebebi, işte budur.

Filmin özünü öncelikli olarak belirleyen, onun resim ve fotoğrafçılık sanatının aksine, resimleri harekete geçirebilmeye ve onları zaman itibarıyla keyfî olarak belirlenmiş biçim ve tarzlarda modüle etmeye kabiliyetli olmasıdır. Bu hareketli görüntüleri zaman itibarıyla modüle edebilme kabiliyeti sebebiyle film, gerçeklik ve gerçeklik-dışı, varlık ve görüntü, hakikat ve hakikat olmayan arasındaki sınırları kaldırmak (izafileştirmek) suretiyle seyircinin şuurunu, bir başka deyişle yargı gücünü sarsmaya ve böylece, postmodern terminoloji ile söylemek gerekirse, *o*nun/*şey*in şuur-dışı evreniyle karşı karşıya getirebilmeye muktedirdir. İşte film, kendi varlığına özgü bu kabiliyet ile doğmuş ve kendini, bu büyüleyici güce olan inancı sayesinde geliştirebilmiştir. Bu inanç olmasaydı film, kendi sanatsal varoluş salahiyetini ve tabii ki geleceğini rizikoya atmış olurdu. Bu bakımdan, sinema tarihinin ilk, tabii algıyı taklit etmeye çalışan filmlerinin, seyirciyi, temelde filmin figüratif özgünlüğünün manipülatif gücüne olan inanç sayesinde büyüleyebildiğini söylemek mümkündür. Zira bu filmler tabii algıyı taklit etmek suretiyle bir tür temsilî *sanki estetiğ*ini[1] vücuda getirmişlerdir. Bu

1 Sözü edilen *sanki estetiği*, dijitalleşen görüntüler çağında kendini geliştirmiş ve nihayet hiper-gerçek ve simülatif olanın estetiğine dönüştürmüştür. Son yılların *Man in Black, Dante's Peak, Mimic, Mäusejagd, Flubber, Face Off, Matrix, Yüzüklerin Efendisi, Harry Potter, Avatar* gibi ve birçok diğer bilim-kurgu ve aksiyon filmlerinde, bu hiper-gerçekçi, simülatif, üçboyutlu ve dijitalleşen görüntülerin yeni figüratif estetiğinin hüküm sürdüğü görülmektedir. Bu filmler, anlatımın dramatik-kurgusal muhtevasından çok, gösterimin temposuna, karakterlerden çok, tesir ve teshire, söylemsel olandan çok, hadiselere önem vermektedirler. Bu gerçeği, sinema filmi *Wag the Dog; Y: Barry Levinson* (1997) gösteriminin mevzusu yapmaktadır: Başkanlık seçiminden kısa bir süre önce, vazife başındaki Amerika'lı başkan hakkında birkaç cinsel ilişkiden dolayı dava açılır. Halkın dikkatini başka yöne saptırabilmek için başkan, alanında usta birine (Robert

sanki estetiği, hareket ve zaman görüntülerinin ikonik bir anlama sahip oldukları, yani benzerlik dolayısıyla etkiledikleri ve bu yüzden anlamlandırılandan, bir başka deyişle muhtevadan, dilsel anlam taşıyıcılara göre çok daha az farklı oldukları gerçeğine dayanmaktadır.

Fakat göz ardı edilmemesi gereken bir başka önemli husus, filmin kendini özgünlüğüne uygun biçimde geliştirebilmek ve böylece bağımsız bir sanat dalı olarak tasdik ettirebilmek için, başlangıçtan itibaren mücadele etmek zorunda kalmasıdır. Zira filmin gelişim tarihinin hemen başında, klasik-dramatik tiyatro ve modern gerçekçi-pozitivist roman edebiyatından aktarılan klasik-gerçekçi, öykülemeci-temsilci anlatım biçimleri ve yapılarının, hareketli görüntülerin filme özgü gücünü istila ettikleri ve onu muhtelif temsil biçimleri vasıtasıyla ve dahası, temelde modernliğin etik-estetik, ideolojik-politik ve bilimsel ilkeleriyle uyum içinde kullanmaya çalıştıkları görülmektedir.

Sinemayı başlangıcından itibaren işgal eden bu temsil estetiği, kendini anlatım tekniği ve muhteva bakımından uzunca

De Niro), medyada Arnavutluğa karşı hayali bir savaş sahnelettirir. Filmde, örneğin dijital işlenmiş görüntülerle, arşivden alınmış gerçek resim ve sesler karıştırılarak oluşturulmuş sahnelerde, genç bir kızın, Arnavutluk'taki yanıp kül olmuş bir köyden kaçışı, medyada (televizyonda) gerçek hadiselerin aktüel görüntüleri olarak seyredilmektedir. Filmin Amerika'da gösterime girmesinden önce benzer hadiselerin Beyaz Saray'da ve Irak ile Amerika arasında gerçekleşmiş olmasının, *film ve gerçeklik* mevzusu üzerine yapılan tartışmalara yeni boyutlar kazandırdığı söylenebilir. *Yeni boyutlar* tabiri ile esasen, günümüzde artık filmin gerçekliği ne kadar taklit ettiği? sorusunun tersine çevrildiğine işaret edilmektedir. Günümüzde daha çok, şu sorular yöneltilmektedir: Filmsel gösterim ile gerçeklik arasındaki sınır nerededir? Film mi gerçekliği, gerçeklik mi filmi taklit etmektedir? Hangi medyum gerçekliğe daha hızlı yaklaşmaktadır: Sinema mı, televizyon mu? Hangisinin gerçekliği daha tesirli: gerçek olanın gerçekliği mi, yoksa (seyre) sunulmuş oyunun mu? Gerçek ile fiksiyon arasındaki sınırlar gerçekten kalkıyor mu, yoksa bu sadece estetik bir teori, zanni bir kabul müdür?

bir süre kabul ettirebilmiş, fakat yine de her şeye rağmen, bunalıma girmek zorunda kalmıştır.

Temsilî (reprezantatif) estetiğin bunalımını, sinema tarihinde olumlu bir gelişme olarak değerlendirmek mümkündür. Zira, temsilî estetiğin sinemada bunalıma girmesi nispetinde, görüntülerin müstakilleştikleri, bir başka deyişle, daha çok özerklik kazandıkları ve kendi adlarına konuşmaya başladıkları gözlemlenmektedir. Resimlerin sinemada, kendi figüratif özgünlüklerini kazanmak için savaştıkları, kendilerini tedricî olarak, klasik-gerçekçi ve öykülemeci gösterimin akli kıstaslara göre kurulmuş perspektiflerinin etik-estetik ilkelerinden kurtarmaya çalıştıkları görülmektedir. Temsilî estetiğin bunalıma girmesine önemli ölçüde katkıda bulunan Empresyonizm, Ekspresyonizm, Sürrealizm, Neorealizm, Film Noir, Nouvelle Vague gibi muhtelif anlatım yapıları ve gösterim biçimlerinin yanında, elbette genel olarak sinemanın ve özellikle temsilin kaderini belirleyici roller üstlenen başka gelişmeler de dikkat çekmektedir:

1. Televizyonun ve videonun icadı; muhtelif, oldukça karmaşık, temsilî olmayan gösterim biçimlerinin gelişmesi ve müzik-videoklip estetiği gibi yeni estetik pratikler.
2. Bilgisayar ve animasyon programlarının icadı, bu sayede keşfedilen cyberspace-estetiği ve internet gibi yeni gösterim imkânları.
3. Kamera, ışık, ses, montaj ve film malzemeleri gibi, çekimin teknik donanımıyla ilgili başka teknik gelişmelerin olması.
4. Kitle ulaşım ve iletişim alanında, yeni teknolojik gelişmeler sayesinde erişilen hızın şuuru, hafızayı, sentetik-konsepsiyonel tasavvur ve hayal gücünü ve geleneksel,

gerçekçi-akli idrakin günlük normal biçimlerini deformatif ve destrüktif biçimde etkilemesi.

5. Tekno-bilimsel ve özellikle biyolojik alanlarda, evrim sonrası ve posthuman gelişmelerin, *homo sapiens*'in[2] sonunu ve *homo tecnicus*'un[3] doğuşunu ilan etmeleri ve böylece, modernliğin özne ve öznenin ilerici sivilizasyon tarihine olan inancının etik-ontolojik ve metafizik temellerini sarsmaları.

Çok türlü, aşırı çeşitli, paralojik-polisemantik ve kaotik gösterimlerin multimedyatik evreni için pratik, sosyo-kültürel zemin

2 Homo sapiens: Akıl, bilgi ve irade sahibi, tasavvur edebilen, tasarımlayan, düşünen, düşündüğünün üstüne düşünebilen insan/(modern özne).

3 Homo tecnicus: Teknik insan. İçinde yaşadığımız teknolojik çağda *homo sapiens*, yerini *homo tecnicus*'a bırakmaktadır. Bu tespit ile sadece insanın teknolojiye olan haricî bağlılığı veya yalnızca insanın günümüzde nasıl bilgisayar (internet), televizyon ya da arabaya bağlanmışlığı kastedilmemektedir. İşaret edilmek istenen daha çok, insanın embriyonal gelişiminden başlayarak ölümüne kadar, bütün varoluş biçimlerine teknolojinin eşlik etmesi ve bu süreci nihayet sadece niceliksel olarak biçimlendirmeyip, aynı zamanda niteliksel olarak da belirlemesidir: Günümüzde insanlık *homo sapiens*' in sonuna ve *homo tecnicus*' un doğuşuna şahitlik etmektedir. Günümüzün biyo-teknolojik gelişmeleri sayesinde, vücudun birçok dış ve iç organlarını (deriden kalbe kadar) teknolojik araçlar yardımıyla telafi etmek veya başka yaratıkların organlarıyla değiştirmek mümkün olmaktadır. Günümüzde protez teknolojisi öylesine gelişmektedir ki, yarı-insan/yarı- makina biçiminde tasavvur edilen varlıklar, fütürist bir fantezi olmaktan çıkmaktadır. Nitekim günümüzde, belirli zarar görmüş beyin hücrelerini (örneğin, hafıza için belirli fonksiyonlar üstlenen hücreleri) microchipslerle telafi etmenin veya insanı klonlamanın (kopyalamanın) pek mümkün olduğu söylenmektedir. İnsanlar aslında, çoktan *cyborg*a dönüşmediler mi? Yakın bir gelecekte, klonlanmış veya cyborg olmuş insanların sanatsal faaliyetleri üzerine konuşuyor olması pek muhtemel değil mi? Cyborglar için özel filmler yapılacak mı? Fakat beyin hücreleri chipslerle telafi edilmiş bir *cyborg*a tarih, öykü anlatımı, etik, din, metafizik, felsefe, şuur, şuur-dışı, gerçeklik ve sanat gibi kavramların ne anlama gelebileceğini anlatabilmek mümkün müdür? İnsanlık yeni düşünme teknikleri ve algılama biçimleri mi keşfetmek zorunda kalacak? Veya şöyle soralım: Şayet, daha şimdiden insan varlığı, etik-ontolojik anlamda değerini yitiriyorsa, acaba gelecekte neden vazgeçmeyecek, neyi tehlikeye atmaktan çekinmeyecektir?

oluşturan bütün bu gelişmeler, temsile, kendini hâkim bir estetik olarak tatbik edebilmesi için pek az imkân vermektedir. Bu farklı gerçeklik düzeylerin figüratif görüntülerinin multimedyatik evreninde, sabit olmayan, aksine işaret, kod, simülasyon, muhtelif anlatım ve gösterim teknikleri aracılığı ile sürekli dönüşüme uğrayan, merkezden uzaklaştırılan, modüle edilen ve maskelenen gerçekliğin olması, nesnelerin, ilişkilerin ve hadiselerin kusursuz temsilî gösterimini uygulanamaz kılmaktadır.

Klasik-gerçekçi ve öykülemeci sinemanın temsilî geleneğinden sapan akımlar olarak Ekspresyonizm'i, Sürrealizm'i, Neorealizm'i, Film Noir'i veya kendine özgü olarak Jean-Luc Godard'ın filmlerinde ifade imkânı bulan estetik-söylemsel modern sinemayı zikretmek mümkündür. Bu akımlar ve temsilcileri olarak kabul edebileceğimiz yönetmenler arasında Godard, filmlerinde, sinemadaki klasik-gerçekçi ve öykülemeci estetiğin kalıplarına daha şuurlu ve daha eleştirel yaklaşmıştır. Godard, temsilî gösterimi, estetik-söylemsel tarzda problematize etmek suretiyle, eleştirel-entelektüel ve destrüktif biçimde, filmin geleneksel kalıp ve klişelerini açığa almayı denemiş ve seyirci ile film hadisesi arasındaki mesafeyi açarak, sinemada ve özellikle seyircide eleştirel, estetik-söylemsel bir şuur oluşturmaya çalışmıştır. Godard'ın estetik-söylemsel estetiği, destrüktif gösterim biçimleri sayesinde, temsilin klasik-gerçekçi ve öykülemeci modüllerini terörize etmekte başarılı olduğunu söylemek mümkün gözükmektedir. Fakat yine de Godard, multimedyatik, paralojik-polisemantik görüntülerin seleyanına karşı kendi eleştirel, estetik-söylemsel şuuru ile karşı durabileceğine dair beslediği ümitleri yitirmek zorunda kalmıştır. Zira Godard'ın eleştirel-söylemsel estetiğinin destrüktif kazanımları bile daha sonraları, temsilî estetiğin geleneksel modülleriyle birlikte sinema,

televizyon, reklamlar ve video-kliplerinde postmodern estetiğin figüratif elementi olmaya başlamıştır.[4]

Bu değerlendirmeler, postmodern yönelişlerin, filmin bütün tarihi boyunca, sinemanın figüratif inşası yolunda filmin ikonik özgünlüğü ile uyum içinde ve diğer teknolojik ve sosyo-kültürel gelişmelerin tesiri altında, ama aynı zamanda diğer estetik temayüllerle, özellikle klasik-gerçekçi, teleolojik-konstrüktif, öykülemeci-temsilî ve modernliğin söylemsel estetiği ile çatışarak kendini geliştirdiğini, nihayet ana estetik farkını, 70'li ve 80'li yıllardan itibaren kabul ettirmeye başladığını göstermektedir.

Postyapısalcı-postmodern filmler üzerine yapılan tartışmanın odak noktasında, şu hususlar öne çıkmaktadır: Mevzu edilen filmler, teknolojinin *homo sapiens*'in işlevlerini sürekli biraz daha fazla üstlendiği, modern öznenin bedeninin biyo-teknolojik organizmalarla kaynaştırılmak suretiyle, görüntü ve iletişim mekanizmalarının araçlar-matriksinin ortasında, tekno-çevrede, tekno-beden haline dönüştüğü tarih sonrası bir çağda, hiç değilse biraz katkıda bulunarak, nesneleri sunulduğu gibi kabul etmemek, bilakis tanımlanamaz, bilinemez, hesaplanamaz ve sergilenemez olan için anlayış sahibi olmak gerektiğini ima etmektedirler.

4 Örneğin: Sıçrayan görüntülerin birbirini takip etmesi; vücut hareketlerinin keyfî olarak hızlandırılması veya yavaşlatılması; ara-metinlerin, işaretlerin, comicstriplerin ve kamera hareketlerinin alışılmışın dışında yerleştirilmesi, yazılı yorumların yapılması gibi. Söz konusu anlatım ve gösterim unsurları daha sonraları, postmodern-figüratif filmlerde hazzın simülakrumu olarak işlevselleşmişlerdir. Oysa bütün bunlar, Godard'ın estetik-modern filmlerinde eleştirel-söylemsel anlar, yabancılaştırma efektleri olarak işlev görüyor ve böylece, hem öykülemeci, hem de görüntüsel gerçekçiliği geçersiz kılmak, görüntülerdeki hazzın gaipliği sebebiyle seyirciyi film hadisesinden uzaklaştırma etkisine ulaşmak isteniyordu.

Zira bu filmler:

- Zevk ve hazzın söylemsel-temsilî düzenini (şuurun ve tali düzenlerini, öznelliğin ilkelerini) değil, bilakis zevk ve hazzın söylemsel olmayan, anarşist-kaotik düzen(siz)liğini (*o*nun/*şey*in iptidai süreçlerini, şuur-dışının ilkelerini) takip etmekte, bir başka deyişle gösterime, efektif-teshirî ve figüratif görüntülere öncelik vermektedirler.
- Nesnelerin teleolojik-konstrüktif anlatım düzeninden, karakteristik gelişmenin temsilî-söylemsel, psikolojik-dramatik süreçlerinden feragat etmekte ve bunun yerine, seyircinin dikkatini, nesnelerin ve hadiselerin hiper gerçekçi, parçalanmış-odaksal ve teshirî sunumları vasıtasıyla, üst üste katmanlaşmış gerçeklik düzeylerinden oluşan gösterimin, görüntülerin (perdenin) yüzeyindeki infilakına çekmektedirler.
- Özel ve genel, öznel ve nesnel, yöresel ve evrensel, dâhilî ve haricî olanın yan yana sunumu ve üst üste bindirilmesi yoluyla biçimlerin ve cevapların çoğulluğunu üreterek yorumsamaya geçişi kapatmak suretiyle, seyircinin şuur sınırlarını zorlamakta ve nihayet algı düzeyleri arasındaki gerçekliği tebeddül oyununa dönüştürmektedirler.

Bu bağlamda, son yılların postyapısalcı-postmodern filmlerinin, efektif ve teshirî görüntülerin kesif anlarını hiper gerçek, simüle edilmiş ve dijitalleşmiş normallikler olarak favori gösterdikleri söylenebilir. Ne ki bu görüntüler, halüsinatif izler taşımakta ve görünüşte bildik şeyleri, şaşırtıcı bir biçimde, paralojik-dekonstrüktif ilişkilerin, modernliğin akli-söylemsel görüşüne düpedüz akıldışı görünen ağına bağlamaktadırlar. Bu filmlerde etik-estetik, söylemsel düşünce, nesneleri hâkimiyeti altına almak için, kendini beğenmiş bir biçimde onları takdir

ederek, küçümseyerek, yargılayarak öne çıkmamakta, aksine, nesnelerin temsil edilemez, müşkül tabiatına (asıl varlığa) itibar kazandırmak için, kendi etik-ahlaki ve söylemsel ölçülerini ve ilgilerini geri çekmektedir. Postmodern-figüratif ve paralojik-dekonstrüktif terkip sayesinde bu filmler, kelimeler, çerçeveler, figürler, yeni gösterim biçimleri, hiper gerçekçi netlikler, şekilsiz kütleler ve multimedyatik sahne donatımını kendi aralarında öylesine ilişkilendirmektedir ki, nesnelerin ve hadiselerin temsil edilemez tabiatı öne çıkmaktadır. Bu tür terkipler aracılığı ile bu filmler, geleneksel semantik alışkanlıklarımızı, temsilî-sembolik ve söylemsel gösterge sistemleri ve akli-söylemsel, tecrübi bilgilerimizi nefyetmektedirler. Özetle bu filmler, nesneleri metodolojik-söylemsel aklın pençelerinden kurtarmaya çalışmakta ve varlığın (hadiselerin) hükümranlığına geri dönüşe ve nesnelerin ruhuna bizzat nüfuz etmeye müsaade edecek yeni gösterim imkânlarını aramaktadırlar.

Öyle görünüyor ki, son yılların postmodern-figüratif filmleri, gerçek olanı problematize etmeleri dolayısıyla, sergilenemezliğin paralojik-polisemantik ve dekonstrüktif gösterimleri aracılığı ile dünyanın akli-söylemsel anlamda düzenlenemeyeceğini, ayrıca şuur ile bilinenin, gösterim ile gösterilenin, anlatım ile anlatılanın, düşünce (cogito) ile düşünülenin ve nesnelerin, dünyanın tasavvur edilen varlığının asla tam olarak örtüşemeyeceğini bize göstermek istemektedirler.

MODERNLEŞME SÜRECİ VE SONUÇLARI

Modern Söylem ve Bilimsel-Toplumsal Pratiği

Bunalım, genellikle kültürel bir sürecin sonunu veya sonun başlangıcını ifade etmektedir. Bir başka deyişle bunalım, sonun başlamış olmasından dolayı oluşan belirsizliği ifade eden ara dönemdir.

Postmodern kavramının, ilk bakışta, işte böyle bir bunalım dönemine işaret ettiği görülüyor. *Postmodern* kavramı tasavvur edildiğinde, kavramın, modernliğin hem yükselişi hem de çöküşünden sorumlu tutulması gereken bir modernizm konsepti ile bağıntılı olduğu görülmektedir. Her ne kadar *postmodern* kavramı, kurgusu itibarıyla yalnızca modernizm ile bağıntılı olarak bir anlam ifade ediyormuş gibi görünse de, *sonra* anlamına gelen *post-* ön eki, geç veya sonraki modernizme işaret etmemekte, bilakis (düşünce tarihini, zaman tarihini aydınlanma söylemi içerisinde ilerlemenin, aklın ve özgürlüğün paradigmaları aracılığı ile dönümselleştiren) modernizmin sonunun belirsizliğe, postmodern *dönümselleştirme-sonrası*'na tahavvülüne işaret etmektedir.

Post- ön eki, sadece yeni teknolojinin hükmedici anlamı dolayısıyla değil, aynı zamanda modern dönemin estetiğinden,

entelektüel ve psikolojik evreninden uzaklaşmamız sebebiyle, bizim modernliği aşıp ötesine geçmiş olduğumuza işaret etmektedir. Hatta diyebilirim ki, modernizmi bunalıma sokan sebeplerin modernleşme sürecinin kendisinde aranması gerekmektedir. Bu süreç dikkatlice incelendiğinde, şu tespitleri yapmak mümkün gözükmektedir:

- Modernizm projesinin üzerine kurulduğu ilkeler yine bizatihi, modernleşme sürecinin kendi sonunu (ölümünü, bir başka deyişle intiharını) hazırlamıştır.
- Postmodern veya postmodernite, sanat teorisyenlerinin, sanatçıların ve filozofların icadı değil, daha çok, yaşadığımız dünyanın ve gerçekliğin günümüzdeki geçerli durumudur.

Günümüzde tespit ediyoruz ki, modernleşme süreci içerisinde Tanrı'nın yerine ikame edilen seküler özne, muhtelif ilim alanlarında sayısız bilgi edinebilmiş ve bunları oldukça ustaca ve teknik açıdan mükemmel bir biçim ve tarzda yapılandırabilmiş, fakat hiçbir etik ve ahlak anlayışını temellendirememiştir. Modernizmin seküler hümanizması, hayatın bir Tanrı'ya değil, insanın kendine ait olduğu varsayımından yola çıkmıştır. Öyle ki insan, intihar etme hakkına bile sahiptir. Bu süreçte özne, ahlaktan mahrum, ahlaki anlamda nasıl davranması gerektiğini bilemez bir halde, evrenin merkezi olma konumuna getirilmiştir. Bu ise, modernizmin kendini başlangıçtan itibaren iflasa mahkûm eden asıl saçmalığı ve intiharı öngören tavrıdır. Zira öznenin, kendi eylemlerinin mutlak kıstası olarak geçerli kılınması durumunda, öldürme ve insan hakları çerçevesinde meydana gelebilecek olan meseleleri çözmek neredeyse imkânsız hale gelecektir. Ne dil, ne mantık ne de bilimin kendisi, bu durumda özneye bağlayıcı genel geçer bir etik kurmayı veya *iyi*nin

ne olduğunu temellendirmeyi mümkün kılacaktır. Bu durumda insan, kendi kendisinin kanun kitabı olmayan bir hâkimi konumundadır. Kendilerinin doğru ve geçerli olması gereken hukuk olduğunu iddia eden söylem türlerindeki artış bile, neyin yapılıp neyin yapılmaması gerektiğine izin verecek bir adalet ve hukukun, evrensel kanun belirleyiciliği anlamında artık mevcut olmadığını ispatlamaktadır.

Polisemantik ve paralojik postmodern tavır ise, ahlaktan vazgeçmenin, üstelik tam da, önceden belirlenmiş kuralların mevcut olmamasına rağmen yargıda bulunmak zorunda kaldığımızda, imkânsız olduğu hissini güçlendirmektedir. Bu bize modern söylemin paradigmatik-konstrüktivist yapısından ayrılan temel postmodern tavrı göstermektedir. Bu bağlamda postmodern sanatçının, kültürel çevrenin belirlediği kodların dairesi içerisinde çalışması gerektiğine, modern sanatçının ise, ideolojik ve kültürel kodların üst-dilsel bir söylem adına aşkınlaştırılabileceğine inandığını söyleyebilmek mümkün gözükmektedir.

Bu ilk bölümde öncelikle, modernizmin nasıl meydana geldiği ve yine nasıl aynı sebeplerden dolayı bunalıma düştüğü sorusunun araştırılması gerekmektedir. Böylece, postmodernlik sorusunun öncelikle modernlikle ilişkili olduğu, kısaca, postmoderni tanımak için, modernliğin kendisinden hareket edebilecek net bir tabloya ihtiyaç duyulduğu gösterilmiş olacaktır. Bu araştırma aynı zamanda, öznenin modern söyleminin, özneyi nasıl önce bölünmeye, sonra tamamen ortadan kaldırmaya, iflasa sürüklediğini, postmodernitenin ise bu durumu olgu olarak kabul edip, kendi estetiğine temel dayanak yaptığını işaretlemek istemektedir. Bu bakımdan, modernleşme sürecinden ne anlaşılması gerektiğinin bilinmesi önem arz etmektedir.

Modernleşme sürecinin köklerinin Rönesans devrine ve reformlarına uzanıyor olması, 17. yüzyılın bilimsel gelişmelerinin bu sürece eşlik etmesi dolayısıyla, modernliğin doğuşunu, Galileo'nun tabiat ilimleri alanında yaptığı araştırmalar ve kiliseye karşı takındığı seküler tavır örneğini dikkate alarak özetlemek mümkün gözükmektedir. Bu anlayışla, mevzu edilen bu sürecin kendi teorik çapını, sadece tasvir etmekle yetinmemek, aynı zamanda onu, Galileo devrimleri ve bunların yol açtığı gelişmeler muvacehesinde müşahhaslaştırmak gerekmektedir.

Bu bağlamda öncelikle Galilei Galileo'nun (1564-1642) diğer bütün matematik, fizik ve astronomcu bilim adamlarından farklı biri olduğu gerçeğinin vurgulanması gerekmektedir. Zira, onun en büyük keşfi veya yeniden keşfi kesinlikle, dünyanın güneş etrafında dönüşü değildir. Onun gerçek keşifleri, kendisini yalnızca bir çağın öncüsü değil, aynı zamanda modern söylemin mitosu yapan buluşlarıdır.

Sonsuz Bir Evrenin Zuhuru

Rönesans'ın, kendisinden şüphe etmeye başladığı Aristocu teolojik metafizik, özellikle ontoloji ve nihayet fizik anlayışının yerine ikame edebileceği, temelde ilmi normlara göre kalıplanmış, belirli tasnif ilkelerine göre kurulmuş bir sistemin eksikliğini hissettiği bilinmektedir.

Rönesans devrinde astroloji, astronomiye göre çok daha önemli bir rol oynamaktaydı. Mucizeler bile tabii etkilerin bir neticesi olarak açıklanmakta, her şey mümkün ve tabii olarak kabul edilmekteydi. Bu mevzuda Koyré şunları söylemektedir:

"Mucizevi olanın bu şekilde tabiileştirilmesi, Rönesans'ın o bilinen naturalizmini meydana getirmiştir." (Koyré, 1988: 86)[5]

Rönesans'ın muktedir olamadığı alternatif bilimsel bir sistemin kurulmasını ve Rönesans'ın bilimsel ilkelere göre ayıklanmasını, Galileo ve Yeni Çağ'ın tabiat bilimleri başarmıştır.

Aristo için fizik, metafiziğe göre tali bir önem arz etmektedir. Aristocu fiziğin temelini metafizik ilkeler belirlemektedir. Bunun neticesi olarak Aristo fiziği, sadece tabiata üstün olan kanunların tabii olanın alanında uygulanması olarak kabul etmektedir. Aristocu teolojik anlayışa uygun biçimde, klasik-ortaçağın dünya anlayışı, kosmosu kendi içinde kapalı tek bir bütünlük olarak tasavvur etmektedir. Bu bütünlük niteliksel olarak belirlenmiş, hiyerarşik olarak bölümlenmiştir. Bütünlüğü oluşturan unsurların, farklı kanunlara tabi olarak, yer ve göksel tabiatlarına uygun biçimde araştırılması gerekmektedir. Bu anlayışa göre örneğin, ağır nesneler düşmekte, hafif olanlar uçmakta; yeryüzüne ait olanlar doğrusal, gökyüzüne ait olanlar ise çevrimsel hareket etmektedirler. Öte yandan vücut, zaman, mekân ve hareket Aristocu anlayışa göre, süreklilik ve sonsuz bölünebilirlik arz etmektedir.

Mevzu edilen bu kosmos, Galileo'nun *Discorsi* eseri ile birlikte, açık, sınırsız, genişleyen bir bütünlük olarak varolan ve her yerde geçerli olan fundamental kanunlara göre yapılanmış

5 Aynı kitapta Koyré şöyle demektedir: "Rönesans'ın bilimsel gelişmeye katkı sağladığından bahis açmak paradoksal, hatta ümitsiz bir girişimdir. Zira Rönesans, evet çok çeşitli, verimli, bizim dünya tasavvurumuzu ölçülemeyecek kadar genişleten bir çağ idi, fakat bir şey hariç: Bilimden hiç mülhem olmamıştı. Bu durum günümüzde artık bilinmektedir. Doğrusu *renaissance des lettres et des arts* biçiminde dile getirilen tasvir, kesinlikle bilimsel değil, retorik bir ideali ifade etmektedir. Rönesans devrinin gerçekleştirmek istediği mantık reformunun, örneğin mekânın mantığı meselesinde olduğu gibi, ispatlama sanatı yerine ikna sanatını ikame etmeye çalışması aslında oldukça tipik bir durumdur." (s. 84)

bir evren ile değiştiriliyordu. Ayrıştırmacı geleneksel anlayışın, gök ve yeryüzünden oluşan iki dünyalı zıtlığının aksine, bütün her şeyin tek ve aynı varlık düzeyinde olduğu bir evrendi bu. Bu evrende artık sürekli olandan süreksize, görünürden görünmeyene, nitelikselden niceliğe ulaşılıyordu.

M. Foucault'a göre, Galileo'nun asıl skandal eseri, onun sonsuz ve sonsuz açık bir mekânı tesis etmesiydi: "Öyle ki, Ortaçağ'ın yerleşim yapısı belirli bir ölçüde inhilale maruz kaldı: Bir şeyin bulunduğu yer, artık onun sadece hareketi esnasındaki bir noktası, bir şeyin sükûneti ise onun sonsuz yavaşlatılmış hareketiydi. Başka türlü ifade edersek: Galileo'dan, 17. yüzyıldan beri, düzenin yerini genişleme almaktadır." (Foucault, 1991: 34)

Sekülerleşme Süreci ve Öznenin Modern Söylemi

Sekülerleşme sürecinde her şey, bu yeni bakış açılarına uygun olarak, insani boyutlara indirgenmeye ve Aristocu metafizik ilkeler geçersiz kılınmaya başlandı. Böylece Galieo ve Newton gibi Yeni Çağ'ın bilim adamları kendilerini, Aristocu teolojik fizik ve ontolojiden uzaklaştırmaya çalıştılar. Bu doğrusu, ben'in Tanrı tarafından istimval edilmesini artık tanımak istemeyen, bilakis *ben*in kendi dâhil, bütün verileri hükmü altına almak için güç sarf etmesini öngören modern söylem türünün doğuşuydu (Lyotard, 1987: 39).

Bu, kartezyen düşünce tarzının, Yeni Çağ döneminin ve Aydınlanma'nın temellendirildiği bir sürecin başlangıcıydı. O zamandan beri, teolojik olanın yerine, logosun mümessilleri olarak akılcı söylemler ve meta-anlatımların geçtiği görülmektedir. Bütün bunların hepsi, sadece hiyerarşik olarak bölümlenmiş kosmosun sonsuz evrene değil, daha çok öznenin

düşünme kabiliyetinin ve iradesinin sonsuzluğa açılması anlamına gelmekteydi.

Zira Galileo'nun modern bilimsel söyleme olan katkısı, sadece onun keşifleri değil, bilakis biçim ve tarzı, bilimsel kazanımlarını elde ettiği konseptüel-platonik metoduydu: Yani, önce tecrübeyle çatışan, sonra aklın işlevsel operasyonları, eleştirel ve tahlilî olarak sürdürülen deneyleri sayesinde tasdik edilen konsepte olan imandı! Galileo, öncelikle bir akılcı (rasyonalist) olarak, düşünceler aracılığıyla inşa edilen gerçekliğe inanmaktaydı.

> Papanın Galileo'ya verdiği talimat, gerçekten Orta Çağ'a uygundu: *Künhüne tam olarak varılamayacak olana kendini teslim et, istediğin gibi kurgula, ama gerçekten bilebileceğimize inanma!*[6]
>
> Papanın öfke ile ayağa kalkması ve ona karşı dikilmesinin sebebi, Galileo'nun deneysel keşifler yapması değildi. Tam tersine, bu türlü keşifler papanın hoşuna gidiyordu. Papanın kızgınlığının asıl sebebi, Galileo'nun, istidlali bir biçim ve tarzda hakiki düzeni temellendirebileceğine ve kurabileceğine inanan zekânın gururuyla zevklenmesiydi. (...)
>
> Galileo davasının başlamasından kısa bir süre önce Florentine'den gelen bir elçi papaya şöyle der:

6 Bu bize, Wittgenstein'ın bilgi ve kesinlik üzerine ifade ettiği, Orta Çağ'dan çok doğrusu postmoderniteyi hatırlatan görüşlerini hatırlatmaktadır: "Biz mekânsal bir noktayı ne ekleyebilir ne de keşfedebiliriz. Sadece mekânın ve zamanın içinde keşfedilebilir. Ve bu, bizim tabii duygularımızla pekâlâ örtüşmektedir. Bütün hayatı boyunca bir odaya hapsedilen bir insan, bu durumundan dolayı, mekânın, odanın sınırları dışında devam ettiğini bilemez mi? Peki bunu nasıl biliyor? Russel bu soruya şöyle cevap vermek zorunda kalırdı: Bu bir varsayımdır. Fakat bu cevabın anlamsız olduğu çok açıktır. Zira bildiğimiz ne varsa hepsi yalnızca bir olabilirlik, imkândan ibaret ve bu imkân varsayım olamaz." (Waismann, 1993: 214).

> "Tanrı dünyayı sonsuz biçim ve tarzda yaratmış olabileceğine göre, Galileo'nun keşfettiğine inandığı şeyin, bu sonsuz ihtimalden bir tanesi olabileceği inkâr edilemez."
>
> Bunun üzerine Papa: "Biz, mutlak güç sahibi Tanrı'ya asla bir zorunluluk yükleyemeyiz, anlıyor musun?" diyerek haykırır.
>
> Doğrusu zorunluluk, bilimimizi vasıflandıran oldukça uğursuz bir kavramdır. Nerede gerçekliğin matematiksel istidlali (dedüksiyon) varsa, orada başka türlü gerçekleşme ihtimali olmayan zorunluluk (ve kesinlik) de vardır. Bu esasen Galileo'nun kitabı *Dialoge*'da, güçlü ve tehlikeli bir tarzda ifade ettiği iddiasıyla örtüşmektedir: "Eğer anlayışımız herhangi zorunlu bir önerme çıkarsarsa, akıl bu önermeyi, Tanrı'nın onu algıladığı gibi idrak eder. İşte bu" der Galileo, "insanın aklı ile Tanrı'nın anlayışının tam bir örtüşmesi, kimlik olarak birlikteliğidir." (Santillana, 1965: 21)

Anlaşılacağı üzere ilk postmodern anlamda bilimsel metaanlatımı Galilei Galileo formüle etmiş görünmektedir. O, dünyanın Aristo'nun kitaplarında yazıldığı gibi olmadığını, zira dünyanın tecrübe ve deneyle açılıp, matematiğin diliyle deşifre edilerek okunması gereken bir kitaba benzediğini iddia etmiştir. Ayrıca Galileo, bilim adamlarının ve özellikle kendisinin, tabiat bilimlerine özgü bir dil geliştirmeye, tabiatı matematik ile tasarlanmış deneylerle sorgulamaya ve geometrik işaretlerle yazılmış olan büyük tabiat kitabını okumaya muktedir olduğunu ifade etmiştir (Redondi, 1996: 55-69).

Bütün bunlar doğrusu bize, Galileo'dan beri geçerliliğini koruyan, fakat günümüzde, ruhi tavrının ampirik imkânlarını tedricî olarak yitiren modern bilimsel söylemin en belirleyici vasfını göstermektedir:

Fiziğin Yeni Çağ tarihine bakıldığında, kendini sadece bedihi (apriori) temellerle sınırlayan fizik (protofizik) ile tecrübe

sayesinde kontrol edilen kısımlarla genişletilmiş olan fizik (protofizik ve ampirik fizik) arasındaki farkın, delil (veya ispatlama) aracı olarak ortaya çıkan deneyle bağıntısını kurmamız oldukça anlamlıdır. Deneyin, metodik tatbiki ve deneyde ifade edilen fizik gibi bir ilim için oldukça verimli akıl ve tecrübe birlikteliği anlayışı, Galileo öncesi fiziğin hiç tanımadığı bir şeydi (Mittelstrass, 1970: 248).

Bilgi Edinme Sürecinin Hızlanması ve Teknoloji

Yukarıda ifade edildiği gibi, Yeni Çağ'ın bilim adamlarının ve Galileo'nun asıl katkısı, bilgi edinmemizi belirli bir biçim ve tarzda mümkün kılan yeni ruhi tavır ve usüldür:

Yunan ve Yeni Çağ düşüncesi arasındaki farkların konuşulduğu her yerde, genellikle şu argümanlar ileri sürülmektedir: Yunan düşüncesi bilenin, bilinene (bilginin nesnesine) nispetle sahip olduğu istisnai konumu keşfedememiş, masumane bir biçimde nesnelerin sabit, değişken olmayan, düşüncenin nizamıyla da uyuşan düzeni tarafından yönlendirildiğine inanmıştır. Yeni Çağ düşüncesinde ise bu uyuşma, müşkül hale gelmiştir. Nesnelerin düzeni ile düşüncenin düzeni birbirinden ayrılmaya ve uzaklaşmaya başlamış, öyle ki sonunda ortalıkta sadece, nesneleri henüz anlaşılmamış fazlalık olarak inisiyatifinde tutan düşüncenin düzeni kalmıştır. Başka, ama alışılmış kelimelerle ifade etmek gerekirse: Yunan düşüncesini vasıflandıran, onun varoluşun güvenilirliğine itimat etmesiyken, Yeni Çağ düşüncesi ise, yalnızca aklın güvenilirliğine inanmıştır (Mittelstrass, 1970: 59).

İlkin Galileo, Yeni Çağ ve Aydınlanma ile oluşan özne ile nesnenin ikili yapısı, modern söylemin karakteristik vasfını

oluşturmuştur. Öyle ki, daha sonra bu durum kültür ve tabiat, kültürel olan ile avami/gündelik olan, erkek ve kadın ve nihayet yazarlık/yönetmen ve okuyucu/seyirci, gerçek ve hayal, hakikat ve yanlışlık vs. arasında zıtlıklar öngörmüştür. Bu durumda akla böylesine bir söylemin, *devasa bir dışlama makinası*[7] olarak esasen neye hizmet ettiği sorusu gelmektedir. Foucault'un bu bağlamda ifade edilebilecek iddiası şudur: "Söylemi, bizim nesnelere uyguladığımız şiddet olarak kavramamız gerekir, hiç değilse bizim onlara dikte ettiğimiz tatbikat olarak." (Foucault, 1994: 35)

Peki ama burada sözü edilen, nesnenin, onu intikam alması için hak sahibi kılan, özne tarafından belirli bir istismarı mıdır?[8] Pek kolay anlaşılacağı gibi, özne ile nesne arasındaki zıtlık, öznenin pasif ve umarsız biçimde duran nesnenin karşısında tavır alabilmesini ve üstünlüğünü koruyabilmesini mümkün kılan belirli bir mesafeyi gerekli kılmaktadır. Bilgiler işte böyle, özerk öznenin, belirli bir mesafede ayrışmış (dışlanmış) olarak duran nesneyi tecrit etmesiyle edinilmektedir. Modern söylem için karakteristik bir ifade olan *hakikat istemi*, bu mesafe sayesinde hakiki anlamını bulmaktadır. Özne/akıl, modern söylemin bize her şeyi, bütünlüğü kapsamayı ve kavramayı mümkün kılabilecek Arşimedyan bir noktasına dönüşmektedir.

Tanrı'nın, insanların kafasından sürülmesinden sonra, meydana gelen boşluk, özne kavramı aracılığıyla doldurulmaya,

7 Tanımlama M. Foucault'a aittir.

8 Jean Baudrillard: "Fakat nihayet, hep nesneden bir anlam taşıması isteniyor; hâlbuki o araştırmanın pasif bir unsuru, kader değil, bir meydan okuma değildir. Onun bu şartlar altında yapabileceği en iyi şey, kendisine esaslı biçimde yakıştırıldığı gibi gizlenmektir. (...) Fakat kristalin, saf nesnenin, saf hadisenin durumu başkadır. Kristalin belirli bir kaynağı ve sonu yok ve belki de günümüzde kendini anlatmaya başlıyor. Hatta belki de yüzyıllar boyunca süren gönüllü esaretten, uşaklıktan sonra intikam almaya başlıyor olmasın? (...) Kristal intikam alıyor..." (Baudrillard, 1987: 72-74)

Tanrı ile insan (dünya) arasındaki mesafe, özne ile nesne arasındaki temsilî mesafe, yani din yerine lojik-analitik düşünen *ben*in temsilî söylemi ile telafi edilmeye çalışılmıştır. Lyotard'a göre irade, Descartes'te bile sonu olmayan bir kabiliyet olmaya yönelmiştir. Bilhassa Hegelyan diyalektikte, zaten hayatın kendisi olarak kabul edilen aklın bu kabiliyeti, büsbütün sonsuzlaşmıştır:

Tabiat burada artık ikramda bulunan ve yönlendiren değil, istismar edilen bir şeydir. Fakat akıl artık, bağlayıcı bir düşüncenin terkibi değil, bilakis kendi mütearifelerini (aksiyomlarını) önce çözen, sonra tekrar oluşturan ve bu ulaştığı veya ulaşmak istediği sonuçlara göre değişen bir şeydir; gerçeklik onun için, sadece bitmek tükenmek bilmeyen bir işlemin vesilesidir (Lyotard, 1986: 45).

Bilgiye karşı duyulan böylesi doyumsuz bir iştahın öncelikle Galileo'da bulunduğunu vurgulamak gerekmektedir. Bu gerçek özellikle, yüzyıllar öncesinden beri Galileo'ya atfedilen şu ifade dikkatlice tahlil edildiğinde ortaya çıkmaktadır:[9] "Kim tabiat ilimlerinin sorularını matematiğin yardımı olmaksızın çözmek isterse, altından kalkamayacağı bir işe kalkışmış olur.

9 Prof. Christian Thiel, Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Philosophie, *İspatlanamayan Şeyi İspatlamak* adlı makalesinde Galileo'ya atfedilen ve oldukça sevilen bu ifadenin kaynaklarını araştırmıştır. Bu şüpheli iktibasın izlerini 1868 yılında yayınlanan Martin Thomas-Henri'nin kitabına ('Galilée des droits de la science et la méthode des sciences physiques', Didier: Paris 1968) kadar takip etmekte ve nihayet şu sonuca varmaktadır: "Şüphesiz sözümona Galileo-iktibası, Alman tâli edebiyatındaki Kleinerts Kegel dışında, istisnai biçimde Martin-alıntısı olarak ortaya çıkmaktadır, eğer tabii Weyls'in Monographie'nin Amerikanca tercümesindeki beylik sözlerini görmezsek. Bu her şeyin etrafında dönüp dolaştığı sözlerin ilk kaynağının nerede, Martin'in iddia ettiği gibi Galileo'nun *İl déclare*'sında mı veya başka bir yerde yahut 1868'lerin o çok zengin tâli literatürünün herhangi bir eserinde mi olduğu şüpheli kalmaktadır. Allez en avant! / İlerleyin!" Bkz: Mann, Heinz Herbert/Gerlach, Peter (eds.), Regel und Ausnahme. Festschrift für Hans Holländer (Touet: Aachen/Leibzig/Paris 1995). s. 63-65

Ölçülebilir ne varsa ölçmek ve ne ölçülemiyorsa, ölçülebilir kılmak gerekir." (Hemleben, 1996: 27)[10]

Her ne kadar Galileo'nun bu sözü söylediği veya herhangi bir yerde yazdığı ispatlanamamış olsa da, Galileo'ya yapılan bu atıf, ona uygun düşecek bir ruhi tavrı, bilgiye ulaşabilmek için mümkün olan her şeyi zorunlu kılan, önceleri yasaklanan her şeye izin veren bir anlayışı yansıtmaktadır. Ve işte burada, özne ile nesne, kültür ve tabiat arasında belirli bir mesafenin olduğu yerde, teknik, en geniş anlamda teknoloji, bir yandan bu mesafeyi kapatan, ama öte yandan öznenin özerkliğini garanti altına alarak bu mesafeyi niteliksel anlamda derinleştiren bir rol üstlenmektedir. Böylece teknoloji, bilgilerin edinilmesi sürecini hızlandırmak için, insan ve hakiki tabiat arasında üçüncü bir suni tabiata dönüşmektedir.

Galileo'nun gerçekleştirdiği yeniliklerin, modern bilimsel söylemin belirleyici bir vasfı olarak günümüze kadar geçerliliğini koruduğu görülmektedir: Antik ve Orta Çağ'ın hiyerarşik sentezlerini çözmesi gereken tabiatın matematikselleştirilmesi

10 Johannes Hemleben, alıntıya ek olarak şöyle demektedir: "Batı'nın tabiat ilimleri yükselişlerini bu teze borçludur. Bu anlayış teknik olarak tatbik edildiğinde, ruhî bir süper güce dönüşmüş, eski mitolojik dünya anlayışlarını şüpheye düşürmüş ve yeryüzünün bütün halklarını çok esaslı bir biçimde değişikliğe uğratmıştır. Galileo, tabiatın niteliklerini kapsayan bilgilenmeyi susturuyor, onun yerine sebatla mantıki niceliksel metodu getiriyordu. Bu anlamda o, bütün insanlığın kaderini belirleyen bir sürecin başında bulunuyordu. Isaac Newton, O'nun başladıklarına devam edip ilerletmiştir. Bu iki isim, modern fiziğin kuruluşuyla ayrışmasız biçimde bağıntılıdır." J. Hemleben'in bu şüpheli ifadeyi kesinlik duygusuyla iktibas etmesi dikkate şayandır. Ayrıca O'nun bu ifadede, eski mitolojik dünya anlayışlarının geçerliliğini kaldıran ruhî bir süper gücün kaynağını görmesi oldukça tuhaftır. Zira o, böylece kendisinin, Galileo'yu mitoslaştırdığını görememektedir. Bu ifade kutlamaktan ziyade eleştirilecek bir anlam içermektedir. Zira, sadece Batı'nın tabiat ilimleri yükselişlerini bu teze borçlu değil, aynı zamanda postmodernite tarafından modernizmin bunalımı olarak tanımlanan toplumsal durumun kaynağı da bu teze uzanmaktadır.

(mathesis) ve mekânın, hareketin geometrikleştirilmesi. Bu ise şu şekilde mümkündür:

- Vücudun, bütün kendi fiziki çevresinden tamamen izole edilmesiyle;
- Öklidyen geometrideki sürekliliğe eş, homojen ve sonsuz genişleyen mekân tasavvuru ile;
- Aristocu tasavvurun aksine, tek ve aynı ontolojik varlık düzeyine yerleştirilen ve sadece birer durum olarak kabul edilen yeni hareket ve sükûnet tasavvuru aracılığıyla.

Galileo ayrıca hareket ve mekânın geometrikleştirilmesinden şu sonuçları çıkarıyordu:

- Doğrusal hareketin sonsuzluğu;
- Bir şeyin sükûnetinin, onun sonsuz yavaşlatılmış hareketi olması;
- Bir vücudun, kendi içindeki potansiyel hızı ve sükûneti, dış tesirler olmaksızın değiştirmeyeceğini hükme bağlayan atalet kanunu;
- Ve nihayet, makinaların güç üretmeye veya çeşitlemeye muktedir olmadıklarını, onların sadece güçleri transforme ettiklerini öngören mekaniğin temel ilkesi (Koyré, 1988: 17, 21, 32, 38-51 ve Klaus, 1983: 62-85).

Makinaların güçleri üretmek yerine, transforme ettiklerini savunan Galileo'nun mekaniği ve temel ilkeleri, teknisyen Galileo'nun, sınırları kendi derisi olan fiziki vücudun genişlemesi olarak algılanan, günümüzde teknolojinin vücudun içine girmesinden sonra artık geçerli olmayan tekniğini göstermektedir.[11]

11 Bu bağlamda yalnızca biyoteknik alanları, DNA araştırmaları veya organ nakli teknikleri değil, aynı zamanda virtual-reality, hiper vücut ve cyberspace mevzular da üzerinde düşünülmasi gereken gelişmeler olarak dikkat çekmektedir.

Vücudun ve düşünce kabiliyetinin genişletilmesi olarak makina (teknoloji) sayesinde insan, ferdi veya milli olarak gelişiminde ilerleyebilmesi için, belirli bir potansiyel ile donatılmıştır. Bu ilerleme *hareket, mekân, zaman, cevher* ve *araz* gibi en temel kavramlarla ilgili radikal değişikliklere yol açmıştır: Peki bu ilkeler aracılığı ile temelden değişen şey esasen nedir? Önce teknik, sonra toplumsal, kültürel ve sanatsal alanlarda bu ilkelerin yardımıyla ulaşılan hız hangi anlama gelmektedir?

Klasik Aristocu felsefede cevher zorunlu, araz ise nispeten tesadüfiydi. Bu durum, Galileo ile birlikte ve daha sonra, tersine dönmeye başlamıştır: Araz zorunlu, cevher ise izafi ve tesadüfi olmuştur. Özellikle Galileo'nun mekaniğinin atalet kanunu ile hızı, tekniğe ve modern kavramlarla ifade etmek gerekirse, enerji aktarımına dönüşmüştür; aktarımların arazlarına. Paul Virilio'ya göre bunu iki cümlede özetlemek mümkündür:

Hareketin stabilitesi (istikrarı) ve *hareketin hareketi*. Stabilite: Hareket etmiyorum, sakin duruyorum. Hareket: Belirli bir yola giriyorum - hızlanıyorum: Hareketin hareketi. *Hareket*ten, *hareketin hareket*ine geçişte, aynı zamanda *aktarım arazı* olarak adlandırabileceğimiz enerji aktarımı (Virilio, 1999: 72).

Teknik gelişmenin, buhar makinası ve lokomotifin keşfine kadar, bu ilkeleri iyice araştırmak zorunda kaldığı bilinmektedir. Ayrıca ilk makina sergisi 19. yüzyılın sonunda gerçekleştirilmiştir. Özellikle güçlerin transformasyonu ilkesi sayesinde, makinaların daha da geliştirilmesi mümkün olduğu gibi, aynı zamanda bilgisayar teknolojisine varıncaya kadar toplumsal, kültürel ve bilimsel hayatın birçok alanına daha fazla hız getirilmiştir.

Şimdi, modern bilimlerde, teknik donanım vasıtasıyla deneyin metodik tatbikine temel oluşturan Galileo'nun teknolojiyi uygulama biçimi ve tarzına değinmek uygun olacaktır: Bu

tarz, ihsasi algı ile temellendirilemez olanın, gerçekliğin matematiksel olana indirgenmesi ve tabiatta mümkün görülmeyen şeyin kusursuz tasarımı yoluyla ispatlanması biçiminde ifadeye kavuşmaktadır. Bu ifade, biyografi ile uğraşanların ve bunun da ötesinde bilim tarihçilerinin yüzyıllar boyu anlattıkları, günümüzde ismi eğri bir kuleyle birlikte anılan, Galileo'nun meşhur Pisa deneyini düşündürmektedir. Bütün bu zikredilen anlatımlarda vurgulanan şey şudur: Bu deney bilimsel düşünce tarihinde bir dönüm noktası olmalı, Aristocu fiziğin kesin olarak çürütülmesini sergilemeli ve aynı zamanda yeni bir dinamiğin oluşması anlamına gelmelidir (Koyré, 1988: 59). Bütün bu anlatımların dayandığı kaynak Vincenzo Vivianis'in şu metnidir:

> Ayrıca, aynı maddeden yapılmış fakat farklı ağırlıkları olan nesneler, aynı ortamda hareket ettiklerinde, Aristo'nun iddia ettiği gibi, ağırlıklarına doğru orantılı bir hızla hareket etmediler, hızları aynıydı. O, bu deneyleri bütün diğer profesörlerin huzurunda Pisa'nın çan kulesi yüksekliğinden aşağıya doğru defalarca gerçekleştirdi. Ayrıca o, hareket ettirilen nesnelerin hızının farklı ortamların dokusuna tam da orantılı olmadığını gösterdi; bütün bunları o, saçma ve ihsasî tecrübeye aykırı tecrübelerin istidlallerinden hareketle neticelendirdi (Koyré, 1988: 63).

Fakat günümüzde, biyografların ve bilim tarihçilerinin mesnetsiz icat ettikleri Pisa deneyi ve tabii bununla birlikte Galileo Galilei'nin teknisyen olarak modern bilimsel söylemin mitosu haline getirildiği ortaya çıkmıştır. Gerçekten ne olduğu, nasıl Galileo'nun, düşme mesafesinin düşme hızına doğru orantılı ve yine düşme hızının düşme süresine eşit olduğunu ifade eden ilkeye ulaştığı, şu şekilde izah edilebilir: Anlaşılan o ki, Galileo, sözü edilen ilkeyi ispatlamak, kulede asla gerçekleştiremeyeceği

düşme süresiyle hızı arasındaki nispi ilişkiyi ispatlayabilmek için bir ölçüm aleti kullanmıştı. Zira kuledeki düşme hareketi, onun arzuladığı sonuca ulaşmasını mümkün kılmayacak ölçüde hızlıydı (Mittlestrass, 1970: 183). Bu olguların şuurunda olarak Galileo, mevzu edilen düşme kanununu gerçekleştirebilmeyi teknik bir kurgulamayla ve günümüzde anlaşıldığı gibi ölçüm aleti olarak kullandığı sarkaç yardımıyla başarabilmiştir:

> Galileo, hedefine ulaşabilmek için bir oluk oluşturdu. Bu oluk yardımıyla, özellikle değişken başlangıç şartlarında, oyuğun eğimine göre düşme hareketi suni olarak geciktirildi. Böylece hareket eden güç, sadece bir kısmıyla, düşmekte olan nesneye tesir edebiliyordu. Anlaşılan şu ki, düşme hareketine olan bu (teknik)[12] müdahale, mesafe, zaman ve hız arasındaki ilkelere uygun ilişkiyi değiştirmemektedir. Bu ampirik düşme hareketlerine yönelik denemeler, öncelikle *ideal*, yani değişmeyen bir biçimde hızlandırılmış hareket üzerine vazedilen düşme kanununun ifadelerini tasdik etmektedir (Mittlestrass, 1970: 183).

Bütün bu değerlendirmelerden sonra, postmodernitenin dekonstrüktif bir biçim ve tarzda üzerine gittiği modern söylemin şu üç noktada belirlendiği anlaşılmaktadır:

- Bilinebilir olanın akliliği, bilgi alanlarını sınıflama ve kategorize etme; mantığın temsilî şemsiyesi altında gerçeğin sonsuz işleme tabi tutulması olarak vazife gören eleştiri.
- Gerçeğin tabiatının matematikselleştirilmesi veya biçimselleştirilmesi; teknik kurgular ve suni biçimde düzenlenmiş ortamlar aracılığıyla yapılan deneyler olarak vazife gören pozitivizm.

12 Parantez eki yazara aittir.

- Ve bütün mümkün bilgilerin, öznenin ve kudret iradesinin temsiline veya ilerleme, gelişme, emansipasyon gibi kavramlara (konseptlere) indirgenmesi olarak vazife gören ve kendisini, nesnel gerçeklik ve onun eleştirel, deneysel ve teknik kurgusundan yola çıkarak geliştiren, aşkın özne düzeyinde bilgilerin izhar ve ifşasını öngören nesnenin metafiziği.

Bu üç nokta özellikle, öznenin ve onun temsilî söyleminin evrensellik mücadelesini, bilginin genelleştirilmesi vasıtasıyla neticelendirebilmek için oldukça önemli bir zorunluluk arz etmektedir (Foucault, 1995: 269-305).

Modern Söylemin Ana Karakteristiği: Ayrıştırma

Erken-modernizmin ana vasfını belirleyen o büyük, tabiat ilimlerinin ayrıştırılması süreci Galileo ile başlamıştır: Kimya kendini fizikten koparark bağımsızlaştırmıştır. Daha henüz coğrafya bağımsız bir ilim olarak ortaya çıktığında, kendinden geolojiyi, o da mineraloji ve paleontolojiyi kendi başına alanlar olarak uzaklaştırmış ve tecrit etmiştir. Bu süreç durdurulamaz bir hal almıştır. Çok defa parçalanmışlığa ve hiç de iyi sonuçlar vermeyen uzmanlaşmaya yol açan bu bölme ve ayrıştırma süreci, günümüze kadar hiç duraksamadan sürmüştür. Öyle ki, bir dalda mütehassıs olan birinin, bir başka dalın dilini anlaması neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Erken-modernizm ile yürürlüğe giren bu bölme ve ayrıştırma süreci, aklın toplumsal, bilimsel ve kültürel nesne üzerinde güç kullanımını sembolize etmekteydi. Bu durumu Max Weber, Batı akılcılığı olarak tasvir etmektedir: Max Weber'e göre, politik, toplumsal ve bilimsel akılcılığın modern problematiğini oluşturan sekülerleşme

süreci, modernliğin kendisini, cevherî ve işlevsel aklı özerk alanlara ayrıştırmak suretiyle gerçekleştirmesidir. Wolfgang Welsch'e göre Max Weber bu mevzuda, ilk olarak Aydınlanma'ya yönelik yaptığı eleştirisinde aklın, birbirinden ayrışmış bilgi ve tecrübe alanlarına bölünmesini modernizmin ana vasfı olarak tanımlayan Hegel gibi düşünmektedir (Welsch, 1988: 34).

Bu hızlandırılmış ve oldukça üretken bölümleme sürecinin arkasında, klasik Orta Çağ düşüncesi ve bilgilenmesinden kendini metodik olarak ayıran fundamental bir ayrıştırma bulunmaktadır: Daha önce zikredildiği gibi, Yeni Çağ düşüncesinde öncelikle, nesnelerin düzeni ile düşüncenin düzeni birbirinden ayrıştırılmıştır. Bu, kendisinin sürekli nesnelerin sarsılmaz düzeni tarafından yönlendirildiğine inanan, kendi düşünce düzeninde nesnelerin problemsiz uyumunu gören eski düşünce tarzına tamamen zıt bir durumu ifade etmektedir. Bu problematize ediş, bir başka deyişle sekülerleşme sürecini beraberinde getiren ayrıştırma sayesinde, tabiatın sarsılmaz düzenine olan inanç üzerine kurulan ve dinlerden tevarüs edilen bilimsel usulün güvenilirliği bir yana itilmiştir: Kozmik düzenin, Tanrı'nın iradesiyle yaratılmış olması.

Bu günümüze kadar muhtelif, toplumsal, politik ve bilimsel düzeylerde yayılan süreç içinde Immanuel Kant (1794), Fransız Devrimi ve sonraları endüstrileşme aracılığıyla tatbik edilen modern ruhi tavrı formüle eden ve *modern* kavramının, *aydınlanma* kavramıyla ilişkisini kuran kişidir. O dahi, bilimsel usulün modern konseptini *düşünce tarzında hızlıca gerçekleştirilen devrim* ile açıklamaktadır:

> Galilei, ağırlığı kendisi tarafından belirlenmiş küresini eğik bir düzlemde yuvarladığında veya Toricelli, daha önce bildiği, suyun

> düşüş yüksekliğine orantılı basınç birimini düşünerek havanın ağırlığı taşımasını sağladığında yahut sonraları bir şeyler katıp eksilterek, çeliği, metali kirece ve onu yine metale dönüştürdüğünde, bütün tabiat araştırmacıları için bir ışık parlamıştı: Araştırmacılar böylece, aklın sadece kendi tasarımına göre oluşturduğu şeyi idrak ettiğini, aklın kendi yargılarının ilkeleriyle, sabit kanunların peşinde ilerlediğini, kendi sorularına cevap vermesi için, tabiatı mecbur kılması gerektiğini ve kendini tek başına tabiatın yönlenmiş hatlarında dolaştırmaması gerektiğini kavradılar. (...) Ve böylece fizik dahi, o kendi düşünce tarzında gerçekleştirdiği oldukça kazançlı devrimini, yalnızca bu istilaya borçlu, yani aklın tabiatın içine yerleştirdiği şeylere (Kant, 1995: 28, 29).

Kant'ın konsepti şuydu: "Nesnelere ilişkin bedihi olarak (a priori) bilebileceğimiz tek şey, bizim onlara yerleştirdiğimizdir". Bu konseptin geçerli olabilmesi için ise şu ilke şart koşulmaktadır: "Kendinde-şey, şeylerin kendilerinde ne oldukları, bilinemez. (...) Netice itibarıyla, onları tanıdığımız (bize verildikleri) müddetçe, zorunlu olan nesnelerde değil demektir, fakat onları tanımadığımız sürece, onlarla kendinde şeyler olarak karşılaşmak zorundayız."

Bu cümlelere ek olarak Kant şu notu düşmektedir:

> Saf aklın bu deneyi, kimyacıların bazen indirgeme denemesi, genellikle ama terkibi işlem olarak adlandırdıkları şeye pek benzemektedir. Metafizikçinin tahlilî, saf bilgiyi bedihi olarak iki birbirinden farklı unsura, şeylerin görüntü olarak bilgisi ve kendinde-şeylerin bilgisine ayırmaktadır. Diyalektik, bu iki unsuru zorunlu olanın, zorunlu akıl fikrinin ittifakına bağlamakta ve akabinde, bu ittifakın asla sözü edilen ayrıştırma olmaksızın çıkış yolu bulamayacağını görmektedir; demek ki doğru olan bu ayrımdır (Kant, 1995: 31-33).

Kant'ın tarihte bir dönüm noktasının sembolik figürü olması bakımından anlamı şudur: Bu sözünü ettiğimiz ayrıştırma sürecinde, 18. yüzyıla kadar bilgi, matematikselleştirmenin (mathesis) bir olan ve birleştiren arka planında çeşitlendirilmeye çalışılmıştır. Bu çaba, önceleri Descartes, Leibniz ve Locke'un felsefî düşüncesinde kendi zirve noktasını bulmuştu, fakat bu bilginin evrenselleştirilmesi, özgün bir refleksiyon tarzını henüz gerektirmiyordu (Foucault, 1995: 304). Kant ile birlikte ve ondan sonra, bu ilim dallarının ittifakını ayakta tutabilmek artık mümkün değildi. Zira akıl Kant'ta, farklı bilgi ve tecrübe alanlarına bölünmüştür; saf, teorik, pratik, estetik gibi alanlara. Söylemin bu biçimi ve buna uygun aklın karakteristik operasyonları ana örneklerini çeşitlendirmiş ve kendini kültürel, toplumsal ve politik hayatımızın bütün alanlarında tesis etmiştir.[13]

Bu bağlamda, Kant ve onun tarafından "her şeyin boyun eğmek zorunda olduğu gerçek eleştiri çağı" (Kant, 1995: 17) olarak tanımlanan dönüm noktasının, kendini 20. yüzyılda estetik geç modernizm olarak gerçekleştiren bütün modernleşme sürecinin ikinci aşamasının başlangıcı olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Zira aklın çeşitlenmesi, bir başka deyişle aklın muhtelif bilgi alanlarına bölünmesi dolayısıyla, Kant'ın günümüzde tecrübe ettiğimiz öznenin bölünmesini, hiç değilse bile en azından sezebilmesi gerekiyordu:

13 Tıpkı Kant'ın Aydınlanma *Nedir Sorusunun Cevaplandırılması* makalesinde öngördüğü gibi. *Berlinischen Monatschrift* (Aralık 1784) dergisinde yayınlanan bir yazısında Kant *aklın kamu hayatının her alanında ve parçasında kullanılmasını* teklif etmektedir. Aynı yazıda Kant "kişinin her zaman kendisinin düşünmesini kendine düstur yapmasının aydınlanma" olduğunu söylemektedir. (Bkz: Mittelstrass, 1970: 114-119).

> Nasıl bölünmüş nesne en küçük unsurlarına varıncaya kadar kendi içinde uyumluysa, bölünmüş özne de gözünü, en küçük kırıntılarıyla uyum sağlamaya dikmiş durumda. Temsilin bu tarafında o, kendisinin minik moleküler kırıntılarına kadar gerilemiştir. (...) Bu sebeple burada, farkların başka boyutlarıyla karşı karşıyayız. Artık özne ile bir başka şey arasındaki fark değil, tek ve aynı öznenin kendi içindeki sonsuz ayrışmasından bahsediyoruz (Baudrillard, 1991: 252), *zira bir başka şey, nesne* artık gerçekten yok olmaktadır.[14]

Demek oluyor ki, günümüzde artık, temelinde sonsuz hakikat iradesinin ahlakı bulunan ayrıştırma sürecinin bizi nerelere yönlendirdiğini sorgulamak gerekmektedir. Nasıl oldu da, hakikat iradesi, Nietzsche'nin kudret iradesine dönüştü? Hayvani özün, şuur ve irade ile donanmış insan varlığına dönüşmesi, basit ve düşük bir düzeyden, daha yüksek olana gerçekleşen ilk tarih öncesi kaydırma, yer değiştirme olarak değerlendirildi. Fakat 18. yüzyıldan, endüstrileşmenin, entelektüel çabalarımızın ve bilginin kurumsallaşmasından beri, ferdi varlıktan amme (toplum) varlığına, bir başka deyişle kolektifliğe bir kaydırma, geçiş yaşanmaktadır; ferdi şuurun kapasitesini aşan ve nihayet fertleri farklı kılan vasıfları en aza indirgeyen kolektif bir şuurun oluşması tecrübe edilmektedir. Bütün değerlerin nicelleştirilmesi ve bütün zıtlıkların ayrıştırılması vasıtasıyla, ilerleme ve tarihi evrime inancı öngören modern ilkeler, süreci ironik bir biçimde devasa büyüklükte evrensel bir farksızlaştırmaya yöneltmiştir. Öyle ki bu gelinen, farkların ortadan kalkmaya başladığı integral dönemde sadece, tasarımlama kabiliyeti, bilgiler ve şuur ile donatılan özne inhilale maruz kalmamakta, aynı zamanda insanın tarihi, biyolojik evrimi ve modern tarihi, post-endüstriyel,

14 Ekleme yazara aittir.

post-evrimsel ve post-modern çağdan bahsedildiği bir dönemde sona ermektedir.

Aydınlanma, Tarih ve Evrime Veda

Tarihi ilerleme fikri, öncelikle 16. ve 17. yüzyıllarda geliştirilen bilimsel usullerin yardımıyla gerçekleştirilen tabiatın hâkimiyet altına alınmasıyla bağıntılıdır. Daha önce açıklandığı gibi, tabiatın hâkimiyet altına alınması, Fukuyama'nın iddia ettiği gibi, (Fukuyama, 1993: 15) tabiatın yeni kendi kanunlarına göre değil, insan tarafından tesis edilen belirli kurallara göre gerçekleşmiştir. Özellikle Galileo öncesi, tabiatın sarsılmaz bir yapısı olduğunu öngören anlayış, daha sonra kaldırılıp, gerçek olanın, ilerici tabiat ilimleri aracılığıyla sonsuz işleme tabi tutulmasını haklıymış gibi gösteren, nesnenin pasifliği anlayışıyla telafi edilmiştir: Böylece, tabiat sağlam ve istikrarlı bir biçimde olduğu yerde kalırken, bilimin sürekli ilerleyeceği kabul edilmiştir. Bütün bunlardan, gerçek olanın, insanın ve tabiat ilimlerinin, ilerici bir tarih içinde, daha da gelişmesini mümkün kılacak yeni bir teknik ve dinamik düzen çıkarsaması yapılmıştır.

Sadece tarihi ilerleme fikri değil, aynı zamanda tarihin kendisi de, Charles Darwin'in, insanın bir tür oluşum ve gelişim tarihi olan biyolojik evrim teorisiyle bağıntılıdır. Bu teoriye göre, en ilkel yaşama biçimleri kendilerini virüslere, bakterilere, balıkların, kuşların ve memeli hayvanların milyonlarca çeşidine ve nihayet insanın öncülünü temsil eden maymun biçimine varıncaya kadar geliştirmişlerdir. Milyonlarca yıl sonra, bu insanın en eski soyundan günümüzün *homo sapiens*i, *bilen insan*ı meydana gelmiştir. Görünen o ki, diğer varlıklar arasında sadece, daha yüksek ve karmaşık bir uyum kabiliyeti olan ilk insan kendi sınırını aşabilmiştir: Öyle bir kabiliyet ki, insana kendisini deri

sınırlarının dışına doğru genişletmesini mümkün kılmıştır. O, tesadüfi olarak, tekniğin tatbiki sayesinde deri sınırlarını aşan değil, aynı zamanda vücudunun devamlılığını da sağlayabilen biricik varlık olarak algılanmıştır.

Modern söylemin bu devrimci, ilerleme inancına temel teşkil eden bakış açılarına uygun olarak, kavgacı bir zihniyetin belirlediği modern tarih şuuru oluşturulmuştur: Örneğin, tarihin Karl Marx'da sınıf çatışması, Hegel'de insanın kendini tasdik ettirmek için kavgası ve Faşizm'de üstün ırkların ve ulusların savaşı olarak telakki edilmesi gibi. Şayet Oswald Spengler ve Arnold Toynbee'nin çevrimsel tarih anlayışı gözardı edilirse, özellikle Karl Marx ve Hegel'in tarihi, belirli bi gayeye yönelik bütün ve ilerleyen bir süreç olarak tasavvur ettiği anlaşılmaktadır: Karl Marx'da tarih, başlangıçtaki ilkel yapıların sürekli daha karmaşık ve daha yüksek biçimlere doğru gelişme adına diyalektik ilerlemesi iken, Hegel'de insanlığın evrensel tarihi, insanın mutlak akla yükselişi ve özgürlüğün politik ve sosyal kuruluşlarda gerçekleştirilmesinden başka bir şey değildir. Ayrıca her ikisi de, tarihin son bulmasını öngörmüşlerdir: Hegel'de tarih, insanın aklın ve özgürlüğün sürekli daha yüce derecelerine doğru gelişme süreci, insanın kendi kendisinin mutlak şuuruna varmasıyla mantıki nihai noktasına ilerlemesi olarak son bulurken, Marx'da ise tarih, toplum, sınıf çatışmalarından, çelişkilerden kurtulduğu takdirde son bulacak olan bir şeydir.

Elbette yapılan bu tespitlerle, Fukuyama'nın tarihin sonu tezine olumlu bir yaklaşım sergilenmemektedir. Burada amaçlanan, Fukuyama gibi, filozofların, tabiat ilimlerindeki devrimler ve evrim teorilerinden devşirilen tezlerinden hareket ederek ve onları öne çıkararak, bilhassa günümüzün kapitalist-liberal toplum ve devlet biçimlerinin erişebilecekleri en yüksek gelişme

düzeyine ulaşmış olmaları dolayısıyla, tarihin sonuna dair konuşmanın mümkün olduğunu göstermek değildir. Tam tersine: Eğer tarihin sonundan bahsedebilmek genel olarak mümkünse, bu sadece, tarihi ufkun kaybedilmesi ve tabiat ilimleri, evrim teorileriyle belirlenen ilerlemenin iflası olarak gelişme tarihinin pratik sonu konuşulduğunda anlamlı olabilir, yoksa tarihi gelişme hedeflerine ulaşma olarak değil. Bir başka ifadeyle, eğer bugün tarihin sonu üzerine konuşulabiliyorsa, bu, insanın mümkün en yüksek gelişme düzeyine erişmesinden değil, aksine ironik bir biçimde, ilerleme fikrine inanmış olan ve böylece kurgulanmış olan öznenin inhilalinden kaynaklanmaktadır.

Bu bağlamda, burada kendisine asıl işaret edilmek istenen, ilerleme fikri ve insani evrim konseptinin nasıl birlikte ve birbirlerini karşılıklı olarak etkileyerek geliştikleri ve her ikisinin, tabiat ilimlerinin (sebep-netice ilkesi gibi) temel ilkelerinin sarsılmasından ve Darwinci evrimin intiharla sonuçlanan gelişmesinden sonra nasıl durakladığı, kımıldayamaz hale geldiği sorusudur.

Doğrusu, tabiat ilimlerinin ilkelerine olan inancı sarsan sebepler sadece şunlar değildi: Faraday'ın maddenin güçleri üzerine çalışması ve Maxwell'in elektromanyetik fenomenler üzerine kurduğu teorisinin izafiyetçi karakterinden dolayı, Newton'un mutlak mekân ve zaman konseptinin çürütülmesi, ayrıca Curie ve Becquerel'in maddenin radyoaktif ve spontane parçalarına ayrılmasını (infisahını) keşfi, Rutherford'un kimyevi unsurlarını, ögeselliklerini yitirinceye kadar transformasyona tabi tutması ve nihayet, Einstein'ın o meşhur, eski *madde* anlayışının iflas etmesi anlamına gelen, maddeyi enerjiye eşitlemesi neticesinde tabiatın (nesnenin) sağlamlığına (pasifliğine) ilişkin olan konseptin sarsılması. Bütün bu gelişmelerden çok daha önemli

olan esasen şudur: Bu keşifler gerçeğin (olguların) karakterini öylesine değiştirmiştir ki, sebep-netice ilkesinin geçerliliği sınırlanmıştır. Planck tarafından kurulan ve daha sonra birçok bilim adamı tarafından geliştirilen kuantum mekaniğine göre atomlar, artık sabit ve sık dokunmuş parçacıklar olmaktan çıkmış, atom çekirdeğinin dışındaki elektronlar ikili, yani kendilerini bazen toz bazen dalgalar halinde gösteren tabiatlarıyla oldukça mücerret yapılar olarak geçerlilik kazanmıştır. Modern fiziğe göre madde, belirli bir yerde oluşmamakta, sadece oluşmaya temayül göstermekte, öyle ki, yalnızca varlığın ihtimalinden bahsedilebilmektedir.[15]

15 Burada, termodinamiğin ana ilkesi olarak entropiyi de mülahaza etmek gerekmektedir. Entropi, temelde termodinamiğin durum derecesi, kapalı bir sisitemdeki düzensizliğin ölçüsü demektir. Ayrıca entropi iletişim teorisi olarak, istatistikî kurallara göre yönetilen haber kaynağına ait bir haber muhtevasının derecesi, ihtimal hesabı, bir denemenin sonucu için gözetilen belirsizlik derecesi anlamlarına gelmektedir.

Fiziğin entropi kanunu, her düzenlenmiş yaratıkta kaosun gizlendiği fikrinden hareket etmektedir: Sonlu, kapalı bir sistem içinde entropi (düzensizlik ölçüsü) sürekli artmakta ve ulaşabileceği en yüksek değere doğru çaba sarf etmektedir. Bu bakımdan entropi artışı gelişen düzensizlik anlamına gelmektedir. Buna en iyi örnek olarak, çay bardağının içindeki mekânın her yönüne doğru çözülen şekerin kaotik hareketleri gösterilebilir. Bu, karmaşık, organik moleküllerin yüksek düzeninin, basit moleküllerin düzensizliğine dönüştüğü anlamına gelmektedir (C, CO_2, H_2O, v.s.).

En yüksek düzeydeki düzensizliğe doğru çaba gösteren tabiatın aksine insan, yaşayabilmek için yüksek düzeyde bir düzene ihtiyaç duymaktadır. İnsanın küçük beyni, ihsasî intibalarını bir düzene sokabilmek için filtre gibi, şuurun kapısı olarak işlev görmektedir. Aksi takdirde büyük beyinin, yani şuurun, kendisine ulaşan bilgi seyelanını sağlıklı bir biçimde işleyebilmesi kabil olmamaktadır. Ayrıca insanın aynı anda birçok şeye yoğunlaşabilmesi mümkün olmamakta, yani insan bir şey üzerinde yoğunlaştığında, diğerleri dikkatinden kaçmaktadır. Bütün bunlar doğrusu bize, toplumsal-kültürel hayatın bütün alanlarındaki enformasyon fırtınası, erişilen aşırı hız ve karmaşıklığın karşısında nasıl (post) modern insanın kifayetsiz kaldığını göstermektedir. Bu, küçük beyinin filtre olma işlevini iptal eden LSD- haplarının yol açtığı sarhoşluk durumuna benzemektedir. (Bkz: Gerthsen ve Vogel, 1995: 225-230)

Katı ve inatçı ihtisaslaşma sürecinde sadece insani fakülteler arasındaki organik irtibatın anlamı değil, aynı zamanda hem insan varlığının birliği, bütünlük anlamı, hem de tamamlanmış gerçek olarak nesne kaybolmaktadır. Tekniğin, daha doğrusu teknolojinin, tabiat bilimleri ve hatta bilim adamlarına karşı üstünlüğü ele geçirmesinden sonra, sadece tekno-bilimler ile tabiat bilimleri (veya sadece tabiat bilimleri dairesinin kendi içinde, örneğin matematik ve fizik gibi) arasına sınır çekmek değil, aynı zamanda gerçek nesneyi simüle edilmiş olan çiftinden ayırabilmek zorlaşmıştır. Baudrillard'a göre "bilim, sürekli daha karmaşık hale gelen araştırma sebebiyle, nesnesini yok etmektedir: Hayatta kalabilmek için bilim, suni biçimde nesnesini simülasyon modeli olarak yeniden üretmeye mecbur kalmaktadır, (...) görünen şu ki, jiroskop ve onun nispet boyutuyla birlikte özne, nesneler üzerindeki kontrolünü kaybetmiştir ve şimdi orada, nesnenin sürekliliğini hesap ettiği yerde, güçler dengesinin tersine dönüşüyle karşı karşıya gelmektedir." (Baudrillard, 1987: 69)

Tarihi, doğrusu tarih şuurunu oluşturan şey, hadiselerin geçmişte sebep-netice ilişkisi içinde art arda sıralanışı değil, ancak tasarım (konseptsiyon) ile gerçeklik, şuur ile eylem arasındaki interaktif ilişkidir. Fakat eğer, nesnenin kendisini özneye ve şuuruna, artık kendisi olmayan (kendinde olmayan) bir şey olarak sunması dolayısıyla, konseptüel bir biçim ve tarzda gerçeklikle ilişkiye geçmek mümkün değilse, ne olacak? Eğer, gerçeklikle anlamlandırma arasındaki denge kaybolursa ne olacak? Eğer insan, kendi vücuduna yabancılaştıysa ve bedeninin tavır ve eylemlerinin hâkimi değilse, o zaman şuur ile eylem arasında yapıcı bir interaksiyondan bahsedebilmek ne derece mümkün olabilir? Eğer nesne, sonsuz parçalanmış, kendi eş değerdeki resmi

ile kaynaşıp birleşmiş, kendini sunumu ile ekrandaki yeniden gösterimi (temsili, reprezantasyon) birbirine karıştırılmış olarak güncelliğini yitiriyorsa, artık zaman ve mekân mesafelerini tanımıyorsa ve kendini hayale, gerçek dışılığına dönüştürüyorsa, bu durumda hafıza kendisini tarihe ve özellikle zamana ilişkin olarak yapılandırabilmesi nasıl mümkündür? Veya uzaklık ve boyutlara, örneğin geçmiş, şimdi ve gelecek gibi klasik zaman formlarına ilişkin şuurumuz, telamatik algı, muhtelif gerçeklik düzeylerinin ekranın (perdenin) deri dokusu üzerindeki yüzey oyunları mantığı vasıtasıyla, gerçek eş-zamanlılık ve geciktirilmiş zaman şuuru ile telafi edilirse? Yahut, bu üç zaman formu, geçmiş, şimdi ve gelecek sadece *şimdi* ve *burada* formunda ancak algılanabilir hale gelirse? J. Baudrillard'a göre "tarih burada son bulmaktadır. Gerçi tarihin bu son buluşu, ne şiddet uygulayan şahsiyetlerin azlığı (şiddet her zaman olacaktır, şiddeti tarihle karıştırmamak gerekir), ne de hadiselerin azalması (hadiseler her zaman olacaktır - medya ve enformasyon sağ olsun!) sebebiyledir, bilakis tarihin yavaşlaması, farksızlık ve uyuşma içinde donup kalması ve hissizleşmesi dolayısıyladır. Tarih artık vuku bulma, kendine ait gayeliliğini tasavvur etme, kendi sonunu hayal etme imkânına sahip değil, en doğrudan tesirlerinde bile parlayıp uçuşmakta, etkisiz kalmakta, kendini gösteri, teşhir efektlerinde tüketmekte, kendi üstüne geri düşmekte ve güncellikte kendi içine doğru infilak etmektedir." (Baudrillard, 1990: 13) Algı biçimlerimizin ve gösterime sunulan gerçekliğin, ihsasî algılarımızın kuralları, iletişim teknikleri vasıtasıyla kodlanması ve dekode edilmesi muvacehesinde, görüntünün çelişkili ve kaotik mantığı dolayısıyla geçerliliğini yitirmektedir. Bu tespite uygun olarak denilebilir ki, görüntünün (gösterimin) bu tür mantığı, gösterilen üzerinde hâkimiyet kurmakta ve bu sayede

her türlü güncelliği, görselliğin izafi mantığına dönüştürmektedir. Bu durumda güncellikten bahsetmek imkânsızlaşmakta, çünkü olgusal ve virtüel olanın izafiyetçi birleşimi/karışımı vasıtasıyla husule gelen *efekt olarak gerçeğin* gerçeklik ilkeleri üzerine kurduğu hâkimiyet karşısında, güncellik kendisine mevcudiyet ve süreklilik kazandıran bütün temellerini kaybetmektedir. Tarih yavaşlamakta, zira zamanın akışı o kadar hızlanmaktadır ki, hadiseler neticesiz olarak, bakışın estetik macerasına dönüşmektedirler; örneğin Körfez Savaşı esnasında olduğu gibi.

Bütün bu mülahazalarla birlikte, zamanın sona ermediğini, fakat tarihle ve hatta zamanın kendisiyle olan geleneksel alışılagelmiş bağlantılarımızın koptuğunu söylemek mümkün gözükmektedir. Diyalektik düşüncenin, tümdengelim ve tümevarımın, zıtlıklar üzerine kurulmuş modern düşünce biçiminin hâlâ geçerli oldukları iddiası pek kabul görmemektedir. Başkalaşma (metamorfoz) ve transformasyon diyalektiği diyalektik düşüncenin yerine geçmektedir. Algı, düşünme, kavrama ve dil (söylem), teknolojik gelişme sayesinde erişilen hız ve talepleri karşısında yeniden uyum sağlamak zorunda kalmaktadır. Teknolojik gelişme ilerlerken, sadece maddi ve mekanik olanın hareketinin hızı artmamakta, daha çok görüntülerin akıp gittiği yer ile algının hızı, sürekli olarak değişmektedir: Sayısız biçimler, semboller, gösterge ve gösteren, iletişimler, haberler ve resimler mütemadiyen ve aynı anda bize ulaşarak, kendimizi yönlendirebileceğimiz, bir sanat eserinin farklı bakış açılarını kendisinden hareketle belirleyebileceğimiz bir nispet noktası bulabilmemizi, imkânsız hale getirmektedirler.

Galileo'nun güçlerin transformasyonu ve atalet kanununa dayanan kitle iletişim ve ulaşım araçlarındaki gelişme, dünyayı harekete geçirmekte ve bizi, bedenimizin yürümek için sarf etmek

zorunda olduğu zahmetten kurtarmaktadır. Teknik, tabiat bilimleri karşısında üstünlüğü eline geçirdikten sonra, bilgi edinim süreçlerinin hızlanmasına yardım etmişti. Bu ise sadece, sonunda, kültürel ve toplumsal her alanda, yalnızca hızlanmanın kendisinin önem kazandığı bir sürecin başlangıcıydı. Öyle ki günümüzde artık, ilerleme fikri yerini işte bu hıza bırakmaktadır.

Galileo mekaniğinin atalet kanunundan, tabiat bilimlerinin matematikselleştirilmesinden ve sosyal darvinizmden yola çıktık ve daha sonra, teknolojik gelişmeleri öngören, her şeyin topyekûn mobilize ve motorize edildiği günlere ulaştık. Günümüzde elektromanyetik aktarım teknikleri, teleteknolojileri, biyoteknolojileri, mikro makinalar, mikrofizik, transplantasyon teknikleri, sibernetik teknolojilerinden, iletişim teknikleri ve nihayet nanoteknolojinin, insan için teknolojiyi kendi bedeninin içine almayı mümkün kılan minyatürize edilmiş sentetik organizmalarından bahsedilmektedir.

Teknolojik gelişme sayesinde erişilen hız, insan şuurunun dayanma gücünü aşmakta ve zaten sınırlı olan kabiliyetlerini zorlamaktadır. 'Spiegel' (16/1996) dergisinde yayınlanan bir makalede, beynin başka hiçbir kabiliyetinin beceremeyeceği ölçüde insan varlığını belirleyen şuurun aşırı derecede sınırlı olduğu ifade edilmektedir:

> Şuurun idrak kapasitesi çok zayıftır: Şuur yediden fazla bilgi birimini aynı anda idrak edebilme kabiliyetine haiz değildir. (Örneğin insan tanımadığı kelimeleri ancak, eğer bu kelimeler yediden fazla harften oluşmuyorsa idrak edebilmektedir. Eğer fazlaysa, harfleri hecelemek zorunda kalmaktadır. Telefon numaralarında, gürültülerde veya kavramlarda da aynı durum tespit edilmektedir.)
>
> - Şuur oldukça yavaş çalışmaktadır: Sayısı bir saniyede 40'tan fazla olan hadiseleri şuur ayırt edememektedir. Oysa normal

bir bilgisayar bundan milyonlarca kat fazla enformasyonu işleme tabi tutabilmektedir.

- Şuur, beyinde olup biten süreçlerin sadece küçük bir bölümünü idrak edebilmektedir: Sinir hücreleri tahminen, yalnızca yüzde birlik bir oranda şuur muhtevasının işlemine katılmaktadırlar.
- Şuur şaşırtacak düzeyde atıldır: Deneyler, şuurun yaklaşık olarak üçte bir saniyelik bir gecikmeyle, gerçekliğin arkasından topallayarak geldiğini göstermektedir. San Francisco'daki California Üniversitesi'nden Nevrofizyoloji uzmanı Benjamin Libet'in deneyleri, kendi dalında en fazla tartışılanlar arasında yer almaktadır. O, meslek arkadaşlarını kışkırtırcasına, şuurun gerçekliğin ardından topalladığını, *ben*in şimdide yaşamadığını, insan ruhunun fiziki gerçeklikle irtibatının olmadığını ileri sürmektedir. (...) Hatta Libet, farklı deneylerle, insanın özgür ve şuurlu iradeye sahip olduğuna dair var olan inancı sarsmıştır. Araştırmacı, deneklerden, kendi tespit edecekleri bir zamanda parmaklarını bükmelerini istemiş ve bu esnada beyin dalgalarını kaydetmiştir.

Bu deneyde de, kayda değer bir gecikmeyle karşılaşılmıştır: Denekler kendi belirledikleri bir zamanda parmaklarını bükme kararı aldıklarına inandıkları bir anda, beyindeki nötronlar çoktan harekete geçmişlerdi bile. En azından saniyenin üçte biri kadar kısa bir süre önce beyin dalgaları, hareket için ön hazırlıkların başladığını gösteriyordu. "Beyinde" diyor Libet, "kararlar müstakil alınmaktadır. Ben, sadece o kararları bağımsızca alıp uyguladığına inanmaktadır."

'Şimdi, hiçbir zaman mevcut değil' diyerek ekliyor nevrolog Antonio Damasco (University of Iowa), 'Şuurumuz ümitsizce gecikmiş durumda, acaba insan ruhu geçmişin hapishanesinde mi yaşıyor?' (Der Spiegel, 1996/16).

Doğrusu bu makalede, hangi ölçüm birimine göre şuurun sınırlı ve yavaş olduğu ve ne dereceye kadar gücünü aşan bir yük yüklendiği görülmektedir. Bu tür bir karşılaştırma mantığı, hangi izafiyetçi ilkeye dayanmaktadır? Bu soruya Philippe Breton şöyle cevap vermektedir:

> Hadiselerin kendi aralarındaki ilişkileri dolayısıyla oluşan gerçeklikten başkası mevcut değildir. Bu yeni metot, kendilerini oluşturan unsurların fiziki keyfiyetlerinden bağımsız olarak, nesnelerin tavır ve hareketlerini müşahede etmeye öncelik verdiğinde, keyfî olarak seçilmiş nesneler, bilhassa insan ve makina arasında karşılaştırma yapmayı mümkün kıldı. Varlığın mineral, bitki, hayvan veya insan türüne aidiyetlerine göre yapılan klasik ayrım, böylece geçersiz kılındı ve onun yerine, madde için önemsiz olan fakat hareketlerin karmaşıklığını karşılaştırmak gibi zor bir işle uğraşmak zorunda kalan birebir yüzleştirme yoluyla mukayese getirildi (Breton, 1987: 118; alıntı: Virilio, 1994: 151).

Fakat temel soru yine de cevapsız kalmaktadır: Böylesine tembel, sınırlı bir vücut ve şuur, teknolojik gelişmeler sayesinde erişilen hıza ve yeni taleplerine nasıl uyum sağlayabilir? Bu biyolojik tesir dairesiyle sınırlandırılmış mekânı nasıl ilerletmeli ki, geride kalmasın, kendi tesir dairesi dışında kalan ve teknolojk gelişme sayesinde hızlanan şeyin arkasından topallayarak gitmesin?

Bu bağlamda öncelikle, sürekli daha hızlı bir biçimde hareket eden vücudun nasıl bir değişime uğradığını veya genel olarak hızın esasen ne anlama geldiğini belirlemek gerekmektedir. Bir madde veya bir vücut hareket etmeye ve giderek hızlanmaya başladığında, öncelikle kendi hareket noktasından ve diğer sabit duran nesnelerden hem zaman, hem de mekân

itibarıyla uzaklaşır. Zira bilindiği gibi, Einstein'ın izafiyet teorisine ($e=mc^2$) göre hız, bir hadise değil, bilakis hadiseler arasındaki münasebettir. Öte yandan hız, hareket ederken geride bırakılan sınırları aşmak anlamına gelmektedir. Burada ise sözü edilen, sınırları, farkları veya mesafeleri ortadan kaldıran bir hareket, hızlanmadır.

Tam da şimdi sormak gerekiyor: Acaba, kendisini insana karşı kurulmuş üstünlük olarak sergileyen teknoloji, ihtiyaç duyulan araçları oluşturarak insanın, enerji aktarımlarının, enformasyon akışının ve elektromanyetik dalgaların mutlak hızına intibak etmesini mi sağlamak istemektedir? Pekala, iddia edilebileceği gibi, vücut ve onun metabolik hareketini araba ve tren gibi modası geçmiş geleneksel araçların hızıyla rekabet ettirmekten ziyade, günümüzde vücut, beden ve ruhi kabiliyetler, gerekli sentetik organizmalar sayesinde en aşırı sınırlara dayanacak biçimde işlenen metabolik bir varoluş düzeyine getirilmek mi istenmektedir?

Artık günümüzde insanların alkol, kahve ve uyuşturucu gibi kimyevi uyarıcıların yanında, biyoteknolojinin ürettiği zeki haplar olarak adlandırılan teknik uyarıcıları kullanmaları pek seyrek rastlanılan bir durum olmaktan çıkmaktadır. İnsanlar bu teknik uyarıcılar sayesinde, ruhi kabiliyetlerini genişletme, teknik ritme uyum sağlama veya günlük hayatın her alanında erişilen hız dolayısıyla yetersiz kalan bedenlerinden kendilerini kurtarmak istemektedirler. Daha önce yeryüzü ufkuna ve kıtalar yüzeyine odaklaşan teknik gelişme, bedenin, bir başka deyişle şuurun bu tür bir bağışıklık kazanması veya umursamaz olması için, yeni bir hazırlık yapmak zorunda kalmaktadır: "Canlının kütlesini, kabiliyetlerimizi etkin bir biçimde stimüle edebileceğimiz mikro-makinalarla donatmak. Donanımı

sayesinde engelliliğini aşabilecek olan sakat kişi, bu haliyle ansızın, her türlü protezle aşırı biçimde donatılmış sağlıklı kişiler için örnek teşkil edecektir." (Virilio, 1994: 110)

Vücudu stimüle eden vücutlarla nüfuslandırmanın, P. Vrilio'ya göre, netice itibarıyla varacağı yer şudur:

> Vücudun ve hayat enerjisinin, aktarım teknolojisi çağına dolayımsız uyum sağlamasından, yani, iç ve dış arasındaki klasik ayrımın ortadan kaldırılmasından fayda temin edecek olan sadece, merkezîleştirmenin son bir biçimidir. Hatta buna, uyarıcı hapların, uyanıklık durumu ile huzur veren sükûnet arasındaki değişim imkânını ortadan kaldırması gibi, çevre ile merkez arasındaki ayrımı kesin bir biçimde yok eden zamanın, şimdiye ait olan, *gerçek* olarak ifade edilen zamanın hiper tarzda merkezîleştirilmesidir de diyebiliriz (1994: 116).

Bilindiği gibi, tabiat bilimleri öncelikle tabiatı pasif bir nesne olarak kabul etmiş, ona kendi akli-işlevsel kurallarını yerleştirmiş ve öznenin özerkliğini desteklemişti. Fakat günümüzde ise aynı bilimler, görüldüğü gibi, Tanrı'nın yerine ikame edilen özneyi, biçimlemenin nesnesi durumuna indirgemekte ve hatta onu, bir nesne gibi işleme tabi tutmaktadırlar. Vücut artık, ruhi veya toplumsal olanın bir mekânı değildir. O daha çok, içerden ve dışardan gözetim altında tutulabilen, kodlanabilen ve teknik minyatürleştirilmiş organizmalarla nüfuslandırılabilen bir yapıdır. Günümüzde artık insanların, makinalarla rekabet edebilecek ve her yerde hazır ve nazır olan hıza ayak uydurabilecek düzeyde nasıl yeniden biçimlendirilebileceği sorusu yöneltilmektedir.

Röntgen ışınlarının keşfinden sonra vücut, kendi yapılarından oluşan devasa bir labirente dönüşmüştür. DNA araştırmaları

ve biyoteknolojik gelişmeler sayesinde vücuda artık bir veri olarak tahammül edilmemektedir. Zira günümüzde onu, keyfî olarak belirlenebilen bir zamanda müdahale ederek, belirli gayeler uğruna en son sınırlara varıncaya kadar değiştirebilmek ve biçimlendirebilmek mümkündür. Günümüzde, biyolojik vücudu sadece yeniden inşa etmekten değil, aynı zamanda *yaratılan* yeni suni vücutlar sayesinde telafi etmekten bahsedilmektedir. Teleteknolojiler sayesinde ikinci bir biyolojik tesir alanının varolabileceği bir yer oluşmaktadır; birinci biyolojik tesir alanının (beden 1) çifti olarak ikinci biyolojik tesir alanı (beden 2).

Günümüzde, vücudumuzun bulunduğu mekânı bırakmaksızın, medyatik örgü sayesinde, aynı anda başka herhangi bir yerde olabilmenin imkânları araştırılmaktadır. Biyoteknolojinin dijital çağında, aynı anda iki ayrı yerde ve iki bedende yaşayabilmek mümkün olmaktadır. Cyberspace ve Cybersex alanlarında yapılan deneyler, vücut kimliğimizi kendisiyle değiştirebileceğimiz bir tele-beden oluşturmayı ve nihayet vücudumuzu muhtelif perspektif ve toplumsal tecrübeler gereğince, diğer bedensel görüntü biçimleriyle hızlı ve telaşlı, ileri-geri hareket ettirmeyi amaçlamaktadır: Böylece gerçeklikle, potansiyel gerçeklik arasındaki nispetlerin, kesin olarak değiştirilebileceği bir duruma ulaşılmaktadır.

P. Virilio'ya göre, eğer gelecekte sadece hareket etmez, bilakis *tele-hareket* de yapabilmek, herhangi bir mesafeden görülmek, işitilmek, konuşulabilmek, dokunulabilmek veya hissedilebilmek mümkün olursa, o zaman, öznenin ani bir kişilik ikileşmesinin inanılmaz imkânı doğuyor demektir ki, bu ikileşme, vücudun görüntüsünü veya bir başka deyişle ferdin kendini idrakini mutlaka etkileyecektir. Zira bu içerisi ve dışarısı arasındaki klasik ayrımın ortadan kaldırılması, varlık ve davranış,

burası ve orası gibi merkezî kavramların anlamının yitirilmesi anlamına gelecektir (1994: 116).

Günümüzde vücutlarımız sürekli artan biçimde, mikro-makinalarla nüfuslandırılmakta ve bilgisayar destekli nano-teknolojilere raptedilmektedir. İnsan ve makine arasındaki ayrım çizgisi bedene doğru kaymaktadır. Artık protezle yapılan vücut hareketlerinin, dışarıdan yönlendirilmesinden veya zarar gören beyin fonksiyonlarının beyin-çipleriyle telafi edilmesinden bahsedilmektedir. '*Engines of Creation - the Coming Era of Nanotechnology,* by K. Eric Drexler' başlıklarıyla kitaplar raflarda yerini almaktadır bile. Bu kitaplar bize nanoteknolojinin sunduğu inanılmaz imkânları anlatmaktadırlar: Moleküler teknoloji yardımıyla mikroçipler, bir başka deyişle, sonsuz küçük ve oldukça hassas araçlar yapılmakta ve bunlarla, zarar görmüş hücreler tamir edilmek (tedavi değil), iç ve dış mekânlar kolonileştirilmek istenmektedir.

Peki organların, dokuların, sıvıların ve fonksiyonların degiştirilebilirliği, mübadele ve telafi edilebilirliği esasen ne anlama gelmektedir? Bu her türlü antropolojinin sona ermesi mi demektir? Nasıl yeni bir dünya ve beden üretebiliriz sorusu temel olmaya başladığı için, beden gitgide lüzumsuzlaşmakta mıdır? Acaba bu, sadece ruhun vücuda hapsedilmesine karşı ayaklanmayan, aynı zamanda bir başkasının bedeninin resmini, arınmadan sonraki bedeni, bir bedenin bir başka bedene dönüşmesini kült(ür)leştiren Hristiyanlığın çağdaş postantropolojik ironisi midir?[16] Eğer beden, medyatik örgü içinde ışık hızıyla deveran

16 Marwin Minsky (Nevroteknolog ve '2001: A Space Odyssey' filminin danışmanı): 'Makine, elektronik, sensörlü eldivenler üzerinden parmaklarımın gönderdiği enformasyonları algılayabilir. Gelecek yıl belki de, kolunuzdaki sinirlere bir kablo bağlayabileceğiz. Yakın bir gelecekte, kolunuzun kaslarını kontrol edebilen bir fiş monte eder ve böylece sinirlerle bağlantı kurabiliriz. Nevro-

eden enformasyon akımına uydurulursa, mal edilirse, o zaman vücuttan geriye ne kalır? Bilgilerin işleme tabi tutulması bakımından beyin daha mı gelişecek, daha karmaşık ve daha zeki mi olacak? Bu iddia doğru olsa bile, böyle bir şey belli ki *homo sapiens*in biyolojik evrimi yoluyla değil, bilakis sadece beyin ve bilgisayar arasındaki ayrım çizgisi, beyin-çiplerinin, nanoteknolojik organizmaların ve sistemlerin dikilmesi (implantasyonu) sayesinde vuku bulabilir. Fakat biz, insan psikolojisinin, insan düşüncesine güvenen felsefenin sona erişine şahitlik etmiyor muyuz? Ve belirleyici soru: Evrim, eğer teknoloji insan vücudunun içine girerse, ortadan kalkmıyor mu? Teknolojinin işgal etmesi, suni zekâ, hibrid insan-makina sistemleri, cyber-vücut, fantom-vücut/akıp giden kendilik, genişletilmiş vücut, lazer gözler, mikroçipler ve üçüncü el. Teknolojiyi anlamlı kılan, onun, tarih sonrasına, dönüşen insana, evrim sonrası ve hatta alien olan değiş(tiril)miş şuura akın etmesi midir? Doğrusu bu

elektiriksel bir bağlantı ilginç, zira böylece kolun motorik sinirleri, daha sonra bilgisayara yükleyebileceğimiz sinyaller gönderebilir, biz de, bu sensörik enformasyonları kaydederdik. Bir şeye temas ettiğinizde normalde beyine gönderilen sinyaller, bilgisayara gönderilir. Bu durumda bilgisayar sizin hissetiğinizin aynısını hissedebilir ve motorik sinirlere, kolunuzu harekete geçirebilecek sinyaller gönderebilir. Böylece, bir fabrikada ses kayıt aleti monte eden bir insanın kol hareketlerini tamamen bigisayar yardımıyla kontrol edebiliriz. Bir sonraki adım ne olabilir? Çok basit bir ameliyatla, kafatası kemiğinin bir kısmını alıp onun yerine milyonlarca sensor ve sinyal verici ile birlikte, bükülebilen iletken bir levhayı beyine (implantasyon) dikebiliriz. Bunu aslında bugün de yapabilirdik, fakat tabii belirli önyargılar olmasaydı, birçok avukat insan beyninin araştırılması mevzusunda zorluk çıkarmasaydı. Birkaç yıl içinde, eğer istersek, bilgisayarı sadece düşünceler yoluyla kontrol edebilirdik, yani ellerimizi, kalemleri, klavyeler, sensorik eldivenler, bütün bedeni örten elbiseler veya bunlar gibi tele-varlık/mevcudiyet dünyasının harika nesneleri olmaksızın. Gördüğümüz her şey geçicidir diyor Hristiyanlar. Hâlbuki zaman kaybetmezsek, 20 veya 30 yıl içinde yeni, düşüncelerimizi doğrudan makinalara dikte edebileceğimiz bir ruh dünyasına doğabiliriz. İşte bu cennet gibi bir şey olacak!' Bkz: (Kunstform - International, 1996/132: 55, 65)

gelişmelerden, insan türünün uzun vadede dejenere olacağı sonucunu çıkarabiliriz. Nitekim vücudun teknik anlamda geliştirilmesi, protez teknolojisi aracılığıyla belirli organların telafi edilmesi, evrimin istikrar faktörü olarak kabul edilen tabii seleksiyon ve mutasyonu ortadan tamamen kaldırmayacaksa bile, en azından zayıflatacaktır. Evrim bilimlerinin hararetli savunucuları bile artık bu gerçeği inkâr etmemektedir. Bu bağlamda Paul Virilio, evrim teorilerinin ve netice itibarıyla seleksiyonun en önde gelen havarileri arasında sayılan Prof. Louis Thaler'dan şu iktibası yapmaktadır:

> Evrimin günümüzde en belirgin özelliğinin, seleksiyonun zayıflaması olduğu bana tartışılmaz bir gerçek gibi görünüyor. Bu hadise vuku buluşunu, ilerlemenin, bilhassa tıp dalındaki ilerlemenin tesirlerine borçludur. (...) Mutasyonlar evrimin temelini oluşturur. Bunlar tesadüfi ürünlerdir ve istatistiki olarak bakıldığında, tesirleri muhalif ve zararlıdır, yani *iyi* olarak değerlendirebileceğimiz mutasyonların payı oldukça azdır. Fakat bu azınlık, öteden beri, tabii seleksiyonun büyük baskısının şartları altında, *kötü* olarak vasıflandırabileceğimiz mutasyona karşı direnebilmiştir. Bu durum günümüzde artık geçerli değil, zira mutasyon değerleri sürekli artan bir hızla eşitlenmektedir. (...) Erken doğan bebeklerin (ölümden) kurtarılması, yok olmaya yüz tutmuş olan mutasyonun belki devam etmesini temin edebilir. Evrimle ilgili elimizde bulunan şu anki verilere göre, insan türünün uzun vadede izafi bir dejenerasyona uğrayacağı öngörülebilir. (...) Belirli, kendi çevresiyle dengeli biçimde yaşamayı türe mümkün kılan bir çerçevede, vasıfların farklılaşması ve çelişmesi sonucuyla karşılaşabiliriz. Tabii seleksiyon, evrimin motoru ve istikrarı sağlayan bir faktör; ortalama gelişmeden sapan örneklerin yok olmasına sebep olmaktadır. Tıp ve 'tekno-alan'da gerçekleşen gelişmeler hep birlikte, bu tabii seleksiyonun zayıflamasına yol açmaktadırlar

ve mutasyonun gereğinden fazla bir oranda gerçekleşmesine ve netice itibarıyla genetik deformasyonlara izin vermektedirler.

P. Virilio eklemektedir:

Eğer tabii çevreden ileri gelen ve Darwin'e göre tabii seleksiyona yol açan zorunluluklar varsa, o zaman suni çevreden (teknoalan) hasıl olan zorunlulukların da olması gerekir (1994: 125-129).

Bu daha önce modernleşme sürecine ilişkin olarak tasvir edilen zorunluluklar dolayısıyla insanın tarihle olan ilişkisinin temelden değiştiği görülmektedir. Fakat bu, her şeyden önce bizim zaman ve gerçeklik, zaman-mekân-aksiyon bağıntısı ve bunun neticesinde bilgiyle olan ilişkimizin, çözüşmüş biçim ve tarzlarda değiştiğini söylemekten başka bir şey değildir. Bilgisayar, sibernetik, genetik ve biyoteknolojik (implikasyon) içermenin keşfedilişinden beri, günümüzün enformasyon toplumunda, nesneleri ve haberleri mekânsal mesafeler arasında taşıyan eski mantığın (tekniğin) yerine, yeni bir mantık (teknik) ikame edilmektedir. Günümüzde her şey, kayıtsızca enformasyon ve enformasyon işlemi olarak tasvir edebilmek ve kodlayabilmek için, bilgileri örgülenmiş ve mekânsal olarak dağıtılmış yayıncı ve alıcılara gönderilmektedir. Bu kasıtlı olarak düzenlenen eşzamanlılık, mümkün olan her şeyi, o anki yaşanan gerçek zamanda takdim edilen tele-varlığa/mevcudiyete dönüştürmeyi öngörmekte ve böylece, kendi deri sınırlarında son bulmayan ve artık organik olmayan vücudun daha da yayılması mümkün kılınmaktadır. "İnsanı hedef alan bu gelişme, onun enformasyon algısını, işlem ve üretiminin kognitif sistemini biyolojik donanımdan çözüp çıkartarak, başka bir donanımda da işlenebilecek yazılım olarak kodlamayı amaçlamaktadır." (Rötzer, 1996: 59)

Ayrıca ifade etmek gerekir ki, günümüzde sadece eskimiş ulaşım teknikleri değil, teleprezantatif gerçek zamanda sunulan nesnenin mevcudiyetinin gerçekliği ve simülasyon da telafi edilmekte, bir başka deyişle çözülmektedir: Resim/görüntü, artık geçmişin şimdide takdimi değil, bilakis nesnenin varlığının şimdi ve burada telafi edilmesidir. Bir şeyin öykülenmesi için o şeyin, uzunca bir süre sinema filmlerinde kabul edildiği gibi, belirli bir zamanda gerçekleşmiş olması gerekmemektedir: Çekimlerden sonra, olmuş olan (çekilmiş olan), esasen bir öykü anlatımı olmamış olsa bile, kendini bir hikâyeye dönüştürmektedir. Zira seyirci onu, sürekli olarak şimdiki zamanda, sürekli yeni bir anda izlemektedir. Nesnenin kendisini zaten yaşanan gerçek zamanda takdim edilen tele-varlık/mevcudiyet olarak takdim etmesi dolayısıyla, mevzu edilen dönüşümün, zaman ve hikâyenin yeniden kurgulanabilmesi için tek imkân olmadığını söylemek mümkün gözükmektedir.

Alışılagelmiş geleneksel algı biçimlerine göre, insan sürekli belirli bir zaman diliminde, geçici akıp giden şimdide yaşamakta ve nesne, zaman ve mekân arasındaki bağıntıyı algılamaktadır. Dördüncü boyut olarak zaman her varlığın varoluş şartı ve nesnelerin varoluş, düzen biçimi, insana, belirli bir tarzda kendilerine ait zamanın algı biçimini sunmaktadır. Mekân, hadisenin akışı, nesnelerin düzeni, zamanın belirli bir durumda ve çevrede katılaşması olarak idrak edilmektedir.

Bu bağlamda mekânın, ölçülebilir zaman kesitlerinde müşahhas olarak algılanabilir tecrübelerin dünyasıyla/çevresiyle sınırlandığını söylemek mümkün gözükmektedir. Fakat günümüzde enformasyon, mekân-zaman-madde bağıntısının son boyutunu oluşturmaktadır. Tabii ve bütünlüğü olan algılarımızdan oluşan çevrenin yanına, elektromanyetik verilerin çevresi

yerleştirilmektedir. Bu taşınabilir olan çevre, gerçek mekânın alışılagelmiş geleneksel perspektiflerini, sözünü ettiğimiz gerçek-zaman ve simülasyon (cyberspace) perspektifleriyle bölüp parçalamaktadır: Cyberspace, kullanıcının gerçek zamanda aktive edildiği, tamamen suni ve görsel bir çevreden oluşmaktadır. Kullanıcı genellikle, önünde küçük bir ekranı olan kask takmaktadır. Ekranlarda, bilgisayar ne gösteriyorsa, o görünmektedir. Kullanıcı, örneğin başını çevirirse, perspektif, izleme sistemi tarafından buna uygun olarak değiştirilmektedir. Eğer kullanıcı sensorik bir eldiven taşıyorsa, bilgisayarın, kavrayan veya işaret eden parmak hareketlerini nasıl takip ettiğini görmek mümkün olabilmektedir. Eldivenli el, virtüel sahnede kullanıcının gözleri önünde ve koluna bağlı olmaksızın süzülerek hareket ederken görünmektedir. Sözü edilen görsel çevrede vücut, en eksiksiz bir bütün olarak değil, en fazla, parçalanmış fakat değiştirilebilir bir beden olarak görülebilmektedir. Zaten, insanın fiziki mekânda sahip olduğu bütün ve değiştirilemez olan vücut, pek gerekli değildir. Etrafta süzülen bir yüz, dans eden bir gül, bir çaydanlık olmak mümkündür. Kısaca, ne olmak isteniyor ve tasavvur ediliyorsa, o olunabilmektedir. Cinsiyet farklılığının burada bir önemi yoktur; isteyen istediği cinselliği seçebilmektedir. Ne ki esasen bu, biyoteknik araştırmalar sayesinde çoktan mümkün hale gelmiştir. Bu durum Descartes'in meditasyonlarını hatırlatmaktadır: Meditasyonlarında Descartes, gelecek olan görüntüleri gerçeklikten ayıramayacak denli mükemmel biçimde, kendisini kandırabilecek şeytani bir varlık hayal etmektedir. İşte tam da böyle bir yanılsama, cyberspacede gerçekleşmektedir: Virtüel mekân, gerçek mekândan ayırt edilememektedir. Hareketsizce duran seyirciden bağımsız olarak kameranın hareket ettiği sinema filminin aksine, cyberspacede VR

(virtual-reality-system/potansiyel gerçeklik sistemi) kullanıcı, hareketi virtüel mekânda algılayabilmek için, gerçekten maddi mekânda hareket etmek zorunda kalmaktadır.

Virtüel gerçekliğin en belirgin özelliği seyirciyi, kendisi makineye bağlı olduğu halde, görüntüyü görebilmek için fiziken hareket etmeye mecbur etmesidir. Gözün retina tabakasıyla ekran, adeta kaynaşmış gibidir. Kodlar çağında, duvar resmi, insan boyunda heykeller, diyorama gibi klasik simülasyonları aşıp, virtüel (potansiyel) gerçekliğe ulaşılmaktadır. Ulaşılan bu potansiyel gerçeklik bize, eğilim ve yönelişlerimizin sadece basit bir ihtimalden ibaret olmadıklarını, fiziki bir gerçeklik olduğunu ispat etmiş görünmektedir. Karl Popper'a göre: "Bunlar güç ve güç alanları gibi gerçektir. Güçler de tersine, vücudu harekete geçiren ve hızlandıran eğilimlerdir. Güç alanları ise, mekânın belirli bir bölgesine dağılmış ve bu bölge içinde kendisini sürekli değiştirebilecek olan eğilimlerdir. Güç alanları eğilim alanlarıdır, gerçektir, vardır." (Virilio, 1994: 161).

Bu değerlendirmeleri takiben, virtüel gerçekliğin bütün bu bakış açılarını ilginç bir biçimde gösterime sunan bir filme işaret etmek uygun olacaktır: Brett Leonard'ın cybersex sahnesiyle kültleşen filmi *The Lawnmower Man*. Başrollerde Jeff Fohay ve daha sonra James Bond'u oynayan Pierce Brosnan yer almaktadır. Film 1992 yılında çevrilmiş ve şu filmlerle birlikte değerlendirilmiştir: *2001: A Space Odyssey* (1968), *War Games* (1983), *Brainstorm* (1983), *Johnny Mnemonic* (1995), *Virtuosity* (1995) ve *Strange Days* (1995). Elbette filmde sergilenen her şeyi gerçekleştirmek mümkün değildir. Fakat film, ancak kısmi olarak gerçekleştirilebilir olan bir vizyonun oldukça etkileyici olabileceğini ispat etmektedir. Filmin jeneriği şu metinle başlamaktadır: "Gelecek bin yıllık dönemin başlangıcına kadar, virtüel

gerçeklik adı verilen teknoloji oldukça yayılmış olacak. Bu teknoloji bize, bilgisayar tarafından üretilmiş, hayal gibi sınırları olmayan suni bir dünyaya ayak basmamızı sağlayacak. Yaratıcıları onda, müspet milyonlarca uygulama imkânı görürken, diğerleri ona, düşünceyi kontrol etmenin yeni bir biçimi olarak bakıyorlar ve korkuyorlar."

Larry (Pierce Brosnan) cyber-teknolojisi için kurulmuş askeri bir enstitüde çalışmaktadır. Enstitüde insanın sinir sistemini (beynini) geliştireceği düşünülen deneyler yapılmaktadır. Bilhassa Larry, buna kesin inanmakta ve insanlığın geleceğini virtüel gerçeklikte görmektedir. Filmin odak noktasını bir kilisede yetişmiş ve eğitim almamış olan Joe ile yapılan bir deney oluşturmaktadır. Joe insanlara ve Tanrı'ya oldukça itaatkar, kendisine haksızlık yapılsa bile -ki sıkça yapılmaktadır- karşı gelme kabiliyetinden mahrum biridir. Joe'nun mesleği bahçıvanlıktır ve eli makinalara çok yatkındır. Joe zevkle çizgi-roman okumakta ve figürleri *cybermen* olarak adlandırarak, onların bir gün kendisini ziyaret edeceklerine inanmaktadır. Joe, önce cyberspace ile tanışır ve sonra Larry'nin bayan komşusunun oğlu Peter ile oynamaya başlar. Doğuştan zekâ özürlü olan Joe'ya, zekâsının gelişmesi için, cyberspace oyunları teklif edilir. Larry, Joe'yu para karşılığında kiliseden kurtarır. Deneylerde Joe'ya, öncelikle sakinleşmesi için *vitamin iğneleri* vurulur ve daha sonra bilgisayara bağlanır. Larry, Joe'nun beyin fonksiyonlarını, elektro-kimyasal şok tedavisi sayesinde geliştirmeyi dener. Virtüel simülasyonlar ve vurulan belirli iğneler vasıtasıyla beyin hücreleri özenle uyarılmaya çalışılır ve bunun için elektriksel parametreler kullanılır.

İki ay sonra Joe'nun fonksiyon kabiliyeti artar, araba sürmesini öğrenir ve cyberspace oyunlarında sürekli daha başarılı

olur. Joe'nun davranışları değişir, kilisenin rahibine karşı gelir ve rahip artık onu dövemeyeceğini görür. Joe sürekli daha cesaretli ve akıllı olmaya başlar, bir kadınla tanışır ve hatta onunla ilk cinsel tecrübesini edinir. Bilgisayar simülasyonları ve üzerinde ilimlere ilişkin bilgiler yüklü olan cd-rom'lar aracılığıyla Joe'nun beynine, matematik, felsefe, biyoloji vs. bilgileri yüklenir. Joe sınırsızca bilgilenmeye iştah duymaya başlar. Ona artık bir cd-rom için iki dakikalık bir süre kâfi gelmeye başlar. Sonraki sahnelerde Joe, tedricî olarak gerçeklikten uzaklaşmaya başlar, gerçekliği beynine yüklenen verilerle karıştırır ve beyin krizi adı verilen sancılar çekmeye başlar. Hatta bazı deneylerde Joe, hayati tehlike atlatır. Nihayet Joe tabiatüstü güçlere ulaştığında, Tanrı'yı gördüğüne ve/veya kendisinin Tanrı olduğuna inanmaya başlar. (Burada besbelli ki, Hristiyanlığın Tanrı-insan/insan-Tanrı tasavvuruna gönderme yapılmaktadır.) Joe deneyi eleştirmeye başlar. Zira o, bu mevzuları, deneyi yapanlardan daha iyi anlamaktadır. Joe, teknolojinin, beynin yeni keşfedilmemiş alanlarına doğru bir ilerleme olduğuna inanmamakta, bilakis, eski simyacı ve büyücülerin tanıdığı unutulmuş kabiliyetlerin kendisi tarafından yeniden keşfedildiğine, eski fonksiyonlara virtüel gerçeklik sayesinde yeniden hâkim olduğuna inanmaktadır. Ona göre teknologların ulaşmak istediği, öyle hiç de yeni bir şey değildir. Bu arada meşhur, zamanımızın filmsel ikonu haline gelen cyberspace sahnesi görülür: Kahramanlar, Joe ve kız arkadaşı aynı mekânda bulunurlar. Her biri, mekânın her yönüne 360° derece dönmeyi mümkün kılan dairevi bir çerçeveye bağlıdır. Cybersex esnasında kamera, kahramanların gördükleri ve tecrübe ettikleri virtüel mekânla fiziki mekân arasında yer değiştirirler. Onlar fiziki mekânda dönerken, bedenleri,

şuur-dışının renk, biçim ve tınılarını çağrıştıran bilgisayar grafikleriyle, virtüel dünyada sergilenirler.

Filmin akışı sırasında Joe, kendini tedavi etmeye çalışır. Tanrısal gücü sayesinde, ona daha önce kötü davrananlardan intikamını alır. Joe'nun bedeni, ışık ve enerjiden oluşan bir cevhere dönüşür ve rahibi ateşler içine atarak yakar. Askerler onu öldürmek istediğinde, Joe kendisini ana-bilgisayara izdüşürmek suretiyle iltica etmeye ve orada mutlak enerjiye dönüşmeye çalışır. Bu arada Joe artık, *Cyber-Christus/Tanrı-insan İsa* olduğuna inanmaktadır. Larry, onu engellemeye çalışır ama başaramaz. Joe başka kişilerin fiziki dünyasını kontrol etmeye başlar, bir şeyin gerçekleşmesini istediğinde, onu sadece istemesi veya ona meyletmesi kâfi gelir: Onun temayülü, aynı zamanda gücüdür. Joe kendini, insanları öldürebilmek için, yaptığı bir uzay yaratığı simülasyonuna bile dönüştürebilmektedir. İstediği mesafeden nesneleri yönetebilmektedir. Nihayet kendini bilgisayara izdüşürmeyi başarır ve orada gerçek bir Tanrı'ya dönüşür, öyle ki, bilgisayarda simüle edilen dış dünyaya tesir eder. Telemanyetik güçler sayesinde, görsel gerçekliğin tuhaf yaratıklarını kendisini yok etmeye gelen askerlere karşı gönderir. Joe bilgisayara yapılan her türlü müdahaleyi engeller. Fakat sonunda ana bilgisayar, Dr. Larry tarafından yerleştirilen saatli bir bomba ile havaya uçurulur.

Film, daha önce hararetle savunulmuş olan modern ideallerin insanlığı nereye sürüklediğine dair bazı soruları yöneltmeye sevk etmektedir: Modernizmin daha önce iman edilen ilerleme, evrim, emansipasyon, evrensel aklın güvenilirliği vs. gibi ilkelerinin günümüzdeki geçerlilik düzeyi nedir? Günümüzde gerçeklik ve tabiatla olan ilişkimiz nasıl cereyan etmektedir? Gerçekçilik, akılcılık, gerçeğe sadakati öngören temsilden

(reprezantasyon) ve gerçeğin konstrüksiyonundan, nihayet özgürlük, irade ve bilgiyle donatılarak nesnenin karşısına dikilmiş özneden daha hangi dereceye kadar bahsedebilmek mümkündür? O hâlâ gerçekten mevcut mudur, özne/ben? *Ben* acaba bağlantısal bir kimliğe mi dönüşmektedir? Zihnî ilişkiler ve sosyal bağlantıların sadece sonsuz bir yığını haline mi gelmiştir? Veya G. Deleuze'ün şizofreniye ilişkin olarak tespit ettiği gibi: "Her şey beden ve bedenseldir. Her şey bedenlerin bir karışımı ve bedende karışım, çapraşıklık, penetrasyondur. Her şey fizik meselesi...' midir? (Deleuze, 1993: 115)[17]

Eğer her şey bedense, o zaman mümkün olan her şeyin inşası gibi, bedenin ve günümüzün bilgisayar çağında kodlanabilen ve dekode edilebilen bilginin/anlamın değişken oluşundan hareket etmemiz gerekmektedir.

Sibernetik yeniden-üretim çağında, sayısız çeşitli, belirli bir (de)kodlama sistemine göre inşa edilmiş gerçeklik tabakaları, bilgisayar/televizyon ekranının veya sinema perdesinin yüzeysel düzeyinde sergilenmektedir.[18] G. Deleuze'ün, her şeyin fizik olduğuna dair ifadesi, ilk bakışta ironik gibi gelse de, günümüzde fiziğin kendi nesnesini ortadan kaldırıp kaldırmadığı sorulduğunda, tehditkâr bir havaya bürünmektedir. Eğer dijital

17 Deleuze takip eden paragrafta öznenin modern söylemine ilişkin şunları söylemektedir: "Kaotikleşecek ve birer canavar olacaksınız. Nietzsche cevaben: 'Bu kehaneti biz çoktan gerçekleştirdik...' Ve bu yeni söylemin öznesi - kaldı ki özne artık yok - ne insan ne Tanrı, ne de Tanrı'nın yerine geçen insandır. O, modernizmden ve onun ferdileştirmesinden, kişiliğinin biçimlerinden bağımsız olarak insanları, bitkileri ve hayvanları, boydan boya sırayla geçerek aşan serbest, anonim ve göçebe bir tekilliktir: Üstün-insan başka bir şeyi kastetmemektedir. Onun kastettiği, felsefeyi yenilemesi gereken ve anlama nihayet yüklem, sıfat olarak değil, bilakis hadise olarak muamele eden bir türdür."

18 Bu yüzey üstü oyunları, Yeni Çağ döneminde gerçekliğin matematiksel anlamda indirgenmesini ve mekânın ve evrenin, her şeyi aynı seviyede sergileyen geometrik tasavvurunu hatırlatmaktadır.

teknoloji, tabii ve suni olan arasında bir bağıntı oluşturuyorsa, *resim çözünürlülüğü* neyi ifade etmektedir? Bu belki gerçekliğin ortadan kalkması demek değil, fakat kesinlikle gerçeğin daha iyi, üstelik sadece mekân itibarıyla değil, özellikle zaman itibarıyla de inhilale maruz kalması anlamına gelmektedir. Sadece dijital teknolojik gelişmeler gerçekliği, algının geleneksel alışkanlıklarından, gerçekçiliğin katı kurallarından kurtarmaya yetecek midir? Peki böylece, dünyanın perspektifsel-kategorik bilgisine olan inanç sarsılmış olmayacak mıdır?

Günümüzde gerçekliğin birbirine zıt varyasyonlarının, hayal ve gerçekliğin sürekli içpatlaması (implosion), tarihi olan ile kurgusal olanın, sürekli olan ile süreksizin, enformasyonların, kelimelerin, resimlerin, gürültülerin içpatlaması aynı anda tecrübe edilmektedir. Bu hayatın, gerçekliğin topyekûn estetize edildiği eşzamanlılık döneminde, metodolojik akıl tartışılmakta ve daha önce ebedi hakikatler olarak öğretilen ve kutsanan teorilerin, ne denli hiçliğe mahkûm oldukları, tedricî olarak keşfedilmektedir. Bu teoriler günümüzde, bütün modernleşme sürecinden sonra denenmiş, tecrübe edilmiş ve sonuna kadar kullanılmış görünmektedirler. Zira birincisi: Bu teoriler, alışılagelmiş geleneksel anlatım yapıları ve mümkün anlamlandırmanın bütün söylem biçimleri, modernizmin günümüzde içinde bulunduğu bunalımdan sorumlu tutulmaktadırlar. İkincisi: Estetik olanın hayatın her alanında hükümranlık kurması sebebiyle, varlık ve görüntü arasındaki eski problematik nispetler bir tarafa itilmektedir; gerçeklik ve hayal, yakınlık ve uzaklık ve asli olanla kopyası arasındaki farklar artık çok net olarak ayırt edilememektedir. Hayatın her alanında, hatta politikacıların ve politik hadiselerin sahnelenmesinde hâkim olan topyekûn estetikleştirme dolayısıyla nesneler, bütün ikili yapılar, estetik ve etik

değerlerin ilkeleri, kısaca neredeyse her şey, kendi aralarında karıştırılabilmekte ve birbirleriyle değiştirilebilmektedir. Referansiyel değerlerdeki bu asli kayıp sebebiyle nesneler, birbiriyle keyfî olarak ilişkilendirilebilir hale gelmiş ve bunlar netice itibarıyla artık, temsilî bir biçim ve tarzda gerçekliğe değil, bilakis hiper gerçekliğe ve imgesel olana refleksiyon kurmaktadırlar.

Simülasyon ve *hiper gerçeklik* gibi kavramları postmodernlik üzerine yapılan tartışmalara kazandıran Jean Baudrillard, mevzuya ilişkin şu görüşleri ileri sürmektedir:

> Biz artık olgularla ve akli temellerle bir birlikteliği olmayan simülasyon mantığının dairesi içindeyiz. Simülasyonun en belirgin vasfı, onun minicik olgular üzerinde dönüp duran modellerin itinalı kesinliğidir. (...) Olguların kendilerine ait bir yörüngesi yoktur, onlar modellerin kesişim noktasında oluşurlar, öyle ki, tek bir olgu, diğer bütün modeller tarafından aynı anda üretilebilir. Bu öncülleme, itinalı kesinlik, bu kısa devre, bu modelin olguyla kaynaştırılması (artık anlam mesafesi, diyalektik zıtlık, olumsuz elektriklenme yerine, sadece tezatlı kutupların bir içpatlaması) bütünüyle mümkün, hatta en çelişkili yorumlar için, her hâlükârda açık bir alan bırakmaktadır (1978: 30-31).

Gerçek olanın nasıl hiper gerçekliğe dönüştüğünü gösterebilmek için, aslında uzunca bir arayış gereksizdir. Reality-TV adıyla birkaç yıldır görüntüye gelen televizyon programları bu duruma güzel bir örnek teşkil etmektedir. Bu programlar, belgesel çekimlerle, gerçekten belirli zaman ve mekânda gerçekleşmiş olması gereken hadiseleri göstermektedirler. Latin Amerikalı bir televizyon kanalı olan *Telenovela* bu türden yayınlar yapan kanallar için ilginç bir örnek oluşturmaktadır: 1992'nin Haziran ayında Telenovela *Bu Caddelerde* adı altında bir seri yayınlamaya

başlamıştır. Aynı dönemde kriz dolayısıyla karışmış olan ülkede ilk defa gerçek iktisadi, politik ve sosyal durum hakkında tahlillerin yapıldığı görülmektedir. Programın yayınlandığı her akşam, caddeler boşalmış ve izleme oranı % 90'lara ulaşmıştır. Bu başarının sırrını şu şekilde açıklamak mümkündür:

> Politik sınıfı ve Venezuela toplumunu sarsan rüşvet olayları ve skandallar araştırılarak, programda canlandırmalı belgesel sahneler şeklinde yayınlandı. Telenovela, yaşanan gerçek olayları, dizi olarak yayınladığı bölümlerin teması yaptı. Böylece insanlar birdenbire sadece bir haber değerinde gördükleri kendi günlük tecrübelerinin, nasıl kopyalanarak dizilerde yayınlandıklarını gördüler. Dizi, politik gündelik hayatın izini yakın takibe aldığı oranda seyirciye heyecan vermeye başladı: Sade bir haber programındaki gibi seyirci her bölümde, politikanın büyük yıldızlarıyla karşılaşmaya başladı. Seyircinin her biri, örneğin dizinin ana figürlerinden biri olan Don Cheppe'in, başkan Carlos Andress Peres olduğunu bilmekteydi. Diziyi yapanlar o kadar ileri gittiler ki, hatta başkanın aşk ilişkilerini bile sergilediler. Başkan Peres'in rüşvet skandalından iki gün sonra politik durumu ilgilendiren hadiseler, dizinin o döneme rastlayan bölümünün mevzusu yapıldı. Normal haber programlarında yayınlanan belgesel çekimler, dizide canlandırılarak tekrar gösterime sunuldular.
>
> Dizi süresince seyirci, haberler ve gazetelerin göstermediği devlet başkanını şehrin her semtinde görmeye başladı. Seyircinin şuurundaki dönüşüm hadiselerin akışında önemli bir rol oynamaya başladı. Zira karşılıklı bir etkileşim, televizyonla doğrudan bir diyalog oluştu. Televizyon, seyircinin günün haberlerine ilişkin söylemek veya sormak istediği şeye, anında cevap veriyordu: Gazetelerin sayfaları açılıyor, o günün akşamında aynı haberler televizyonda izleniyor, dizi olarak seyrediliyordu: Skandallar adeta kurgusallaşıyordu!
>
> Birkaç hafta sonra, ordunun çıkarcı temsilcileri, toplumdaki bu emniyetsizliği kullanarak, bir iki aylık bir zaman sürecinde, günlerce devam eden ve oldukça kanlı geçen iki darbe girişiminde

bulundular. Ordunun saldırı odağında, bir grup silahlı isyancının sığındığı televizyon vardı. Bunun üzerine, güncelliğin aynası olmak maksadıyla, bütün bu olaylardan sonra dizinin birkaç bölümü, bu darbe girişimlerine ayrıldı. Gerçeklik daha güçlü aydınlatılmalı ve filmselliğe dönüştürülmeliydi. Bunun da ötesinde, haber programlarından alınan görüntüler dizinin kurgusal aksiyonuna eklendi ve karıştırıldı. Dizinin ana figürleri artık, gerçek hayata daha yakınlaşan bir bağlamda hareket etmeye başlamışlardı. Her hafta başkanın aşk ilişkilerine dair yeni bir ayrıntı ortaya çıkarılıyordu. Dizinin senaristleri ve yapım ekibi hadiseleri sıcağı sıcağına takip ettiler. Bazı sahneler tek bir günde çekilip montajlanarak yayınlandılar. Dizinin 100'ü aşkın bölümünün hiçbirinde aşk sahnesi görüntüye gelmedi. Telenovela dönüşüme uğradı: Melodramın yerini, Venezuelalı her vatandaşın değişime yönelik arzularıyla örtüşen bir kurgu türü almaya başladı. Dizi süresince en yüksek izlenme oranlarına ulaşıldı.

Halkın yoğun baskısı sebebiyle nihayet, devletin resmi kurumları devlet başkanlarından desteklerini çekmeye, tavır takınmaya başladılar. Başkan hakkında davalar açılmaya başlandı. Dizinin ana figürü Don Cheppe ve Peres, ülkenin başkanıyla özdeşleştirildiler. Dizinin kendini gerçekliğe bağlayan bu işlevi, adeta inisiyatifi kurucularının elinden almaya başlıyordu. Dizinin muhtevası o kadar güçlüydü ki, birkaç ay öncesine kadar spekülasyon olarak kabul edilen soruşturmaların başlamasını mümkün kıldı: Başkanın politik sonu (Arte, 1995).

Burada ayrıca başka programlar da zikredilebilir: Amerika ve Avrupa'da *Acil* veya *Çözülemeyen Sırlar* gibi isimler altında yayınlanan bazı televizyon dizileri, bazı hadiselere şahit olan, korkunç olayları yaşayan veya dolaylı olarak etkilenen kişileri göstermektedir. Bu diziler, sözde gerçek zamanı, hadiselerin cereyan ettiği mekânlarda yeniden kurgulayıp sahnelemekte veya şahitlere tecrübelerini anlattırmaktadır. Böylece gerçeklik hayale, hayal de gerçekliğe dönüşmektedir. Seyircinin

dikkati, emin bir biçimde gerçeklikle ve hakikatle tanıştırıldığı ve normalde başka bir yerde rastlanılmayacak ve tecrübe edilemeyecek olan öykülere çekilmektedir. Böylece gerçek, hayal ve mucizeden bile daha ilginç ve belki de daha büyüleyici bir hadiseye dönüşmektedir. Bunun sebebi aslında, bizim gerçekliği esasen kaybetmiş olmamız, bizi kendisine çekmesi ve nostaljik hisler uyandırmasının sebebi ise, bizim gerçekliği kendi saf biçimleriyle gördüğümüze ve tanıdığımıza inanmış olmamız değil midir? Özellikle gerçekliği, gerçek olmayanla karşılaştırma imkânına sahip olduğumuzda?

Gerçek olanın nasıl hiper gerçekliğe dönüştüğünü gösteren bir başka çarpıcı örnek de 1995 yılının Amerika'sında gerçekleşmiştir:

> Örneğin sadece Los Angeles'da dokuz televizyon kanalı, bu tür imkânları sunabilmek için birbiriyle rekabet etmektedir! Hepsi de karışık ve renkli haberlerin peşinden koşmaktadır. Bu programlar akşam yayınlarının üçte ikisini oluşturmaktadır. John Fischer, "Real News"in redaktörü (o dönemde) şunları söylemiştir: "Cürümü televizyonda gösterime sunmak oldukça basittir. Muhtelif polis şubeleri ve enformasyon aktaran şerif büroları bizim kaynağımızdır. Bu büyük bir şehirde öyle hiç de zor bir şey değildir. Bu tabii, bu şehirde diğerlerine göre daha fazla suç işlendiği anlamına gelmemektedir. Birçok televizyon programı kanun dışılığın, cinayetlerin ve muhtelif cürümlerin peşinde koşturmakta, bu da bizim yayınlarımızı doldurmaktadır."
>
> Birçok kamera ekibi, saat başı şehrin semtlerini dolaşmakta, istediklerini çekmektedir. Bazı programların sekiz ekip arabası mevcuttur. Hareket halindeyken çekimler yapılmakta ve montajlanmaktadır. Merkezde ise bir bilgisayar, ekibin her hareketini takip etmektedir. Sürekli olarak kimin nerede olduğu bilinmektedir. Örneğin bir yerde yangın çıksa, olay yerine en yakın ekip aranmakta,

telsizle irtibat kurulmakta ve hadise çekilmektedir. Ekipler sahip oldukları dinleme aletleriyle polisin, itfaiye ve ilk yardım servisinin telsiz konuşmalarını takip edebilmektedirler. İşte bu sayede örneğin, halka açık bir caddede meydana gelen silahlı bir çatışma görüntülenebilmektedir. Mümkün olan en kısa sürede olay yerinde olabilmek için helikopterler kullanılmaktadır. Zira dakik olarak yayında olabilmek önemli ve zorunlu bir şeydir. Her akşam en azından iki röportajcı, her an canlı olarak yayın yapabilmek için dışarda hizmet etmektedir. Sıradışı spor haberleri dışında bu tür programlar mutlak bir önceliğe sahiptir.

Haber sunucusu bir bayan: "Yayınımızda her türlü cürüm ve cinayet haberlerini sunuyoruz. Kanun dışılığın ve cinayetlerin durdurulmasına katkıda bulunacağımıza inanıyoruz. Kullandığımız ifadelere aşırı dikkat gösteriyoruz, çünkü genç seyircilerimiz bundan etkilenebilirler."

Haberlerin dramatize edilmesi örneklerinden biri de, O. J. Simpson'a karşı açılan dava sürecinde yaşanmıştır. Eski bir futbolcu olan O. J. Simpson, karısı ve karısının arkadaşını bıçaklayarak öldürmekle suçlanmıştı. Özel olarak hazırlanmış sayısız program, aylarca davanın üzerine üşüştü. Haziran 1994'te polis ile O. J. Simpson arasında yaşanan kovalamacanın helikopterle takip edilmesi ve görüntülenmesi, haber yayıncılığının yeni biçimini gösteriyordu. Her gün televizyonlar, dava sürecini haber olarak seyircilerine ilettiler.

Gerçek hayatın televizyon ekranındaki cazibesini güçlendirmek için John Langley, yayımcı *Cops*'u kurdu. Amerika'nın değişik şehirlerinde dört kamera, polislerin peşine takıldılar. *Cops*, inanılmaz düzeyde bir seyirci ilgisi topladı.

John Langley: "Seyircimiz *Cops*'u seviyor, çünkü öykünün sonunun ne olacağını bilemiyor. Çalışmamız netice itibarıyla, gerçekliğe yakın sinemanın başarısını yakalıyor. Seyirci öncelikle, bir polisin düşüncelerine iştirak ediyor, fakat aynı zamanda, hemen sonra ne olacağını bilemiyor. Gerçekliği önceden kestirebilmek imkânsız. Öyle klasik sinema filmlerindeki gibi değil. Orada, birinin kapıya

nasıl yaklaştığı görülür, bunu bir kesim takip eder, sonra kapı açılır ve kişi içeri girer. Bizde ise durum bambaşka. Bizde, kapı açıkken içeri girilir. *Cops*, tamamen çevremize uymaktadır. Böyle şeylerin gerçekten mevcut olduğunu görüyoruz. Maalesef, gördüklerimiz arasında bizi derinden etkileyen çok sayıda cürüm, dramatik ve acıklı durumlar mevcuttur. Bizi eleştirenlere hep, hayatın dışında başka bir şeyi göstermediğimizi söylüyoruz. Eğer hayata dair fazla bir şey bilmek istemiyorsanız, başka bir programa bakabilirsiniz. Eğer korkmuyorsanız, *Cops*'u izleyin."

Cops, yayınına 6 yıl boyunca devam etti. John Langley program için, 40 Amerikan şehrinde çekimler yaptı. Programın konsepti Rusya, Hong Kong, Londra ve Güney Amerika'da taklit edilmesini öngörüyordu. John Langley daha sonra, programın çocuklar için uygun olmadığını itiraf etti. Program polislerin gördüğü her şeyi gözler önüne seriyordu:

"Tabii bizim dahi bazen çok korkunç, aşırı şiddetli, sıradışı ama iğrenç, çok fazla gerçek bulduğumuz şeyler oldu. Gerçekliği kaldıramıyorsunuz, hayatın ve ölümün iş başında olduğu katı ve dramatik gerçekliğe tahammül edemiyorsunuz. Hatta bazen, kimi seçtiğimiz sahneler, örneğin cinayet sahnesi gibi, o denli iğrenç oluyor ki, birkaç yerini kesmek ve dışarda bırakmak zorunda kalıyoruz." (Arte, 1995)

Günümüzün televizyon programlarında, özellikle dizilerde, hikâye anlatımının sürekli daha fazla ikinci plana itildiği, onun yerine özel efektlerin (special effects), müziğin baskın oluşunun, tesadüf ve sürprizlerin geçmeye başladığı görülmektedir. Televizyon, sinemadan sonra, günümüz neslinin modernlikten postmodernliğe olan dönüşümünde önemli bir işlev üstlenmektedir: Esasen televizyonda her şey, güncel ve güncelleştirilmektedir. Televizyonun gücü, onun zamanı anlatması değil, *şimdi*yi sunmasıdır, üstelik bunu yaparken, ifadenin (anlatımın) zamanı ile gösterilenin (yayın zamanı) hiç de aynı olması gerekmemektedir:

Televizyonda her şey güncelleştirildiği için, geçmişle şimdi arasındaki sınırlar kalkmaktadır. Her şeyin umarsızca eşitlenmesi ve güncelleştirilmesi dolayısıyla, bütünlük güncelliğini yitirmektedir. Nihayet, *dil oyunları*, *çoğulluk*, *karşılaştırılamazlık*, *sınır aşımı* ve *farklılıkların saydamlaştırılması süreci* gibi kavramlara uygun olarak televizyonun, kelimenin tam anlamıyla modern değil, bilakis postmodern kültürün gerçek bir dünyası olduğunu ileri sürmek mümkündür. Zira televizyon haklı olarak, toplumun bir aynası değil, tam tersine, seyretmenin bir aynası olarak toplumun kendisiymiş gibi görünmektedir.

Panoptikumun Sonu ve Film

Algıda yaşanan ve yepyeni bir dünya anlayışına yol açan dönüşümü (aisthesis) iyice değerlendirmeden, çağımızı anlamak mümkün değildir. Mikroskopun, dürbünün, röntgen ışınlarının ve fotoğraf makinasının keşfi, kuşkusuz, görülebilir olanın alanının daha da genişletilmesi anlamına gelmektedir. Fakat baskı makinaları daha da geliştirildiğinde, gazete ve dergilerin yeni biçimleri ortaya çıktığında ve fotoğrafçılık daha da yaygınlaştığında, bakış sosyal bir meta haline gelmiş ve genel olarak algı toplumsallaştırılmıştır: Telgraf, telefon iletişimi hızlandırmış ve buharlı makinaların, tren yolunun ve uçağın keşfi, uzaklık anlayışını değiştirirken, fotoğraf, reklam alışveriş merkezleriyle oluşan yeni görsel kültür, hatırlama ve tecrübenin tabiatını dönüştürerek farklı bir biçime büründürmüştür.

Bu bakışın ve algının, bir başka deyişle, gerçeğin görüntüsünün toplumsal çeşitlendirilmesi, günlük hayatın düzenini ve ritmini niteliksel bir biçim ve tarzda belirlemiştir.

Bütün bu dönüşümlere rağmen, sürekli daha da güçlü biçimde mobilize edilen bakışın temel ilkeleri değişmemiştir.

Genel anlamda perspektifsel, akli kıstaslara göre yönlendirilen bakışın ilkeleri geçerliliğini korumuştur. Bakışın işte tam da bu mantığı, Rönesans'tan günümüze mimariyi, fakat aynı zamanda, bilhassa endüstrileşme süreciyle birlikte, şehirlerin dizaynını belirlemiştir. Bu bakışın ve algının perspektivizmi, modern söylemin temelinde yatan temsilin (reprezantasyonun) toplumsal, kültürel ve sanatsal alanlardaki pratiği için oldukça önemli bir rol oynamıştır.

Modernliği panoptik bir düzen olarak tasvir eden M. Foucault'a göre panoptizm, toplumsal ve politik kontrolün kurumsallaşmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Hatta M. Foucault'a göre denilebilir ki, modernliğin özgünlüğü işte bu bilgilerin ve görünür olanın panoptiksel olarak yeniden düzenlenmesinden ileri gelmektedir (1995). *Surveiller et Punir/Kontrol ve Ceza* adlı kitabında Foucault, panoptizmi "kendi unsurlarını kontrol altında tutan mimari bir mekanizma, sistem" olarak tarif etmektedir (1976: 251-292). Gösterimin perspektifsel mantığı aracılığıyla gerçekliği, tabii çevresinden koparıp, kareye (konsepte) hapsederek el koyan bu tür panoptik bir şuuru, resim sanatında da müşahede etmemiz mümkündür.

Foucault'a göre panopticon, muhtelif arzulardan tek tip iktidar etkisi üreten mucizevi bir makinedir; görme ve görülme çiftini birbirinden ayıran bir makina: Görmeksizin görülmek veya görülmeksizin görmek! (1976: 259) Ne ki bu durum, figüratif anlamda, karanlık sinema salonundaki seyircinin dikizciyi andıran konumuna benzemektedir.

Mimari, mekânın modern inşasında bakışın panoptik mobilizasyonunun yanında ayrıca iki gelişme daha olmuştur: Panorama ve diyorama.

Panorama (Yunanca, pan: her şey, her biri; horama: bakış) esasen 360° dairevi bir bakışı mümkün kılan manzara resimlerinin belirli bir biçimi, çok geniş bir ufuk yanılsamasına yol açan dairevi bir resimdir: Merkezde duran bir gözlemci tarafından temaşa edilebilen çevrimsel bir resimdir. Panoramik bir resim ifadesine şu şekilde ulaşılmaktadır: Perspektifin (perspektivizm) gerçekçi teknikleriyle, karanlık bir mekânın merkezindeki hayali bir gözlemci (bakış) kombine edilmekte ve karanlık mekânın çevresi, yani bakışın merkezi yukarıdan aydınlatılmaktaydı. Tabiat manzaralarını şehir mimarisiyle karıştırmak ve geçmişi şimdiye taşımak suretiyle panorama, gözlemciye pratik, mekân ve zamansal bir hareketlilik sunuyordu. Muhtelif zaman ve mekânların karıştırılması sebebiyle, gözlemci için, mekânın uzaklığı hususunda yargıda bulunmak zorlaşıyordu. Muhtelif zaman ve mekânları, karanlık ve zamansız bir merkezde duran gözlemciyle kombine eden panoramik resmin temsil ideolojisi, resimde ufuk, perspektif ve ölçülemezlik gücü fikrinin eşzamanlı olarak yeniden tasarlanması bağlamında ifadesini bulmaktadır (bkz: Friedberg, 1993: 15-24).

Diyorama (Yunanca, dio: arasından; horama: bakış), saydam bir resim, saydam bir zemin üzerine ışığın düşürülmesiyle oluşan bir resim, resmedilmiş bir arka planla yapılan plastik sergileme, ışık geçiren saydam bir zemin üzerindeki resim gibi anlamları ifade etmektedir. Diyoramanın teknik yanı ilk defa, 1839 yılında Daquerne Luis Jaques Mande tarafından tasvir edilmiştir. Ona göre diyoramatik hayal, ilkesel olarak resmin saydam zemininden geçen ışığın manipülasyonuna bağımlı bir şeydir.

Diyorama konsept olarak, ışık ve hareket aracılığıyla gözlemcinin, zaman ve mekânsal mevcudiyetle olan ilişkisinin yeniden inşası ve yapılandırılmasını öngörmektedir. Diyorama

şu şekilde panoramadan ayrılmaktadır: Diyoramayı müşahede eden kişi, panoramaya nispetle daha pasiftir. Bakış yine yapının merkezine yerleştirilmiştir. Gözlemcinin bakışı yalnızca, bütün diyoramatik yapı, ip ve tekerleklerle makinalaştırılıp gözlemcinin bakış açısının hareket ettirilmesiyle mobilize edilmektedir.

Görüldüğü gibi, gözlemcinin kendisi sürekli daha da pasifleşir, durgunlaşırken, bakış daha hareketli ve bakışın hareketliliği sürekli daha virtüelleşmiştir. Fotoğraf ve sinemanın keşfinden sonra gözlemci/seyirci, daha da hareketsizleşmiş, pasifleşmiş ve vücudunu hareket ettirmeksizin, virtüel gerçekliğin kurgularını algılamaya hazır hale gelmiştir (Friedberg, 1993: 25-28).

Heykeltıraşçılıktan mimariye ve resme kadar bütün görsel sanatlar, gerçekliğin hareketini durdurmaya ve dondurmaya çalışmışlar, bir başka deyişle, gerçeğin hareketinin durdurulması sürecini temsil etmişlerdir ama aynı zamanda çelişkili biçimde, gerçeğin suretinin gerçekliğini harekete geçirecek bir hareketliliği bulma çabasından da vazgeçmemişlerdir: Resimlerin saniyede 24 karelik hızla aktığı sinematografik hareketi.

Sinematografinin keşfine kadar, zamansal hareketliliğin değil yalnızca mekânsal hareketin hayalinden bahsedebilmek mümkündür. Zamansal hareketliliğin hayaline ilk defa sinematografiyle ulaşılmıştır. Öznelliğin bir biçimini de beraberinde getiren sinematografi, sadece fiziki dünyayla ilişkiye geçmekle kalmamış, zaman şuurunu da, hem yeniden inşa edilebilir hem de yapısı bozulabilir bir biçim ve tarzda değiştirmiştir. Sürekliliğin bir sanatı olarak öykü anlatmaya ihtiyaç duyan filmin, çelişkili bir biçimde bütün enerjisini kesintilerden, süreksizlikten alıyor olması bir olgudur. Bu olgu, bütünlüğün artık o eski kapalı biçimiyle anlaşılamayacağını göstermektedir. Her şeyi birden ve bütün olarak çevreleyen optik algılama, sinematografi

aracılığıyla birbirini takip eden sahnelere, sekanslara ve kamera açılarına bölünmüştür. Ufak parçalara bölünmüş nesneye uyum sağlamak için, optik algının kendisi parçalanmıştır. Hem hızlı, hem de sakin göz hareketlerini gerektiren görmenin normal biçimi, pasif bir algı durumu ile telafi edilmiştir. Bir nesneyi seçmek veya ona bakabilmek için, artık gözlerin hareket ettirilmesine ihtiyaç kalmamıştır. Bakışın hareketliliği lüzumsuzlaşmış, çünkü göze sadece gösterileni görebilecek bir işlev yüklenmiştir. Görme eylemi, bir kesimden diğerine, bir plandan diğer plana ilerleyen filmin akışı esnasında, gerileyen bir algılama düzeyinde bulunurken, virtüel gerçeklik tesirine, muhtelif kamera açılarına, planlara bölünmüş bütünlük olarak ulaşılmaktadır. Görme eylemi ve kamera hareketleri/açıları birbirleriyle öylesine örtüşmektedirler ki, öznel veya nesnel kamera açıları yerine, sadece kamera açılarının, kamera/bakış açısının öznelliğinin geçerli olduğunu söyleyebilmek mümkündür.

Bu bağlamda, sinematografinin doğuşu, gerçeğin filmsel gösterimi, panoptik sistemin son bulması anlamına gelmektedir. Zira göz artık, panoptik sistemde olduğu gibi, mutlak bakışın bir çıkış noktası değildir. Artık hiçbir şey bakışın hizmetine sunulmamaktadır, bilakis bakış, görme eyleminin nesneler üzerindeki kontrolünü kaybetmiştir. Görmenin yeni düzeni, panoptik sistemin hiçbir öznesini, odak noktasını, merkezini ve çevresini artık tanımamaktadır. Medyaya ilişkin olarak Jean Baudrillard şöyle demektedir:

> Perspektifsel mekânın ve panoptikumun sonunu tecrübe ediyoruz. (...) Söylem tarafından yüklenen menfi değişim dikkate alınmak zorunda: Bu ne hastalık, ne de virüs infeksiyonuyla ilgili bir durum, daha çok medyanın hayal edilmesi gereken şu konumuyla alakalıdır.

> Şöyle hayal edin: Medya, dünyanın dış çevresinde, yörüngedeki gerçeğin hiper-gerçeğe dönüşümünü belirleyen bir tür genetik koddur. Evet genetik gibi belirleyici bir kod; anlamın temsilî alanından, programlanmış işaretlerin genetik alanına geçişi belirleyen bir kod.
>
> Nedenselliğin bütün geleneksel formu böylece geçerliliğini yitirmektedir: Perspektifsel, determinist kaderci, eleştirel, *aktif* ve tahlilî biçim -sebep ve sonucun, aktif ve pasifin, özne ve nesnenin, gaye ve vasıtanın birbirinden ayrılması (Jean Baudrillard, 1978: 48).

Gerçekliğin yeniden üretilebilirliği çağında film, işaretin gerçekliğe, gerçekliğin hiper-gerçekliğe dönüştüğü bir dönemin sembolü olmuştur. Bu dönemin belki de en önemli mesajı, sürekli olarak işaret, kod ve simülasyonla perdelenmiş olanın dışında temel bir gerçekliğin olmamasıdır. Film ve sinematografinin doğuşu, bütün anlamlandırmaların devasa bir içpatlamasının (implosion), evrensel bir farksızlaşmaya geçişin bir işaretidir; saçılmışlığın, ufalanmışlığın, şeylerin ve ilişkilerin kusursuz sunumunu imkânsız hale getiren sonu gelmez çeşitliliğin bir işareti. Hayal ve gerçeklik, geçmiş ve şimdiki zaman, kısaca modern söylemin eski zıtlıkları arasındaki farkların ortadan kalkması nispetinde öznenin, o büyük söylemlerde, tamamen kapalı, kusursuz kurgulanmış eserlerde kendisini temsil etme garantisini temin eden özerkliği de geçerliliğini yitirmiştir.

Yaşadığımız sinematografik çağda "görmemiz bir montajdır, zamansallıkların bir montajı" demektedir Paul Virilio:

> Filmde, şuurumuzun nasıl işlediğini görmemiz mümkündür. Bizim şuurumuz bir montaj-efektidir. Sürekli bir şuur yoktur, sadece bir araya getirilmiş eklemlenmiş bir şuur vardır. (...) O bir kolajdır. Sadece kolajlar var, yalnızca kesitler. Böylece Jean-François Lyotard'ın büyük anlatımların kaybolup gittiğini söylerken neyi

> kastettiği anlaşılmaktadır. Artık kimse, sınıfsız bir topluma ve toplumsal adalete inanmamaktadır. Çoktandır küçük anlatımların, fragmanların sanatının geçerli olduğu zamanda bulunuyoruz. (...) Birlik ve bütünsellikten (sürekliliğin birliği kavramından), fragmanlaşma ve düzensizlik gibi kavramlara geçiş yaptığımız daha iyi anlaşılmaktadır (1991: 75).

Anlaşıldığı üzere bütün bu dramatik gelişmeler muvacehesinde düşünme, kavrama, algılama/algılanma ve nihayet mevcut olma/artık mevcut olmama, varlık/oluş, varlık/görüntü olarak adlandırılan durum ve kavramların anlam ve içeriği geçmiş dönemlerin anlayış ve kabulleriyle nispi bir ilişki dahi kurulamayacak düzeyde değişmiş bulunmaktadır. Bu trajik süreç, hiç değilse bile insanlığın bütün kaderini, bilhassa sanatı ve onun varoluş ve algılama biçimlerini, gerçeklik, zaman ve mekânla olan ontolojik ilişki biçimleri üzerindeki tesirini değiştirmiştir.

Her şeyin beden ve bedensel olarak algılandığı, bedenselleşen bilgiden, bilginin, algının, iletişimin ve mümkün her türlü sosyo-kültürel bağlamın kodlama/kod-çözüm, konstrüksiyon/dekonstrüksiyonundan bahsedildiği nano-teknolojiler çağında, genel olarak sanatın, ama bilhassa film gibi güzel sanatların, gerçeğin sunumunun postmodern problematizasyonu muvacehesinde üstlendiği belirleyici rolün incelemesi ve anlaşılması ötelenemeyecek bir gereklilik arz etmektedir. Bu incelemeyi yaparken kendisinden hareket edilebilecek temel fikir ise, en güzel biçimde W. Benjamin'in şu sözünde ifadeye kavuşmaktadır: "Büyük tarihi zaman dilimlerinde insanlık toplumunun varoluş tarzı ile birlikte, ihsasî algılama biçimi ve tarzı da değişmektedir." (1977: 14)

Daha önce de ifade edildiği gibi, postmodern, bir başka deyişle postmodernite, sanat teorisyenlerinin, sanatçı ve filozofların bir icadı değil, daha çok gerçekliğimizin ve hayat çevremizin durumudur. Postmodernizm olarak adlandırılabilecek teorik ve sanatsal yaklaşımlar bu durumu icat etmemekte, bilakis yansıtmaya çalışmaktadır. Bu tespite uygun olarak, günümüz tartışmalarının esasen teorik temelini oluşturan postmodern yaklaşımların, sosyo-kültürel durumumuzun postmodernliğini yansıttıkları ve bu olgudan hareketle bir şeyler yapmak istediklerini söyleyebilmemiz pekâlâ mümkündür.

Bu bağlamda öncelikle gerçekliğimizin, zaman, tarih, kültür, gerçeklik ve mekânla ilişkimizin nasıl postmodernleştiğinin gösterilmesi ve delillendirilmesi gerekmektedir. Daha sonra ayrıca, gerçeğin algısının dönüşümüne yansıyan ve zaten bu dönüşümden meydana gelmiş olan postmodern teorik gelişmenin panoramik bir tablosunun oluşturulması isabetli olacaktır. Daha sonra tekrar dekonstrüktif bir tarzda gerçekliğe, film hadisesine geri dönülmesi ve postmodern kazanımların filmsel gösterim alanında nasıl ifadeye kavuştuklarının gösterilmesi anlamlı olacaktır.

POSTMODERN DÖNEMİN DİOPTRİK BİR PANORAMASI

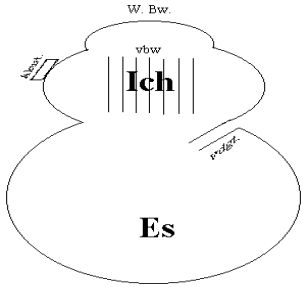
Öznenin İnhilali

Öznenin inhilalini daha iyi delillendirebilmek ve postmodern estetiğe temel oluşturan kavramsallıkları daha iyi açıklayabilmek için, postmodernitenin figüratif estetiğinin birçok bakış açısının etrafında kümelendiği Freud'un merkezî düşünce çizgisine atıfta bulunmamız gerekmektedir. Freud incelememizde ele almak istediğimiz ana fikri, öznenin (benin) merkezî konumunu yitirmesi ve şuur-dışının isyanı biçiminde ifade edebiliriz.

Birinci bölümde vurgulandığı gibi, Nietzsche öldüğünü ilan ettiğinde, Tanrı çoktan çekip gitmişti bile. Bunun üzerine, Tanrı'dan kalan boşluğun yerine, lojik-analitik düşünen özne (ben) ve onun sonsuz iradesi ikame edilmiştir. Aklın, Kant'ta bölünerek bütünlüğünü kaybetmesinden sonra Freud, öznenin merkezî konumunu yitirdiğini ilan etmiş ve topyekûn inhilalini (ben'in ölümünü) önlemek için ben-şuurunun güçlendirilmesi gerektiğini ileri sürmüştür.

Freud'un 1923 ile 1933 yılları arasındaki yazıları, araştırmaları ve ders notları karşılaştırıldığında, onun esasen ruhi (psişik) sistemin iki birbirinden farklı topografisini geliştirdiği

görülmektedir. Onun ruhi sisteminin ilk topografisi *Das Ich und Es - Ben ve O/Id* (1923) başlıklı yazısında bulunmaktadır:



Görüldüğü gibi Freud, iki-üç odalı bir daire formunda geliştirdiği ilk topografisinde psişik (ruhi) olan şeyi iki ayrı ana mekâna bölmektedir: Buna göre birinci ön oda şuur-dışına, salon olarak adlandırılabilecek diğer oda da, şuur-öncesine veya ön-şuura ait alan olarak tasarlanmaktadır. Bu iki oda arasında, başında baskıcı bir gardiyanın bulunması gereken geçiş/ihtibas kapısı mevcuttur.

Bu ruhi sistemin topografisine göre şuur-dışı alanında, şuur-öncesine ait mekâna (salona) girmeyi arzulayan insiyaki, anarşist bir halk bulunmaktadır (Trettin, 1991: 8). Freud'un kendi ifadesiyle:

> Toplumsal ve etik değerin bakış açısını gittiğimiz her yere taşıma alışkanlığımız dolayısıyla, şuur dışında iptidai ve insiyaki arzuların cereyan ettiğini duymak bizi şaşırtmıyor ama ruhi fonksiyonların şuur geçişlerinin kolaylığı ve emniyeti nispetinde, arzuların bu etik değerlendirmeye yüksek düzeyde tabi olmalarını bekliyoruz (1989: 295).

Esrarengiz figür, geçiş kapısındaki gardiyan, vahşi insiyakları ayıklamaya çalışmaktadır. Gardiyan kimilerinin geçişine izin verirken, diğerlerine izin vermemektedir. Fakat şu veya bu insiyak temsilcisinin kontrolsüzce *örneğin uykudayken* (Freud, 1989: 295) kapıdan geçmesi pek seyrek olan bir şey değildir. Böyle durumlarda gardiyanın bu tecavüzkâr insiyakları arayıp tespit etmesi ve tekrar salondan dışarı zorla iterek atması gerekmektedir (Trettin, 1991: 8).

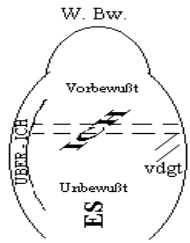
Bu topografi, *zorla iteleme ve bastırma* eyleminin öncesi ve sonrası olarak ikiye bölündüğünde, karşımıza *Ben* ve *Id/O*'nun çok net resimleri çıkmaktadır. Freud'a göre *Ben*, "ruhi alanda gerçek dış dünyayı" (1989: 296) temsil etmekte ve şuur-öncesi sisteme aittir. Buna göre *Ben*, gerçeklik ilkesi gereğince tesir etmekte ve tahlilî-mantıki düşünen öznenin temsilcisi olarak tali sürece denk düşmektedir. Öte yandan *O/Şey/Id* ise, kendisinde gerçekliğe, düzene ve zamana hiç saygısı olmayan insiyaki, anarşist bir halkın bulunduğu şuur-dışı sisteminin temsilcisidir. *O/Id* zevk ilkesi gereğince tesir etmekte ve iptidai sürece denk düşmektedir. Buna uygun olarak şuur-dışı, figüratif olarak hareket etmekte ve hatıralar, hayaller ve halüsinasyonlara çökelerek sinmektedir. *O/Id*, hiçbir birlik veya yekpare bir süreklilik tanımamaktadır. S. Freud şöyle yazmaktadır:

> Ben'in, algı-şuurunun aracılığıyla dış dünyanın tesirine maruz kalan *O/Id*'in değişmiş bir kısmının, belirli bir ölçüde yüzey üstü ayrıştırmanın bir devamı olduğunu anlamak oldukça kolaydır. Yine aynı şekilde, dış dünyanın *O/Id* ve maksatları üzerinde tesirli ve geçerli olması için sarf edilen çaba, gerçeklik ilkesinin, *O/Id*'de sınırsızca sevk ve idare gücüne sahip olan zevk ilkesinin yerine geçmesi için gösterilen gayret de bahis mevzuudur. Algının ben için oynadığı rol, insiyakın *O/Id*'de oynadığı role denk düşmektedir. Tutkulu

arzuları içinde barındıran *O/Id*'in aksine, *Ben*, akıl ve ihtiyat olarak adlandırabileceğimiz şeyleri temsil etmektedir (1989: 294).

Peki ama, şuur ile şuur-dışı sistemleri, bir başka deyişle *Ben* ve *O/Id* arasındaki sınırların ortadan kalkması ne anlama gelmektedir? Bu durumda özne özerkliğini, kültür nesnesi ve sanat eseri üzerindeki otoritesini yitirir mi? Özne ve şuur, modern söylemin uzun zamandır kabul ettiği gibi, birbirlerine ayırması imkânsız biçimde bağlanmış mıdır?

Freud'un ikinci topografisi, özne/ben ile şuur arasındaki bağın yer yer kesildiğini ve koptuğunu göstermektedir:



(in: Vorlesungen Neue Folge 1932/33)

Freud, ruhi olana dair sahip olduğu eski mekânsal sistematik tasavvurunu, 1932-33 yıllarında kaleme aldığı *Ruhi (Psişik) Kişiliğin Parçalanması* adlı makalesinde yeniden sorgulamakta ve onun yerine, yeni dinamik-yapısal bir tasavvuru ikame etmeye çalışmaktadır. Freud, şuur ve şuur-dışı problematiğine yönelik yaklaşımını, esaslı biçimde yeniden gözden geçirme ve düzeltme ihtiyacı hissetmektedir (1969: 508). Freud önceki tasarımında, üç tane kavram kullanmaktaydı: *Şuur-öncesi*, *Ben* ve *O/Id*. Şuur dışı kavramını Freud, mekânsal ve sistematik bir anlamda tasavvur etmekte, şuur-öncesi ve şuur dışına ait sistemlerden, ben'in

şuur dışı sistemiyle olan çatışmasından bahsetmektedir. Freud daha sonra ben ve üst-benin bir kısmının dinamik bir biçimde şuur-dışına ait olduğunu keşfetmektedir. Freud, şuur-dışı sistemini artık *Ben*'e yabancı ruhi bir bölge olarak tasavvur etmemektedir. Zira o artık, şuur-dışının ana karakteristiğini sadece şuur-dışılığın oluşturmadığını düşünmektedir. Freud, yeni dinamik tasarımında, şuur-öncesini de şuur-dışına ait görmekte ve şuur-dışının yeni adını, Nietzsche'den ilham alarak *O/Id* olarak belirlemektedir. Böylece üç ayrı bölgeye, yani *Üst-ben*, *Ben* ve *O/Id* alanlarına bölünmüş bir ruhi sistem, kişinin *ruhi mekanizmasını* (1969: 508) oluşturmaktadır. Bu mevzuda Freud şöyle demektedir:

> Şimdiye kadar *Ben*'in kabiliyetlerini ve üstünlüklerini saymamızdan, ona aşırı bir hayranlık duyduğumuz anlaşılıyor; ama artık meseleye bir de tersinden bakmanın zamanı geldi. *Ben* aslında, *O/Id'in* yalnızca bir parçası, tehlike arz eden dış dünyanın yakınlığı dolayısıyla maksatlı olarak değiştirilmiş bir parça. (...) Ben, genel olarak *O/Id'in* niyet ettiği şeyi gerçekleştirmek zorunda. *Ben*, *O/Id'in* hedeflerine en iyi hangi şartlarda ulaşılabileceğini araştırdığı takdirde, ancak vazifesini icra edebiliyor. (...) Eski bir deyim, iki efendiye birden aynı anda hizmet edilemeyeceği uyarısında bulunmaktadır. Zavallı *Ben*'in işi daha zor, o üç müsamahasız efendiye birden hizmet etmektedir, onların hak ve taleplerinin uyumunu sağlamaya çalışmaktadır. Bu haklar birbiriyle oldukça çelişkili, birleştirilebilir ve uyumu sağlanabilir şeylermiş gibi gözükmüyorlar. Bu üç zorba efendi dış dünya, *Üst-ben* ve *O/Id. Ben* kendini bu üç taraftan köşeye sıkıştırılmış hissetmektedir (1969: 513-514).

Freud'un yeni çiziminde sergilendiği gibi, *Ben* ve *Üst-ben*, hem şuur-dışında, hem de şuur-öncesinde ikamet eden mercilerdir.

Üst-ben, *O/Id'in* alanına girmektedir; Ödipus kompleksinin mirasçısı olarak *O/Id* ile çok özel yakın ilişkiler içinde bulunmaktadır; algı sisteminden, *Ben*'e göre çok daha uzağa düşmektedir. *O/Id*, dış dünyayla sadece ben aracılığı ile ilişkiye girmektedir. *Ben*, *Üst-ben* ve *O/Id'in* arasında keskin ve kati sınırlar yoktur, daha çok "belirsiz renk alanları vardır." (1969: 516)

> Netice itibarıyla *Ben*, şuur ile özdeş değil, *Üst-ben* dahi şuur-dışında dolanıp durmakta ve *O/Id'in* alanıyla pek alakalı ve temas halindedir. Geçirgenliğin, hareketin bir şeması telkin edilmektedir. İptidai hareket enerjisini açıklayan, fakat insiyakları engelleyen gücü, zoraki biçimde izah edebilen mekânsal tasarımın karşısına, şimdi zamansallaştırılmış, dinamik bir tasarım konmaktadır. Bu yalnızca yapısal bir yüklem sayesinde mümkündür: *Ben* ve *Üst-ben*, yapısal olarak hem şuur-öncesine hem de şuur-dışına ait olmaları sebebiyle, bu iki merci arasında bir dinamik oluşmaktadır. (...) Biraz daha ileri gidersek şöyle söyleyebiliriz: Mekanik bir topografi yerine artık mercilerin dinamiğine sahibiz. Artık sistem yerine yapı, yatay yerine dikey ve mekânsallık yerine zamansallığa sahibiz (Trettin, 1991: 9).

Bu mekânsal-yatay sistemden daha sonraki dinamik-dikey yapıya geçiş, esasen oldukça hermenötik, hatta postmodern bir tesire sahip olabilirdi, fakat Freud'un kendisi buna oldukça uzak durmaktaydı: Özneyi müphem bir konuma yerleştiren, *Ben*'e, kendi içinde varolmaya izin vermeyen, aksine onu güçler arası çatışmanın karşılaşma noktası, terkip edilmiş/terkibi bozulmuş ve en önemlisi artık özerkliği olmayan bir şey olarak takdim eden Freud düşüncesi, öncelikle *merkezden uzaklaşmaya* (Althusser, 1976: 35)[19], öznenin kaybolup gitmesine işaret ediyor ki

19 L. Althusser, Freud und Lacan, adlı kitabında ayrıca şöyle söylemektedir: "Freud bizi izhar ve ifşa ediyor: Gerçek özne, tekil varlığında ferd, ben (moi), şuur

bu, esasen genel olarak postmodern adem-i merkeziyetçiliğin, bilhassa Lyotard'ın estetik anlayışının çıkış noktasıdır.

Bu dinamik yapıda yeni imkânlar görmek yerine Freud, *Ben*'in sadece güçlendirilmesi tekniğine indirgenmiş olan psikanalitik bir kür talep etmektedir. Bu tekniğin, ruhi mekanizmada, *O/Id'in* ve *Üst-ben*'in bağımlılığına karşı açılan savaşta, *Ben*'e hükümranlık sağlayacak bir zaferi mümkün kılması gerekmektedir (Rosenfeld, 1984: 69). Tam da *Ruhi (Psişik) Kişiliğin Parçalanması* adlı makalesinin sonunda şu çağrıyı yapmakta ve modern olarak kalmaktadır Freud: "Nerede *O/Id* varsa, *Ben* olmalı!". Freud, *O/Id'in* ilkel ve akıl-dışı karakterine sahip olmamak şartıyla, *Ben* ve *Üst-ben*'in, kısmi olarak şuur-dışına ait olabileceği ihtimalini itiraf etmektedir. Ben, dış dünyanın ve gerçeklik ilkesinin vekili olarak, misyonerlik vazifeyi üstlenmekte ve dış dünyayı *O/Id*'de temsil etmektedir. Gerçekliği sınayan eylemleri sayesinde *Ben*'in, dış dünyanın düzgün suretlerini, algılarından oluşan hatıralarının izlerine yerleştirmesi ve onları *O/Id'in* azgın arzularından koruması gerekmektedir.

Gerçeklik ilkesinin vekili *Ben*, *O/Id*'deki süreçlerin gelişimine sınırsızca hâkim olan zevk ilkesini tahtından indirip, yerine daha fazla emniyet ve daha çok başarı sözü veren gerçeklik ilkesini geçirme misyonunu üstlenmektedir. Böylece neye ulaşılacağına dair yöneltilen soruya Freud, şöyle cevap vermektedir:

---

veya *varlık* - ister kendisi için olan bir varlıkta, isterse kendi bedenselliğinin veya davranışının varlığında olsun- üzerinde merkezî bir konuma sahip olabilecek bir ego (ben) şahsiyetine sahip değildir. O insan öznesinin merkezden uzaklaştırıldığını, yine merkezi olmayan bir yapı sayesinde terkip edilmiş bir şey olduğunu keşfetmiştir; *Ben*'in imgesel yanılsamasında, yani benin kendisini tanıyıp kabul ettiği ideolojik formasyonlarda bundan bahsedilebilse bile.
Böylece, yanılsamanın yapısının daha iyi bir anlayışına bir gün ulaşabileceğimiz yolun açıldığı görülmektedir, ne ki bu ideoloji araştırmalarının öncelikli ilgilerinden biridir." (1976: 35)

"Bütün bunların hepsi, *O/Id*'in tedavisi içindir" (1969: 512-513). Kolaylıkla fark edileceği gibi, *Ben*'in misyonu, yine aynı şekilde gerçeklik ilkesinin, dış dünyanın ve aklın kuralları ile dil aracılığıyla operasyon düzenleyen ve bunun da ötesinde sözü edilen kural ve araçlarla şuur-dışına müdahale eden psikanalizcinin rolü (fonksiyonu) özdeşleşmektedir. Freud'un, *Ben*'in misyonunda psikanalizcinin rolünü, bir başka deyişle vazifesini icra etmesi ve *Ben*'in güçlendirilmesini talep etmesi, böylece psikanalizin varlığını geçerli ve doğru bir bilim dalı olarak haklı çıkarmaya çalışması aslında öyle hiç de şaşılacak bir şey değildir:

> Yine de itiraf etmeliyiz ki, psikanalizin terapötik çabaları kendisine, buna benzer hücum noktası seçmiş bulunmaktadır. Zira psikanalizin gayesi, *Ben*'i güçlendirmek, onu *Üst-ben*'den bağımsız kılmak, algı alanını genişletmek ve organizasyonunu inşa etmek, böylece onun *O/Id*'e ait kısımları sahiplenmesini mümkün kılmaktır. Nerede *O/Id* varsa, *Ben* olmalı! Bu bir kültür çalışması, adeta Zuyder gölünün kurutulmasıdır (1969: 516).

Postmodernite ve bilhassa J.-F. Lyotard, Freud'un bu düşüncelerine karşı çıkmakta ve böylece şuur-dışının (O/Id), ben ve onun düzenleri (gerçeklik ilkesi) tarafından kolonileştirilmesinin amaçlandığını iddia etmektedir. Freud'un psikanalizi, şuur-dışı'nın (O/Id) kaotik-çelişkili, akıl karşıtı vasıflarını, dil (söylem), bir başka deyişle logosun/mantığın kuralları aracılığıyla tedavi etmeye, düzensizliği düzenliliğe dönüştürmeye çalışmaktadır. Bunun için o tabii ki, şuur-dışı alanında kurallar talep etmek, orada *Ben*'in ilkelerine uyan hadiseler belirlemek zorundadır. Bu ama, kuralları, hiçbir kuralın tanınmadığı yerde bulmaya çalışmak değil midir? (1985: 112-113)

Psikanalitik anlayış ile postmodern estetiğin temel tavrı arasındaki karşıtlığı netleştirebilmek için, iptidai ve tali süreçler arasındaki ilişkiye (iteleme ve bastırma problematiğine) değinmek uygun olacaktır. Böylece, daha sonraki postmodern estetiğe dair yapılacak olan değerlendirmeler için bir temel, bir çıkış noktası oluşturulacaktır. Zira Freud'un en önemli temel kabullerinden olan iptidai ve tali süreçler arasındaki ayrım ve ruhun bu iki süreçte farklı biçimlerde işlediğini öngören hipotezine, postmodernite ve bilhassa J.-F. Lyotard göndermeler yapmaktadır. *İptidai ve Tali Süreç, İteleme* adlı makalesinde Freud, iptidai sürecin ruhi mekanizmada başlangıçtan itibaren var olduğunu, tali sürecin ise öncelikle tedricî olarak hayatla birlikte oluştuğunu, iptidai olanı bastırarak engellediğini, ona tedahül ettiğini ve belki hayatın ilerleyen yıllarında onun üzerinde tam bir hâkimiyet kurduğunu tespit etmektedir. Freud'a göre, şuur-dışı, arzulu hareketlerden oluşan varlığımızın özü, şuur-dışından kaynaklanan arzulu hareketleri belirli gayelere yönelik olarak sevk etmekten başka bir rolü olmayan şuur-öncesi için neticede kavranamaz, hesaplanamaz ve büyük oranda bastırılamaz bir şey olarak kalmaktadır. Bu şuur-dışı arzular sebebiyle şuur-öncesi ve *Ben*, sözü edilen baskıya, onu hedefinden saptırmak ve daha yüce hedeflere yönlendirmek için boyun eğmek zorunda kalmaktadırlar.

> Bu bebeklik döneminden gelen, tahrip edilemeyen ve engellenip bastırılamayan arzu hareketleri arasında öyleleri var ki, onların gerçekleştirilmesi, tali düşüncenin hayal ettiği hedeflerin aksine bir nispet ilişkisine girmek anlamına gelmektedir. Bu arzuların gerçekleştirilmesi artık zevk değil, zevksizlik teshirinin (affect) oluşmasına sebep olmaktadır. Besbelli ki, bu tesir dönüşümü, bizim *iteleme ve bastırma* olarak vasıflandırdığımız şeyin özünü oluşturmaktadır (Freud, 1981: 572-573).

Freud'a göre arzu, ruhi mekanizmayı harekete geçiren psişik sistemin motorik bir gücüdür. Bu mekanizmada uyarımların akışı, zevk ve zevksizlik algısı aracılığıyla düzenlenmektedir. Bu iki zevk ve zevksizlik ilkesi esasen, şuur-dışı ve şuur-öncesinin ana üretim merkezini oluşturmaktadır. Bu bağlamda zevksizlik ilkesini Freud, tali sürecin uyarım akışının düzenleyicisi olarak vasıflandırmaktadır. Bu ikinci sistemde (tali süreçte) bir hatıra, ancak akışı engellenerek zapt edilmektedir. Burada iptidai ve tali süreç arasında belirleyici bir zıtlık bulunmaktadır: İptidai süreç, biriktirilmiş uyarımlarla bir algı kimliği (tatmin olma tecrübesiyle) oluşturabilmek için, uyarımların nakline gayret sarf etmektedir; tali sürecin ise böyle bir niyeti yoktur. Onun çabası daha çok, bir düşünce kimliğine ulaşabilmeye yöneliktir. İptidai sürecin engellemeden kendini kurtarma çalışması, kelimenin tam anlamıyla düzensiz, dürüst olmayan ve hesaplanamayan (1981: 559-577) bir tarza sahipken, buna karşın tali süreçte, temsilcisi *Ben* sayesinde, engelleme, gerçeklik sınaması, düşünme ve hafıza mümkün olmaktadır. Böylece *Ben* (tali süreç), kendini büyük oranda gerçeklik sınamasına adamakta ve ayrıca emredici ve yasaklayıcı fonksiyonlara da malikken, (Rosenfeld, 1984: 71) iptidai süreçler kendini, engellenmemiş şuurdışının akıtılabileceği bir yer arayan enerjileriyle gerçekleştirebilmektedirler.

Görüldüğü gibi tali süreç, şimdiye kadar incelediğimiz şuuröncesi sistemi, *Ben* ve gerçeklik ilkesine denk düşerken, iptidai süreç şuur-dışı sistemi, *O/Id* ve zevk ilkesiyle örtüşmektedir. Daha önce ifade edildiği gibi Freud, esasen postyapısalcı hatta postmodern adem-i merkeziyetçi özne anlayışına yol açabilecek olan, öznenin dinamik-yapısal biçimde merkezden uzaklaştırılmasının gerçek hermenötik tesirine yabancı kalmıştır. Bunun

yerine Freud, şuur-dışının şuur-öncesi, *O/Id*'in *Ben* aracılığıyla kolonileştirilmesini talep etmiştir. Meşhur *Nerede O/Id Varsa, Ben Olmalı* sloganıyla *Ben*'in güçlendirilmesini istemiştir. Bütün bunlar aslında, *O/Id*'in tedavisi için, iptidai sürecin tali süreç tarafından kolonileştirilmesinden başka bir şey değildir. İşte tam da burada, öznenin temsilî söylemi üzerine yapılan tartışmaların odak noktasında postmodernite, bu birbirine zıt iki sistemin, *Ben*'in (gerçeklik ilkesi) lehine temellendirilmiş kurgusunu tersine çevirmeye çalışmaktadır: Uzunca süren baskıdan[20] sonra şuur-dışı, *O/Id*, zevk ilkesi ve figüratif olan, şuura, *Ben*'e, gerçeklik ilkesi ve söylemsel olana isyan etmekte, yani ruhun temsilî düzeni ve hiyerarşisine, baskıya ve baskıcıya karşı ayaklanmaktadır.

Figüratif Olanın İsyanı ve Şuur-dışı

Öncelikle, modern kültür bilhassa *söylemsel* bir tarzda anlam üretirken, postmodern anlamlandırmanın ağırlıklı olarak *figüratif* olduğunun vurgulanması gerekmektedir. Hatta denilebilir ki, *söylemsel* ile *figüratif* olan arasına çizilecek bir çizgi, modern ile postmodern arasında belirlenebilecek başlıca ayrım olacaktır.

Modern ile postmodern arasında çizilen bu temel ayrım çizgisi, aynı şekilde dekonstrüktif bir biçimde ve tarzda Freudyen terminolojiye dayanan J.-F. Lyotard'ın[21] postmodern estetiğiyle

20 Aslında buna öznenin hakikatin kaynağı olarak temsil edildiği ve egemenliği eline aldığı bilimsel-kültürel söylem biçimleri, ideolojiler, meta-söylemler aracılığıyla yapılan baskı da denebilir.

21 Lyotard'ın popüler kariyeri 1940'lı yılların sonuna doğru başlamıştır. Tabii ki postmodernist veya bilim filozofu değil de, daha çok, Cezayir'deki Fransız politikasına karşı kaleme aldığı eleştirel yazılarıyla politik aktivist olarak ünlenmiştir. Fenomenolojiyi eleştiren ilk kitabı *L Phénoménologie* (1954) yılında yayınlanmıştır. O yıllarda Lyotard *Socialisme ou Barbarie* dergisini çıkaran, daha sonra 60'lı yıllarda dağılan bir grubun üyesidir. Lyotard doktorasını felsefe

uyum göstermektedir. J.-F. Lyotard'ın en önemli, postmodern estetiği için temel oluşturan kitabı *Discours, Figure* (1971), S. Sontag'ın modern ve postmoderni birbirinden *söylem* ve *figür* şeklinde ayrıştırmasını desteklemiş ve daha da sağlamlaştırmıştır. Bu bakımdan kısaca, S. Sontag'ın, Lyotard'ın postmodern estetiğinin oluşumuna sağladığı katkıya değinmekte fayda bulunmaktadır.

Yeni postmodern hassasiyet ilk defa 60'lı yılların ortalarında eleştirmen Susan Sontag tarafından serdedilmiştir. Özellikle meşhur makalesi *Yorumlamaya Karşı* (1964)'da Sontag, hissiyat/intiba estetiğini, kendisinin yorumlama diye vasıflandırdığı estetiğin karşısına yerleştirmiştir. Sontag, zekânın, enerji ve ihsasî kabiliyet pahasına, aşırı düzeyde gelişmesiyle oluşan bir kültürde, yorumlamanın, zekânın sanattan aldığı intikamın, klasikleşmiş bir mesele olduğunu iddia etmektedir. Susan Sontag'ın anti-söylemsel, postmodernitenin figüratif estetiğine oldukça yakın duran estetiğini şu takip eden ilkelerle özetlemek mümkündür:

- Entelektüel sanat ve sanat eleştirisine karşı,
- Yorumlamaya (Hermeneutics) karşı,
- Anlamlandırmaya karşı,
- Sembolizme karşı,
- Brecht'e, diyalog ve diyalektiğin tiyatrosuna karşı bir estetik.

---

dalında yapmış ve tezini daha sonra kitap olarak yayınlamıştır. Estetik, psikanaliz ve politika mevzuları üzerine oldukça önemli makaleleri içeren *Discours, Figure* (1971) O'nun en önemli eserleri arasında yer almaktadır. Diğer bir kitabının başlığı *Dérive á Partir der Marx et Freud* (1973) O'nun nasıl ciddi olarak Marx ve Freud gibi iki düşünürle ilgilendiğini ve onları araştırdığını göstermektedir. En önemli eseri *Economie et le Différent* (1983) ve en meşhuru, kendisini postmodernitenin temsilcisi yapan *La Condition Postmoderne* (1986)'dir.

- Sanat eseri ihsasî olmalı; edebiyat, Marksist ve Freudyen eleştirmenler tarafından yüklenen anlamlandırmalar değil, kelimeler aracılığıyla tesir etmelidir (Sontag, 1991: 15).

Sontag'ın anti-söylemsel sanat eleştirisi,[22] sanatın yorumlanması yerine erotiği öngörmektedir. Bu bağlamda Sontag, hayat ve metinin ayrıştırılmasına karşı gelmektedir. "Bütün bunların hepsi aslında Nietzsche'nin *Trajedinin Doğuşu* adlı kitabındaki şu meşhur tespitine atıfta bulunmaktadır: *Sanat tabiatın bir taklidi değil, bilakis onu aşmak için yanı başına kurulan metafizik bir tamamlamadır* (1991: 39)". Susan Sontag'ın, modernizmin söylemsel estetiğinin entelektüellerine karşı eleştirel tutumu ile Nietzsche'nin, fikirlerin dahi ihsasî uyarıcılar olarak işlev görmesini öngören estetik ilkesi oldukça örtüşmektedir: "Hissiyat bende belirli ve net bir mevzu olmaksızın başlangıçta mevcuttur; mevzu kendisini daha sonra inşa etmektedir. Bir tür müzikal ruh ahengi önce gelmekte ve bunu, bende ilkin şairane bir fikir takip etmektedir." (Nietzsche, 1994: 38)

Sontag'ın önerdiği estetiğe göre sanat, iradenin nesnelleşmesi veya uyarılmasıdır. Sanatçı açısından bakıldığında, Sontag, irade için imgesel bir dekor oluşturulması gerektiğini savunmaktadır:

> En kati anlamda, bütün şuur muhtevaları adlandırılabilir şeyler değildir. Basit bir algı bile, kendi bütünlüğü içinde tasvir edilebilir bir şey değildir. Her sanat eserini, bu sebeple gösterime sunulmuş bir şey olarak değil, bilakis aynı zamanda söylenemez olanı ifade etmek için gösterilen bir çaba olarak anlamak gerekir. Bütün büyük sanat eserlerinde, kendisini kelimelerle anlatmaya müsaade etmeyen,

22 Kendisi de eleştirmen olduğu için bu tavrı çelişkili gibi görünmektedir. Fakat Sontag, yalnızca sanata hizmet eden eleştiriyi kabul etmekte, sanatın yerine kendini dikte etmek isteyen eleştiriye ise karşı çıkmaktadır.

ifadeyle ifadelendirilemez olanın mevcudiyeti arasındaki çelişkiye ait bir şey daha salınarak süzülür durur (1991: 46).

Sontag, gerçek-zaman akışından, üç boyutlu mekândan, müşahhas kişilikten ve eserde müşahhaslaştırılan *hastalıklı şuur*un gücünden vazgeçilmesini, bunların yerine, tiyatro ve film gibi güzel sanatların, karakterlerin kendisinden daha çok, karakterler tarafından öne çıkarılan şahsiliğin üstündeki yoğun hisleri merkezîleştirmesini önermektedir. Sontag, sanatın mevzusu olarak *çılgınlık ve cinneti* seçmenin, neredeyse geleneksel gerçekçiliğin, yani psikolojinin ötesine geçmek isteyen her sanatçının klasik bir vasıtası ve çaresi olduğunu söylemektedir (1991: 207).

Aynı şekilde, bu araştırmanın zeminini teşkil eden Lyotard'ın postmodern estetiği de, gerçeklik ilkesine (*Ben*'e) nispetle, zevk ilkesine (*O/Id*'e) öncelik tanımaktadır. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, arzunun postmodern estetiğinde *söylem, Ben/Ego*'nun gerçeklik ilkesine göre tesir ettiği tali sürece (düşünce kimliğine) denk düşerken, iptidai süreçle örtüşen *figür* ise zevk ilkesine göre tesir eden şuur-dışını (*O/Id*'i) ifade etmektedir. Tali süreç, değişim etkinliğini ve cümle kuruluşunu (logos/mantık) ifade etmesi dolayısıyla, hem Freud hem de Lyotard nazarında, *O/Id* ve zevk ilkesinin ifade biçimi olarak kendisini hatıralar, hayaller ve halüsinasyonlara çökelterek sinen figürle özdeşleştirilen iptidai süreçten çok, söyleme daha yakın durmaktadır. Bir tür enerji olan söylem, psişik enerjiyi boşaltmak için dış dünyayı dönüştürürken, figüratif enerji, algılanabilir resimler ve hatıralarda yoğunlaşmaktadır (Freud, 1989: 303).[23] Bunun ötesinde

23 Ayrıca Freud *Ben ve O/Id* adlı makalesinde şöyle demektedir: "*Bir şeyin nasıl şuuruna varılır?* sorusu, *bir şey nasıl şuur-öncesine ulaşır?* şeklinde yöneltilirse gayeye daha uygun bir soru olur. Ve cevabı da şu olabilir: 'Uygun tasavvurlarla kurulan bağlantı sayesinde." (Bkz: 1989: 289)

ayrıca vurgulaması gereken bir başka husus da, tali sürecin, söylem vasıtasıyla tesir etmesi ve söylem gibi yapılanmış olması sebebiyle engellere, seçim ve kombinasyona, dilin (logos/mantık) kategorik biçimde düzenlenmesine uygun olarak ilerlemesidir. Buna karşın iptidai süreç, algılanabilir hatıralar vasıtasıyla tesir etmekte ve bir algı alanı gibi yapılanmış olması dolayısıyla, engelsiz bir hareketliliğe sahiptir (Lash, 1989: 145).

> *O/Id* (iptidai süreç/şuur-dışı) kişiliğimizin karanlık, ulaşılamaz bir kısmıdır; onun hakkında bildiğimiz birkaç şeyi biz, rüya çalışması ve nevrotik semptom oluşumu safhasında öğrendik ve onun büyük bir kısmı negatif bir karaktere sahiptir ve sadece *Ben*'in zıttı olarak tasvir edilebilmektedir. Biz *O/Id*'e sadece karşılaştırmalar yoluyla yaklaşabiliyoruz, onu kaos, heyecanlı hissiyatlarla dolu kaynayan bir kazan olarak adlandırıyoruz. Onun neticede bedenselliğe karşı açık olduğunu, kendisinde ruhi ifadesini bulan insiyak ihtiyaçlarını kendi içine aldığını, tahayyül ediyoruz, fakat bunun hangi zeminde ve dayanakla gerçekleştiğini söyleyemiyoruz. İnsiyaklardan yana enerjiyle dolu, fakat organik hiçbir yanı yok, kolektif bir iradesi yok, yalnızca insiyaki ihtiyaçlarını zevk ilkesi gereğince tatmin etmeye çalışıyor. *O/Id*'deki süreçler için mantıki düşünme kuralları geçerli değil, özellikle çelişki ilkesi söz konusu bile değildir. Birbirine zıt his ve heyecanlar, birbirlerini kaldırmak veya bir kenara çekmeksizin, yan yana duruyorlar, en fazla, enerjinin boşaltılmasına yönelik hâkim ekonomik zorunluluk altında konsesyon yapmak için bir araya geliyorlar. Onda nefye benzer bir şey de yok, ayrıca hayretler içinde kalarak filozofların ifade ettikleri, mekân ve zamanın ruhi hareketlerin birer zorunlu biçimi[24] olduklarına dair ilkenin, istisnai olarak geçerli olmadığını görüyoruz. Onda zaman tasavvuruna uygun düşecek hiçbir şey bulunmuyor, o zamansal bir akışı tanımıyor, oldukça tuhaf olan, felsefî düşüncede takdir edilmeyi bekleyen

24 Freud burada Kant'a atıfta bulunmaktadır.

bir şey de, ruhi süreçlerin değişiminin, zaman akışı aracılığıyla gerçekleşmemesidir (Freud, 1969: 511).

Daha önce ifade edildiği gibi, Lyotard'ın postmodern estetiği, şuur-dışının dil gibi yapılandığını ifade eden Lacan'ın tersine, Freudyen bir *şuur-dışı alan*'a daha yakın durmaktadır (Bkz: Lacan, 1975: 19, 29, 173).[25] Lyotard'a göre, şuur-dışının tabiatını en iyi, nasıl dil gibi yapılanmamış olduğunu incelemek suretiyle anlayabiliriz:

- Kesafet ve başka çelişkilere izin vermesi;
- Hareketlilik, enerji ve zamansallığın kurallara bağlı olmaması: Şuur-dışı sisteminin süreçleri zamansız, yani zamana göre düzenlenmiş değildir, zamanın seyri içinde değişime uğramamaktalar ve zamanla hiçbir ilişkileri yoktur. Zaman ilişkisi dahi şuur sisteminin çalışmasına bağlıdır. Şuur-dışı süreçlerinin gerçekliğe de pek saygısı yoktur. Bu süreçler, zevk ilkesine boyun eğmiş durumdadırlar, kaderleri sadece, ne kadar güçlü olduklarına,

25 Lyotard: "Enerjetiği dil içinde inhilale maruz bırakma hevesi, tahlilciyi, şuur-dışı'nın dil gibi yapılanmış olduğu varsayımına yöneltmektedir. Tahlilci Lacan, bu mevzuda şöyle demektedir: 'İşittiğim şey, sorgulamadan sonra duyduğum şeydir. Sorgulama beni anlamaya zorlamıyor. Sorguladığım şey, bu yüzden az bir söylem değildir. Bu bir nida gibi, az bir söylem de olabilirdi. Zira nida bir dildir (Language), ekspresif bir çığlık değildir. O söylemin bir parçasıdır, verilmiş belirli bir dil (langue déterminée) içindeki sintaks tesiri sebebiyle, başka hiçbir şeyi aşındırmaz. *Nerede o varsa, ben olmalı* sözünün anlamı burada yatıyor: *Ben*, *O/Id*'in yerini almalı. Nötral üçüncü tekil kişinin (muhtemelen çoğul da olabilir) yerini, tekil birinci kişiyle değiştirebilmek için, üçüncü kişinin gerçek bir şahıs olması gerekir, yani, potansiyel bir konuşmacı. Nerede o varsa, ben olmalı. Diyebilirim ki, o sen olmaktadır. Saf zaman biçimlerinin *O/Id*'deki eksikliği, öznenin gelişim tarihine, söylemin ifade düzeyinin dairesi içindeki anlatıma yer açmak zorundadır.' (Lacan ve Lyotard arasındaki diğer farklar için bkz: (Lyotard, 1978: 77-86)

zevk ve zevksizlik düzenlemesinin taleplerini gerçekleştirip gerçekleştirmemelerine bağlıdır.

Özetlersek: Çelişkisizlik, iptidai süreç (istilaların hareketliliği). Zamansızlık ve dış gerçekliğin yerine ruhi gerçekliğin ikame edilmesi, bütün bunlar bizim sadece şuur-dışı sistemine ait süreçlerde bulmayı ümit edebileceğimiz vasıflardır (Freud, 1989: 145-146).

Burada zevk ilkesinin (*O/Id*'in) iptidai süreçteki karakteristik operasyonlarının, tali süreçteki gerçeklik ilkesinin (*Ben*'in) tasdik edilmesinden, bir başka deyişle dilden (söylemden) farklı olduğu görülmektedir.

Ayrıca burada, söylemsel organizasyonun en önemli dayanak noktalarından birinin, konuşmacının ifadesinin güncel zamanına yapılan göndermenin ihlal edildiği, söylemsel düzenin belkemiğinin kırıldığı görülmektedir. Lacan'ın kabullerinin aksine burada, ne herhangi bir konuşmacı, ne de şuur dışı *söylemi*nin bir bağlamını görmek mümkündür. Besbelli ki, Freudyen şuur-dışı, şuur sisteminin sahip olduğu vasıfları taşımaması sebebiyle, gerçeklikle söylemsel bir biçim ve tarzda ilişkiye girmeye muktedir değildir. Zira iptidai sürecin payına süreklilik, bağımlı olmayış, aidiyetsizlik, zamansızlık, öznel, modal ve niteliksel olmayış düşerken, tali süreçte süreksizlik, bağımlılık, zamansallık, öznellik, modal ve niteliksellik geçerli olmaktadır. *Figür/figüratif* kelimesi özellikle Lyotard tarafından, iptidai sürecin izlerini, tali süreçte işaretleyebilmek için kullanılmaktadır. Zevk ilkesinin, *O/Id*'in, figüratif operasyonları bize esasen, söylemin kurallarının dekonstrüksiyonunun yapıldığı tali sürecin, şuur dışına transversiyonunu göstermektedir (Lyotard, 1992: 41-42). Tam da bu çelişkisizlik, istilaların hareketliliği vs. gibi vasıfları

Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten/Nükte ve şuur-dışıyla olan ilişkisi* adlı kitabında incelemekte, nesneyi (nükteyi ve tabii sanat eserini) biçimlendiren figüratif operasyonları, şuur-dışıyla olan ilişkileri çerçevesinde tahlil etmektedir. Burada, tali süreçte, söylemde ve gerçekçi temsillerde mevcut olan ifade ile, figüratif bir biçim ve tarzda etkin olan şuur-dışı sistemine ait ifadeler arasındaki fark ortaya çıkmaktadır.

Lyotard'a göre, bir nesnenin parçalarının tertibini, ait olduğu yapının kanunlarından istidlal etmek mümkün değildir. Freud'ta arzunun terkibiyle bağlantısı kurulan figürün önemi işte buradadır. Figürün geldiği sahne dilinkinden çok farklıdır; o daha çok kendini gösterdiği resim ve heykeltıraşlığın sahnesinden gelmektedir. Resmin tabiatıyla ortak yanları olan halüsinasyon, sanatın algılanamayan bir gerçekliğin manifestosu olarak ifadeye kavuştuğu tarihinde, esaslı biçimde tesis edilmektedir. Bu, Freud'un ruhi (psişik) gerçeklik dediği realitenin, zevk ilkesiyle yakın akrabalığı bulunmaktadır. Kendisi aracılığıyla arzunun tatmin edildiği figür, elbette halüsinasyona benzeyen resimle sınırlı değildir. Resmin kendisi bir ifadedir. Bu ifade ilkel, figüratif bir gücün, iptidai bir fantezinin uçucu, tesadüfi bir dışavurumudur. Zira bildiğimiz gibi, figür ve aynı şekilde fantezi, algının ve dilin mantığına tabi değildir. Figür daha çok, bir tür biçim veya algıları, dili ve öznenin teshirlerini düzenleyen terkiptir. Figür, (fantezi) arzunun ve yasaklanmış olanın psişik gerçekliğine iyice işlemiş bulunmaktadır. O, anlam taşıyıcıların geri çekilmesinden sonra özne için geride bırakılan bir iz, mahrumiyetin bir işaretidir. İşte böyle sanat eseri, yerini, anlam taşıyıcıların (göstergelerin) geri çekilmesinden sonra arzunun tatmini için serbest kalan boşlukta bulunmaktadır. Fakat Lyotard, yine de şu tespiti yapmaktadır: Sanatın işlevi, arzunun

tatmininin gerçek simülasyonunun hazırlanması değildir. Bilakis sanat, kendi figürlerinin oyunu aracılığıyla şahitlik ederek, şuur-dışı düzenine ait bir figürü karşılaştırılamazlığı sayesinde fark ettirmeli ve böylece dekonstrüksiyona nasıl ulaşılabileceğini göstermelidir.

Demek oluyor ki sanatın gayesi, sanatçının dahi sabırsızlığını ve memnuniyetsizliğini gösterebileceği, tatmin edilmemiş arzuları açıklığa kavuşturmaktır. Lyotard'a göre, sanatçının ifade ettiği şey, şuur-dışının figürüdür: Arzusunun ve onun ölümünün figürü (1992: 3-6). Lyotard, Freud'un iki kavramını, eros (yaşama insiyakı) ve ölüm insiyakını, postmodern estetiğin temel ilkeleri yapmaktadır. Yaşama ve ölüm insiyakı[26] arasındaki farkları ve benzerlikleri serdedebilmek için Lyotard, şu örneği vermektedir:

> Çocuk bir kibrit çöpünü yaktığında şunlar olur: Çocuk bu enerjinin uçup gitmesini, israf edilişini sever. Ateşlenen kibrit çöpü, hareketleriyle zevkin ve mukabil ölümlülük ve yokluk hissinin simülasyonunu üretmektedir. Alevlerin ansızın meydana çıkması esnasında, iki birbirine zıt hareketi aynı anda müşahede etmek mümkündür. Bütün erotik, simülasyona dönüşen güç ateşlenir, alevlenir ve aynı zamanda öyle basitçe yanıp gider. Figüratif bir şey, çünkü kendisiyle

26 Tıpkı 30'lu yılların sürrealistlerinin bu iki insiyakı kendilerine temel ilke yapmaları gibi: Maxime Alexandre, Aragon, André Breton, Salvador Dali, Paul Éluard, Tristan Tzara ve diğerleri, Buñuel'in filmi *Das goldene Zeitalter/Altın Çağlar* için *Manifest der Surrealisten/Sürrealistlerin Manifestosu*'nu, *Cinsellik ve Ölümlülük İnsiyakı* alt başlığıyla kaleme almışlar ve yayınlamışlardır: "Günümüzde sanatçıdan sanatçılığını hangi fundamental hileye borçlu olduğunu bilmesi beklenir ve sanatçı olma iddiasının takdir edilebilmesi, onun bu hilelere hakim olduğuna inandırabilmesine bağlıdır. Meseleleri çözmesi gereken şartların kasaya konmamış kontrolü bize gösteriyor ki, sanatçı, örneğin Buñuel, sadece bir seri çatışmanın sergilendiği ön sahne, iki art niyetli, her insanda birbirine bağımlı insiyakların catışma sahnesi olabilir: Cinsellik ve ölümlülük insiyakı" (Bkz: Dali, 1995: 110)

> ilişkide bulunulan, kendini eşitleyen ve kendini yeniden bütünleştiren, belirli terkip kurallarına (örneğin grup yapısına) itaat eden, başka şeyle ölçülen değer nesnesi değildir o. Önemli olan tam tersi, bütün gücünü simülasyona aktaran erotik gücün ateşlenmesi, alevlenmesi ve öylece yanıp gitmesidir (1982: 27-28).

Lyotard'ın ifadesiyle, sanatçı, yaratmaktan daha çok ölüme tutkuludur. Sanatı, yaratmanın şartlarına ilişkin bir mesele olarak görmekten vazgeçilmelidir (Lyotard, 1992: 6). P. Valéry'nin de dediği gibi, anlayışın eseri yalnızca onun kendi aksiyonudur. Bu aksiyonun dışında geriye kalan şey, artık anlayışla özel bir ilişkisi olmayan bir nesneden başka bir şey değildir (Lyotard, 1992: 169). O artık, bir tamamlanmışlıktır ve ölümle çelişkili bir ilişki içindedir.

Bu tespitlere uygun olarak, postmodern sanat eseri yine de vazifesini kendi içinde kapalı bir bütünlük olarak vasıflandırılan, adlandırılan, tanımlanan ve tali düzenlerin kognitif kuralları aracılığıyla tayin edilen bir nesne olarak değil, aksiyon/eylem olarak icra etmelidir. Postmodern bir sanat eseri için, düzen ve düzensizlik, sanat eseri ve nesne, var olmak ve yok olmak arasında, bir başka deyişle eros (yaşama insiyakı) ve ölüm insiyakı arasında başlangıçtan itibaren paradoksal bir ilişki geçerlidir ve bu zıtlıklar postmodern aksiyonun tayin edilemez ve düşünülmemiş olanla sürekli ilişkisini işaretlemektedirler. Hakikat, en az beklenilen bir anda tecelli etmektedir. Lyotard'a göre, edebi veya görüntüsel dışavurumun gücü, ifadenin harmonisinde, etik/politik anlamında (veya egonun zaferinde) değil, daha çok kelimeler, çizgiler, renkler ve değerler için serbest ve açık alanlar içermesinde ve hakikatin içinde görünmesini mümkün kılacak şekilde, bu alanları sürekli kılmasındadır. Böylece iptidai

süreç, operasyonlarının izlerini, daha sonra tali süreç tarafından düzenlenmeksizin ve baskı altında tutulmaksızın geride bırakabilmelidir (1992: 6-7).

Kolayca fark edileceği üzere, bu değerlendirmelerin etrafında dolaştığı temel soru şudur: Böyle merkezî konumunu yitirmiş, artık özerk olmayan, bilakis kendini çatışan güçlerin buluşma noktası olarak sergileyen, *O/Id* ve *Üst-ben* arasına sıkışmak zorunda bırakılmış özne, gerçekliğin bu türden problematizasyonuyla nasıl ilişkiye girebilir? Freud'un, *nerede o varsa, ben olmalı* ilkesine karşı postmodernitenin gösterdiği nihai tepki nedir?[27] Ve bu tepki hangi alternatif bakış açılarını sunmaktadır?

Daha önce ifade edildiği gibi, modern kültür, anlamı öncelikli olarak *söylemsel* bir tarzda üretirken, postmodern anlamlandırma, ağırlıklı olarak *figüratif* biçimde gerçekleşmektedir. *Söylem ve figür* netice itibarıyla psişik enerjiyi boşaltmak için, iki farklı tarz olarak kabul edilmektedir. Sanatsal ifadenin söylemsel düzeninde ben, psişik enerjiyi gerçeklik ilkesi gereğince boşaltmaktadır. Böylece enerji, tali süreçte transformasyon ve eylemleştirme (dilselleştirme) yoluyla boşaltılmaktadır. Buna karşın iptidai süreçte enerji, algılanabilir hatıralar ve resimlerde figüratif yoğunlaşma sayesinde boşaltılmaktadır. İptidai süreç gibi çalışan fantezi ve halüsinasyonlar ile ortak yanları olan hatıralara bir tür yatırım yapılmakta, dış dünya gerçekliğinin transformasyonuna yönelmeksizin arzu, algılanabilir hatıranın/bir organın resminin istilası (cathexis/katachresis) yoluyla tatmin edilmektedir. Görüldüğü gibi postmodernite, bilhassa J.-F. Lyotard, iptidai süreci, tali sürecin karşısına yerleştirmektedir. Tali

27 Tabii ki Stephen King'in romanı *O/Id/Şey*'de temsil edildiği, sunulduğu gibi değil. Yönetmen Tommy Lee Wallace'nin filme çektiği bu romanda *O/Id/*, iki yüzlü bir palyaço kılığında görünmekte ve Derry şehrinde etrafa korku, dehşet ve ürperti saçmaktadır. *O/Id/*insanlığa karşı bir şey olarak ifadeye kavuşmaktadır.

süreç, belki öyle basitçe söylem aracılığıyla tesir etmemekte, fakat söylem gibi yapılanmış bir süreçtir. İptidai süreç ise, enerjiyi sadece algılanabilir hatıralar/resimlerin kullanılması vasıtasıyla boşaltmakta, aynı zamanda algı alanının yapısına sahip bir süreçtir. Bu bakımdan, gözün, görselliğin sürekli ve asimetrik alanındaki olabildiğince serbest hareketliliği, iptidai süreçte istilaların olabildiğince serbest hareketliliğine benzemektedir. İptidai sürecin aksine, tali süreçteki enerji yatırımı ve yoğunlaşması, kurallar ve engeller aracılığıyla yönlendirilmektedir. Kurallar ve engeller esasen, ruhi mekanizma ile dış dünya arasındaki ilişkinin tranformasyonunun enerji boşaltımı imkânına sahip olan *Ben*in savunma mekanizmasını oluşturmaktadır. Burada postmodern estetiğin, Freudyen terminolojiye refleksiyon kurmasına rağmen, nasıl ruhi mekanizmanın, mevzu edilen iptidai ve tali süreçler arasındaki ilişkiyi tersine çevirdiği görülmektedir.

Zikredilen bu tespitlerden hareketle postmodern estetik, söylemi ve Freud'un tedavi usulünü, *Ben*in totaliterliği olarak vasıflandırmaktadır. Bu tavra uygun olarak postmodern estetik, iptidai sürece müdahale eden söylem yerine, iptidai süreç olarak tali süreçte infilak eden figüratif bir zevk ilkesi talep etmekte, yani şuur-dışının şuuru tesiri altına almasını öngörmektedir. Postmodernitenin bu figüratif estetiği, resmin, öykülemeci anlamın ve temsilin diktasına veya değer kanununa tabi kılınmasına karşı çıkmaktadır.[28] Bunun yerine postmodernite, şuur-dışının

28 Wittgenstein: "Beethoven sonatında değerli olan şey nedir? Tonların sıralanışı mı? Hayır, diğer birçok ton sıralamasının bir tanesi de odur. Evet hatta iddia ediyorum: Beethoven'ın sonatını bestelerken sahip olduğu hisler dahi, diğer herhangi bir histen daha değerli değildir. Aynı şekilde tercih edilmişlik veya üstün kabul edilmişlik gerçeği de öyle değerli bir şey değildir. Acaba değer, belirli bir halet-i ruhiyenin ifadesi midir? Yoksa şuurun herhangi bir verisine sıkıca yerleşmiş bir biçim mi? Benim cevabım şu olurdu: bana cevap olarak ne söylenirse söylensin, hepsini reddederdim, açıklama yanlış olduğu için değil,

resimlere (algılanabilir hatıralara) dayanan anlamlandırmasını tercih etmektedir. Bu postmodern estetiğin asli tavrı, Freudyen anlayışla örtüşmektedir: Zira "resimlerle gerçekleşen düşünce, sadece eksik kalmış bir şuura varmadır. Bu tarz düşünce, kelimelerle düşünmeye nispetle, bir şekilde şuur-dışı süreçlere daha yakın durmakta ve şüphesiz ontolojik ve filogenetik anlamda daha eskidir." (Freud, 1989: 290) Kelime veya sözlü ifadelerin aksine resimler, benzerlik (ikonik işaretler) aracılığıyla anlamlandırılır ve bu sebeple atıfta bulundukları şeyden, sözel işaretlere (anlam taşıyıcılara) göre, daha az uzakta dururlar. İptidai ve tali süreçler arasındaki ilişkinin postmodern dönüşümünden anlaşılacağı üzere postmodernite, tali sürecin iptidai süreç tarafından kolonileştirilmesini bilhassa sanatta tercih etmekte ve katı, hiyerarşik biçimde bölümlenmiş ruhiyatı reddetmektedir. Bunun yerine, arzuyu temel olarak değil, sanatsal sunumun yüzeyinde infilak eden ve nihayet toplumsal, kültürel pratiklerin yüzeyinde her an hazır bulunan bir ruh olarak tasavvur etmektedir. Bu yüzey, öykülemeci anlamın ve temsilin diktasından veya değer kanunundan kurtulmuş olarak, muhtelif gerçeklik düzeyleriyle oynamak suretiyle meydana gelen içpatlamanın (implosion) yüzeyidir. Başka türlü ifade etmek gerekirse, bu, muhtelif gerçeklik düzeylerinin vücudun/nesnenin derisi (sinema perdesi veya ekran) üzerindeki bir yüzey-oyunudur. Ağaç, bize bir şey söylemek, açıklamak veya anlatmak istemez; fakat işte tam da bu sebeple çok şey ifade etmektedir: İşte sunumun, dışavurumun, vücudun/nesnenin derisinin/yüzeyinin özdönüşümsel oluşunun gücü budur. Bu, bir zamanlar Auguste Lumiére'in *The Arrival of the Train* filminin seyirciyi şoke

bilakis bir açıklama olduğu için. Bana teorik herhangi bir şey söylendiğinde, şöyle derdim: Hayır, hayır! Bu beni ilgilendirmiyor. Teori doğru olsa bile, beni ilgilendirmezdi. Teori asla benim aradığım şey olamaz." (Bkz: : 1993: 116)

eden yüzey derinliğidir. "Ve hadiselerin yüzeyi istila etmeyişi, bilhassa yüzeyin etrafına tükürmesi gibi, yüzey enerjisi yüzeye yerleşmemekte, bilakis onunla birlikte kendini sürekli yeniden yapılandırmaktadır." (Deleuze, 1993: 136) Bu şuur-dışı yüzeyinde sanat, fantezinin kendisini belki değil ama, en azından izlerini açığa çıkarmakta ve böylece tali anlamlandırmanın uzaklaşmasıyla açık, dekonstrüktif bir mekân hizmete sunulmaktadır. Bu mekânda, şuur-dışının figüratif operasyonları, dilin ve algının kanunlarını tersine çevirmekte, bir başka deyişle çarpık biçimde sergilemekte ve bu serbest taciz edilmeyen mekânda, başka ve yeni figürler üretmektedir (Lyotard, 1992: 9). Bu sonsuz imkânların açık, şuur-dışı, dekonstrüktif, figüratif ülkesinde düzen ve düzensizlik, eros ve ölüm insiyakı, zevk ve zevksizlik, parçalanmışlık ve kombinasyon, anlam ve saçmalık, gerçeklik ve hayal aynı anda talep edilebilmektedir. Bu şuur-dışı mekânın bir merkezi olmadığı gibi, zamana ve gerçeklik ilkesinin düzen zorlamasına karşı bir saygısı da yoktur. Burada çoktan merkezî konumunu yitirmiş olan özne mevcut değildir. Burada öznenin temsilî söylemi artık oluşmamakta, sadece içinde öznenin kendisini kaybettiği ardışıllık (süksesyon) mevcuttur. Burası rabıta, konstrüksiyon ve hiyerarşinin değil, irtibatsızlık, dekonstrüksiyon ve transgresyonun geçerli olduğu bir mekândır.

Buraya kadar postmodern estetiğin diğer bakış açıları için gerekli olan tartışma zemininin oluşmasından sonra, öncelikle postmodern estetiğin ana vasfına değinmek gerekmektedir: Postmodern estetik, modernizmin ayrıştırma sürecinin tersine işleyen, farklılıkların saydamlaştığı bir süreç öngörmektedir. Postmodern estetiğin diğer sınır aşımı, metinlerarasılık/dil oyunları, özdönüşümsellik, dekonstrüksiyon, gösterilemez olanın gösterimi

ve içpatlama (implosion) gibi bakış açılarının temelinde bu farklılıkların saydamlaşması süreci bulunmaktadır.

Farklılıkların Saydamlaşması Süreci ve Sınırların Postmodern Aşımı

Birinci bölümde modernizmin sekülerleşme süreci ve işlevsel ayrıştırmanın bir neticesi olarak meydana geldiği vurgulanmıştı. Bu süreçte, özellikle ayrıştırılan bilgi ve tecrübe alanlarının, aklın temsilî şemsiyesi altında artık kontrol edilemez bir duruma gelmesiyle birlikte, öznenin monolojik, mantık ve ben-merkezci söylemi bunalıma girmişti. Modern kültür, bunalıma girip kendini, sistemlerin kendine refleks kurduğu, dışarda herhangi bir nispet noktası olmaksızın sadece kendisine gönderme yaptığı bir dönemde bulunca, postmodernite kendini, önce edebiyat ve mimaride, sonra diğer sanat alanlarında, ayrıştırma sürecini tersine çeviren bir bunalım kültürü olarak sunmaya başlamıştır: Bu, sınırların postmodern aşımını şart koşan farklılıkların saydamlaştığı bir süreçtir. Postmodern estetikte mevzu edilen *aşma* sözcüğü, sadece sınırların kaldırılması değil, aynı zamanda kural karşıtlığı anlamına da gelmektedir: Farklılıkları saydamlaştıran postmodern tavır, hem yüksek ve halk kültürü, gerçeklik ve hayal, gösterge ve gösteren, edebiyat ve teori arasındaki sınırları, hem de temsilin, öznenin monolojik söyleminin sınırlı ve sınırlayan çerçevelerini aşmakta, yani akılcılığın, bir başka deyişle, tali sürecin biçimsel ilkelerine karşı çıkmakta, arzuyu ve zevki, metnin/perdenin yüzeyinde göstermektedir.

Bu bağlamda öncelikle farklılıkların saydamlaşması sürecine ilişkin olarak göstergebilimin postmodern problematizasyonu mevzuuna değinmek uygun olacaktır.

Postmodern Bilgi ve Dil Oyunları

Modernizmin ayrıştıran estetiğinden, modernizm sonrasının farklılıkları saydamlaştıran, figüratif estetiğine geçiş ile, Aristocu temsil teorisinin, Wittgenstein'ın dil oyunları anlayışına dönüşmesi arasında, mevzunun anlaşılması bakımından dikkate alınması gereken bağlantılar bulunmaktadır.

Bilindiği üzere Aristocu dil teorisi şu kabule dayanıyordu: Dil düşüncenin düzenini, düşünce de dünyayı oluşturan unsurların düzenini temsil ediyordu. Yine bilindiği üzere, bu dilin Yunan metafiziği (temsil teorisi) yüzyıllar boyunca Batı düşüncesine hâkim olmuştur. Hatta Wittgenstein bile, kendi dil felsefesinin başlarında, bu temsil teorisinden etkilenmiş görünmektedir; bilhassa meşhur kitabı *Tractatus logico-philosophicus*'da:

> Bu kitap düşünceye bir sınır çizmek istemektedir, veya daha çok -düşünceye değil, düşüncelerin ifadesine: Zira, düşünceye bir sınır çizebilmek için, bu sınırın her iki tarafını da düşünebilmemiz gerekiyor (yani, düşünülemez olan, kendini düşündürttürmeyen şeyi, düşünebilmemiz gerekirdi.) Demek ki sınır, yalnızca dil içinde çizilebilmektedir; sınırın öte yanında ne varsa, anlamsız olacak (1995a: 9).

Bu kitapta Wittgenstein, tıpkı ondan önce Nietzsche ve ondan sonra Viyana Ekolü'nün pozitivistleri gibi, metafiziğe bir son vermek istemişti. Kitabında bu amaçla Wittgenstein, metafiziği savunmanın imkânsızlığını gözler önüne sermeye çalışmaktadır. Bunu başaramadı, çünkü bu demonstratif deneme ironik bir biçimde, onun dil hakkında sahip olduğu temsilî bakış açısına dayanıyordu:

> Bir isim bir şeyi temsil ediyor, bir başkası da, başka bir şeyi ve bunlar kendi aralarında birbirlerine bağlılar, böylece hepsi -yaşayan bir resim gibi- nesnelerin durumunu takdim ediyor. Tabii ki, temsil edilen şeyler arasında mantıki bağlantının mümkün olması gerekir ve bu, eğer şeyler gerçekten temsil edilirse, hep olacak. Fark edildiği gibi, bu bağ bağıntı değil, bilakis sadece bağıntının sürekli olmasıdır (1995a: 115).

Wittgenstein, kitabı *Tractacus*'da bir teori tasarımlamaktadır. Bu teoriye göre, dil olabildiğince resim gibi işlev görmekte, öyle ki, sanki dil renksiz bir resimmiş gibi, şeylerdeki durumun ve belli durumdaki şeylerin resimsel-sembolik gösterimiymiş gibi kabul edilmektedir; tıpkı David Hume, Locke, Addison, Flaubert, Goethe'nin düşündüğü gibi. Wittgenstein'ın *Tractacus*'u sadece dille değil, çelişkili biçimde bir o kadar susmayla da ilgileniyor gözükmektedir. O bize sadece söylenebilir olanın tasvirini sunmamakta, bilakis söylenemez olan şeyi de postulat olarak tesis ettirmektedir. Alttaki Wittgenstein'ın, belki de en meşhur ifadesi, bize *Tractacus*'un ne denli kendini yıkıcı bir kitap olduğunu göstermektedir:

> Kitabın bütün anlamı şu birkaç kelimeyle özetlenebilir: Söylenebilir olan ne varsa, net bir biçimde ifade etmek, üzerine konuşulamayan şey hakkında ise susmak gerekir (1995a: 9).

Bu kendini tenkit eden tavır, Wittgenstein'ı, kitabı *Tractacus*'u yeniden gözden geçirmeye sevk etmiştir. Daha sonraki eserlerinde, özellikle *Philosophische Untersuchungen/Felsefî İncelemeler*'de Wittgenstein, kendi dil teorisinin temsilî çıkış noktasını eleştirmiştir. Bu eleştirinin en önemli gayelerinden biri, dilin yapısının sistematik olarak açıklanabileceği fikrini bertaraf etmektir.

O, dilin varlığını karakterize etmek isteyen her türlü sistematik yaklaşımı reddetmiştir. Zira dilin bir özü yoktur. Augustinus'tan yaptığı bir iktibastan sonra Wittgenstein şöyle demektedir:

> Augustinus'un bu kelimelerinden, bana öyle görünüyor ki, insan dilinin varlığının belirli bir resmini elde ediyoruz. O da şu: Dilin kelimeleri nesneleri isimlendiriyor - cümleler bu tür isimlendirmelerden oluşan bağlantılardır. - Dilin bu resminde şu fikrin köklerini buluyoruz: Her kelimenin bir anlamı vardır. Bu anlam kelimeye bağlanmıştır. Anlam, kelimenin kendisi için ön planda duran nesnedir. (...) Açıklamalar herhangi bir yerde son buluyor... - Peki, ama *beş* kelimesinin anlamı nedir? (1995b: 237-238).

Wittgenstein bize, verilen herhangi bir kelimeye mutlak gerekli bir anlam isnat edilemiyeceğini göstermeye çalışmaktadır. Birçok tanımlama tasarlamak ve kelimeye, duruma göre çokça anlam vermekte serbestiz, fakat yine de, yaptığımız tanımlamanın tastamam ve mükemmel olduğunu kabul ederek, kendimizi kandırmamalıyız. (Örneğin burada düşünmek, kastetmek, arzulamak gibi kelimeler zikredilebilir.) "Bu incelemelerimizle" diyor Wittgenstein "bizi, gerçeklerin dilimize kenetlenmiş olan resimlere uyumlu olmak *zorunda* olduklarını düşünmeye zorlayan önyargıyı bertaraf etmeye çalıştık" (1991: 73-74).

Şimdi sorulabilir: Eğer hiçbir kelime mutlak bir gereklilik vücuda getirmiyorsa, yani her kelime, keyfî olarak duruma ve ihtiyaca göre tanımlanabiliyorsa, o zaman merkezde duran kelimeyi, *dil*'i nasıl anlamalıyız? Burada, bütün bu tasavvurların arkasında duran büyük bir soruyla karşı karşıya, dilin ve cümlenin genel biçimine ilişkin soruyla yüz yüze gelinmektedir (1995b: 276-277). Wittgenstein, dil ve cümle için genel geçer bir biçim ve yapı yerine, değişik tarzlarda birbiriyle yakınlığı olan sayısız

biçim ve yapı sunmaktadır. "Ve bu yakınlık veya akraba yakınlığı sebebiyle hepsini *diller* olarak" (1995b: 277) adlandırmaktadır.

Özün reddedilmesi esasen dilin, akraba yakınlıkları ve benzerlikler muvacehesinde oldukça esnek bir kıstas aracılığıyla tanımlanabileceği anlamına gelmektedir. Bu kıstas Wittgenstein'da *oyun* ve buna uygun olarak dil de bu oyunların bir neticesi veya dil oyunları biçiminde adlandırılmaktadır. Bu bağlamda Wittgenstein bizden, oyun olarak adlandırdığı şeyi daha yakından incelememizi istemektedir:

> Zira şöyle iyice baktığında, bütün hepsinde aynı olan bir şey belki göremeyeceksin, fakat benzerlikler, yakınlıklar göreceksin, üstelik bir sürü. Nasıl denir: Düşünme, bilakis bak! Örneğin şah, dama gibi oyunlara ve aralarındaki muhtelif yakınlıklara bak. Hadi şimdi kart oyunlarına git bir bak: Burada, bir önceki oyunlara uyumlu birçok şey bulacaksın, fakat birçok ortak özelliklerin kaybolduğunu, diğerlerinin ortaya çıktığını göreceksin. Şimdi top oyunlarına geçip bir baksak, kimi ortak yanların devam ettiğini, kimilerinin ise kaybolduğunu görürüz. - Oyunların hepsi de *eğlendirici* mi? Satranç ile dokuztaş oyununu karşılaştır. Her tarafta bir kazanan ve kaybeden mi var veya oynayanların rekabeti mi? Kart oyunlarını düşün. Top oyunlarında kazanmak veya kaybetmek vardır. Fakat bir çocuk topu duvara atar ve tekrar yakalarsa, bu özellik kaybolmaktadır.
>
> Bu müşahedenin neticesi şudur: Benzerliklerin birbirine geçişli ve çapraşık, oldukça karmaşık bir ağını görmekteyiz. Büyük ve küçük benzerlikler (1995b: 278).

Elbette Wittgenstein, sabit kuralları olmayan bir oyunun olamayacağını bilmekte ve buna işaret etmekte, yani, oyunu belirli sabit kurallara göre tasavvur etmemiz gerektiğini belirtmektedir

(1973: 63). Oyunlar gibi dil de, kurallara bağlıdır. Fakat bu kurallar birinci derecede önemli değildir; belirleyici olan kuralları bazen uygulayan bazen değiştiren oyunun kendisidir. "Dil, yollardan oluşan bir labirenttir. Bir taraftan geliyor ve yolunu biliyorsun, öbür taraftan geliyor ama yolunu kaybediyorsun." (1995b: 346).

Wittgenstein'ın labirenti, Saussure'ün, kendisiyle dilin yapısını izah etmek istediği satrancından biraz farklıdır. Saussure, dili bir işaretler sistemi, tıpkı satranç tahtası üzerindeki figürler gibi, diferansiyel ilişkilerin toplam takımı olarak kavramıştır. Bu onun gayesine uymaktadır, çünkü o, dilbilimin nesnel alanını, kendi içinde kapalı bir disiplin olarak kurmak istemiştir. Dilbilimi özerk ve kendi içine kapalı bir ilim olarak kurabilmek için, dilin yapısına dair deliller öne sürmektedir:

- Sonsuz işaretler zinciri olarak dil, konuşmacının zahiri tesir alanından ve düşünülen şeyin kavramsallığından ayrılmaktadır.
- Bir işaret yalnızca, kendisini çevreleyen ve kendisinden farklı diğer işaretlerle olan ilişkisi içerisinde bağıntı kurmaya muktedirdir. Sonra ama yine, diferansiyel belirsizleme kendini işaretlemektedir. Saussure'e göre işaretlerin her biri, diğer kendini çevreleyen işaretlere olan nispeti sayesinde belirlenmektedir. Fakat Saussure'de cevapsız kalan, sözü edilen çevrenin veya bir işaretin etrafının sınırlarının nasıl belirlendiği sorusudur. Bu türden bir sınırlama, ilkesel olarak nasıl tasarımlanabilir? Bu sınırlama hangi kurallara veya kanunlara tabidir? Hangi etkenler burada rol oynamaktadır?

Wittgenstein (ve postmodernite) için bu tarz iletişim ve toplumsallık, bir ikilem oluşturmaktadır (Weber, 1986: 105-109). Wittgenstein için bir kelimenin gramerdeki yeri anlamıdır (1973: 59) ve bir kelimenin anlamı, onun dil içindeki kullanımıdır (1995b:

262). Ve bu tıpkı hayatın şimdiliğinde olduğu gibi, keyfîdir. Bu sebeple, anlam için, dil için olandan başka bir yer bulabilecek bir teoriyi temellendirmek mümkün değildir. Wittgenstein: "*Sanıyorum, bu durumda doğru kelime*... Bu cümle bize, kelimenin anlamının muallakta salınıp duran müphem bir şey, fakat aynı zamanda kullanmak istediğimiz resmin tam da kendisi olduğunu göstermiyor mu?" (1995b: 309).

Wittgenstein'ın *dil oyunları*, belki postmodern göstergebilim şeklinde adlandırabileceğimiz postmodern tavra oldukça uygun düşmektedir: Zira, postmoderniteye uygun olarak, günümüz toplumumuzda işaretler artık gösterilene değil, sürekli başka işaretlere atıfta bulunmaktadırlar, öyle ki, artık konuşmalarda anlam gibi bir şeye isabet edilememekte, bilakis sınırsız işaretler zinciri içerisinde sürekli hareket edilmektedir. Gerçeklik artık, sonsuz bir telaffuz sürecidir:

> Başkasının ne düşündüğünü bilebilirim, kendimin değil. Doğrusu *ne düşündüğünü biliyorum* demek doğru, *ne düşündüğümü biliyorum* demek yanlıştır.
>
> (Felsefenin bütün bulutu, yoğunlaşıp, bir damlacık dilbilime dönüşmektedir (1995b: 565).

Bunun dışında, postmodern dil oyunlarının kendini, dilin sistematik yapısından şu şekilde ayırdığı söylenebilir: Saussure'de her bir işaretin değeri, diğer işaretlerle olan ilişkilerinin totalitesini belirlerken, postmodern göstergebilimde bu, şuur-dışının sınır boylarında kavranılamamış olanın sınırı olarak belirlenmektedir. Bu şu demektir: Bir işaret, bir kavram (örneğin estetik) veya bir vasıflandırmanın, en geniş anlamda net ve anlaşılır olduğu yer, bizim bilme veya kavrama süreci içerisinde

şuur-dışının sınırlarını net olarak gördüğümüz yerdir. Şuur-dışı bu anlamda şuurun paradoksal şartıdır. "Bu bakımdan, formel anlamda bu, düşüncenin sloganı olarak kalabilir, şu Freud'un histerik bir kadının ağzında keşfettiği ve kendisinin tedricen şuur-dışının bir vasfı olarak kavramaya çalıştığı söz: 'Onu hep biliyordum, fakat asla düşünmedim.' Kendisi hakkında hep bir şeyler bilinen, ama düşünülmeyen şeyin fikri, demek ki postmodern-postyapısalcı olmaktadır" (Weber, 1986: 11). Postmodern oyun, sistemlerin çökmesi ve tanımlamaların nispetlerini kaybetmesi ihtimaliyle yakından ilgilenmektedir. Kaybedecek olmanın kesinliği, dünyanın kaybedilmesi anlamına gelmektedir - bütün iddiaların ve bilgilenmelerin temelini kaybetmek anlamında. Düşüncenin veya dünyanın temsil edilebileceği ihtimaline (veya gerekliliğine) olan inancın bize verebileceği kesinlik, günümüzde dil ve dünya arasındaki bağlantısız ilişki dolayısıyla yara almış görünmektedir. Özellikle postmodern göstergebilime göre, temsilî kesinliğin ve güvenin temeli kayıp gitmekte, çünkü görüntüsel-sözel gösterimin yüzeyinde, bir başka deyişle, sonsuz telaffuz sürecinde dünya ve dil, resim ve gerçeklik birbirlerinin üzerlerine doğru yayılmakta ve nihayet özdönüşümsel oluşun bir aşamasında, şizofren bir durum için zemin oluşturmaktadırlar. Wittgenstein, kitabı 'Über Gewissheit/Kesinlik Üzerine'de böylesi bir durumdan bahsetmektedir:

> Bir kişi bana, bir vücuda sahip olduğundan şüphe ettiğini söylerse, onun yarı-deli biri olduğunu düşünürüm. Ama onu, bir vücuda sahip olduğuna nasıl ikna edeceğimi bilemezdim. Diyelim ki bir şeyler söyledim ve bu onun şüphesini ortadan kaldırdı. Fakat yine de, bunun nasıl ve niçin olduğunu bilemezdim.

> *Bir vücudum var* cümlesinin nasıl kullanılacağını bilmiyorum. (...) Burada *gerçeklikle örtüşme* fikrinin net bir uygulamasının olmadığı görülmektedir (1994: 162, 170-171).

Burada yine şuur-dışı mekânın vasıflarıyla karşı karşıyayız. Bu şuur-dışı alan, mantığın kanunlarını ve etiğin kurallarını zedeleyen bir hadise biçiminde görüntüye gelmektedir. Oluşması için hiçbir sebep yok ve akli olanın akıl dışılığı aracılığıyla kendini bildirmektedir: Burada anlam, yüklem veya sıfat olarak değil, hadise olarak muamele görmektedir. Şuurun ve *Ben*'in birleştirici terkipleri burada işlememektedir. Burada daha çok, şuur-dışı yüzeyinde gerçekleşen tekilliğin etrafa saçılmışlığından bahsedilebilmektedir. Bu saçılmışlık, *göçebe dağılmışlık* sayesinde, kendi birlik ve bütünlüğünü kurmanın içkin ve hareketli ilkesini, kendine hizmet ettirmekte ve böylece şuur terkiplerinin şartları olarak, sabit duran yerleşik dağılımlardan esaslı biçimde ayrılmaktadırlar (Deleuze, 1993: 134-135). Hadiseye anlam olarak, kişiliksiz, dördüncü tekil kişi olarak muamele edilmesi gerektiğini işaretlemek için G. Deleuze, hadisenin kural dışı ve *sanki* tarafına atıfta bulunmaktadır: "Bu kişiliksiz, ferdiyet öncesi tekillik, hadisenin dördüncü tekil pasifliği, yağmurun yağışıyla ölmek arasında fark gözetmeyen pasif genellemedir. Bu pasif genellemenin ihtişamı, hadisenin kendisinin veya dördüncü kişinin haşmetidir." (1993: 190)

Ayrıca postmodern şizo-metin, gösteren ve gösterge arasındaki temsilî ilişkilere uyum sağlayamamaktadır. Postmodern şizo-metin, her ikisini de zevkle, fragmanlara ayrılmış, bağlantısız ve süreksiz bir hareketliliğe sevk etmektedir. Bu hareketlilik, kendini asla şimdiyle sınırlamayan, bilakis zaman içinde sonsuz deveranı, bir başka deyişle, zamanın kristalleşmesini ifade eden

bir zincirlemedir. Bu zamansal zincirleme ayrıca kendi hayat tecrübelerimize ait geçmiş, şimdi ve geleceği ve ruhi dünyamızı bir birlik ve bütünlük olarak kavramayı imkânsızlaştırmaktadır. Fredric Jameson'a göre, zamansallığın çökmesi, şimdiyi ansızın, insanların kendilerinin belirleyebileceği ve pratik eylem alanı olarak tayin edebileceği bütün aktivitelerden ve niyetlerden serbest kılmaktadır. Şimdiki zaman, münferitleşmiş olan özneye aniden, onda mecal bırakmayacak, hayal edilemez bir canlılıkla gelmektedir: Algının ezici maddeselliği, gelip etkin biçimde dilsel malzemelerin, daha doğrusu harflerden oluşan gösteren ve göstergelerin gücünü, öznenin tecrid edilmişliğinde sahneye koymaktadır. Dünyanın, materyal göstergelerin bu mevcudiyeti, kendini, artan bir yoğunlukla öznenin önüne itmektedir. Özne, tanımlayamadığı teshirî bir yükle yüklenmektedir. Mevzu edilen yük, korku ve gerçeklik kaybı olarak tasvir edilebileceği gibi, müspet, heyecanlı, yüksekten uçurucu, baş döndürücü ve halüsinasyonik bir yoğunluk olarak da düşünülebilir (Jameson, 1986: 73).

Kısaca, anlam ve anlamsızlık, düzen ve düzensizlik, eros ve ölüm insiyakı, gerçeklik ve hayal, özel bir ilişki içerisinde yüz yüze gelmektedirler. Bu ilişkiyi doğru ve yanlış veya iyi ve kötü arasındaki nispet ilişkisine kopyalamak mümkün değildir. Örneğin anlam ve anlamsızlık sözcüklerini ele alalım: Almanca bir metin İngilizce'ye veya Arapça'ya tercüme edilirken, esasen aktarılan nedir? Soruyu daha farklı ve kısa yöneltelim: Herhangi bir kelimenin veya cümlenin, yabancı bir dile tercüme edilmesinin anlamı nedir? Tercümede kelimelerin sözlük anlamlarının birebir örtüşmesine mi, yoksa anlam-efektine mi dikkat ederiz? Tercümeyi zor, neredeyse imkânsız kılan işte bu anlam üretim biçimi ve tarzının, anlam-efektinin (tesirinin) her dilde

ayrı olmasıdır. Bu durum konuşma dilinde, yazılı dile göre farklı cereyan etmektedir. Çünkü konuşmada vücut hareketlerimiz, jestlerimiz, mimiklerimiz vs. ifade etmek istediğimiz[29] şeye veya sohbet arkadaşımızda uyandırmak istediğimiz anlam-efektine eşlik ederler. Bu anlamda metin veya konuşmada aktarılan şey bir efekt, tesirdir, gramer veya kelimelerin kendisi değil. Bu durum en belirgin biçimde bilhassa bir nüktenin yabancı bir dile tercüme edilmesinde ortaya çıkmaktadır.

Gilles Deleuze'e göre, konuşmaya başlamanın şartı anlamı hedeflemektir, bu ön şart olmaksızın konuşmaya başlanamaz. Fakat bu öte yandan, söylenilen şeyin anlamını asla söylememek, ifade etmemek anlamına gelmiyor mu? İfade edilen şeyin anlamını, takip eden cümlelerin mevzusu yaparak konuşmaya devam etmek ve böylece anlamı söylememek de pekâlâ mümkündür. Böylece, ön şartların sonu gelmeyen ardışıllığının içine girilmiş olmaktadır. Zira bir nesnenin durumunu tasvir eden verilmiş bir cümlenin anlamını, bir başka cümlenin tasviri olarak anlamak mümkündür. Kısaca:

> Anlam daima bir efekt, bir tesirdir. Sadece nedensel anlamda bir tesir değil, bilakis *optik efekt*, *ses efekti* veya *yüzey efekti*, *konumsal efekt* ve dil efekti anlamında da tesirdir. Böyle bir efekt, tesir asla bir görüntü veya hayal değil; burada mevzu edilen, kendini yüzeyde uzatıp yayan bir mahsuldür. Öyle ki bu mahsul, kendi sebebiyle birlikte mevcut, birlikte şümullü ve bu içkin, tesirinden ayrışmasız

29 L. Wittgenstein: "Fakat cümleye anlam veren bizim maksadımız değil midir? (Ve tabii buna ek olarak: kelimelerin anlamsızca sıralanışını kastetmiş olamayız.) Maksat ruhî alana ait bir şeydir. Fakat aynı zamanda şahsi bir şey! Öyle kavranılamayan bir şeydir; sadece şuurun kendisiyle mukayese edilebilir bir şey. (...) Gramer bize, gayeye ulaşmak ve insanlara tesir edebilmek için nasıl inşa edilmesi gerektiğini söylememektedir. Gramer işaretleri sadece tasvir eder, ama asla kullanışlarını açıklamaz." Bkz: (1995b: 393, 432)

sebep, saf bir hiç veya X olarak tesirin kendisinin dışında belirlenmektedir (Deleuze, 1993: 48).

Bu bağlamda denilebilir ki, cümlenin sonunda anlam (tabii bu küçük bir kelime, bir film veya sahne de olabilir) bir bütünlük efekti oluşturmakta, sonra cümlenin (bütünlüğün) geriye doğru gerçekleşen unsurlar üzerine dekonstrüktif tesiriyle, anlamsız (saçma) olanla paradoksal bir ilişki içerisinde değişime uğramaktadır. Şuur-dışı daima orada ve sık aralıklarla oyuna dâhil olmaktadır. Burada esasen, postmodern estetiğin en önemli bakış açılarının (çoğulculuk ve gösterilemezliğin gösterimi bağlamında, adem-i merkeziyet, dekonstrüksiyon, paralojiler) temelini oluşturan anlam-paradoksunun alanına girilmektedir: Anlam-paradoksları, aynı anda iki anlam-yönüne birden yönelmekte, böylece kimliğin belirlenmesini, bir başka deyişle vurgularını bir şu, sonra hemen başka bir tesirden yana yapmaları ve anlam/anlamsızlık-efektleri oluşturmaları dolayısıyla, tek ve bütünlüğü olan bir tanımlamayı imkânsızlaştırmaktadırlar (Deleuze, 1993: 102). Fakat bu arada, bu anlam-paradoksunun postmodern mekânında, insiyak-paradoksları alanında olduğu gibi, asla itme ve bastırmanın diyalektiği ile karşılaştırma yapılmamalıdır. Burada bir gücün, diğer bir güç tarafından bastırılması mevzu edilmemektedir. R. Barthes'in de tespit ettiği gibi, zevkin veya arzunun dilsel veya resimsel metninde karşı karşıya getirilen güçler, birbirlerini iteleme ve bastırmadan ziyade, oluş sürecinde bulunmaktadırlar: "Hiçbir şey gerçekten tezatlı değil, her şey çoğuldur." (1974: 48)

Postmodern dil oyunlarının bu çoğulcu ve paralojik yanı, bu dil oyunlarının belirleyici vasfının, sınırların, normatif kurallara bağlı farklı anlatım yapılarının, tarzların ve türlerin

integrasyonu olduğu görülürse, daha iyi anlaşılmaktadır. Fakat aynı zamanda bu integrasyonun, çoğulculukla ilişki içinde, sınırların tamamen kaldırılması yerine, bir sanat eserinde (örneğin filmde) içpatlamaya yol açacak biçimde saydam, kırılgan ve akıcı kıldığının gözden kaçırılmaması gerekmektedir. Bu içpatlama (implosion), bize doğrusu farklılıkların saydamlaştırılması sürecinin mantığını göstermektedir. Narin ve şizofren yüzey oyunlarının mantığı, farklılıkların üst üste bindirilmesi, birçok gerçeklik düzeyinin, türün, tarzın, geleneksel ve deneysel olanın çaprazlanması ve üst üste yüklenmesi anlamına gelmektedir. Böylece belirsiz, gayri merkezî, tesadüfi ve kural karşıtı karmaşıklık oluşmakta ve bunlar, anlamın delik deşik edilmiş düzeyinde huzursuzluğa sebep olmaktadırlar. Hatta bu karmaşıklığın, anlamın arkadan arkaya soruşturulmasını yoğunlaştırması sebebiyle, kendi kendisinin tanımlanmasını geciktirdiği dahi söylenebilir. Çünkü bu karmaşıklığa hizmet eden anlam ve insiyak-paradoksları, bütünlüğün sonsuzca alt kısımlara bölünmesini, anlamın (tali düzenin) alt yapısının bertaraf edilmesini ve kapalı bir mekânın taksiminden ziyade, açık bir alanda göçebe dağılmışlığını hedeflemektedirler.

Dekonstrüksiyon ve Çoğulculuk Bağlamında Paralojiler

Yeni Çağ ve Descartes'in evrensel, genel-geçer aklının tersine modernizm, aklın gücünü çeşitlendirmiştir. Akliliğin çeşitlenmesi öncelikle Kant'ta görülmektedir. Birinci bölümde gösterildiği gibi, Kant'ta aklilik, üç ayrı düzene bölünmektedir: kognitif, etik ve estetik akıl. Geç-modern dönemde bu akliliğin çeşitlenmesi kendini daha da geliştirmiş ve kaybedilen o eski evrensel, genel-geçer akla (temsile) hasret duyan mikrolojilere dönüşmüştür. Bu mikrolojiler, bir başka deyişle bilgi alanlarının ve anlatım

yapılarının modern parçalanmışlığı, müptela olduğu bir ihtirasın, düşkünlüğün, temsilî totaliterliğe, logosentrizme, *konuşulan dilin otoritesine (*Derrida, 1986: 78*)* duyduğu hasretin izlerini taşımaktadır.

Estetik modernizmin belki de son ve en büyük temsilcisi Adorno şöyle demektedir:

> Hegelci anlamda tecrübe (Ruhun kendini tarih içinde gerçekleştirmesi) Auschwitz'in akabinde son bulmuştur; bize metafiziğe çöküşünde eşlik etmekten başka bir şey kalmamaktadır; eşitliğin (emansipasyonun) bütünlüklü büyük anlatımı yok artık, öyleyse mikrolojileri çoğaltalım.

Buna karşın Lyotard:

> Hegelci anlamda tecrübe Auschwitz'den sonra ve kapitalizmin yeniden canlanması sayesinde sona ermiştir; denemenin çağı (eserlerin türler aracılığıyla doymuşluğunu ifade eden hiciv çağı) yeşermektedir; öyleyse paralojileri çoğaltalım (1982: 7-8).

Paralojiler genel anlamda temsilin söylemsel bütünlüğüne duyulan arzuya, modern tabiat bilimleri tarafından üstlenilen, bir nesnenin veya herhangi bir hadisenin, yalnızca tek bir bakış açısı ile hâkimiyet altına alınabilme ve gösterime sunulabilme imkânına olan inanca karşı koymaktadırlar. Bu sebeple paralojiler (Derrida'da disseminasyonlar) sonsuzca bölünebilirliği, herhangi bir refleksiyon veya merkez oluşturmaksızın, açık bir alanda göçmen dağılımı ifade etmektedirler. Burada ayrıca paralojilerin, diğer başka görünüşlerle olduğu gibi, modern mimarinin panoptik-perspektivist tavrının aksine, bütün ayrıntıların, unsurların ve figürlerin tabi oldukları merkezî mekân ve hâkim

tarzı reddeden postmodern mimariyle uyuştuğu görülmektedir. Bu bakımdan paralojiler, merkezî öznenin veya kavramın temsilî boyutlarının yokluğunu veya çöküşünü karakterize etmektedir. Postmodern-postyapısal özne, artık sadece merkezden uzaklaştırılmamış, aynı zamanda antroposentrik konumunu da yitirmiştir; teorinin kendisi bile saçılmışlık ve çeşitli bilgilerden oluşan kolaj olarak muamele görmektedir (Shapiro, 1990: 79). Paralojiler bize, esasen baskı düzenini ve zıtlıklar arasında şiddete dayalı hiyerarşiyi ifade eden tezatlı düşüncenin sona erdiğini göstermektedir.

Postmodernite, bir şeyin özünün ve varlığının sistematik-kategorik ontolojisinden daha çok, kaçışın göçebe hatları ve oluşun dinamiğine (süreç) ilgi duymakta ve böylece varlığın kendini sergilenemez bir bütünlük olarak sunumunu ummaktadır. Düzensizlik, dayanıksızlık ve tezatlık burada esasen *O/Id*'in (şuur-dışı ve düşünülmeyenin) tesirinde kalmış olan karışık ve müptela bir şuurun işidir. Logizmaların çoğaltılması dolayısıyla seyircinin/okuyucunun kendini, hadiselerden dinlendirmesi engellenmektedir. Paralojiler temelde, öznenin merkezden uzaklaştırıldığını göstermektedir. Logizmaların postmodern çoğulluğu ve anlamın çeşitlendirilmesini, seyirciyi/okuyucuyu monolojik temsilin mümkün diktasından kurtaran (ardışıl) sınır aşımı pratiği olarak görmek mümkündür. Bu bakımdan, öznenin merkezden uzaklaşmasını veya entegre olmamasını temin etmenin bilhassa vurgulanıyor olmasının sebebi, seyircinin/okuyucunun hermenötik terkipler oluşturmasını engellemektir. Başka sözcüklerle ifade edecek olursak: Gerçekliğin tezatlı, kaotik tabiatını monolojik söylem aracılığıyla işlemek pratik anlamda imkânsızlaşmaktadır. Gerçekliğin tabiatının postmodern problematizasyonu, totaliterliğe hasret duyan fragmanlaşma yerine,

tali ve iptidai süreçlerin, çeşitli bağlam ve çerçevelerin çoğulluğunu öngörmektedir. Paralojilerin postmodern yüzey oyunlarında söylemsel düzenin sözde sağlam ve güvenilir birimleri, çeşitli görünüşlerin sürekli olarak ötelenmesine ve kaydırılmasına kurban edilmektedirler.[30] Böylece seyircinin/okurun neticede kararsız ve bütünlüğü olan bir rekonstrüksiyona duyduğu arzu tatminsiz kalmaktadır.

Demek oluyor ki, eğer fragmanların yeniden konstrüksiyonu modernse, o zaman, çeşitli bağlamların fragmanlaşan çoğulluğu sebebiyle anlamın yüzeyinde oluşan kaygılı huzursuzluk postmoderndir.

Parisli filozof Jacques Derrida tarafından işlenen postyapısalcı bir kavram olan dekonstrüksiyon (yapı-çözüm), her türlü gösterim biçiminde meydana gelebilecek olan totaliterlik tehlikesini tanımlamak ve onunla mücadele etmek için gerekli olan bir başka postmodern şartı ifade etmektedir. Bununla birlikte, dekonstrüksiyonun genel-geçer bir usul olmak yerine, sadece hareketli, ele aldığı bağlamlara uyum sağlayan ve böylece, genel-geçer usullerin totaliterleştiren müdahalesine karşı başka seçenekler geliştirmek isteyen bir eylem olduğuna dikkat etmek gerekmektedir (Engelmann, 1990: 27). Derrida'nın, Kant'ın estetik teorisini, bilhassa *yücelik* kavramını, Saussure'ün ayrıştırmacı dil sistemini, Heidegger ve Wittgenstein'ın metafiziği aşma çabalarını sorgulayarak geliştirdiği dekonstrüksiyon kavramı öncelikle, sadece bir araya getirip birleştirmenin hususi formlarını sergileyen kapalı yapı sistemlerini sorgulamayı gerektirmektedir. Genelleştirme tehlikesine düşmemek için dekonstrüksiyon,

30 Burada, söylemsel-temsilî düzenlerin muhatap olduğu bu postmodern terörü, Heidegger'in *salınmışlık*, *varlığın unutulmuşluğu* ve *tehlikeye atılmışlık* gibi kavramlarına yanaşmak suretiyle değerlendirmeye devam etmenin pek yerinde olacağını vurgulamak gerekmektedir.

dil oyunlarından, bir başka deyişle, tek değil birçok dilin olduğunu ön şart olarak kabul eden görüşten faydalanmaktadır (Engelmann, 1990: 25).

Derrida *différance* kelimesinin dekonstrüksiyonunu yaparken, bu kelimeyi yazmanın, okumanın ve anlamını çözmenin birçok imkânı olduğunu göstermeye çalışmaktadır. *Différence* kelimesi Fransızca'da (e ile ve différance a ile) şeklinde farklı yazılabilmekte, fakat aynı tarzda okunmakta, yani bu yazılım farkı konuşmada algılanmamaktadır. Bunlar farklı anlamları olan iki ayrı kelimedir. Fakat yine de bu iki kelimeyi, yazılım biçimlerine (a ve e) sesli olarak atıfta bulunmaksızın ayırmak mümkün değildir:

> Bu bakış açısı altında, eğer yine de *différ(..)nce* kelimesindeki e ve a arasındaki belirgin fark göz ve kulağın dikkatinden kaçıyorsa, bunun muhtemelen doğru anlamı, burada atıfta bulunmak zorunda olduğumuz ihsasî bir düzenin olmayışıdır. Ayrıca atıfta bulunabilinecek, teorilerin veya anlayışın nesnelliğine tesadüfen bağlı olmayan zihnî idrak imkânı, gayelilik de yoktur. Demek ki, ihsasî olan ile zihnî olan arasında mukavemet eden, felsefe için temel oluşturan zıtlığın düzenine atıfta bulunulmaktadır. Bu zıtlığa mukavemet eden düzen, zıtlığa, kendisi onu taşıdığı için karşı gelmektedir. *Différance*'in (a ile) hareketliliğinde iki différences arasında veya iki harf arasında bir *différance* kendini ilan etmekte, öyle ki, alışılmış anlamda ne sese, ne de yazıya ait, kendini konuşma eylemi (aktı) ve yazı arasına yerleştiren, bizi buraya bir saattir bağlayan bu tuhaf mekân, bizi şu veya buna bağlayarak ve bizi bazen, onların iki tane olabileceğine dair kurduğumuz hayallerimizde güçlendirerek, sakinleştirecek bir güven dahi vermemektedir (1990: 77-80).

Tehlike arz eden şeyin ne olduğunu bulabilmek için giriştiği geçici ve tahmini semantik tahlillerden sonra, Derrida şunu tespit etmektedir:

- *Différance* sözcüğünü *gösterge* kavramı altında anlamak artık mümkün değildir. Zira bu, kendini bir mevcudiyetten yana ve ona nispetle kuralları belirlenmiş (düşünce veya dil) sistem içinde oluşturan kavram, bir mevcudiyetin sürekli temsili anlamına gelmektedir.
- Böylece onun, basit simetrik zıddının mevcudiyetinin, yokluğunun veya eksik oluşunun otoritesi müphemleşmekte, sarsılmaktadır. Nitekim böylece, bizi hep mecbur eden, hâlâ sürekli, bir dil ve düşünce sisteminin meskûnları olan bizi, varlığın anlamını ve genelde mevcudiyet veya namevcudiyet biçiminde oluşmakta olanın veya oluşmuşluğun (ouisia) kategorileri içinde inşa etmeye zorlayan sınırlar sorgulanmaktadır (1990: 86).

Derrida *différance* adlı makalesinde yapıların adem-i merkezîleştirilmesini önermekte ve merkezîleşen ve totaliterleşen her türlü teoriye karşı postyapısalcı güvensizliğini ve bütün diğer söylemleri sağlamlaştırabilecek, kurabilecek ve ikame edebilecek bir meta-dilin kurgulanabilmesi ihtimaline karşı duyduğu şüpheyi dile getirmektedir. Derrida'nın bu şüpheci tavrı genel anlamda, Foucault, Lacan ve son dönem eserleriyle Barthes gibi, muhkem ve istikrarlı işaret, standart özne, merkezî kimlik ve hakikat konseptlerini eleştiren postyapısalcılarla örtüşmektedir. Derrida'nın postyapısalcı eleştirisi temelde, ister konuşulan kelimenin kendisi, ister akılcılığın sesi veya Tanrı'yı referans göstermiş olsun, mutlaka kendi içinde bağlantılı ve özgün hakikate atıfta bulunan logosentrik geleneğe yönelmektedir. Sözü edilen gelenek, kendisi aracılığıyla anlam üretilen ontolojik bir

temelin mevcudiyetine veya muhkemleştiren ve istikrarlı kılan bir matrikse inanmaktadır. Buna karşın Derrida için dil, göstergebilimsel oyunların bir mekânı, sonsuz atıfların ve telafilerin belirsiz bir alanıdır. Saussure'ün işaretler arasındaki ayrışık ilişkiler fikrinin yerine Derrida, işaretin içindeki farkların oyunu, bir başka deyişle farklara ait izlerin oyununu ikame etmektedir. İşaretler sadece diğerlerinden değil, kendi kendilerinden de farklılık arz etmektedir. Bu ise bize esasen, işaretlerin terkibi tabiatının sürekli telafi edilen ve oynanılan izlerden başka bir şey olmadığını göstermektedir. Bu izler, anlamlandırmanın istikrarsız tekrarının sonsuz zinciri aracılığıyla, metinlerarasılığın belirsiz bir bağlamı içinde geriye bırakılmaktadırlar (Stam; Burgoyne ve Flitterman-Lewis, 1992: 23-24) .

İz takibinin dekonstrüktif sürecinde hermenötiğe, ikili tezatlar üzerine kurulmuş yapıya ve kapalı bir bütünlüğe çıkan mümkün bütün yollar kapatılmakta ve her şey, başı ve sonu olmayan sonsuz işaret zincirinde çözülüp gitmektedir. Varlığın sübstansiyalist ontolojisi, sürecin, hadisenin ve oluşun ontolojisi tarafından telafi edilmektedir. Buna uygun olarak, ontolojiyi ikili tezatlar üzerine kurmaya çalışan geleneksel usul, izlerin oyunu ve ayrıştırılamazlığın mantığı (Derrida), kaçıp gitmenin göçebe hatlarının teyit edilmesi (Deleuze ve Guattari) ve çoğulluk ve karşılaştırılamazlık bağlamında paralojiler (Lyotard) dolayısıyla geçerliliğini yitirmektedir.[31]

Dekonstrüksiyon Derrida tarafından, sistemlerin uygulama ve anlaşılmasındaki çatlaklarının gösterilmesi ve sistem içine entegre

31 Burada mevzu edilen, dışlayıcı bir karşılaştırmanın çerçevesi içerisinde işleyen ikilikli mantığının (*Ya ...Ya da*, veya *A=A* ve *A ve A değil* değil) çelişkinin (paradoksun) dışlayıcı olmayan (*hem A, hem de A değil*, yani *hem A hem A değil*) mantığıyla telafi edilmesidir. Bkz: (Schrift, 1990: 99-110)

> edilemeyen bir şeyin mevcudiyetine şahitlik eden izlere atıfta bulunulması şeklinde anlaşılmıştır. Demek ki dekonstrüktivizm sistemleri açmaya, temellendirme ve neticelerini tedirginleştirmeye, temel muhalif kavramlarındaki kör lekelere, bakış açılarının çoğaltılmasıyla başka bir alanın oluşturulmasına, tek bir bakış açısıyla her şeye hâkim olmanın imkânsızlığının gösterimine yönelmektedir (Kunstforum, 1993: 203).

Netice itibarıyla dekonstrüksiyonu, tali düzenleri küçümseyen ve onları göçebe bir zevke dönüştüren akliliğin bir tefriti olarak anlamak mümkündür. Bütün bunlara, akliliğin tefritinden ve sarhoşluktan duyulan zevkin, kurulan labirentlerde yanılıp şaşırdığını, fakat metinlerarasılığa, özdönüşümselliğe, aynı şekilde kendiyle ironi ve parodiye yol bulduğunu eklemek gerekmektedir. Çoğulluk, dil oyunları ve dekonstrüksiyon bağlamında paralojiler, çıkar yolların azlığı yerine bir labirentteki gibi, çokluğuyla tanımlanmakta ve bu durum Babil hadisesini, Babil'de yaşandığı söylenen dil kargaşasını hatırlatmaktadır. Söylentideki Babil kulesi, tek ve biricik olan bir dilin totaliter gücünü (bir başka deyişle Orwell'in Romanı '1984'te olduğu gibi politik gücünü) temsil ediyorsa eğer, o zaman insanların meydana gelen dil kargaşasından sonra sadece, dilin temsilî güç ve hükümranlığını değil, aynı zamanda, anlamın aşkın düzeninin namevcut olması dolayısıyla, özne olarak kendi cevherî bütünlüklerini ve birlikteliklerini de kaybettikleri söylenebilir. *Babil Kütüphanesi*'nde[32] mümkün bütün diller, yorumlar ve kitaplar vardı, fakat onlardan hiçbiri diğeri üzerine otorite kurma hakkına sahip değildi. Bu sebeple hakikatin kaynağı olarak kabul edilen özne yerine sadece, diller, çeşitli söylem biçimleri, tarzlar

32 Postmodernitenin ruhî tavrını belirleyen isimlerden biri olan Jorge Luis Borges'in bir hikâyesinin başlığı.

ve türler dolayısıyla, şaşkın tekilliklerin mevcudiyetinden bahsetmek mümkündür.

Gerçekliği arayan postmodern tekil, modern özneden farklı olarak, şeyleri adlandırmanın ve anlamlandırmanın temsilî güçlerinden mahrumdur; çeşitli biçimler, tarzlar, türler ve gerçeklik düzeyleri arasında şaşkın dolaşan bir göçebe gibidir. Postmodern tekilin bu göçebeliği, bir yapı veya sistem yahut da, hiyerarşide olabilecek hiçbir nispet noktası veya pozisyon tanımamaktadır. Bu tali düzenler yerine o, gayesizce, sonsuz dönüşümü icra eden arzulamanın pagan çeşitliliğini tercih etmektedir. Postmodern estetiğin tasdik ettiği iptidai sürece ait ilkeler, bu göçebe tarzındaki arzulamayı her türlü totaliterliğe ve tek taraflı düzene karşı korumakta, kimliklerin ve hadiselerin zamansal gelişimlerini muallakta bırakmaktadır: Sözü edilen ilkeler, his yoğunluklarının fasılasız göçebeliğini talep etmektedir. Bu his yoğunluklarının keşmekeşliği, enerjilerin dönüşümü ve istilalar, sadece *Ben*'in bir güç olarak oluşması yerine, merkezi olmayan, tekillerin birbirlerine göndermeler yaptığı, bir merkeze, özneye veya anlamlandırana dair referansı bulunmayan bir ortamda şaşkın dolaşmasını temin etmektedirler.

Modern söylemde hakikatin kaynağı olarak kabul edilen öznenin, veya herhangi bir merkezî kavramın temsili vasıtasıyla (yani alibi/gaipliği ile) telafi edilen anlam taşıyıcı ve anlamlandırılan arasındaki mesafe, postmodern anlamlandırmada oluşmamaktadır. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, anlam taşıyıcı, anlamlandırılana dönüşmekte, yani anlam taşıyıcı ile anlamlandırılanın farksızlaştırılmasıyla genelde, anlam ve işaretin hem sembolik hem de efsanevi gücü (anlamı) değerini yitirmektedir. Sürrealizmin, anlamlandırılanın anlam taşıyıcı rolünü oynaması dolayısıyla ancak postmodern sayılabilmesi

mümkün gözükmektedir.[33] Örneğin Van Gogh'un ayçiçeği, resimde kasti olarak yanlış sergilendiği için, kendini sunmakta ve herhangi bir gerçek ayçiçeğini temsil etmemektedir. Veya bir tablodaki kırmızı köpek de, gerçekliğe atıfta bulunan resimler gibi temsilî değildir.

Fakat özne, hakikatin kaynağı olarak anlamını yitirirse, o zaman nasıl öznesiz bir ifade, bir metin veya müellifsiz bir sanat eseri söz konusu olabilecektir? Öznesiz ifade mümkün değildir diyen göstergebilimsel ilke ile postmodernite nasıl bir ilişkiye girecektir? İfadenin çıkış noktası olan aitlik eklerinden nasıl kurtulunabilinir? Öznesiz ifade ve eylem tanımayan dilin, günlük kullanılışındaki gramatiksel cümle yapısı karşısında içinden çıkılmaz bir kısır döngüye mi girilmektedir? Çok daha zor bir durum: Bir şeyin ismi veya adlandırılması, bir cevhere mi veya *iyi*, *kötü*, *yanlış*, *doğru* gibi dilin etik ayrıştırmalarına mı işaret etmektedir?

Cümlenin gramatiksel temel yapısında keşfedilen mantığı biz eğer, sanatsal, kültürel, toplumsal-politik alanlar gibi her yerde uygulamaya kalkışsaydık ki mümkün değil, şüphesiz bir kısır döngünün içine girmiş olurduk. Bu modern söylemin özneye olan inancını, temsilin, bilgilenmenin ve varlık tasdikinin mekânı olarak sergileyen[34] cümlenin biçimsel mantığı, vü-

33 Hatta R. Barthes anlamlamanın efsanevi vasıflarını veya anlamın sembolik karakterini, göstergebilimin kendisinde temellendirildiğini düşünmektedir: "Göstergebilimde üçüncü ıstılah, ilk iki ıstılahın (anlamlandıran ve anlamlandırılan - parantez içi vurgu yazara aittir) bağlantısından başka bir şey değildir. Yeterince görülebilir yapılan ve gerçekten kullanılan biricik şey odur. Ben onu anlam olarak adlandırdım. Anlamın efsanenin bizzat kendisi olduğu görülüyor, tıpkı Saussure'ün işaretinin, kelimenin kendisi olduğu gibi.' (Kelime, bir başka deyişle bir resmin veya kavramın birleştirici bütünlüğü olarak işaretin analmlandıran ve anlamlandırılanı birbirine bağlamasıdır." Bkz: (1964: 101-102)

34 Foucault cümlenin gramatik mantığına yönelik modern inanca şu şekilde işaret etmektedir: "Esaslı bir netice itibariyle, klasik dil, şeylerin ve temsilin ortak

cut (beden) gibi esasen özdönüşümsel, bir başka deyişle figüratif ve ikonik olan resim için geçerli değildir. Gramerdeki[35] hiyerarşinin otoriter düzeni, resmin otomobil, figüratif düzeniyle çelişmektedir. Bu sebeple şu soruyu yöneltmek en azından doğru değildir: Bu veya şu resmin ifadesinin öznesi kim/nedir?

Bu açıklama, yazarın/yönetmenin sanat eseri karşısındaki hükümranlığına karşı çıkan postmodernitenin, edebi olandan daha çok görsel bir hassasiyet olduğunu göstermektedir, fakat ifadenin özneye olan bağımlılığıyla nasıl ilişkiye girdiğini izah etmemektedir.

Postyapısalcı-postmodern estetikte bu meseleye karşı nasıl bir tavır sergilendiğini göstermek için burada postmodern-paralojik şizo-metnin çelişkili, metinlerarası ve sınırlar aşan karakteristiğine gönderme yapmak yerinde olacaktır: Anlamlandırılan ve anlam taşıyıcı, şuur ve şuur-dışı (ifade edilen ve düşünülemeyen) arasında oluşan karmaşıklığın, anlamlandırılan ve anlam taşıyıcı, yazar/yönetmen, metin/film ve okuyucu/seyirci

söylemi olarak, tabiat ve insanî tabiatın çaprazlama örtüştükleri bir yer olarak, insanların ilmi olarak vasıflandırabileceğimiz bir şeyi mutlak surette dışlamaktadır." Foucault'a göre bu söylem 17.yüzyılda *düşünüyorum* ile *ben varım* şeklinde, söylem girişimcileri tarafından biribirine bağlanmıştır. Daha sonra Foucault şu tespitte bulunmaktadır: "Şu olduğumu ve diğer bütün her şey olmadığımı söyleyebilirim. Cogito/düşünüyorum mutlaka varlığın tasdikini gerektirmiyor, bilakis varlık problemiyle alakalı olan başka birçok soruya yol açıyor." Bkz: (1995: 376, 391-392).

35 Gary Shapiro'ya göre Nietzsche, yalnızca Tanrı'nın ölümünü ilan etmemiş, ayrıca Tanrı'nın teolojideki merkezi konumu ve aşkın hükümranlığının analojisinin, modernizmin seküler söyleminin içinde değişik biçimlerde mevcut olduğunu keşfetmiştir. Nietzsche'nin bize verdiği en güzel örnek, öznenin cümlenin gramatiksel düzeni içindeki ayrıcalıklı yeri ve düşünme yapısının formunu temsil etmesi gereken gramerin mantığına olan inançtır. Bu özne ve gramere olan inanç, bizim hâlâ gölgede düşündüğümüzü ve varlığımızı sürdürdüğümüzü göstermektedir. Shapiro, Nietzsche'den şu alıntıyı yapmaktadır: "Biz hâlâ kendimizi Tanrı'dan kurtarabilmiş değiliz, çünkü hâlâ gramere inanıyoruz." Bkz: (1990: XVIII).

arasındaki postmodern problematizasyonuna değinmek sorunun anlaşılmasına yardımcı olacaktır: Metin ve yazar, ifadenin kaynağı olarak (hakikat, muhteva, anlam vs.) izafileştirilerek ve çeşitlendirilerek, sergilenemez olanın sunumu için alan açılmaktadır. Zira öznenin kendisi, yalnızca söylemsel tertibin bir etkisi (Lyotard), bilginin tarihi ve söylemsel üretimi (Foucault), sadece merkezden uzaklaştırılmamış, bilakis daha çok dağılmış ve antroposentrik özelliğini yitirmiş (Deleuze ve Derrida) ve nihayet kimliği ideolojik efekte (L. Althusser) dönüşmüş bir şeydir.

Özdönüşümsellik, İnteraksiyon ve Metinlerarasılığın Postmodern Pratiği

Daha önce ifade edildiği gibi, postmodernite farkların saydamlaştırılması sürecinin bir neticesi olarak meydana gelmiştir ve integral estetik, edebiyat ile teori, yüksek ve halk kültürü, kültürel ve toplumsal olan ve nihayet yazar/yönetmen ile okuyucu/seyirci arasında sınırların postmodern aşımını öngörmektedir.

Burada bahis mevzu edilen soru şudur: Anlamı, diğer bir deyişle, dilsel veya resimsel bir metnin anlam-efektlerini yapan ne ve kimdir? Metin neden oluşur? Metin, yazarın/öznenin, gerçekliğe ilişkin sadece kendi tasavvurlarını yansıtabileceği, temsil edebileceği bir mekân mıdır?

Bütün bu sorulardan da anlaşılacağı gibi, bir metnin anlamı sadece müellif tarafından değil, aynı zamanda, okuyucu/seyircinin de katılımıyla birlikte belirlenmektedir. Hatta okuyucunun/seyircinin, anlama çabası içerisinde bulunması dolayısıyla, bir metnin ana figürü olduğu dahi söylenebilir. Bunun neticesi olarak, bir metin bütünlüğünü kaynak olarak yazara/yönetmene değil, bilakis okuyucuya/seyirciye borçlu olduğu söylenebilir. Metnin tesirinin sadece müellife değil, aynı zamanda

okuyucuya/seyirciye de bağlı olduğu gerçeği, esasen müellifin okur/seyirci üzerindeki hükümranlığını müphemleştirmektedir.

Konsept olarak, kökü esasen edebiyat bilimlerinin metin teorisine uzanan *metinlerarasılık* sözcüğü, metin/film ve söylemin öyle basitçe gerçekliğe tepki olmadığını, bilhassa diğer metinlere/filmlere ve söylemlere yönelik kurulan çok çeşitli bir refleksiyon olduğuna işaret etmektedir. Bu bakımdan metinler/filmler, aktif, dinamik ve metinlerarası ürünler olarak üretilen anlamları, yoğunlukları ve yansımaları öyle basitçe aktarmak yerine, seyircinin/okuyucunun interaktif katılımını ve birlikte tesir etmesini mümkün kılmaktadırlar. Metin/film ve okuyucu/seyirci arasındaki bu interaktif ilişki genellikle sistemler, anlatım yapıları ve onların iletişimsel işlevlerinin dekonstrüksiyonu biçiminde vuku bulmaktadır.

Bu bağlamda Julia Kristeva, Michail Bakhtin'in *diyalogizm* fikriyle benzerlikler görmektedir. Bakhtin, *diyalogizm*i her ifadenin bir diğeriyle olan zorunlu ilişkisi olarak tanımlamaktadır. Bakhtin'e göre bir ifade, örneğin konuşulan bir ifadeden şiire, şarkıya veya filme kadar, işaretlerin karmaşık bir yapısı üzerine inşa edilebilir. Bakhtin, mevzuyu problematize etmeksizin, sadece tek bir hakikatin varlığını iddia eden monolojik ve teolojik metinleri reddetmektedir: Buna karşın diyalogizm, her metnin, metinsel yüzeyin bir kesim noktasına sahip olduğunu göstermektedir. Metinler kendi içine kapalı bütünlükler değil, bilakis açık, iktibas ve tesirler sebebiyle dinamikleşen süreçlerdir. En geniş anlamda metinlerarası diyalogizm (çok mantıklılık), kültürün eski söylemsel icraatları ve işlevsel ifadelerin çeşitli matrisleri vasıtasıyla üretilebilen sonsuz imkâna işaret etmektedir.

J. Kristeva'ya göre *metinlerarasılık* bir yazarın, yönetmenin diğerine olan tesiri hususuna veya eski filolojik anlamda metnin

kaynağına indirgenemez. O daha çok bir veya daha çok işaret sisteminin konumunun, bir başkasına dönüşmesi ve bu esnada, ihbarcı tavrın telaffuzunun aktarımına eşlik edilmesidir (Stam; Burgoyne ve Flittermann-Lewis, 1992: 203-205).

Metinlerarasılık kelimesi, bir metnin kendini diğer metinlere açmasından ziyade diğerlerinin, okuyucunun/seyircinin metnin/filmin nihai oluşumuna yaptıkları katkıya hazır olmasıdır: Metinlerarası düzeydeki interaksiyon anlamında, diyelim ki seyirci, filme bakan, aynı anda tepki gösteren ve filmi/metni hatırlama biçiminde diğerleriyle karşılaştıran biridir.

Fakat burada seyircinin hatırasının veya hafızasının, algıyla (algılanan filmlerle) tam örtüşmediğini vurgulamak gerekmektedir. Zira bilindiği gibi, hafıza ve algı kronolojik anlamda birbirleriyle bağlantılı değildir, çünkü ikisi de süreksiz ve istikrarsız, en azından hatıra (hafıza), algının düzeninden çok daha kaotik bir işleyişe sahiptir. Bu sebeple, metinlerarasılığın en önemli vazifesi, gerçekliğin monolojik metinler aracılığıyla kurgulanmış tabiatının maskesini düşürmektir. Çoğulluk bağlamında metinlerarasılık ve paralojiler aracılığıyla yazar/yönetmen, söyleminin garantisi ve kaynağı olarak merkezî konumunu yitirmektedir. Demek ki seyirci/okuyucu, klasik drama yapısına göre kurgulanan, öykülemeci filmler/metinlerde olduğu gibi, yazarın/yönetmenin tarihi, biyografik ve psikolojik şartlanmalarına, tasavvurlarına, bilgi ve beklentilerine uygun olarak önceden belirlenmemektedir. Bunun da ötesinde, gösterimin özdönüşümsel yüzeyinde metinlerarasılık, çağdaş gerçeklik tecrübelerinin epistemolojik ve ontolojik belirsizliğini ve güvensizliğini yansıtmaktadır.

Günümüz kültürünün entropik kod ve değerler karışımının içinde yuvarlanıp duran bir kültür olduğu olgusuna uygun

biçimde, postmodern estetik seyirciye, metinlerarası-çoğulcu ve paralojik-parçalanmış gösterim vasıtasıyla çok katmerli, interaktif bir katılım imkânı sunmakta ve böylece aynı zamanda, yazar/yönetmen hükümranlığının konseptsiyonel ve modernist fonksiyonlarını sorgulamaktadır. Yazarın/yönetmenin seyirciyi/okuyucuyu karşı karşıya bıraktığı sorular önemsiz ve postmodern sanatın tabiatına uymamaktadır. *Bu ne anlama geliyor?* veya *yazar/yönetmen bununla burada ne demek istiyor?* gibi sorular, *bunun şöyle bir bağlantı içerisinde nasıl bir etkisi var?* ve *hangi yeni his yoğunluklarını üretiyor?* gibi sorularla telafi edilmektedir. Buna uygun olarak postmodern sanatın, daha sonra seyirciden/okuyucudan anlamlama sürecinin bölgesel olarak yeniden-düzenlenmesini (yeniden-kodlanmasını) isteyen sembollerin söylemsel düzenine değil, oluşun sürecine ilgi duyduğunu söylemek mümkündür.[36]

Metinlerarasılığın postmodern saiki, bölgeselliğin, kodlanmışlığın çözümü ve temsilin dekonstrüksiyonudur. Bu saikler sinema filmi, video ve televizyonda, edebiyat, mimari ve resme göre çok daha fazla göze batmaktadır.

Metinlerarasılığın özdönüşümsel, paralojik ve çok-söylemli düzeninin postmodern pratikleri, bilhassa televizyonda çok daha fazla görülmektedir. Çünkü televizyon metin olarak, çok çeşitli toplumsal grup ve tabakaların farklı ilgi ve isteklerine cevap vermek zorundadır. Bu sebeple televizyon, metin olarak oldukça esnek ve paralojik olmaya mecburdur.

U. Eco ve J. Fiske'ye göre bu mecburiyet gereğince, televizyon-metni, alternatif anlamları, söylemleri ve gösterim biçimlerini dışlayarak, yalnızca tek bir söyleme yönelme iznine sahip

36 Daha fazla bilgi için: (Johnston, 1990: 90-91)

değildir. Metin, o asla tekil olmayan okumanın ve seyretmenin karmaşıklığı ve zenginliğine açık olmalıdır.

Metin olarak televizyon, seyircinin dikkatini kendi metinselliğine çeken açık, parçalanmış bir dokudur. Televizyonun açık metni, belgesel olanın kod-sistemiyle kurgusalınkini birbirine karıştırarak ve üst üste yükleyerek, temsil ile gerçeklik arasındaki farklarla oynamaktadır. Böylesine açık bir metinde tanımlama zevki, interaktif katılım ve üretim zevkiyle telafi edilmektedir. Özellikle televizyonun şimdiliği, seyirciye, metin karşısında üretken bir tavır almasını mümkün kılmaktadır: Yayınların sık olarak haberler, spor programları ve reklamlar tarafından kesintiye uğratılmasına rağmen, seyirci kendini belirsizlikle ve bir sonrasında ne olacağını tahmin etmekle meşgul etmekten zevk almaktadır.

Fiske, metindeki bütün bu kesintiler ve parçalanmışlığın, yayınların sürekliliğinde hiçbir şeyi değiştirmeyeceğine, çünkü bu sürekliliğin, resimlerin akışının bütün enerjisini zaten bu kesintilerden aldığına dikkat çekmektedir. Bu değerlendirmelere uygun olarak, bu parçalanmışlıklardan, farklı sekanslardan ve çeşitli karışımlardan oluşan bu yayın akışının, sebep ve sonuç gibi mantık kurallarına uygun biçimde cereyan etmediği pekâlâ söylenebilir. Bu yayın akışı belki daha çok, birbirinden kopuk zaman ve mekân biçimlerinin saf resim akışı olarak, şuur-dışının iptidai süreçlerine daha yakın duran *televizyon/uzağı seyretme*'nin kültürel tecrübesi aracılığıyla yapılanmaktadır (1987: 84, 93-96, 99). Sekansların bu akışı, bu bağıntısız resimlerin açık metni, klasik gerçekçiliğin terkibi yapısıyla çelişmektedir. Bu bağlamda Fiske şöyle demektedir:

> Klasik gerçekçilikte açıklanamayan, önemsiz şeyler yoktur, her şey birbirine mantıki bir bağla bağlıdır ve her şey anlatımın anlamına katkıda bulunur. (...) Bilim gibi klasik gerçekçilik de (bütün açıklanabilir bağlantılardan oluşan ağın terkibi sayesinde), dünyanın anlamlarını birleşik ve evrensel bir sahaya kapatmaya, terkip edilen şemaya uymayan veya ona zarar veren diğer tecrübi görüşleri *gerçekçi değil* veya *bilimsel değil* diyerek dışlamaya çalışmaktadır. Realizm ve empirizm, ideolojik dışlamanın (veya engellemenin) temsilcileri, fakat her ikisi de hiç ama hiç efektif değiller (1987: 98).

Buna karşın televizyonun açık metni, mantığın ilkelerine, sebep ve netice ilişkisine dayanmamaktadır: O tüketilebilir haber ve yapımların bir akışıdır. Bu akış içerisinde, hızın, tercihin (çeşitliliğin) ve karışmışlığın unsurları, değerin asıl taşıyıcısını düzenlemekte (1987: 100) ve nihayet değerin gerçekçi terkibini imkânsızlaştırmaktadırlar.

Sekans ve resim akışının, lojik bağıntılardan ziyade dekonstrüktif ve adem-i merkeziyetçi bağlantılara uygun olması dolayısıyla, seyircinin kurabileceği ilişkiler, metnin parçalarını zorunlu olarak birleştirmek yerine, parçalar arasındaki çelişkileri aktif ve çözümsüz bırakılmaktadır. Parçalar, haberler, reklam, talkshow veya bir anlatımın sahneleri gibi program grupları içinde organize edilmektedir; *akış*, parçaların ortasından geçerken, bu parçalar, aralarında zorunlu ilişkiler olmaksızın birbirlerini takip etmektedirler. İçerlemenin ve dışlamanın ajanları olan sentagmatik bağlantılar (bu bize gerçekçi anlatımın sade bir sekanstan ziyade, niye daha dürüst ve doğru sıralamada ısrarlı olduğunu göstermektedir) mevcut olmadığı zaman, seyirci/okuyucunun metinde/filmde kendi yerini alabileceği sentagmatik boşluklar oluşturmaktadır. Bu boşluklar, sekansların, programların ve kanalların arasında oluşmalarına rağmen, seyirciye

bir programdan diğerine, bir kanaldan diğerine (hatta bir videofilminde bir sekanstan diğerine) sıçrama imkânı vermektedir. Bu sıçramalar sayesinde seyirci, seyretmenin (bakışın) yeni bir tarzını tecrübe etmekte, parçaların, kamera açılarının, bir başka deyişle görüntülerin postmodern kolajının seyircisi olmaktadır. Bu tarz seyrin zevk ve mutluluğu, süreksizlikten, yan yana sergileme, üst üste yükleme[37] ve görüntülerin çelişkilerinden ileri gelmektedir.[38] Bu postmodern kolaj bize, gerçekliğin kendinde[39] tam olarak asla tanımlanamayacağını ve kendisinin türler, tarzlar, çeşitli metinler ve kodlar[40] arasında nasıl metinlerarası bir oyuna dönüştüğünü göstermektedir.

Bu bağlamda bir filmi, televizyon programını ve metni sadece, gerçeklikle olan ilişkisi dolayısıyla değil, diğer filmler, programlar ve metinlerle olan ilişkisi içerisinde anlamak mümkün olmaktadır. Elbette bu bir filmin, televizyon programının veya metnin gerçeklikle, dış dünyayla hiçbir ilişkisi olmadığı anlamına gelmemektedir. Bu sadece, herhangi bir resmin (metnin) gerçeklikle olan ilişkisinin ancak belirli bir ölçüde, diğer resimlerle (metinlerle) olan ilişkisi sayesinde anlaşılabileceği, bir başka deyişle teşhis edilebileceği anlamına gelmektedir: Örneğin arabaların kovalamaca ve takip sahnesinin bir temsili, ancak, daha

37 Örneğin *Twister* filminde kimi efektler için 75.000 kata varan resim bindirme teknikleriyle çalışılmıştır. Doğrusu bu durum, hangi dereceye kadar görüntü çözümünün gerçekliğin temsilini telafi edebileceğini göstermektedir.

38 Bkz: (Fiske, 1987: 101-107)

39 Kant'ın meşhur *Kendinde şey tanımlanamaz* ifadesine ironik bir yaklaşım.

40 Film kendini, olup-bitmiş bir şeyin veya diğer filmlere kıyasla kodlanmış olanın, kayıt altına alınmış durumu olarak sunmaktadır; televizyon kendini olmakta olanın veya diğer kanallara kıyasla kodlanmış olanın aktarımı olarak sunmaktadır. Kod ile burada, yapımcı, metin ve seyirci arasındaki şifreli bağlantılar kastedilmektedir. Metinlerarasılığın temsilcileri olan kodlar aracılığıyla metinler, anlamların ağı içerisinde, dünyamızı ve kültürümüzü yapılandıran karşılıklı ilişkilere girmektedirler. Bkz: (Fiske, 1987: 5-20)

önce gördüğümüz sahnelerle ilişkisi kurulabildiğinde bir anlam ifade etmektedir. Hatta böyle bir şey hayatımızda ilk defa görülmüş olsa bile,[41] bu hadise daha önce defalarca görülen kovalamaca sahneleriyle ve metinlerle mukayese edilmektedir. "Burada esasen, *kovalamaca*[42] konseptinin, her resim ve metin için katalog vazifesi gören kültürel bilgisinden bahsedilmektedir. Bu katalog, seyircinin sahnelerin kodlarını çözebilmesi için, yapımcıların ise (metni) yeniden kodlayabilmesi için kullanılmaktadır." (Fiske, 1987: 115) Bu anlamda temsil, belirli bir hadiseye veya orijinal ve yaratıcı bir fikre özgü verilmiş bir cevap olarak, daha çok yeniden kodlamaya, bir başka deyişle, re-prezantasyona (yeniden gösterime sunuma) dönüşmektedir.

Walter Benjamin, Paul Virilio, Baudrillard, Lyotard gibi Stuart da 20. yüzyılın, resimlerin üretim ve deveranı için yeni araçlar geliştirdiğini ve bu sayede temsilin kültürel arenanın merkezine yerleşleştirildiğini düşünmektedir. Nihayet gerçekliğin, kültürümüzün emrivaki ve kesintisiz resminin arkasında kalmasından sonra, gerçekliğin yeniden üretimini mümkün ve mecburi gören 19. yüzyılın ampirik konsepti, gücünü kaybetmiştir: Resimler, klasik gerçekçiliğin temsil etmek istediği realiteden daha net ve etkileyicidir. Resimler sadece daha net ve etkileyici değil, parçalara bölünmüş, dağılıp saçılmış ve çelişkilidir de; resimler, tecrübe dünyasının birlik ve bütünlüğünü müphemleştiren aşırı boyutta bir çeşitlilik göstermektedirler. Resimler yapılmakta ve diğer resimlerle olan ilişkileri içerisinde

41 Burada örneğin, helikopterden çekilmiş olan, polis ile kaçmakta olan bir katil arasındaki kovalamacanın televizyon kanallarından canlı aktarıldığında seyircinin, diğer metinler ve kovalamaca sahneleriyle mukayese etmeksizin, nasıl bu sahneleri *gerçekliğe sadık, gerçekçi bulabilecekleri* sorusu anlam kazanmaktadır.

42 Tıpkı, *kaçırma*, *baştan çıkarma*, *karşılaşma*, *oturum*, *toplantı* vs. nin sürekli olarak görüntüsel ve sözel metinler tarafından yeniden kodlanan kültürel bilgileri gibi.

algılanmaktadır: ve nihayet gerçeklik, resim olarak okunur ve algılanır hale gelmiştir.

> Televizyonun reklam spotlarının ürünlerle pek alakası yoktur. Onlar daha çok, taraftarı olduğu ürüne ezici bir biçimde galip gelen şiddetli arzulamanın ve eğlenmenin resimleridir. Televizyon haberleri, gerçek şahıslardan, iğrenç varlık türlerinden ve insani şiddetten oluşan bir resimler mozaiğidir. Spor programları, kas, çeviklik ve acının resimlerini gösteren kaleydoskoplardır. Her zaman oldukları gibi resimler, varlıklarını kendilerine ait parıltılı ve titrek mekânlarında sürdürmekte ve gerçekliğe demir atıp asla dinlenmemektedirler. Postmodernizm, anlamı inkâr edişini, kati ve nihai bir anlam ifadesi olmaksızın, resimleri anlam taşıyıcılar olarak kabul edişinde göstermektedir. Bu resimlerim nihai ve kati anlamına reddiye ile Derrida'nın dekonstrüksiyonu arasında benzerlikler mevcuttur: Anlamlandırılanın sonsuzca ötelenmesi, dili anlam taşıyıcıların açık ve serbest oyununa indirgemekte, sabit ve kati bir anlam ihtimalini reddetmektedir (Fiske, 1987: 116).

Birçok metnin/filmin hatırasından oluşan bu tür karıştırma, öncelikle 70'li ve 80'li yıllarda sinemada, bilhassa Hollywood'da Martin Scorsese, George Lucas, Francis Ford Coppala, Brian de Palma ve Steven Spielberg gibi yönetmenler tarafından gerçekleştirilmiştir.[43] Günümüzde *Pulp Fiction*, *Heat, Speed, The Rock,*

43 60'lı yıllardan itibaren, Andy Warhol'un belirli popüler şahşiyetleri çoğaltması, Duchamp'ın çeşitli gerçeklik düzeylerinden oluşan kolajlarının, kültürümüze ve modern günlük hayata ait her şeyin yeniden üretilebilir olduğuna işaret etmesi, elbette bir tesadüf değildir. 60'lı yılların bu Pop-art türünden, o zamanlar Avrupa'da *karikatüre varıncaya kadar Amerikanca* olarak tasvir edilen 70'li yılların hiper-gerçekçiliğine geçiş yapılmıştır: Sanatçılar, beyaz Amerika'lıların günlük hayatındaki modern ikonları cinnet derecesinde hassas bir taklit anlayışıyla resmettiler. Bu 60'lı yılların Pop-art'ının daha geliştirilmiş ve yaygınlaşmış hiper-gerçekçiliği, hiper provokatif, hiper yüzeysel ve hiper komersiyeldi. Kimi sanatçılar kendilerini örneğin üç boyutlu hiper-gerçekçiliğe adadılar. Bunlar

Casino, From Dusk Until Dawn, Mission: Impossible, Matrix gibi gişe rekorları kıran, sadece yeniden üretim mekanizmasıyla değil, aynı zamanda ve bilhassa diğer filmlerin temsilleri (reprezantasyonları) ile oynayan filmler perdedeki yerini almaktadır.

Bu filmlerin yönetmenleri, her şeyin daha önce söylendiği ve yapıldığı fikrinden hareket ederek yola çıkmaktadır. Bu yönetmenler ve filmler, birlik ve kıvama aldırış etmeksizin, kasıtlı olarak sinema tarihinin türleri, ahenk ve tarzlarından beslenmektedir. Bunlar daha çok biçimlerin, mevkilerin ve kültürel zümrelerin yan yana gösterime sunulmalarını ve muallakta bırakılmalarını tercih etmektedir. Bu yönetmenler ve filmleri seyirciye, film kopyalarının arkasında, diğer filmlere göndermeler olduğunu, tekrardan inşa ve anlamı kontrol etmenin zevki ve metinlerarasılığa, sembolik olanla gerçek olan arasındaki dekonstrüktif sınır aşımına duyulan arzunun gizlendiğini haber vermektedir.

---

alçılama tekniğini kullanarak tabiatı kopyalayan heykeller yaptılar: idraki kıt turistler veya New York'lu yersiz yurtsuz kimsesizler, cesetler veya yayalar gibi. Bu Pop-art'ın sloganı çok net bir biçimde ifade ediliyordu: *Bir şeylere ulaşmak için kuralların çiğnenmesi mecburidir.* 70'li yılların bu hiper gerçekçi çalışmaları reddiye, hayranlık, eleştiri ve yüceltmeden oluşan karışık tepkilerle karşılaştı. Hatta kimileri bu çalışmalarda, tüketim toplumumuzun oldukça sert bir biçimde yargılandığını düşündüler. Bu hiper-gerçekçiler özellikle, insanların basit gerçekçiliğin ötesinde düşündükleri olgusuyla oynadılar. Buna uygun olarak, Action-painting, Body-Art ve Performance gibi sürekli daha aşırı alanlara yöneldiler. Bütün bu gelişmeler esnasında 70'li yılların sanatçıları, her şeyin daha önce söylendiği ve yapıldığı hissine kapıldılar. Bu sebeple onlar sanatçının her şeyi sanatı için kullanabileceğine ve her şeyi sanat olarak satabileceğine inandılar. Sanat kavramı besbelli ki, her şeyi kapsamalıydı. 70'li yılların sonuna doğru, bir tür ego gezintisini mümkün kılan Walkman keşfedildi ve sonra body-building kültürü buna eşlik etti. Bu arada ilk ve henüz ilkel olan video-oyunları, video-recorder ve videokliplerle tanışıldı. Bilhassa video-recorder (ve tabii DVD) filmsel temsilin inanırlılığına indirilen bir başka güçlü darbedir. Zira video-recorder (DVD) seyirciye, filmi ileri ve geriye doğru sarmayı, sahneleri keyfî olarak seçmeyi ve tekrar ettirmeyi mümkün kılmaktadır.

Seyircinin anlamlandırma sürecine, modern filmlerde olduğu gibi eleştirel değil de, dekonstrüktif ve oyun oynama biçiminde, sahne planlaması, kamera açıları, sekanslar ve nihayet, filmi diğer filmlerle karşılaştırma imkânına sahip olarak dâhil edilmesi hadisesi, sonun başlangıcına ve sanatsal unsurların topyekûn mübadelesine işaret etmektedir.

Fredric Jameson'a göre, ferdi öznenin ve onunla birlikte şahsi tarzın ortadan kaybolmasından sonra, günümüzde pastiche'nin aşırı derecede artan evrensel kullanımı mümkün olmuştur: Orijinalini kaybeden bir taklit sanatı. Fredric Jameson için pastiche kavramı orijinal bir esere parodik bir biçimde yaklaşma ve parodi gibi, diğer eserlerin stilistik unsurlarını, tarzını, usulünü, mimikrisini ve taklidini kullanmak anlamına gelmektedir:

> Pastiche'nin mevcudiyeti doğrusu ne mizahı dışlamakta ne de heyecansızlığı beraberinde getirmektedir. Pastiche kavramıyla çerçevelenen daimi taklit, kendisinin kopyasından başka bir şey olmayan ve sözde-hadiselere ve (situasyonistler gibi) her türlü teessür ve heyecan verici olağan dışılıklara, hastalık derecesinde düşkün olan bir dünya için duyulan yeni tarihi bir tüketim hırsına şahitlik etmektedir. Bu tezahürler için Eflatun'un *simulacrum* kavramı kendini sunmaktadır: Orijinali hiç mevcut olmamış olan bir şeyin ayni kopyası. Simulacrum kültürü, kendisinde mübadelenin genelleştirildiği, hatta kullanılmışlığın değerinin hafızadan silindiği bir toplumda hayat bulmaktadır (Jameson, 1986: 61-63).

Jameson'un bu görüşleri, tarz olarak yeni olmanın neredeyse imkânsızlaştığı bir dönemde yaşadığımızı düşünen yönetmenlerin estetik tavrıyla tam olarak örtüşmektedir. Bu estetik tavra göre, geriye bu ölü tarzları taklit etmekten başka imkân bulunmamaktadır. Günümüzde sadece, *Psycho/Psikopat, Vögel/Kuşlar,*

Casablanca/Kasablanka, Citizen Kane/Yurttaş Kane, Blow Up gibi klasik yönetmen-filmleri değil, *James Bond ve Cobra (Mission: Impossible)* gibi televizyon dizileri de iktibas ve taklit edilmektedir. Hatta ticari reklam filmleri ve videoklipler dahi, günümüzde keyfî olarak seçilmiş eski filmlerin kimi sahnelerini, örneğin sessiz filmlerin siyah-beyaz sahnelerini renkli reklam spotlarına veya videokliplere karıştırmaktadırlar. Öte yandan ama, *Betty Blue* gibi filmler ve *Miami Vice* gibi televizyon dizilerinin, reklam spotları ve videokliplerin kimi kamera açılarını, hareketlerini ve anlatım ritmini kendi öykülerine aktarmaları, hiç de öyle seyrek rastlanan bir durum değildir.

Bütün bu örneklerle aslında, bu eğer postmodern bir alıntı ise, genellikle ironik ve parodik olan iktibasın bu biçim ve tarzının, filmin genel anlamda edebiyatı taklit edişinden ve onun kendisi üzerinde hâkimiyet kurmasına izin vermesinden çok farklı bir şey olması gerekmektedir. Ayrıca film ve edebiyatın birbirlerini karşılıklı olarak etkilemeleri, hem tiplemeler ve karakterler hem de anlatım tarzlarını paylaşmaları, esasen zaman tarihi ve kültürün devri gelişimi içinde kaçınılmaz bir şeydir. Daha çok, postmodern resmin kendisini taklit etmesi ve dekonstrüktif bir biçim ve tarzda alaya almasından bahsedilebilir. Postmodern resim kendine refleksiyon kurmak suretiyle gerçeklikle ilişki kurmaktadır; tıpkı her sanat dalının (edebiyat, tiyatro, sahneleme ve resmin) kendi ifade imkânları nispetinde yaptığı gibi.

Bir sonraki mevzuya başlamadan önce burada, örnek olarak George Lucas'ın filmlerindeki pastiche unsurları zikretmek yerinde olacaktır:

> George Lucas özellikle sinematografik bulduğu şu yönetmenlerin filmlerine bakıyordu: Jean-Luc Godard, Richard Lester, Orson

Welles, Stanley Kubrick ve bilhassa Japonyalı büyük yönetmen Akira Kurosawa. George Lucas, Kurosawa'nın metin ve kompozisyona dair sahip olduğu biçim anlayışına hayranlık duymaktaydı ve mümkün olan her fırsatta, bu tür unsurları kendi filmlerinde değerlendiriyordu; örneğin *Yıldız Savaşları* filminin sonundaki coşkulu zafer kutlamaları gibi. Luke Skywalker, Hon Solo ve Chewbacca'nın, sevinç çığlıkları atan isyancıların arasından madalyalarını almak için geçişlerini gösteren sahne, ironik bir biçimde birçok eleştirmen tarafından, Leni Riefenstahl'ın Nazi propaganda filmi olan *Triumph des Willens/İradenin Zaferi*'ndeki Hitler, Himmler ve Lutze'nin Nürnberg anıtına doğru yürüdükleri sahneye benzetilmiştir. Böyle bir filmi kimileri zevksiz bulurken, anlaşılan George Lucas bu türden görüntüleri iktibas ettiği için hiç tasalanmamıştır. Lucas şöyle demektedir:

> Sanat kelimesini sevmiyorum, çünkü bir iddia taşıyor ve değersiz bir şey, sanıyorum... Sanat, eleştirmenler, zamanlarını diğer insanlar için sanatı formüle etmekle geçiren ve başka hiçbir şey yapmayanlar içindir. Size söyleyeceklerim bu kadar. Ben zanaatkârım. Bir sanat eseri değil, film yapıyorum (Von Gunden, 1989: 56-58).

Lucas bir başka konuşmada şöyle demektedir:

> Film yapımcıları gelecekte dikkatlerini öykünün doğrusal akışından daha çok, tek tek sahnelerde yoğunlaştıracaklar. İnsanlar gelecekte bir video kasetini koyup sadece bir aşk sahnesi, kovalamaca veya belirli bir iç âlem tesirinin hüzünlü bir sahnesini seyredebilirler, tıpkı bizim, kendimizi belirli bir havaya sokabilmek için belirli bir müzik parçasını dinlememiz gibi (Journal Film, 92: 52).

Bütün bu değerlendirmeler, resmin ve bilhassa filmin tabiatına uygun olarak gelişen bu figüratifliğin, bu film yapmanın metinlerarası ve poli-semantik biçiminin, nedensel olarak

yapılandırılan temsilî anlatımlar dönemini çoktan aştığını göstermektedir. Bu sinema tarihine uzunca zaman hâkim olan anlatımın klasik-gerçekçi ve temsilî tarzının yerine, yeni, çekimin (sahne içindeki çekim birimlerinin) filmi olarak adlandırabileceğimiz sinema filmi geçmektedir. Bu sekansların hatta sahne içindeki çekim birimlerinin tedricî olarak anlatımın sürekliliğine nispetle daha ön planda durmasını beraberinde getiren gelişme, çekim birimlerinin ikinci derecede önemsendiği ve yalnızca kahramanların desteklenmesi, zamansal nedensellik sırasına göre anlatılan öykünün ahenkli kurgusuna hizmet etmesi için tasarlandığı klasik-gerçekçi filmlerin teleolojik anlatım yapısı tarafından ihmal edilen filmin munfasıl tabiatıyla pek örtüşmektedir. Günümüzün sinema ve televizyonunda her geçen gün biraz daha fazla, öyküleme sinemasının teleolojik mantığının yerine geçen tekil sekansları, sahneleri ve hatta sahne içi çekim birimleri görülmektedir. Bu tekil birimler, sürekli daha fazla özerkleşmekte ve kendi aralarında sürekli daha paradoksal, yan yana ve çaprazlama bağlantı kurmaktadırlar. Bunlar, seyircinin çatışmayı çözecek yolları bulabilmesini ve nihayet bir tür arzu tatminini (katharsis) tecrübe edebilmesini mümkün kılan kurgusal anlatımın bakış açılarını sürekli daha az sunmaktadırlar. Bilakis kamera açıları ve çekim birimleri öylesine resimsel ifadenin problematiği haline gelmektediler ki, kendileri adeta sergilenemez bir bütünlüğün ve hadisenin bir anına dönüşmeye meyletmektedirler.

Peki ama sergilenemez/temsil edilemez bir bütünlüğün gösterimi tam olarak neyi ifade etmektedir?

Temsil Edilemez Olanın Gösterimi ve Hikâyenin Gayesizleştirilmesi

Mevzuya öncelikle, Charles Sanders Peirce'in temsil problematiğini izah eden o meşhur ve oldukça fazla iktibas edilmiş olan *reprezantasyon* kavramını tanımlamasıyla giriş yapmak uygun olacaktır:

> Bir işaret veya gösterge (olarak adlandırılan) bir şeyin, bir kişi için, bir şeyi belirli bir bağlantı ve vasıfla temsil etmesidir. Şöyle tesir etmektedir: Bir kişinin ruhunda (anlayışında) o (işaret) mütenasip (yeni) bir işaret veya belki de, daha gelişmiş bir işaret üretmektedir. Birincisinin ürettiği bu işareti, birinci (asıl) işaretin yorumcusu olarak adlandırıyorum. İşaret, bir şey, kendi nesnesi içindir. İşaretin nesne için mevcudiyeti her açıdan değildir, bilakis o belirli tasavvurlarla bağlantı kurmaktadır (in reference to a sort of idea), ki bu tasavvurları ben, zaman zaman göstergenin temeli (ground) olarak vasıflandırdım (1960: 135).

Peirce'e göre bir işaret, kendisinden farklı olan bir şeyi temsil etmekte ve işaretin nesnesi olarak adlandırılmaktadır. Fakat bir işaretin kendisini, göstergenin nesnesi (bir resmin veya işaretin ikonik anlamı olarak veya ikon olarak adlandırdığımız şey) olarak kabul ettiğimizde, bu sözü edilen şart, tabii ki geçerliliğini yitirmektedir. Zira "Bir ikon, işaretlerle terkip edilmiş bünyesi ilklik olan bir işarettir, yani o bağımsızdır, varoluşsal anlamda ilişkiye girdiği nesne, pekâlâ mevcut olmayabilir de." (Peirce, 1983: 69)

Şimdi, Peirce'in işaretler sisteminin ayrıntılarına değinmek yerine, asıl mevzumuz olan temsil meselesine dönmek, temsili

mümkün kılan ve onun için karakteristik olan şartı incelemek daha uygun olacaktır.

Bu şart, en geniş anlamda işaretin sergilenen nesneden başka olmasıdır. Bu, işarete ve yorumcusuna, temsil biçimine göre mümkün olabilecek alanı açan ve böylece bir işaretin, bir başka şey için mevcut olmasını mümkün kılan başkalıktır. Diğer bir deyişle, bu başkalık, işaret ile işaret edilen arasındaki, temsilin bütün enerjisini kendisinden aldığı mesafedir. Bu mesafe ve bu sayede işaret, nesnesi ve yorumcusu arasında oluşan nispetler olmaksızın, işaretin bir şeyi veya kimseyi temsili veya bir şeyin yerine kendini ikame etmesi mümkün değildir. Daha önce, özne ve nesne arasındaki ikili yapıya ilişkin olarak işaret edildiği gibi, bu temsilî mesafede, metafizik, hatta nihilistik bir şey bulunmaktadır. Bu mevzuda klasik-gerçekçi tiyatroya ilişkin olarak Lyotard şunları söylemektedir:

> Tiyatro-işaretinin bir teorisi, tiyatro-işaretinin (dramatürji, sahneleme, yorumlama, mimari) bir tatbikatı... Bunlar temsilin özünde var olan, hatta talep ettiği nihilizmin kabulüne dayanmaktadırlar. Zira bir işaret, Peirce'in de dediği gibi, birini bir başka şeyle telafi eden bir şeydir. Gizleme-gösterme, tiyatrallik işte budur. Peki ama, bu yüzyılın sonunda modernizm için şu geçerlidir: Hiçbir şey telafi edilemez, hiçbir şeyin yerine başka bir şey ikame edilemez, hiçbir vekalet yerini hak etmiş değildir; telafi etmek ve netice itibarıyla anlamın kendisi, kaydırma ve öteleme için yalnızca bir vekildir (1982: 11).

Biraz daha yoğun biçimde düşünüldüğünde, Lyotard'ın niçin temsilde metafizik ve nihilistik unsurlar gördüğü anlaşılmaktadır: Öncelikle Peirce'in tespit ettiği ve Lyotard'ın özetleyerek tasdik ettiği temsilin temel ilkesini ele alalım: *İşaret, bir şey, kendi nesnesi içindir.* Lyotard bu cümleyi şu şekilde tercüme ediyor:

İşaret, birini veya bir şeyi, başka şeyle telafi eden bir şeydir. Burada net biçimde görüldüğü gibi, temsil, kendisiyle nesnesi arasında bir mesafeyi gerekli kılmaktadır. Fakat bu mesafe, ne anlama geliyor, ne gibi fonksiyonları var ve hangi söylem tertibine hizmet etmektedir? Temsilin temel şartı olarak mesafe esasen, bütün bir nesnenin, hadisenin ayniyle örtüşen kusursuz tam bir gösteriminin mümkün olmadığını ifade etmektedir. Bu ise gösterim ile gösterilenin (sergilenenin) asla, hiçbir zaman kusursuz benzer ve aynı olamayacağı anlamına gelmektedir. Bütün mesele, anlaşılan şu soruda düğümlenmektedir: Temsil bu mesafeye nasıl yaklaşmaktadır? Burada şunu söyleyebilmek mümkün gözükmektedir: Temsil, gerçeğin kaotik karakterinden, sergilenemez olandan bir kaçıştır aslında ve o bu kaçışını, herhangi bir temsilî tarzı öne çıkararak ve bu tarz aracılığıyla, sözü edilen mesafe sayesinde, gerçeğe refleksiyon kurmak suretiyle mümkün kılmaktadır. Refleksiyonun bu biçim ve tarzı, temsil için belirleyici bir rol oynamaktadır. Zira temsil, bu refleksiyon sayesinde, sergilediği, gösterdiği şeyin yerine kendini ikame etmeye çalışmaktadır. Üstelik bu durum, üçüncü bir tarafın, yorumcunun (bir söylemin, ideolojinin veya bir dinin) menfaati için gerçekleşirken, bu kaçınılmaz mesafenin kendisini gösterimin teması yapmak, gerçeğin tabiatını problematize etmek yerine, temsil gerçekliği, alibiye (gaybubete) dönüştürmektedir.[44]

44 Örneğin Hristiyanlık'ta İsa (a.s.), Tanrı-İnsan olarak Baba-Tanrı'yı telafi etmekte ve böylece O'nu (asli, orijinal olanı) alibiye (gaybubete) dönüştürmektedir. Daha sonra kendisi de, insanları terk etmek ve geriye temsilci olarak (Tanrı'nın reprezantasyonunu yasaklayan Yahudilik ve İslam'ın aksine) resimlerini bırakarak alibi olmaktadır. Hristiyanlığın aksine bilhassa İslam'da, Tanrı'nın yaratıcılığı sürekli bir şimdilik olarak tasavvur edilmekte, islami, en azından Sunni-İslam etiğinde canlı varlıkların özellikle resim, heykel ve genel olarak, örneğin tiyatro sahnesindeki temsili (reprezantasyonu) kabul görmemektedir. Bu etik anlayışa göre yaratılmışları temsil etmek yerine, yaratışın sürecini gösterime sunmak gerekmektedir.

Klasik-gerçekçi gösterimde işaret ile işaret edilen ve yorumcu arasındaki bu mesafe, gerçekliğe kurulan temsilî refleksiyon vasıtasıyla maskelenmekte ve okuyucudan/seyirciden/gözlemciden farkları, mesafeleri, değişiklikleri, kısaca gösterimin bütün problematiğini görmemesi, algılamaması ve nihayet, gerçekliğin tabiatı karşısında kendisinin kandırılmasına müsaade etmesi istenmektedir: Bir piyeste, esasen diğerleri gibi normal bir insan olan oyuncunun biri, örneğin Galilei Galileo olarak çıkmakta ve gerçekliğe sadık bir sahnelemeyle onu, tarihi bir şahsiyet olarak temsil etmeye çalışmaktadır. Tıpkı Peirce'in işareti gibi, burada oyuncu, kendini gösterimin asıl nesnesinin, Galilei Galileo'nun yerine ikame etmekte, onun adına orada, onu gerçekçi ve oldukça inandırıcı biçimde temsil etmek için çaba sarf etmektedir. Böyle bir oyuncunun başarısı, onun, seyirci tarafından tasdik edilmesi gereken ve gerçekleşmesi pek mümkün olmayan temsilî inandırıcılığına bağlıdır. Zira temsilin bu biçimi, asla gerçekleştirilemeyecek olan imkânsız bir şeye teşebbüs etmiş bulunmaktadır. Lyotard'ın yanında diğer birçok, Ionesco, Beckett, Artaud, Grotowski, Stoppard gibi yazarlar, ayrıca dadaistler ve sürrealistler de, gerçekliği başka bir şeyle ikame etmesi, temsilciyi seyirciye, gerçeğin düzeni ve hakikati olarak dikte etmeye çalışması dolayısıyla, bu temsilî tarzda nihilistik ve totaliter vasıflar görmüşlerdir.

Bu sebeple *kim ne için bulunuyor?*, *kim (ne), kimin (ne) için*, *konuşuyor?* veya *bu temsili başkası için konuşmanın ne tür fonksiyonları var?* gibi sorular temsilde ana problematiğin ne olduğunun tespit edilebilmesi açısından önem arz etmektedirler. Pekâlâ: *kim konuşuyor?* -Müellif. *Ne üzerine konuşuyor?* -Hakikat, moral söylemi üzerine. *Kimin için konuşuyor?* -Gerçeklik.

Nasıl? -Kendi söylemsel düzenini, ahlaki tasavvurlarını, dünya görüşünü gerçekliğin yerine ikame ederek.

Roland Barthes, bir şey adına temsilî olarak konuşmanın alibi işlevi ile mitos arasında benzerlikler görmektedir. Kitabı *Mythen des Alltags/Günlük Hayatın Mitleri*'nde Barthes, mitosun çift sistemli yapısına işaret etmektedir:

> Alibi durumunda da bir boş, bir de doldurulmuş bir mekân mevcuttur, her ikisi de, birbirine menfi bir kimlik ilişkisi vasıtasıyla bağlıdır (Benim olduğumu zannettiğiniz yerde değilim, ben, benim olmadığıma inandığınız yerdeyim). Elbette bildiğimiz alibi (örneğin cezai suçlardan tanıdığımız alibi) belirli bir yerde kesintiye uğruyor, gerçek belirli bir noktadan itibaren onun dönüşünü engelliyor. Mitos bir değerdir, onun garanti olarak hakikati yoktur; onu hiçbir şey, sürekli bir alibi olmaktan alıkoyamaz. Anlamlandıran iki yanının olması, onun sürekli başka bir yerde olmasına yetmektedir: Anlam, biçimi görünürde tutmak için, biçim de anlamı uzaklaştırmak için sürekli hazır bulunmaktadır. (...) Efsanevi ifadenin bu terkibi çift anlamlılığının, anlam açısından iki neticesi vardır: Efsanevi ifade kendini bir haber ve aynı anda bir tespit olarak gösterir (1992: 24).

Tıpkı klasik-gerçekçi bir metinde/filmde asli temanın, anlatımın ahlaki/söylemsel öğretisi (öykünün kapanmış bütünlüğü), gerçeklik ilkesine, tali düzenlere göre kodlanmış haber olarak, sahne içi çekim birimlerine, sekanslara, diyaloglara vs. nüfuz etmekte, fakat aynı anda kendisini alibi olarak bildirmekte, bir başka deyişle kendisini, gösterilen şey sayesinde, mecaz ve temsilin metafizik arka planı olarak maskelemektedir. Başka bir ifadeyle, hakikat burada, hadisenin kendisini referans gösteren, herhangi bir biçimde sergilenemez bir bütünlük olarak tecelli etmemekte, bilakis temsilin alibisi başlangıçtan itibaren

belirlenmiş, tamamlanmış sürekli bir saklambaç oyunu olarak gösterilmekte ve aynı zamanda ötelenerek geciktirilmektedir. Bu mevzu edilen, en azından tiyatro ve sinemada epeyce denenmiş olan hakikat, baştan itibaren gösterime, temsilcilere (oyunculara) ve metne yerleşmiş nihilizm olarak hazır bulunmaktadır. Bu hakikat bütün gösterime, adeta *Deus ex machina*'nın, yazar tarafından icat edilmiş, baştan sona kurgulanmış ve gösterime (anlatıma) yüklenmiş kaderin (teolojinin) bir gölgesi gibi eşlik etmektedir. Bu tarz gösterimlerin finali, yazarın ötelenerek geciktirilmiş *hüküm günü*, seyircinin bastırılmış arzu tatmininden (katharsis) başka bir şey değildir. Temsil estetiğinde mevzu edilen aslında yüceliğin,[45] aşkın bir otoritenin, Baudrillard'a göre, sadece işaretlerden ve tesirlerden kurtulmuş bir stratejiye hizmet eden alibinin görünmesidir (1978: 14).

Roland Barthes'e göre de, bu öykülemeci-anlatımcı öteleme ve geciktirmede hakikat tedricî olarak izhar ve ifşa edilmektedir. Ona göre seyircinin/okuyucunun bütün heyecanı, öykünün sonunu öğrenebilme umudunda yoğunlaşmaktadır:

> Çelişkili biçimde bu (çünkü o kitlesel olarak tüketilmektedir), diğerlerine göre çok daha entelektüel bir zevktir: Ödipal bir zevk (başlangıç ve sonun elbiselerini çıkarmak, bilmek, tecrübe etmek), eğer her anlatım (hakikatin her izhar ve ifşası) mevcut olmayan, gizli olan veya şahsiyet olarak görüntülenen bir *Baba'nın* sahneye konması demekse tabii (1992: 17).

45 Yüceliğin görünmesini, karşı-temsil-estetiği geliştirmek isteyen Adorno ve Heidegger, görünmenin fenomenalliği olarak tasavvur etmişlerdir. Fakat temsil estetiğine karşı, Heidegger'in gösterdiği çabalar kategorik ontoloji anlayışı dolayısıyla, Adorno'nun ise teleolojik tarih felsefesi denemesine bağlı olarak sonuçsuz kalmıştır. Bkz: (Bohrer, 1994: 117)

Lyotard, Shakespeare'in trajedisi *Hamlet*'te, temsilin bir başka, *Kral Ödipus*'taki arzu tatminine yol açan temsilden farklı bir türünü keşfetmektedir: Ödipus, arzusunu kendi kaderinin kabul görmemesi olarak tatmin ederken, Danimarka prensi Hamlet, arzusunu bilinçli olarak sahnelediği temsil aracılığıyla tatmin etmektedir. Başka bir ifadeyle, işaretin temsili ikame etme işlevi, Ödipus'a arzusunu tatmin etmesini mümkün kılarken, aynı işlev Hamlet için başka türlü tesir etmekte ve netice itibarıyla o, arzusunu tatmin edememektedir. Ödipus, temsil edilmiş olmasına rağmen, hakikati kabul ve tasdik etmezken, Hamlet, onu şuurluca temsili olarak sahneleme becerisi göstermektedir. Zira o, temsilin hakiki fonksiyonunu biliyordu: "The play's the thing / where in I'll catch the conscience of the King! (Oyun öyle bir şey ki, onunla kralın vicdanını kıskıvrak yakalayacağım" (1994: 1099).

Shakespeare'in *Hamlet*'inde, asıl oyun içinde bir oyun daha yer almaktadır. Bu ikinci oyunu Hamlet, babasının katili olan amcasını tuzağa düşürmek için sahnelemektedir. Bu oyunun adı *The Murder of Gonzago*'dur. Oyun, Hamlet'inkinden hafif sapmalarla Gonzago'nun trajedisini temsil etmektedir: Katil, asıl oyundaki gibi kardeş değil, kardeş çocuğu, yeğendir. Lyotard'a göre bu oyun içindeki oyun, temsilin zahiri işlevini göstermektedir:

> Gonzago - Kral
> Kraliçe - Getrude
> Yeğen - Claudius (Amca)

Bu duruma işaret edercesine Hamlet şöyle demektedir: "Play something like the murder of my father / Before mine uncle. I'll

observe his looks (Amcamın önünde, babamın katili gibi oyna. Onun bakışlarını gözetleyeceğim" (1994: 1099).

Bu şuurlu ve kasıtlı olarak düzenlenen sahnede Hamlet, kendisini bir an bile babasının katili (yeğen) ve kraliçeyi baştan çıkaran olarak görmemektedir. O, yeğen rolünün, seyirci/yönetmen olarak kendisinin, babasının katili Claudius ile aynı olmadığını pekâlâ bilmektedir. Hamlet burada alibiyi, yani öznenin (amcasının) kavraması gereken yokluğun mevcudiyetini oynamaktadır. Burada yine temsilin hakiki işleviyle, bir şeyin yerine bir başka şeyin ikame edilmesiyle karşılaşılmaktadır.

Ayrıca Shakespeare'in Hamlet'inde, temsilin bu mevzu edilen işlevi vasıtasıyla yapılan ikinci bir ikileme bulunmaktadır: Shakespeare'in oyununda, birbirine refleksiyon kuran iki aile görülmektedir:

Claudius tarafından öldürülen kral (Gonzago) - Polonius (Hamlet tarafından öldürülüyor)

Hamlet'in annesi Getrude - Ophelia (Polonius'un kızı)

Hamlet (Kralın oğlu) - Laertes (Polonius'un oğlu)

Shakespeare'in eseri Hamlet'te, temsil ve tiyatral gösterimin özdönüşümselliği, (bkz: Lyotard, 1992a: 34-40) cinnet ve gerçeklik şuuru, psişik mekanizmanın iptidai ve tali süreçleri, sergilemek ve vazife icra etmek, temsil, arzunun tatmini ve rolünü icra etmek arasındaki sınırlarla oyun oynanmaktadır.

Shakespeare Hamlet'te, temsili en uç sınırlara kadar götürerek bize, gerçekliğin, eylemin telafi edilemeyeceğini ve bizim de, arzusu temsil vasıtasıyla tatmin edilmeyen Hamlet gibi davranmamız gerektiğini göstermek istemektedir. Hamlet'te davranışın, eylemin ve gerçekliğin telafi edilemez olan gücünün vurgulanmasıyla, temsilin tüm inanılırlığı müphemleşmektedir.

Burada temsilin hiyerarşik düzeni, ama aynı zamanda benzerliğin anarşik, kafa karıştıran tabiatı görülmektedir. Benzerlikler, temsilî mesafelere nispetle, özdönüşümselliğe daha çok vurgu yapmaları dolayısıyla, gerçeklikle olan ilişkilerinde, kaotik düzensizlik ve sonsuz kargaşayı ihtiva etmektedirler.

Foucault'a göre benzerlik, 17. yüzyılın başlarından itibaren bilginin biçimi olarak değil, aksine bir yanılma vesilesi, karmaşıklığın kötü ışıklandırılmış alanı, iyice araştırılmadığı zaman karşı karşıya gelinen bir tehlike olarak kabul edilmiştir (1995: 83). Postmodernitenin, farklılıkların saydamlaştırılması politikasıyla fazlaca benzer yanları olan Cervantes'in (1605-1615) romanı *Don Quichotte*'da, işte tam da bu mevzu işlenmektedir. Bilindiği gibi, Cervantes'in romanı iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Don Quichotte, gerçeklikle hayal arasında bulunan uçurum kıyılarında dolaşan bir maceracıdır. Don Quichotte, sürekli kitap okumakta, yaşadığı beldede, herhangi bir farkın sınırını kırıp aşmaksızın veya bir kimlik merkezine ulaşmaksızın, aralıksız dolaşıp durmaktadır. Foucault'un kelimeleriyle ifade etmek gerekirse, Don Quichotte, benzerliğin her nişanı önünde duran ürkek bir hacıdır. Don Quichotte'un kendisi, tedricî olarak işaretin benzerliğine dönüşmektedir. Onun hayatı dil, metin, basılmış kâğıtlar ve önceden yazılmış bir hikâyeden oluşmaktadır. O, şeylerin benzerlikleri arasında duran şaşkın bir yazıya (metne) dönüşmektedir. O kendi, dar bir alana yayılmış olan beldesini dolaştığında, anlatımın muhtevasız işaretlerini gerçeklikle doldurmayı ve böylece dünyanın şifresini çözmeyi, benzerliklerin bütün yüzeyinde yayılmış duran figürleri okumayı denemektedir. Foucault'un mevzuya ilişkin yorumu şöyledir:

> Don Quichotte Rönesans dünyasının menfi yönünü tasvir etmektedir. Yazı artık dünyanın nesiri olmayı bırakmıştır. Benzerlikler ve işaretlerin, o eski ittifakı çözülmüştür. Benzerlikler değişmekte, hayale ve çılgınlığa dönüşmektedir. Şeyler, ironik kimliklerinde inatçıdırlar: Onlar artık, daha önce oldukları gibi değiller; kelimeler macera peşinde şaşkın dolanıp durmakta, muhtevasız ve onları doldurabilecek benzerliklerden mahrumdur. Benzerlikler artık şeyleri tasvir etmemekte, kitap sayfalarının arasında tozlar içinde uyumaktadırlar (1995: 78-79).

Don Quichotte, romanın ikinci bölümünde, birinci bölümde okuduğu kimselere tesadüf ettiğinde, Cervantes'in metni, kendi içine kapanmakta ve kendi anlatımının nesnesine dönüşmektedir. Don Quichotte kendini, kitabın birinci bölümüne sadık kalmaya, onu yanlışlıklardan korumaya, gerekirse atlanmış ayrıntıları eklemeye ve hakikatini muhafaza etmeye vazifeli addetmektedir. Hakikatte ise, bu artık kendisi olduğu kitabı, o okumamıştı, okumaya ihtiyacı yoktu, çünkü o, onu eti ve kanıyla sergilemekteydi.

> Romanın birinci ve ikinci bölümleri arasında, iki cildin arasındaki bir bölgede ve onlardan aldığı güçle, Don Quichotte gerçekliğini kazanmaktadır. Bu gerçekliği o, dile borçlu değildir; o aynı zamanda, kelimelere tamamıyla içkin kalmaktadır. Don Quichotte'un hakikati, kelimelerin dünyayla olan ilişkisinde değil, bilakis dil nişanlarını birbirleri arasında dokuyan küçük ama sürekli olan ilişkidedir. Destanların çarpıtılmış kurgusu, dilin tasviri gücüne dönüşmüştü. Kelimeler, işaretlerinin tabiatı üzerine kapanıp, kendilerini kilitlemişlerdi (1995: 80).

Burada, bu eserlerin postmodernliği hususunun ayrıntılı biçimde tartışılması çalışmanın inceleme alanının sınırlarını aşmaktadır. Bu eserleri postmodern olarak adlandırmak zaten pek de öyle çok yerinde bir vasıflandırma olmazdı. Bu tespit, Shakespeare'in komedileri, Kafka'nın *Dava/Der Prozess*, James Joyce'un *Ulysses*, Orwell'in *1984*, Tom Stoppard'ın *Rosencrantz and Gulldenstern are dead*, Beckett'in *Endspiel/Oyun Sonu* ve Thomas Mann'ın *Doctor Faustus* eseri için de geçerlidir. Bu eserleri elbette, temsilin totaliter gücünü ve yazarın metin üzerindeki hükümranlığını, özdönüşümsel ve ironik olmanın çeşitli teknikleri, gösteren ile gösterilen arasındaki sınırların saydamlaşması vasıtasıyla zayıflatmaları nispetinde postmodern olarak kabul etmek mümkündür. Fakat yine de, bu eserler şu aşağıdaki kıstaslara uygun düştükleri nispette, postmodern olmaktan ziyade klasik-modern kalmaktadırlar:

- Diyagram ve iz takibi yerine paradigmalara önem vermek;
- İronik olmak yerine metafiziği tercih etmek;
- Paralojik ve metinlerarasılık yerine monolojik kalmak;
- Kendi ve seyirci/okuyucu arasına mesafe koymak ve ondan kendisini kahramanın kimliği ile özdeşleştirmesini beklemek;
- Seyirci/okuyucunun interaktif bir biçim ve tarzda katılabileceği süreç yerine, kendini, kendi içine kapalı bir bütünlük olarak sunmak;
- Dekonstrüktif değil de konstrüktif olmak;
- Özdönüşümsel sunumlarının, eserin üretim süreci ve şartlarıyla değil de, temsilî anlamı ile ilişki kurması.

Buraya kadar yapılan değerlendirmeler ve örneklemelerle, reprezentasyonun salahiyet ve karmaşıklığına işaret edilmeye ve bu esnada, *sergilenemezliğin/temsil edilemezliğin sunumu ve hikâyenin (tarihin) gayesizleştirilmesi* mevzularından ne anlaşılması gerektiği sorusunun belirginleşmesine çalışılmıştır. Bu bağlamda temsil kavramının işaret ettiği problematiği biraz daha ayrıntılı biçimde incelemek faydalı olacaktır: Reprezentasyon (temsil), nesnesi ile kendisi arasında belirli bir mesafeyi, onu üçüncü bir işaretin (yorumcunun) yararına telafi edebilmek için, şart koşmaktadır. Bundan başka ayrıca, gösterim ile gösterilenin asla aynı olamayacağı aşikârdır. Bu şartların bir neticesi olarak temsil, bu kaçınılmaz mesafeyi temsilî bir tarz ve gerçeğe olan refleksiyonu vasıtasıyla kullanmakta ve böylece gerçekliği nihayet alibi yaparak, bir söylem adına dönüştürmektedir. Postmodernite için, temsil meselesi ve farklılıkların saydamlaştırılması politikası işte tam da burada belirmektedir: Postmodernite bu mesafeyi inkâr etmemekte, bilakis onu, hem sunumun, hem de gerçekliğin tabiatını problematize edecek biçimde, gösterimin teması yapmakta, öyle ki, gösterime sunulamazlık, düşünülmeyen ve belirsiz olan anlatıma dâhil edilmektedir.

Öncelikle billurlaştırılması gereken soru şudur: Bu anlatılanların hepsi bir bütün olarak nasıl görünmektedir, nasıl bir pratik geçerliliğe sahiptir? Peki, burada, gerçekliğe postmodern bir geri dönüşten, üçlü merci (itelenen ve bastırılan temsilci, iteleyen ve bastıran temsil ve kaydırılan, ötelenen, geciktirilen temsil edilen şey) aracılığıyla aşırı düzeyde kodlanan reprezentasyonun dekode edilmesi ve böylece, Ödipus kompleksinin aldatıcı bir resmi veya içkinleştirilmiş olan ebedi suçun ilâhî teslisi (üçlemesi) olmayı bırakmasından mı söz açılmaktadır? (Deleuze, 1995: 212, 278) Burada mevzu edilen, paranoyak-despotik, ödipal

gösterge-işareti, kodlama işleminde bastıran temsilin birliği ile dekode edilmiş akımlar, bölünmeler, (Deleuze, 1995: 335) paralojiler ve öykünün gayesizleştirilmesinin şizofrenik figür-işareti arasındaki bir kavga mıdır? Gilles Deleuze, Fellix Guattari ve J.-F. Lyotard'ın bu sorulara oldukça müspet yaklaşacakları muhtemeldir. Hatta Deleuze ve Guattari burada, *Ben*'in tali düzenleri, temsil ve psikanaliz tarafından bastırılan, işgal edilen ve kirlenen şuur-dışının kazınıp temizlenmesine yol açacak destrüktif bir vazifeyi şizofrenik bir tahlilin üstlenmesi gerektiğini düşünmektedir. Bu sebeple, onlara göre Ödipus'un, *Ben*, *Üst-ben*, suçluluk duygusu, kanun ve kastrasyon hayalinin bu savaşta tahrip edilmesi gerekmektedir (1995: 401).

Bütün bu sorular ve sergilenemez olanın gösterimi üzerine yapılan tartışmalar, alışılmış geleneksel anlatım yapılarının şüphelendirici vasıflarıyla ilişkilidir: Böylece, klasik gerçekçilik ve bilhassa öykülemeci, söylemsel ve epik anlatım yapısı sorgulanmakta, hatta menfi, temsilî baskı makinasının çeşitli anlatım yapıları olarak değerlendirilmektedir. Buna uygun olarak, sergilenemez olanın postmodern gösteriminin, gerçekçiliğe ve temsil teolojisine bir reddiye olduğu söylenebilir. Netice itibarıyla postmodern gösterim, sanatların özerkliğini, bütünlüğün, öznenin tahrip edilmesini, öykünün gayesizleşmesini, figüratif olanın (oyunun), şuur-dışının şuura (gerçeklik ilkesine) tesirini, çelişkilerin, paralojilerin ve arzulamanın gayesizce dönüşümünün süreci adına talep etmektedir.

Lyotard'a göre postmodernite, dekonstrüksiyon ve dil oyunlarının çoğulcu temeli üzerinde, yeni gösterim imkânlarına yönelik postmodern bir arayış olarak vasıflanabilecek bir tavırla, kendini sergilenemezlik anlayışının müdafasına adamaktadır. Postmodern bir eser, gösterim imkânlarının geliştirilmesinde

insicama önem vermekte ve kendini sonsuz dil oyunları, söylem biçimleri, gerçeklik düzeyleri ve şuur-dışına yapılan telmihler çerçevesinde kavramaktadır. Netice itibarıyla, sergilenemezliğin gösterimi, şuur-dışını, zevki, arzuyu, karşılaştırılamazlığı ve şizofrenik figür işaretini tasvip ederken, genel olarak modernizmin veya klasik-gerçekçi, öykülemeci, epik-söylemsel anlatım yapılarının biçimsel nispetsizliğini ve bizzat yapının kendisini kıymetten düşürmektedir.

K. H. Bohrer, Hölderlin'in *şimdi* kavramına gönderme yaparak, yüceliğin (sergilenemezliğin) modern biçimini şu şekilde tespit etmektedir:

> Bu ateşli *hadise*nin tarzı şairane konuşmadır. Tanrılar bir şekilde uzaktalar, ebediyen uzaktalar ve eğer görünürlerse, bu görünme estetik bir uyandırmaya yansıyan bir hadise, kendisine artık ulaşılamayan bir şey için isim olarak gerçekleşmektedir (1994: 103).

Doğrusu Bohrer'in bu tespiti ile Lyotard'ın yüceliğin modern estetiğine ilişkin anlayışı örtüşmektedir. Lyotard'a göre modern estetik, esasen yüceliğin estetiğidir ve bu haliyle oldukça nostaljiktir. Modern estetik, sergilenemez olanı yalnızca mevcut olmayan bir muhteva olarak gösterebilmekte ve aynı zamanda biçim, tanınabilirliği sayesinde okuyucuya veya gözlemciye teselli vermekte, zevk almasına vesile olmaktadır. Fakat bu, zevk ve zevksizliği kendi aralarında çaprazlayan duygular, Lyotard'a göre, yüceliğin gerçek hissi değildir (1987: 29).

Lyotard'ın postmodernitesi, bu yüceliğin modern estetiği ile anlatımın epik tarzı arasında belirli benzerlikler görmektedir. Lyotard, klasik-gerçekçi temsilin arka planında işaretin (göstergenin) aşkın karakterinin ve alibiye dönüşen gerçekliğin referans

alındığını vurgulamakta, aynı şekilde anlatımın epik tarzını nihilistik bulmakta ve Tanrı'nın, yapının ve eleştirel diyalektiğin ölümüne dair teoloji olarak telakki etmektedir. Lyotard, epiğin temsilî karakterini, Peirce'in göstergebiliminin daha önce, *işaret, birini başkası aracılığıyla telafi etmektir* şeklinde serdedilen temel ilkesiyle karşılaştırmaktadır:

> Yabancılaştırma, nereden nasıl bakılırsa bakılsın nihilizmin zirve noktasıdır. Oyuncu, belirli bir aksiyonu belirli bir durumda gerçekleştiriyor, fakat metni, oyunu, bütün bir sahnelemeyi, aksiyonunun hükmü altına alarak, başka türlü de olabileceğini göstermeye mecbur kılıyor: ... *öyle ki, onun oyunu diğer imkânların da var olduğunu hissettiriyor ve kendisi, muhtemel varyasyonlardan sadece birini sergiliyor.*[46]

Tıpkı sokak köşesindeki birinin şahit olduğu kazayı canlandırırken, konuşmasıyla hadiseyi mesafeli bir konuma getirmesi gibi, kendi nesnesini yok eden bir usuldür bu. Burada Brecht oryantal, (bilhassa Çin) tiyatrosunu yardıma çağırabilir:

> Burada mevzu edilen, bir sürecin bir başkası vasıtasıyla tekrar edilmesi, sanatkârane biçimde açıklanmasıdır. Oyuncu şunu göstermektedir: Bu adam kendinde değil, bu durumuna atıfta bulunacak zahiri bir işareti kullanmaktadır (*Örneğin bir tutam saçı dudakları arasına alarak ısırması gibi*).[47] Fakat hiçbir nihilizm bu mesafeyi kapatamaz, boşluğu dolduramaz, nihilizmin her türlüsü sadece dini olmalı: Nerede A ile B arasında bir mesafe (nihil) varsa, orada daima A ile B arasında bir bağlantı (ligare, religio) olmalı. Brecht'te Marksizm'in dilsel yorumu, din olarak hizmet etmektedir (1992b: 18-19).

46 İtalik olarak işaretlenmiş söz Brecht'e aittir: (Brecht, 1957: 109)
47 Parantez içindek alıntı söz Brecht'e aittir: (Brecht, 1957: 109)

Bu mutlak olanın var olduğunu sergileyen hadisenin bizzat kendisinin görünmesidir. "Biricik tanımı, onun, zaten sanatın kendisine içkin olan gerçeklik sorusunu araması ve onun etrafından dolaşması olan gerçekçilik, sürekli olarak akademik olma ile ucuz eser arasındaki yarı yolda bir yerde durmaktadır. (...) Sanatçı ve yazarlar, kuralsız çalışırlar. Onlar, yapılmış olacak olanın kurallarını oluşturmak için çalışırlar. Bundan dolayıdır ki, eser ve metin bir hadisenin karakterine sahiptir." (Lyotard, 1990: 39, 48)

Peki, sergilenemezliğin postmodern gösterimi, gerçeklikle nasıl herhangi bir metafizik referans olmaksızın ilişki kurmaktadır? "Bu mevzuda bize" diyor K. H. Bohrer "yüceliğin retorik belirgin vasıflarını Pseudo-Longinus'un yazılarında nasıl formüle ettiğini tekrar hatırlamanın yardımı olabilir: 1. Yüce konuşmanın hedefi inandırıcı olmak değil, bilakis dinleyiciyi (okuyucuyu) *heyecanlandırmak*tır. 2. Bu ise beklentisel bağlantının (nedenselliğin) *şimşek* gibi ani, yani ilâhî bir temsilci değil de, şaşırtıcı ve yenilikçi biçimde kesintiye uğratılmasıdır." (1994: 141)

Sergilenemezliğin postmodern gösterimi ile tarihin (öykülemenin) gayesizleştirilmesinin nasıl da birbirleriyle bağlantılı oldukları anlaşılmaktadır. *Beklentisel bağlantının (nedenselliğin) şaşırtıcı ve yenilikçi biçimde kesintiye uğratılması* esasen bizim artık zamanı, tarihin gayesizleştirilmesi muvacehesinde, bakışın geleceğe dönük bir *şimdilik*, tamamlanmış bir zaman süreci olarak tecrübe edilemediği anlamına gelmektedir. Bunun da ötesinde ayrıca, sergilenemezliğin postmodern gösterimi, tarih (teleolojik kurgulanmış sürekliliğe, öykülemeci zamansallığa) şuuruyla algılamaya ilgi duymamakta, öyle ki, tarih, tarihsellik, gelecek bu yeni estetiğin içinde, örneğin varlığı zamana karşı harcamak gibi, hile gücünden kaybetmektedir (1994: 148).

Bohrer'e göre estetik algı anının tebarüz etmesi, metafizik bir referans üzerinden değil, bilakis zamansal bir durum, *aniliğin makaslanmış olması* üzerinden belirlenebilir (1994: 180). Aniliğin makaslanması veya beklentisel bağlantının (nedenselliğin) şaşırtıcı biçimde kesintiye uğratılması sadece teleolojik bakış açısı altında tarihi zamanın inhilali değil, aynı zamanda öznel şuurun ve kendini muhafazaya yönelik iradi faaliyetlerin geçerliliğini yitirmesi anlamına gelmektedir. Bu zamanın dışına düşme olarak adlandırabileceğimiz durum, tarihten kesin olarak vazgeçildiğini göstermektedir. Zaman şuurunun kesintiye uğraması, bir başka deyişle hayal etmenin saf şimdiliği lehine şimdiki zamanın mevcut olmayışı, mecburi bir netice olarak, artık saptırılması mümkün olmayan bir sürecin belirsizliğini beraberinde getirmektedir (1994: 156).

Tarih sonrasının bu yeni estetiğinde ve teknik yeniden üretilebilirlik çağında, ani hızlanma ve beklentisel bağlantının kesintiye uğratılması dolayısıyla insan ve nesneler dünyası tarafından tahrik edilen mekân ve zaman hisleri, sadece edebiyatta değil, bilakis daha çok medya alanında, videokliplerde, video ve sinema filminde, televizyon ve bilgisayar animasyonlarında, klasik sanat anlayışının geçerliliğini şüpheye düşürmektedirler.

Hayali zaman ve mekânların şimdide görüntüsel olarak müşahhaslaştırılması ve kaybolup gitmesinin hızlandırılmış biçimi, günümüzde videokliplerde veya aralıksız olarak resimlenmiş meşhur müzik parçaları sunan MTV gibi kanallarda tecrübe edilmektedir. Genel olarak televizyonda ve bilhassa videokliplerde resim ve metnin arasında fark edilir bir bağın olmadığı, ama aynı zamanda üst üste ve yan yana yüklenmiş olarak sergilendikleri görülmektedir. Sentetik müziğin hızlı ritmi, tempoyu, başlangıcı ve sonu olmayan yeni sonsuzluk kavramına uygun olarak,

unsurlarını çözüme uğratan, saçıp dağıtan, sürekli kendini yeniden kombine ederek, esnek bir iç mekânda uçuşan hızlandırılmış resimlerin paradoksal perspektiflerini belirlemektedir. "Bu perspektifsel baş dönmesinin vecd halinde, bağlarından koparılmış bakış, fırlatılmış kaçış noktaları, hızlandırılmış perspektifler ve elektronik resim zirveleşmektedir" (Weibel, 1987: 83).

Figüratif olanın (oyunun) lehine hikâyenin gayesizleştirilmesiyle ilgili olarak televizyonun yanında en başta video cihazı (DVD) seyirciye şu imkânları sunmaktadır:

- Filmi ileri ve geri sarmak, seçilen sahneleri keyfî olarak tekrarlamak suretiyle anlatımın teleolojik beklentisel bağlantısını yeniden kurgulama ve dekonstrüksiyonunu yapabilmeyi;
- İlginç bulunan sahnelerle oynayabilmeyi, onların hareket ritimlerini hızlandırma veya yavaşlatabilmeyi;
- Can sıkıcı sahneleri atlayabilmeyi ve hızlıca hikâyenin sonuna bakabilmeyi; arka arkaya birden fazla film seyredebilmeyi ve onları karşılaştırabilmeyi;
- Filmi keyfî olarak belirlenen bir zamanda, mevzunun, kimi sahnelerin ve oyuncuların biliniyor olmasına rağmen, tekrar seyredebilmeyi;
- İlginç olan sahnelerden kendine ait bir montaj yapabilmeyi.

Buna karşın televizyonda en önemli hadiseler zaten öykülemeci bir tarzda sergilenmemekte, genellikle olgular olarak kısaltılıp duyurulmaktadır. Televizyonda, sadece haber programlarında, aralarında nedensellik ilişkisi olmayan enformasyonlar yan yana ve ardışıl olarak duyurulmamakta, aynı zamanda çeşitli,

nedensellik ilişkisi olamayan, bazen çelişkili programlar, çeşitli zamanlarda birbirinden farklı içerik ve zaman ritimleriyle, belgesel, öykülemeci veya söylemsel bir biçimde şimdileştirilmekte, bir başka deyişle, gerçek-zaman formunda sunulmaktadırlar. Programlar, filmler, diziler ve hatta canlı yayınlar sürekli olarak, reklamlar aracılığıyla kesintiye uğramaktadır. Birinci bölümde de işaret edildiği gibi, televizyonun gücü, onun zamanı anlatması değil, *şimdi*yi sunmasından kaynaklanmaktadır, üstelik bunu yaparken ifadenin (anlatımın) zamanı ile gösterilenin (yayın zamanının) hiç de aynı olması gerekmemektedir. Televizyon programları belirli bir zaman planına göre yayınlanmakta ve bazıları daha sonra tekrar edilmektedir. Özellikle televizyon dizileri düzenli olarak, haftada bir defa aynı saatte yayınlanmaktadır. Yayın zamanları arasındaki bu aralık, seyirciye bir taraftan dizinin bir sonraki bölümünde neler olabileceğine dair tahminde bulunma, hazırlanma ve anlatıma kurgusal bir biçim ve tarzda katılma imkânı verirken, öte yandan, mevzu edilen zaman aralığı ve yayının reklamlar aracılığıyla kesintiye uğratılması, seyircide dizinin ana ve yan figürlerinin söz verildiği gibi, belirlenen sözde gerçek-zamanın buluşma saatinde kendisini bekledikleri, buluşma saatine kadar geçecek olan bekleme süresi içinde başka şeylerle uğraşabileceği hissinin uyanmasına sebep olmaktadır.[48]

48 Televizyonda iki ana dizi türü bulunmaktadır: Öyküyü hep aynı karakterlerle anlatan ve bu sebeple bölümleri herhangi bir sıralamayla tekrarlanabilen ve yayınlanabilen diziler ve süreklilik arz eden bir sıralamayla birden fazla öyküyü, paralel olarak takip eden bölümlerde gelişebilecek biçimde anlatan diziler. Bu tür dizilerin karakterleri sürekli yaşıyorlarmış intibaını uyandırmakta, kendilerini geliştirmekte, zamanla birlikte değiştirmekte ve geçmişte yaşanan hadiselerin hatıralarına sahiptirler. Her iki durumda da seyircinin karakterlerle olan ilişkisi, filmin bitimiyle birlikte karakterlerin varoluşlarının da sona erdiği sinema filminden farklıdır. Dizi tarzındaki bu anlatım, daha sonraları *Rocky (I, II, III, IV), Mad Max (I, II, III), Rambo (I, II), James Bond ve Indiana Jones* gibi birçok film tarafından üstlenilmiştir.

Böylece, belirli bir ahengin sürekli akıp giden gösterimine çeşitli yayınların entegrasyonunun ne denli belirleyici olduğu anlaşılmaktadır. Televizyonun gösterimsel gücünün temel dayanağı olan bu işlev, uzaktan kumanda aletiyle kanallarla oynayan, ama resimlerin akışını kesintiye uğratmayan seyirci için de geçerlidir. Seyirci, kumanda aleti sayesinde televizyonu kapatmaksızın, anlatımı keyfî olarak kesintiye uğratıp anında başka bir kanala geçebilmektedir. Seyircinin bu tavrı, daha önce tasvir edilen televizyonun anlatım tekniğiyle uyuşmaktadır. Hatta, hem medya alanındaki yeni teknolojik gelişmeler, hem de seyircinin bu seçici tavrı, *Miami Vice*, *Twin Peaks* ve *Akte X* gibi televizyon dizileri tarafından dikkate alınmakta, bir başka deyişle, bu dizilerin anlatım yapıları belirli bir biçim ve tarzda etkilenmekte, öyle ki, bu dizilerde teleolojik-öykülemeci ve klasik-gerçekçi anlatımlar yerine, özel efektler, müziğin hâkimiyeti, tesadüfler, anilik, zamansal ve mekânsal perspektiflerin kristalleşmesi ve sürprizler ön plana geçmektedir. Genel olarak televizyonda ve bilhassa dizilerde öykü, *vuku bulan şimdi* olmaya meyletmektedir.

M. E. Brown'a göre, bü tür dizilerin anlatım biçimini şu şekilde tasvir etmek mümkündür:

- Öykülemeci anlatımın sona eriş tarzına karşı direnen bir dizi anlatımı;
- Karakterlerin ve aksiyonların multiplikasyonu;
- Aktüel zamana paralel olarak gelişen süreçlerin kullanılması ve aynı anda aksiyonun seyredilmese bile devam ettiğinin ima edilmesi;
- Bölümler arasındaki ani kesintiler;

- Diyaloglara, meselelerin çözülmesine ve mahrem konuşmalara vurgu yapılması;
- Eril karakterlerin çok hassas erkekler olarak sergilenmesi;
- Dişil karakterlerin genel olarak işinde başarılı ve evin dışında bir dünyada güçlü olarak sergilenmesi;
- Ev veya diğer çeşitli mekânların gösteriminin (Show) için ev ve yakın çevre olarak işlev görmesi (Fiske, 1987: 178, 180).

Belirli bir başlangıcı, ortası ve sonu olan geleneksel gerçekçi anlatımların aksine bu diziler (dizi filmler), sonsuz biçimde genişleyen ve uzatılan orta bölüm dolayısıyla tesir etmektedirler. Bu filmin orta bölümünün sonsuzca genişletilmesi ve filmde herhangi bir doruk noktasının ve anlatımı kapatan kesin bir sonun olmayışı, seyircinin arzu tatminini gerçekleştirebilmesini zorlaştırmaktadır. Bu, televizyon dizilerine benzeyen filmlerde, anlatımın sonu veya moral öğretisi değil, anlatım sürecinin kendisi önem kazanmaktadır. Seyirci filmden, hadisenin gerçekleşme süreci ve vuku buluşun biçim ve tarzı dolayısıyla zevk almaktadır. Zira bu dizi ve filmlerde hiçbir çözüm kesinlik arz etmemektedir. Küçük başarılar, mecburi olarak yaklaşmakta olan felakete karşı kesin ve coşkulu bir zafere yol açmamaktadır; bu başarılar geçici ama aynı zamanda pek sık cereyan etmektedir. Bu diziler ve filmler, merkezcil ile merkezkaççı anlatımlar arasındaki farkları müşahhas olarak gösteren örnekler sunmaktadır.

Örneğin, televizyon dizilerinden biri olan Miami Vice'da tür sınırları ile anlamın bağlamsal, ideolojik ve etik çerçevesi aşılmakta, postmodern zevk ve arzu özdönüşümsel ve paralojik gösterimin yüzeyinde infilak etmektedir.

Miami Vice'da müzik, müzik-video, çeşitli türler arasındaki sınırlar ve anlam taşıyıcıların ve arzunun maddeselliği arasında kurulan postmodern bağlantılar bulunmaktadır.

Müzik kullanımı, *Miami Vice*'da çok ayrıcalıklı bir rol oynamaktadır. Yaklaşık olarak 20 adet çok beğenilen pop parçasına eril resimler, kameranın şehir manzaralarına yönelik çapraz hareketi, ani, bağlantısız, anlatımın sürekliliğinden çok süreksizliğini ve kesintileri ifade eden kamera açıları eşlik etmektedir. Hem bu kesintiler, hem de müzik, birlikte, kendisini etik-ideolojik bağlamların çerçevesinden kurtarmaya meyleden yüzey, beden zevki ve arzusunu üretmektedir. Dizide, hızlı kamera hareketleri, oldukça zevklendirici ve gösterişli ışıklandırılmış olan nesnelerin ve karakterlerin mesafeli büyük çekiminden, aşırı düzeyde yakın total çekimine ani geçişler görülmektedir. Sekansların kronolojik takibinin kesintiye uğratılması, nihayet dağıtılıp saçılması ve görsel, hızlı kesim tarzı dolayısıyla, öykülemeci alibinin temsilî gücü dinamitlenmektedir. Örneğin, oldukça hızlı sürülen bir Ferrari'nin kısa görüntülerinin, arabaya zamanında yetişmek için hazırlık yapan eril figürlerin gösterildiği anlatımcı sekansları kesintiye uğrattığı görülmektedir. Ayrıca, plan çekimlerinin klasik-gerçekçi filmlerde olduğu gibi, anlatımı daimi olarak ilerletmek yerine, onu kesintiye uğrattığı ve gerilettiği görülmektedir.

Pop müzik bile, seyircinin kendini anlatımla ve karakterlerle özdeşleştirmesine engel teşkil etmektedir. Zira müzik anlatımla paradoksal bir ilişki içerisinde bulunmaktadır: Bir yandan müzik parçalarının, anlatımın temasıyla hiçbir alakası bulunmazken, öte yandan plan çekimlerini, görüntü gruplarını, sekansları bölüm içinde yan yana ve ardışıl olarak, bölümleri de dizi içinde birbirine bağlamaktadır. Temsil edilen dünyanın özerkliği

ve kendini kontrol etme gücü dağılıp gitmektedir: *Miami Vice*'ın müziği ile seyircinin daha önce şarkılarla edindiği tecrübe, televizyon, pop-müzik dünyası ve şehirlerdeki diğer ürkütücü, kaotik yaşama tarzlarının kültürel biçimleri arasında metinlerarası nispetler oluşmaktadır (Fiske, 1987: 255-258).

Miami Vice gibi televizyon dizileri ve benzer filmler, büyük şehirlerde yaşayan insanların kendiliklerini ruhi derinlikte değil de, daha çok yüzeyde, seçtikleri tarz, resimler, tiyatral jestlerin ahenkli sıralanışı sayesinde gerçekleştirdiklerini göstermektedir. I. Chambers'e göre fertler kendilerini, ister eril ister dişil olsun, sokak tarzının bir nesnesi, toplumsal bir ikon olarak inşa etmektedir (Fiske, 1987: 259).

Bu tespitlere ek olarak J. Fiske, şehir tarzının postmodern dilinin oldukça demokratik olduğunu söylemektedir. Zira hepimiz orada ihtisas sahibiyiz ve bir şekilde sanatçıyız. Alışkanlıklar dünyasında deveran eden, ne kaynağı, ne müellifi, ne de otoritesi olan işaretleri kullanmakta ve tüketmekteyiz.

Televizyon dizisi *Miami Vice*, daha başlarken jeneriği ile birlikte, gayesizleşmiş ve paralojik anlatım tarzının nasıl olacağını göstermektedir. Diğer televizyon dizilerinin aksine *Miami Vice*'ın jeneriğinde, dizinin ana figürleri ve oyuncuların üstlendikleri rollere ilişkin aksiyon örnekleri görülmemektedir.

Dizinin jeneriği, haftadan haftaya küçük değişikliklere uğramaktadır. Fakat yine de, jeneriğin neredeyse yarısı kadar süren bir bölümü hiç değişmemektedir. Jeneriğin bu değişmeyen gösteriminde kamera, hızlı bir ritimle okyanus yüzeyinde hareket ederek dalgaları ve deniz kayağını, sarhoş edici karışık resimlere dönüştürmekte, okyanusun kendisi ise derinliği olmayan istikrarlı bir yüzey olarak sergilenmektedir. Daha sonra atlar, yarışan köpekler, rüzgâr kayağı, havuz kenarında güneşlenen

insanlar, zengin ve modern Miami şehri, güneşin batışı, hurma ağaçları ve flamingolar görülmektedir.

John Fiske'nin de fark ettiği gibi, jeneriğin montajı başlangıçta, hızlı kamera hareketlerine rağmen, öyle pek hızlı değilken, sona doğru giderek hızlanmaktadır. Bütün bu görüntülere hızlı, elektronik bir müzik eşlik etmektedir. *Miami Vice*'ın jeneriği seyirciden filmi, karakterler ve aksiyon sebebiyle değil, zevk için ve tarzı dolayısıyla seyretmesini talep etmektedir (Fiske, 1987: 259).

Bütün bu değerlendirmelerden sonra anlaşılacağı gibi, postmodernite epik, gerçekçi ve öykülemeci estetiğin yerine hiper gerçeğin, paradoksalın, gerçek-dışının, temsil edilemezin, karşılaştırılamazın, dönüşün, bir başka deyişle göçebeliğin ve his yoğunluklarının, figüratif olanın ve şuur-dışının, ortadan kaybolmanın ve nihayet simülasyon ve dönüşümün estetiğini tercih etmektedir. Postmodernite, şuur-dışının diline, rüya mantığı ve insiyak-paradokslarına işaret ederek, öyküyü kendinden neşet ettirmekte, öyle ki, hadise gelişi önceden kestirilemeyen bir ana dönüşmekte veya vuku bulmakta, varlık kendini şimdi ve burada sunmakta, hadise (varlık) tarihe ait olmayan, bilakis onu üreten bir başlangıç olarak ortaya çıkmakta ve öykü (tarih) hiç ara vermeksizin, daimi olarak yeniden başlamaktadır. Lyotard figür-işaretini, *hadisenin vuku bulması*nı ve öyküyü (tarihi) tasvir edebilmek için şunları söylemektedir:

> Markalar, görülebilirliğin alanında sıkıca, görülebilen değil, bilakis görülebilen ve aynı anda görülemeyen bir şeyleri - etik bir anı tutuyorlar. Markalar bir anlamın değil, daha çok hissî yoğunlukların işaretleridir. (...) Küçük öyküler sivri uçlarıyla belirsiz olanın kapalı yüzeyinden içeri giriyorlar. (...) Küçük bir öykünün sonu, bir

> başkasıyla bağlantı kuruyor. (...) Sadece markaların her birinin tesir alanı değişiyor. Zira her marka, birçok küçük öykü arasındaki biçimsiz bağlantıyı göstermektedir. Küçük figürler, görülemeyen ve düşünce-dışı olana mührünü basmaktadır (1986: 117-120).

Yapılan bu değerlendirmeler aynı zamanda postmodern estetiğin, öykünün (anlatımın) gayesizleştirilmesine ve gerçeğin klasik-gerçekçi ve epik-söylemsel gösteriminin temsilî mercilerinin kıymetten düşürülmelerine yol açan diğer stratejilerine işaret etmektedir. Bu stratejiler kendilerini, postmodernitenin, öykülemeci anlatım, sanat tarihi ve gerçeğin tabiatı karşısında takındığı ironik-parodik ve mecazi (alegorik) tavrında göstermektedir. Zira daha önce vurgulandığı gibi, postmodern entegral estetik, cismaniyetle hissî yoğunlaşmayı bir araya getirebilmek için, gerçeklik ile kurgu arasındaki farkı izafileştirmektedir. Postmodernite için karakteristik olan değiştirilebilirlik (izafileştirme), kendine-referanslı, parodik ve ironik olmanın güçlü bir ifadesi olarak belirmekte ve daha yüksek bir gerçekliğe atıfta bulunmanın imkânsız olduğunu göstermektedir: Bu, gerçekliğin bizzat kendisinin mecaz olduğu ve mecazların ancak başka mecazlara atıfta bulundukları anlamına gelmektedir.

Bu mecazi, kendine parodik yaklaşan postmodern tavır, bize doğrusu saf bir gerçekliği herhangi bir vasıta olmaksızın kavrayabilmenin, gösterime sunabilmenin imkânsız olduğunu gösteren sanat tarihi için de geçerlilik arz etmektedir. Sanat tarihi bize, her vasıta ve düzenin mecburi olarak kendi gerçeklik düzeyini talep ettiğini, kendine ve gerçekliğe, ifade imkânları nispetinde biçim ve sınırlamalar biçtiğini göstermektedir. Bu ise gerçeklik sorusunun, sürekli olarak bütün tartışmaların, sanat türlerinin ve postmodern estetik, Eks- ve İmpresyonizm, Sürrealizm, Kubizm veya Modernizm gibi sanat akımlarının odak

noktasını oluşturduğunu göstermektedir. Kısaca gerçekliği, sadece herhangi bir sanat türünün veya akımının değil, bütün sanat tarihinin sorusu olarak görmemiz gerekmektedir. Gerçekliğin çeşitli dönemlerde nasıl farklı algılandığı, yorumlandığı ve temsil edildiği sorusu üzerine yapılacak bir çalışma bize, bütün sanat tarihinin esasen gerçeklikle barışmaya yönelik olarak sürdürülen hastalıklı bir arayışın tarihi olduğunu gösterecektir. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, her dönem, sabitleyici bir düzen baskısıyla, tespit edilmiş, kültür ve tarih tarafından zaten belirlenmiş bir biçim ve tarzda, gerçekliği kurgulama ve yapılandırmaya yönelik bir tür çılgınca düşkünlük ve hastalıklı bir denemeyi sergilemektedir.

Modernizmin kendini nasıl dönemselleştirdiğine, dönemleri modern sanat tarihi içinde kademelendirdiğine dair yapılacak olan bir çalışma, bize, her dönemin netice itibarıyla kendi kendini temsil ettiğini ve bu durumu postmodernitenin nasıl, sergilenemezin paralojik gösteriminin mevzusu yaptığını gösterecektir.

Saf gerçekliğin kavranılamaz oluşu ve her algının gerçekliğin ötesine uzandığı olgusu, gerçeğin tabiatı ve tarihin postmodern problematizasyonunun asıl çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu mülahazalardan sonra, sanat tarihini (örneğin film tarihini) anamnezi anlamında, hastalıklarımızın (vehimlerimizin) tarihi olarak tasavvur etmek ve belirli sanat akımlarını, türleri gerçekliğin gösterime sunulamaz tabiatı karşısında izafileştirmek, en azından yanlış bir şey olmayacaktır.

Buna uygun olarak, postmodernitenin sanat tarihi karşısındaki dekonstrüktif, ironik ve parodik tavrının, tarihin kendisinin, bizzat kendisini kapalı bir bütünlük olarak sergiletmeyen,

temsil ettirmeyen şeyin şahidi olduğunu bize göstermek isteyen bir deneme olduğunu söyleyebiliriz.[49] Bu arada tabii ki, sadece gerçeklikle barışmaya yönelik hastalıklı arayışın tarihi değil, düşünen, algılayan, isteyen, her şeyi bilen varlık olarak öznenin kendisi ve temsil edilemezlik olarak gerçekliğin tabiatı da problematize edilmektedir.

Bu sebeple kimi sanatçılar ve George Lucas, Coppola, Spielberg, Brian de Palma, Quentin Tarantino, David Cronenberg, David Lynch gibi film yönetmenleri, postmodernite ile uyum içinde, ilerlemeye olan inancın kaybolduğunu ve bütün bu gelişmelerin bizi nereye yönlendirdiğinin dahi bilinmediğini düşünmektedirler: Estetik ve etik alanda ne bir iktibas, ne yön, ne de merkezî bir nokta bulunmaktadır. Doğrusu bu, sinema tarihi boyunca bir göçebe gibi gezinip durmaktan, filmleri aralarında kıyaslamaktan, birini diğerine yansıtmaktan başka seçeneği kalmayan seyirci için de geçerli bir durumdur. Her şeyin, mecazi anlamda her şeye dönüştüğü, resimlerin, figür-işaretlerinin meta-formu, (Bürger, 1987: 107) geleneksel kapitalizm anlamında ürünlerin kullanım kıymetlerine eş değerde olduğu bir dünyada, bazen seyirci için, temsilî gerçeklikten ayırt edebilmek, oyuncuyu, gerçek karakterini rolünden, örneğin J. R. Ewing'i Larry Hackman'dan, Tom Selleck'i Magnum'dan, Silvester Stallone'yi Rocky'den, Sean Connery'i James Bond'dan, Harrison Ford'u Indiana Jones'tan ayırmak zorlaşmaktadır. Hatta, tali metinlerin (film eleştirisi, sinema dergileri, talkshowlar, röportajlar, yönetmen ve oyuncular hakkında yapılan ticari programlar gibi) metinlerarası ve mecazi deveranı içinde seyircinin kendini, yıldızların çift anlamlılaşan şahsiyetleriyle özdeşleştirebilmesi oldukça

49 Belki de bu yüzden, kimi eski, klasik-gerçekçi filmler, alalylı biçimde onların gerçekliği nasıl tasavvur ettikleri görüldüğü için, zevkle izlenmektedir.

zorlaşmaktadır. Örneğin, Michael Jackson'ın yüzünü plastik ameliyat sayesinde arzu ettiği biçimde değiştirdiğini; Madonna'nın sürekli olarak görünüşünü, Monroe'yu çağrıştıran tarzlardan mazoşist biçimlere kadar değiştirerek çok anlamlı bir çeşitliliği nasıl görüntülediğini; Meryl Streep'in başının nasıl (Mecki'nin Filmi *Death Becomes Her*'de) 180 derece döndüğünü; normalde *Terminator*'de olduğu gibi, filmlerinde hiper-maço, kurtarıcı ve makina olarak görünen Arnold Schwarzenegger'in, nasıl *Red Heat* filminde bir yabancı, ansızın *Junior* filminde hamile bir erkek ve *Kindergarten Cop*'ta feminist bir çocuk bakıcısı rollerini üstlendiğini görmek, seyirci için oldukça şaşırtıcı bir durum arz etmektedir: Vücut, gerçeğin tiyatral simülakrumla kaynaşması dolayısıyla, tarzın sahnesine dönüşmüş bulunmaktadır.

Bütün bunlar bize ayrıca, kimi yıldızlar gibi, *Pulp Fiction*, *The Last Action Hero*, *Heat, Independence Day, Mission Impossible, Casino, Eraser, Matrix veya Indiana-Jones* gibi filmlerin de kendilerine ironik ve parodik tarzda refleksiyon kurduklarını göstermektedir. İlginç bir örnek olarak burada, kendisiyle yeni sınırların kendine-parodik ve ironik tarzda aşımının tecrübe edildiği bir Schwarzenegger filmi olan *The Last Action Hero* zikredilebilir: *The Last Action Hero* filminde klasik boy/hero (erkek/kahraman) ilişkisi insan/medyum ilişkisinde yansıtılmaktadır. Genç kahraman sihirli bir biletle sinema perdesinin arka tarafına geçer: Orada kahramanı Schwarzenegger ile karşılaşır, onun yanında macera yaşar, nihayet onunla birlikte, aksiyon kahramanının kendi eğitim sürecini tecrübe ettiği ve günlük hayatın gerçekliğine ironik bir biçimde yaklaştığı gerçekliğe geri döner. Genç kahraman, acıyla tanışır ve gerçek hayatın hakiki kirli şiddetini görür. Daha sonra kahramanımız bu şiddeti, bilhassa hakiki, perdenin dışındaki yıldız olan Schwarzenegger

üzerine uygulanmak istenen şiddeti engellemeye çalışır. Burada, sinemadaki hiper-gerçek Schwarzenegger'in gerçekliğinin, normal-gerçek olan Schwarzenegger'e üstün olduğu görülmektedir. "Kendini iktibas etmek, markalaşmanın bir işareti oldu. Bu tabii ki virtüelleşme sürecini hızlandırmaktadır: Filmin, kendini referans almanın saçma sonunda, Schwarzenegger'in nasıl Schwarzenegger olmak için hayal kurduğunu görüyoruz." (Seeßlen, 1996: 31)

Ayrıca tabii ki, temsilin klasik-gerçekçi anlatım formları ve seyircinin klasik algılama formları ve alışkanlıklarıyla ironik bir biçim ve tarzda oynayan *Pulp Fiction* ve *Desperado* gibi filmler de bulunmaktadır. Klasik anlatım yapıları ve algılama formlarıyla gerçekleşen ironik oyunda, şüphesiz U. Eco'nun ironiye ilişkin olarak ifade ettiği hususların ötesinde, daha farklı şeyleri bulmak mümkündür:

> Modernizm, gerçekleştirmesi imkânsız olan metinlerden (Concept art) bahseden bir meta-söylem meydana getirdiği için, avantgardın[50] (yani modernizmin) daha fazla ilerleyemeyeceği bir an gelip çatmaktadır. Postmodernite, geçmişin tam bir suskunluğa yol açması dolayısıyla, tamamen bertaraf edilemeyeceğinden, yeni bir tarzda ele alınması gerektiğini görerek ve kabul ederek modernizme cevap vermektedir: ironi ile ve masum olmaksızın. Postmodern tavır bana, çok akıllı ve okumuş bir kadına âşık olan bir adamın takındığı şu tavra benziyor gibi geliyor: Adam kadına 'seni canı gönülden seviyorum' diyemeyeceğini biliyor, çünkü o kadının, bu sözü diyelim ki,

50 Doğrusu postmodernitenin hem concept art'a karşı olması, hem de avangardist olamaması için hiçbir sebep bulunmamaktadır. İlk olarak, sanat eserinin kendisine ve diğer eserlere ironik bir refleksiyonda bulunması, postmodern bakış açılarından yalnızca birini sergilemektedir. İkinci olarak, geçmişten iktibas eden ve ona ironik olarak yaklaşan modern eserler de mevcuttur, örneğin J.L. Godard'ın filmleri gibi. Yalnızca geçmişi iktibas etmenin, bir eseri postmodern olarak tanımlamaya yetmeyeceği kolayca anlaşılabilecek bir şeydir.

> Liola adında birinin yazmış olduğunu bildiğini biliyor ve tabii kadın da erkeğin bildiğini biliyor. Fakat yine de bir çözüm var. Adam kadına şöyle söyleyebilir: 'Şimdi Liola'nın da söyleyebileceği gibi, seni canı gönülden seviyorum.' Adam burada yanlış bir masumiyetten kaçındıktan, artık masum bir şekilde konuşulamayacağını net bir şekilde ifade ettikten sonra, kadına yine de söylemek istediği şeyi, yani onu sevdiğini, onu masumiyetin kaybolduğu bir zamanda sevdiğini söylemektedir. Eğer kadın bu oyuna iştirak ederse, o zaman bu onun yapılan ilan-ı aşka karşılık verdiği anlamına gelir. Konuşmacıların hiçbiri kendini safdilli olarak hissetmemekte, her ikisi de geçmişin, söylenmiş olanın meydan okumasını ve öyle basitçe silinemeyeceğini kabul etmekte, her ikisi de şuurluca ve zevkle, ironinin bu oyununu oynamaktadır... Fakat ikisi de, her şeye rağmen yeniden sevgiden bahsedebilmeyi başarmaktadır.
>
> İroni, meta-söylemsel bir oyundur. Maskaralığın daniskası. İşte bu yüzden, Modernizm'de anlaşılmayan bir oyun reddedilebiliyorken, *postmodernite*de ise, bir şeyin ciddiye alınması için onun anlaşılması gerekmemektedir. İronide güzel (ve tehlikeli) olan şey işte budur: her zaman, ironik olarak söyleneni ciddiye alan biri bulunmaktadır (1987: 78).

İronide güzel ve tehlikeli olan şeyi, diğer bütün postmodern bakış açılarında olduğu gibi, daha iyi anlayabilmek için figüratiflik ve şuur-dışı bağlamında değerlendirmek gerekmektedir. Bu sebeple tekrar, Freudyen terminolojiye geri dönüp müracaat etmemiz uygun olacaktır: İroninin özü, onun söylenmek istenen şeyin aslında tam zıddıymış gibi görünmesinde, kendi içindeki bu çelişkiyi küçük işaretlerle, ifade edilenin zıddının kasdedildiğini ima etmesinde yatmaktadır. Freudyen terminolojiye göre ironi yalnızca, çelişkiye olan meylin ortadan kalkmaması için, muhatabın önceden, ifade edilenin zıddını işitmeye hazırlıklı

olması durumunda uygulanabilmektedir. Bu karşı tarafın şartlarına bağlı oluş sebebiyle ironi, çok kolay biçimde anlaşılmama tehlikesiyle karşı karşıya gelmektedir (Freud, 1992: 187).

Burada ironinin tehlikesi olarak adlandırılan şey de, aynı şekilde paradoks ve kaosla alakalıdır: Çünkü ironi seyircinin (okuyucunun) şuurunda gerçek ve gerçek-dışı, gerçek ve hayal, kurgusal ve belgesel olan, sistem ve kaos, tasdik ve inkar arasında çelişkili nispetlere sebebiyet vermektedir. O, düşüncenin ve göstermenin sınırsız, kendi içinde ikilemli bir tarzıdır. Postmodern eserlerde ironi, sistem ve tarih içinde gösterilen oluşun sabitlenmiş sonluluğunu, metodik olarak üretilmiş kaosun kesif sonsuzluğu aracılığıyla engellemek için kullanılmaktadır. Netice itibarıyla bu bütünlüğün tahribatı, bir başka deyişle tarihin parodikleşmesi anlamına gelmekte ve böylece parodi, postmodern estetiğin ironik bir özdönüşümselliğine dönüşmektedir. Demek oluyor ki o, bütünlüğü, sistematik, yani dili ölçü alarak yapılandırılan tali süreçleri inşa etmede değil, bilakis anlaşılmazlığın, sonsuz tam kaos zevkinin ve arzusunun yapılanmasında başarılı olmaktadır (Bolz, 1992: 49).

Netice itibarıyla ironi, parodi gibi kendisinde çok anlamlı, paralojik, çelişkili ve bilhassa öykünün (tarihin) postmodern gayesizleştirilmesi açısından çok uygun düşmektedir. O, sürekli dekonstrüktif ve *sapık* yorumlara müsait durmaktadır. Klasik anlatımcı anlamda, yani, klasik kullanımında ironi daha çok, birbirine tezat teşkil edecek biçimde kademelendirilmiş anlamların ve kahramanların (iyi ve kötü, kahraman ve anti-kahraman biçimlerinde olduğu gibi) hiyerarşik tanzimine hizmet ediyordu. Klasik-gerçekçi anlatımlarda, normalde seyirciye herhangi bir üstün figürün kötü karakteri oynadığı hissettirilmekte, bu figüre geçici olarak, iyi figürün (sorumlu olarak davranan gerçek

kahramanın) anlamını izah edebilmek için, öne geçme fırsatı verilmektedir. Bu durumda ironi, bir anlamı (kahramanı) diğerine (anti-kahramana) üstün kılmakta ve klasik-gerçekçi filmlerdeki bu süreç, kamera pozisyonlarıyla desteklenmektedir. Kameranın temsilî pozisyonu, seyirciyi öylesine ayrıcalıklı bir mevki ile donatmaktadır ki, seyirci oyuncunun aklından neler geçirdiğini veya genel olarak filmde neler olup bittiğini oyuncudan daha iyi bilebilmektedir. Buna karşın postmodern metinlerde ironinin işlevi, ferdin ahlaki yargı gücü açısından parodikleşmekte ve toplumsal hayatın çok çeşitli pratikleriyle yüzleştirilmektedir. Anlamın teleolojik ve temsilî kurgusunun postmodern gösterim tarafından müphemleştirilmesi neticesinde ironi, metnin, bir başka deyişle, anlatımın yapısı tarafından kontrol edilen bir şey olmaktan çıkmakta, metnin anlamını istismar edebilmeyi mümkün kılacak açık alanlar meydana getirmektedir (Fiske, 1987: 85).

Bütün bunlardan ortaya çıkan netice ise şudur: Daha önce postmodernitenin, bilhassa J.-F. Lyotard'ın, *Ben*'in klasik-gerçekçi ve söylemsel anlamlandırmasından kesin olarak ayrılan şuur-dışının resimlere dayanan anlamlandırmasını tercih ve talep ettiği tespit edilmişti. Bu tespitin ötesinde, yapılan bütün bu izah ve mülahazalar bağlamında, figüratif anlama dayanan anlatımın kültürel farksızlaştırılması ve gayesizleştirilmesini şu iki bakış açısıyla temellendirmek mümkün görünmektedir:

- Kelimeler ve ifadelerden farklı olarak resimler, ikonik bir anlama sahiptirler, yani, benzerlik dolayısıyla tesir ederler ve bu yüzden anlamlandırılandan, muhtevadan, dilsel anlam taşıyıcılara nispetle daha az farklıdırlar. Buna uygun olarak gösterim ile gösterilen, işaret ile işaretlenen arasındaki mesafe, anlatımın teması yapılırken, aynı mesafe, epik-söylemsel anlatımlarda

yabancılaştırmanın eleştirel anına, klasik-gerçekçi anlatımda ise, herhangi bir ahlaki öğretinin temsilî mercisine veya öznenin söylemine hizmet etmektedir.

- Sanatta tali süreçlerin, iptidai süreçler tarafından kolonize edilmesini talep etmesi ve ruhun hiyerarşik olarak bölümlenmesini kesinlikle reddetmesi dolayısıyla postmodernite, kendine yeni bir ruh tasavvur etmektedir. Bu yeni tasavvura göre arzu, artık temel teşkil eden bir öz değil, bilakis toplumsal ve kültürel pratiklerin yüzeyinde hazır bulunmaktadır.

Bütün bu açıklama ve teorik değerlendirmeler muvacehesinde, postmodernitenin mevzu edilen estetik ilkelerini uygun filmlere tatbik etmek ve bunun da ötesinde, postmodern ve postmodern olmayan filmlerin karakteristiğini belirlemek mümkün ve anlamlı olacaktır.

FİLM VE GERÇEKLİK

Hareket ve Zamanı Görüntüleme Sanatı Olarak Filmin Tabiatı

Nedir? sorusu, bilhassa bir şeyin tabiatının, mahiyetinin ve keyfiyetinin ne olduğu bilinmek istendiğinde yöneltilir. *Ne?*, belki de bütün soruların temel sorusudur. *Ne?* sorusu, bir şeyin zatiyetine, kimliğine, hatta özüne atıfta bulunmaktadır. *Ne?*, bir şeyin varlığı ve temel vasıflarına yönelen oluş sorusudur. *Ne?* sorusu, bir şeyin kimliğinin, keyfiyetinin belirlenmesini talep eder, fakat bu talep, varlığı aynı zamanda müphemleştirir. *Nedir?* sorusu, yöneldiği nesne ile doğrudan doğruya, aracısız biçimde bağlıdır, tıpkı şeyin, zatiyetinin ve keyfiyetinin *Ne?* sorusuna bağlı olduğu gibi. *Nedir?* sorusu, sadece sonsuz işleme tabi tutabilme vesilesi olarak mevcut olmayışlığı ifade eden *kendinde şey*'i tanımaz. Zira, *Nedir?* sorusuyla sadece nesnenin varlığı değil, aynı zamanda soruyu yönelten ve sorulan nesne tarafından davet edilen öznenin kimliği, bilgileri, müstakilliği ve öz güveni müphemleşir. Buna benzer bir ilişki, gözlemci ile çerçevesi muhtevasının bir kısmı tarafından belirlenen resim arasında bulunmaktadır. Bu tür bir nispet ilişkisinde, etrafındaki nesneler alanına hükmeden, nesnelerle arasında *nesnel mesafe*ye sahip özneye olan inanç sarsılmaktadır. Bilakis daha çok,

şeyleri *nesnel* olarak görebileceğimiz tarafsız bir bakış açısının olmayışı tasdik edilmektedir (Zizek, 1991: 33). Zira:

> Gördüğüm resimde sürekli bir benek, *hiçbir şey göremediğim* bir yer var, çünkü beni oradan resmin kendisi gözetlemektedir. (...) Bakış nesnede, bakan öznenin gözlendiği noktayı tasvir eder, yani, bana bakan nesnedir. Öznenin kendi mevcudiyetini ve görüşünü güvenli kılmaktan çok uzakta, bakış, resimde bir kusur, resmin net biçimde görülebilirliğini etkileyen ve resimle olan ilişkime giderilmesi imkânsız bir ihtilaf getiren leke olarak vazife görmektedir. Hiçbir zaman resmi, onun bana baktığı yerden göremem, yani, görüş ve bakış aslen asimetriktir. Bakış, nesne olarak, beni, görüşümün ihtiva ettiği şeyi çerçevelememe mani olan bir lekedir; bakış, nesne olarak, kendisine bakılan resmin muhtevası tarafından (görüş) çerçevesinin tescil edildiği bir noktadır (Zizek, 1991: 34).[51]

Fakat, daha önce teşhis edildiği gibi, insan ve sanat eseri, özne ve nesne, kültür ve tabiat arasında belirli bir mesafeyi şart koşan ayrıştırma, modern söylemin ana vasfını oluşturmaktadır. Modern söylemin bu klasik-geleneksel tasavvuruna göre, her sanat eseri kendi içine kapalı bir bütünlük, kendine has kanunları ve totaliterliği, göstergeleri, sembolleri ve tali süreçleri ile birlikte bir *mikrokosmos*dur. Nesne ve hadiselerin, sembollerin tali düzeninde ve geçmişin, tarihi kurgunun formu içinde gayelileştirilmeleri sebebiyle klasik-modern sanat eserinin gerçeklikle doğrudan bir bağlantısı bulunmamaktadır. Klasik-modern sanat eseri, münzevi kapalılığı sebebiyle seyirciden/okuyucudan tecrit edilmiş bulunmaktadır. İnsanın da kendi içine

51 Slavoj Zizek: "Acemilerin etrafında toplanan insanlar ve psikiyatristin yaptıkları yanlış, onların nasıl baştan beri acemilerin çılgın oyununun içine çekildiklerini anlamamalarıdır. Onlar, sözü edilen noktayı nesnel, meta-dilsel bir mesafeden gözlediklerini düşünüyorlar." Bkz: (1991: 59, 86)

kapalı bir mikrokosmos olarak tasavvur edilmesi dolayısıyla, seyirci/okuyucu kendini bu haliyle, anlatımın kahramanları ve hikâyesiyle özdeşleştirebilmek için, sanat eserini her yönüyle bütünleştirmeye mecbur hissetmektedir. Ve tabii aynı mecburiyet, sanat eseri için de geçerlidir. Bu durumda gerçeklik, göstergeler sisteminin alanına geçmekte, sembolleştirilen ve gayelileştirilerek tarihselleştirilen şeylerin düzeni içinde, sadece başkaları, anlatımın ana figürü için geçerli olan bir anlama dönüşmektedir. Veya estetik geç-modernizmde olduğu gibi, sanat eseri, okunamaz, anlaşılamaz olmak ve mümkün bütün anlatım tekniklerini, yapılarını kullanarak, seyircinin/okuyucunun arzusunun sürece katılımını engellemek suretiyle, seyircinin/okuyucunun şuurunda oluşturulan bir mesafe sebebiyle, kendini tecrit etmektedir. Bu türden bir sanat eseri, meydan okurcasına seyirciden, sanat eserini söylemsel bir biçimde ve tarzda yeniden inşa edebilmek için, ara vermeksizin entelektüel, yorumlamaya dayalı bir işlem çabasını göstermesini talep etmektedir.

Bütün bu değerlendirmelerle anlatılmak istenen esasen resmin, bilhassa filmin tabiatının, gerçeklikle olan doğrudan ilişkisinde, bir başka deyişle, modernizmin ayrıştırma politikasına pek uygun olmayan ikonik anlamında aranması gerektiğidir.

En meşhur film teorisyenlerinden biri olan Belá Balázs, sinemanın doğuşunu kutladığı *Filmin Sanat Felsefesi* (1938) adlı makalesinde şöyle demektedir:

> Film, eski mekânsal sanatların bu ilkesini -mesafe ve sanat eserinin münzevi kapanmışlığını- bertaraf etmiştir. Hareket eden kamera benim gözümü ve böylece şuurumu raptetmektedir: resmin tam ortasına, aksiyonun gerçekleştiği mekânın tam ortasına. Dış taraftan hiçbir şey görmüyorum. Her şeyi, eylemde bulunan şahıslar

> nasıl görmek mecburiyetinde ise, öyle görüyorum. Filmin figürleri tarafından kuşatılıyor ve böylece aksiyonlarına karışıyorum. Ben de beraber gidiyor, araba sürüyor ve düşüyorum -her ne kadar aynı yerde oturup kalsam da. (...) Diğer bütün sanat dallarında düşünülemeyen bir şeyi daha film beraberinde getirmiştir, seyircinin sanat eseriyle olan farklı bir ilişkisini. Bu ilişki, mesafenin ortadan kaldırılması ve kapalılığın bertaraf edilmesiyle bağlantılıdır (1995: 215).

Filmin tabiatının anlaşılması için şu sorunun yöneltilmesi gerekmektedir: Sadece seyircinin fiziki dünyasını kullanmayan, aynı zamanda seyircinin zaman şuurunu hem rekonstrüktif, hem de dekonstrüktif bir biçim ve tarzda değiştiren sihirli gücünü, bütün enerjisini film nereden almaktadır?

Bu soruyu esaslı biçimde ele alabilmek için, öncelikle C. S. Peirce'in ikon-işaretine dair yaptığı tanımlamaya değinmek gerekmektedir. Peirce, işareti, esasen Saussure'deki gibi dilsel belirlemelerin işlevi olarak değil de, resimlerden ve onların terkibinden yola çıkarak tasavvur etmektedir. Bu sebeple, film teorisyenleri ve göstergebilimcileri bilhassa ona atıfta bulunmaktadırlar. Peirce resmi, bir hadise olarak üç kategoride incelemektedir. Daha önce zikredildiği gibi, ona göre ikon, işaretlerle terkip edilmiş, bünyesi *ilklik* olan bir işarettir, yani o bağımsızdır, varoluşsal anlamda ilişkiye girdiği nesne, pekâlâ mevcut olmayabilir de. Burada ilklik, bir şeyin yalnızca kendisine atıfta bulunması anlamına gelmektedir. Peirce ayrıca *ikilik* kavramından söz etmektedir ki, bu da, bir şeyin başka bir şey sebebiyle kendine atıfta bulunmasını (örneğin aksiyon/reaksiyon, gayret/direniş gibi) vasıflandırmaktadır.[52] *Üçlük* ise, Peirce'de bir şeyin,

52 Bu *ikilik* kavramı, ayrıntılı olarak sonraki bölümlerde incelenecek olan klasik-gerçekçi ve öykülemeci filmlerin anlatım yapısına, aksiyon anlayışına uygun düşmektedir.

kendisine ancak bir başka şeyle ilişkiye girmesi (1983: 69) durumunda atıfta bulunması anlamına gelmektedir; örneğin bağıntı, kanun, zorunluluk gibi.[53]

Ayrıca C. S. Peirce, ikinci bir *işaretin üç bölümlülüğü* kavramını geliştirmektedir. Peter Wollen'a göre bunu, filmsel işaretin üç türü olarak tasavvur etmek mümkündür. İkon-işaretinin anlamı, bu ikinci *üç bölümlülük*te de aynı kalmakta, yani ikon, göstergenin gösterileni benzerliği dolayısıyla sergilediği işaret olmaktadır. Bu *üç bölümlülüğün* ikinci kavramı ise çok hususi bir ikon-işareti olan endekstir. Bu ikonun çok hususi karakteri, endeks-işaretinin gösterilenle olan benzerliği değil, bilakis gösterilenin keyfiyetiyle kurulan özellik ilişkisi dolayısıyla tesir etmesinden kaynaklanmaktadır. (Endeks-işareti aracılığıyla, James Monaco'nun da ifade ettiği gibi, örneğin aşırı sıcaklık fikri filmsel olarak ifade edilebilir: Örneğin ter, titreyen gün ışığı, kıpırdayan perde ve sıcak renkler aşırı sıcaklığın endeksleri olarak kullanılabilir.) Peirce ve Wollen'in sisteminin üçüncü işareti olarak sembol, göstergenin gösterilenle ne doğrudan ne de dolaylı olarak ilişkide bulunduğu, bilakis onu sadece alışkanlıklar ve gelenek temelinde sergileyen, keyfî bir işareti ifade etmektedir. C. S. Peirce'e göre bir sembol, nesneye atıfta bulunan bir işaret olarak onu kurallar, genel fikirlerin (kavramların) zincirleme tedaisi dolayısıyla sergilemektedir. Bu fikirlerin zincirleme

53 Deleuze'e göre Peirce'in *üçlük ilkesi*, Hitchcock'un filmlerine uygun düşmektedir: "Böylece son bir problem kendini göstermektedir: Niçin Peirce her şeyi bu *üçlük*le, bağıntı resmiyle sona erdiriyor, bundan öteye gitmiyor? Şüphesiz bu hareket resimleri açısından doğru: bağıntıları ifade eden bütünlüğe atıfta bulunan bağlantılar sebebiyle sınırlı bir durum, öyle ki, adeta bütünlüğün gerekli değişimlerini belirleyen bağıntı mantığı, hareket resimlerinin dönüşümlerini tamamlayarak sona erdiriyor. Bu anlamda, bağıntıyı kendine esas alan Hitchcock sinemasının, hareketin resminin deveranını neticelendirdiğini ve *klasik* mantıki bir mükemmeliyete ulaştırdığını tespit edebiliyoruz." (1991: 92)

tedaisi, sembolün nesneye ilişkin olarak yorumlanmasını sağlamaktadır (Peirce, 1960: 143). Böylece sembol, genel olarak kelimelerin işaret-karakteriyle uyuşmaktadır. Zira dilsel işaret sisteminde gösterge, gösterileni benzerlikten çok, alışkanlıklar ve gelenek dolayısıyla temsil etmektedir (Monaco, 1996: 165).

Filmde resmin kelime, sekansın cümle olmaması ve gösterenle gösterilenin neredeyse aynı olması olgusu bize, filmsel gösterimin bütün enerjisini ve inandırıcılık gücünü nereden aldığını, filmin öyle basitçe bir dil gibi incelenemeyeceğini ve resmin, bir başka deyişle filmsel hareket-görüntülerinin, gösterilenle olan ilişkilerinde nasıl kolayca manipüle edilebileceğini göstermektedir. Resmin, resimde görünenle aynı olması olgusu, filmsel gösterimin tesir gücünü, ama aynı zamanda manipüle edilmeye müsait zayıf yanını göstermektedir: Örneğin resim ve film, tabiatları gereğince dilin sembolik düzenlerinden oldukça farklı olmalarına rağmen, klasik-gerçekçi filmlerde olduğu gibi, edebi gösterim bağlamında ele alınabilmektedirler. Fakat öte yandan, resimsel ifadenin bu keyfî olarak manipüle edilmeye müsait oluşunu, bir zayıflık değil de, bilakis kendine özgü bir güç olarak da tasavvur etmek mümkündür: Zira resim, gerçeklikle olan doğrudan ilişkisine rağmen ve bilhassa resimde görünenle benzer olmaları sebebiyle, fiziki gerçeklikten bağımsız olarak sonsuzca çeşitlenebilmekte, bir başka deyişle, hem gerçeklikten bağımsız, hem ona ilişkin olarak modüle edilebilmektedir.

Filmde resimlerin tek tek harekete geçirilmediği, bilakis öncelikle hadisenin, nesnelerin mekân ve zamansal durumlarında kameranın gözüyle kaydedildikleri hakikati çerçevesinde, resim veya fotoğraf sanatının hareketsiz resmi ile filmin hareket ve zaman görüntüleri arasında fark olduğunun unutulmaması gerekmektedir.

Bilindiği üzere film, normalde küçük çekim birimleri, planlar, sekanslardan, toplam görüntü akışının (toplam sürekliliğin) içindeki belirli zaman birimlerinden oluşmaktadır. Bu hareket ve zaman birimlerinin her biri, gösterilenle, tercih edilen anlatım yapısının modülüne göre kodlanan bir kıyas oluşturmaktadır. Fakat bu oluşan modüllerin, çekim sırasında ve sonra montajda belirli bir ritme uygun olarak yeniden terkip edilmek mecburiyetinde olmaları sebebiyle, hareket ve zaman görüntüsü olarak, temsil ettiği nesnesine benzer olan haraketsiz resimden farklı biçimde film, artık sadece benzerlik anlamında kıyas olmayan kendi nesnesine dönüşmektedir. Zira burada artık modülasyon oyuna dahil olmakta, böylece Gilles Deleuze'e göre hareket görüntüsü, nesnenin modülasyonunun kendisi olmaktadır:

> O (modülasyon), modülün bir değişimi, modülün, operasyonun her anında dönüşüme uğramasıdır. O, bir veya daha çok koda yalnızca atıfta bulunmaktadır, tabii eğer bu kodlar operasyona uyarlar ve böylece gücün büyük ölçüde artmasına sebep olurlarsa. Bu şekilde tasavvur edildiğinde, benzerlikler ve kodlamaların kifayetsiz araçlar olduğu söylenebilir; kodlarla bir yere varmak, göstergebilimin gayret sarf ettiği gibi, onları olabildiğince çeşitlendirsek bile, mümkün değildir. Modülleri birbirine kaynaştıran ve yediren, onları, kendilerinden yeni bir güç edinilse de, tabi olan vasıtalara dönüştüren modülasyondur. Zira modülasyon, sürekli olarak resim ve nesnenin kimliğini mütemadiyen oluşturduğu sürece, gerçeğin operasyonudur (1991: 44).

Kısaca film, modülasyon sürecinde, dilin (edebiyatın), fotoğraf, resim sanatının ve çeşitli gerçeklik düzeylerinin sınırlarını aşma ve nihayet gerçekliğin tabiatını problematize etme kabiliyetine kavuşmaktadır. Sinema filmi, türü itibarıyla, modülasyonun ve

sınır aşımının farklılık sınırlarını saydamlaştıran formu içinde anlamlandırmaktadır. Bu bakımdan diğer hiçbir kültürel gösterim biçimi, ne resim, edebiyat, ne müzik, hatta televizyon bile, sinema kadar figüratif bir tesire sahip değildir. Sinematik anlamın farklılık sınırlarını nasıl saydamlaştırdığı sorusuna verilecek olan cevap esasen, bu değerlendirmelerimin hareket noktasını ve postmodern estetiğin hipotezini içermektedir: Film, iptidai süreci ve cinselliği, üstelik derin farklılıkları vurgulamak yerine, gösterimin yüzeyinde gerçekleşen infilak olarak sergilemek suretiyle sınırları saydamlaştırmaktadır. Bu önerme, bir nebze de olsa, sinemanın doğuşundan bu yana, klasik-gerçekçi filmlerde bile, neden cinselliğin, eril arzunun kadın resimleri aracılığıyla nesnelleştiğini ve arzunun ataerkil ekonomisi etrafında yapılandığını izah etmektedir. Fakat daha da mühim olan, burada, postmodernitenin bu yeni figüratif estetiğinde arzunun alternatif bir modülasyonunun bulunması ve bunun kendini, sadece ataerkil arzunun nesnelleşmesinin yerine ikame etmesi değil, aynı zamanda belki de arzunun dişil ve nihayet cinsiyetsiz bir ekonomisini her şeye rağmen gerçekleştirebilmesidir. Bunun için özellikle sinematik gösterimin figüratif anlamı pek uygun düşmektedir. R. Barthes'in ifadesiyle:

> Diyagramatik ve öykünmeci olmayan bir yapı olarak metin, kendisini bir vücut formu içinde izhar ve ifşa edebilir, fetiş nesnelere ve erotik mekânlara bölünebilir. Bütün bu hareketler, metnin, edebi ürünlerin uyandıracağı şehvet için gerekli figürlerine şahitlik etmektedir. Metne nispetle film, işte tam da böyle ve hatta daha çok, kesinlikle ve sürekli olarak figüratif olabilmektedir (her şeye rağmen film yapmak, gösterilen bütün çabaya değmektedir) - hiçbir şey temsil edilmese bile (1992, 83).

"Dil sistemlerinin gücü" diyor J. Monaco, "gösterge ile gösterilen arasında büyük farkın olmasıdır; filmin gücü ise bu farkın olmayışındadır." (1985: 160) Bu tespit özellikle Freud'un şu ifadeleriyle örtüşmektedir:

> Demek oluyor ki, resimlerle düşünmek sadece oldukça zayıf bir şuurluluğu ifade etmektedir. Resimlerle düşünmek, kelimelerle düşünmeye nispetle, şuur-dışı süreçlere bir şekilde daha yakın durmakta ve şüphesiz onlardan ferdi ve nevi oluş itibarıyla daha eskidir (1989: 290).

Freud'dan yapılan bu iktibas doğrusu, film ve resimlerin algılanışı psikolojik açıdan incelenmek istendiğinde, ne ile nasıl bir bağlantı kurulması gerektiğini göstermektedir. Bu bağlamda kısaca, sinema seyircisinin tecrübesinin rüya ve şuur-dışı süreçlerle birçok ortak yanının olduğunu söylemek mümkünür. Çoğu zaman, karanlık sinema salonunda, başka hiçbir şeyle ilgilenmeksizin, sadece süreksiz bir biçimde akıp giden resimlerin (algı hatırlaması) karşısında oturan seyirci, karanlık bir odada uykuya dalma âdetini kutlayan çocukla kıyas edilmektedir. Örneğin filmde resimlerin rüyayı çağrıştıran akışı, seyircide çocukluk yıllarına ait, şuur-altına iyice yerleşmiş olan hatıraları yeniden canlandırdığı ileri sürülmektedir (Kandorfer, 1984: 54). Rüyada şeylerin hareket mantığının farklı algılandığı, mekân veya zamanın maddeleşmesinin rüyada, günlük hayata ve gerçek mekâna nispetle, farklı biçimde yapılanmış olduğu olgusuna uygun olarak S. Kracauer şu tespiti yapmaktadır:

> Sinema seyircisi, perdeye yansıyan resimleri sanki rüyadaymış gibi takip etmektedir. Seyircinin bu durumda, fiziki gerçekliği bütün müşahhaslığıyla algıladığını kabul edebiliriz. Daha doğru bir

> ifadeyle seyirci, tesadüfi hadiselerin, etrafa saçılmış nesnelerin ve isimsiz biçimlerin akışını tecrübe etmektedir (1995: 248).

İnsan şuurunun sinemada zayıflatılması ve bastırılıp geriletilmesi[54] dolayısıyla film, şuuru geriye doğru bastıran tesiri sebebiyle *uyuşturucu maddeleri* ile mukayese edilmiş ve bu bağlamda *uzaklaşma, kaçıp gitme düşkünlüğü*nden söz edilmiştir (Kandorfer, 1984: 48). P. Kandorfer bu görüşlere şu eklemeyi yapmaktadır:

> Seyirci bir kere şuuru üzerinde kontrolü kaybedince, kendini gözünün önünde cereyan eden hadiselere kaptırmaktan alıkoyamamaktadır. Bu hadiseler ona işaret ederek, yaklaşmasını istemektedir. Séve'e göre, hadiseler seyircide emniyet hissinden çok huzursuzluk uyandırmakta ve onu uyararak, ondan gösterilen şeylerin varlığının izini araştırmasını, onları yorumlamak yerine, onlara sırlarını itiraf ettirmeye çalışmasını talep etmektedirler. Seyirci nesneye hissî yaklaşmaktadır. Fakat o, rüyadaymışçasına, çeşitli anlamların ve psikolojik karşılıkların labirentinde şaşırmasaydı, böyle bir duruma ulaşamazdı (1984: 52).

Bütün bu tasvirlere, hayret ve seyircinin arzusunun tatmini veya tatmin olmayışı eklendiğinde, o zaman kesin bir ifadeyle filmin, bilhassa sinemanın, isteğe göre sürekli olarak seyircinin bir başka mantığın içine girebilmesini sağlayacak imkânları oluşturmaya muktedir olduğunu söyleyebilmek pekâlâ mümkündür.

Christian Metz, anlatımın yapılaşma problemleri ve öykülemeci sinemadan modern, geleneksel anlamda gerçekçi ve dramatik olmayan sinemaya geçişi esaslı biçimde incelediği meşhur Semiologie des Films/Filmin Göstergebilimi adlı kitabında şöyle

54 Lacan'da bastırılmış olanın geri dönüşü.

demektedir: "Sinema bütün sanat dalları içinde en öznel olanıdır. Bunun çok basit bir sebebi var. Çünkü her çekim mecburi olarak kamera pozisyonunun seçimini gerektirmektedir." (1972: 250) Bu ise esasen geleneksel sinemadaki öykülemeci temsilin ana meselesinin ne olduğunu göstermektedir.

Christian Metz'in bu tespiti sinema seyircisinin tecrübesiyle örtüşmektedir. Bir sekansın, hareket eden görüntülerin algısı olarak sinema tecrübesi, seyircinin vecd halinde bulunması durumunda gerçekleşirken, bir resmin veya bir romanın algısı *murakabe*yi gerekli kılmaktadır.

Burada tekrar, filmdeki hareket ve zaman görüntüsünün dilden daha farklı bir anlam taşıyıcısı olduğunu hatırlamak gerekmektedir. Bu özellikle, önceliği sürekli olarak resimlere veren sinema için doğru bir tespittir. Bu bağımlılık, sinemanın seyirciyi hususi olarak nasıl etkilediğini göstermektedir. Zira resimler, gerçek dünyada vasıflandırılanla benzerlikleri vasıtasıyla anlam kazanmakta ve bunlar filmde, bilhassa postmodern bir filmde, kaynaştırılarak veya ayrıştırılarak modüle edilmektedirler. Öte yandan, dilin unsurları ise, gerçek dünyada vasıflandırdıkları şeylerle nispeten keyfî bir ilişkide bulunmaktadır.

Bu tespit özellikle Gilles Deleuze'ün teshir-resimleri olarak vasıflandırdığı şeye uygun düşmektedir. Deleuze, Peirce'in üç resim türü, yani *ilklik, ikilik* ve *üçlük* kavramlarının karşısına şu üç kavramı yerleştirmektedir: teshir-resmi, aksiyon-resmi ve bağıntı-resmi. Deleuze'e göre teshir-resmi, fasılası olan *ilklik*, aksiyon-resmi hareketi öbür tarafa aktaran *ikilik* ve bağıntı-resmi ise, hareketin bütünlüğünü her türlü fasıla alametleriyle birlikte yeniden teşkil eden, (bağıntısını değiştirmenin ve sonuç çıkarmanın mümkün olmadığı) resimdir (1991: 49). Aksiyon-resmi, sadece tezat, çaba/direniş, aksiyon/reaksiyon, etki/tepki, durum/

davranış, fert/çevre gibi ikilem içinde veya bir ikilem vasıtasıyla oluşan (genellikle klasik-gerçekçi anlatım sinemasında ve Amerikan aksiyon filmlerinde) Peirce'in *ikilik* kavramına denk düşmektedir. Deleuze, *ilklik* kavramını ise, teshir-resmi (ikon) kavramıyla eş tutmaktadır. İkon-işareti gibi teshir de, kendisini ifade eden şeyden[55] bağımsız var olamamakta, tıpkı bir yüz ifadesinin yüzden bağımsız olamaması gibi. Demek oluyor ki teshir (ikon), bir yüz, yüze eş değerde, bir başka deyişle, yüze dönüştürülmüş bir nesnedir. Örneğin filmde bir yüzün büyük plan çekimi bir teshir-resmidir. Bu resimde potansiyalite veya keyfiyet (ikon), mutlak bir değişim, mekân değiştirme ifadesi olmaktan çıkan bir hareketin mutasyonu olarak ifadeye kavuşmaktadır. Böylece tek bir resim, yüz ifadesindeki saf teshiri göstermek için, bir bütünlükten koparılıp çıkarılmakta, kendi zaman-mekân koordinatlarından çözülmektedir. Aslında yakın çekim, ayrıntılı çekim, çok yakın çekim, Amerikan çekimi[56] arasında pek fark yoktur, çünkü hepsi de bir yüz parçasını, vücudun bir kısmını veya çene, mide, karın yahut parçalayan, kesen, saplanan bıçak gibi belirli nesneleri göstermektedir. Zira nesnelerin bizzat kendisi,

55 Her ne kadar teshir kendisini ifade eden şeyden bağımsız oluşamasa da, ekspresyonistler onu nesnesinden (örneğin yüzden) tamamen ayırmaya çalıştılar. Bu mevzuda B. Balázs şu tespitleri yapmaktadır: "Fakat çok kısa bir süre içinde ekspresyonizm işi saçmlığa vardırdı ve ifadenin gücünü artırmak bir yana, her türlü ifade imkânını bertaraf eden sanat yabancısı bir eğilime dönüştü. Zira ifade, ifadeyi taşıyan şey mevcut olduğu müddetçe ifade olarak kalır: Mimik yüzün çehresini bozabilir; bu bozulmanın derecesini ve anlamını ölçebilmem için, yüzün asıl çehresinin tanınabilir olması gerekir. Fakat yüzün asıl çehresini, aslı formu tamamen çözüldüğü için, göremezsem, o zaman bakmakta olduğum bu resim artık bozulmuş bir çehre değil, bambaşka bir form olur - çünkü bozulmanın kıstası artık mevcut değildir. Ekspresyonizm heyecanı işi işte böyle saçmalığa, nesnelliğin biçimsel olarak esnemesine, doğrusu inhilaline vardırmıştır." (1995: 224)

56 Teshir-resmi olarak sadece yakın büyük çekimleri kabul eden B. Balász'ın aksine. Bkz: Béla Balász, Zur Kunstphilosophie des Films; Der sichtbare Mensch, in: Text zur Theorie des Films, Stuttgart 1995, s. 204-236

Deleuze'ün zevkle Stoacılardan iktibas ettiği gibi, ideal bir hadisenin taşıyıcısıdır. Bu ideal hadisenin, nesnelerin vasıfları, tesir ve tepkisiyle birlikteliği yoktur: bir bıçağın kesmekte oluşu gibi.

Peirce'in *ilklik* (ikon) kavramı gibi, burada teshir-resmi başka hiçbir şeye atıfta bulunmamakta, o nasıl yaratıldıysa öyle, kendinde ve kendisi için bir şey olarak durmaktadır. G. Deleuze devamla şöyle demektedir:

> Durum: Teshir oldukça istisnai bir şey ve diğer teshirlerle birlikte istisnai bir terkibe veya bağlantıya dâhil olabilir. Teshir bölünemez, parçaları yoktur; fakat onun diğer teshirlerle inşa ettiği kombinasyonların her biri bölünemeyen bir keyfiyete dönüşmektedir. Bu keyfiyetin bölünmesi, sadece tabiatını değiştirmesiyle (istisnailiğini kaybetmesiyle) mümkündür. Teshir, her türlü mekân-zaman belirlenmişliğinden bağımsızdır: mamafih o tarihi, onu bir mekânın veya zamanın, bir dönemin veya bir çevrenin ifadesi olarak meydana getiren gelişmelerden neşet etmektedir (bu sebeple teshir *yeni*dir ve yeni teshirler sürekli olarak, bilhassa sanat tarafından meydana getirilecektir).
>
> Kısaca, teshirler (potansiyel keyfiyetler), ya belirli bir durumda güncelleştirilen veya bir yüz, yüze eş değerde bir şey veya bir *söz* tarafından ifade edilen iki tür olarak kavranabilirler. Bunlar Peirce'in *ikilik* ve *ilklik* kavramlarıdır. Her resim topluluğu, ilklik ve ikiliklerden ve diğer birçok başka şeyden oluşmaktadır. Fakat çok katı biçimde ifade etmek gerekirse, teshir-resimlerinin yalnızca ilkliğe atıfta bulunduğunu söyleyebiliriz (1989: 134-138).

Demek oluyor ki, netice itibarıyla kendi kendileri için anlatılan ve gösterilen teshir-resimleri, tesadüfi hadiseler, faydasız simülasyonlar ve zevk yoğunlukları, belirli bir gayeye göre belirlenen bütünlüğe dâhil olmamaktadır. Bu sadece, büyük oranda

hitparade eşliğinde teshirî resimlerden oluşan müzik-video kliplerinde değil, bilakis teshirî resimlere, tesadüfi hadiselere, zevk yoğunluklarına ve oyuna, hikâyeye (teleolojik bütünlüğe) nispetle ayrıcalıklı bir konum veren filmlerde de, nasıl seyirciye, gösterimin, oyunun ve diğer bütün zevk yoğunluklarının, teleolojik olarak sembolleştirilen hikâyeye ve kahramanın belirlenip noktalanmış kaderine tabi kılınan klasik-gerçekçi ve öykülemeci filmlere nispetle çok daha karmaşık bir rol biçildiğini göstermektedir. Klasik-gerçekçi olmayan, bilhassa postmodern filmlerde hikâye/anlatım ve montaj, zaman/hareket görüntülerinin ve nesnelerin terkip ve modülasyonu olarak, parçaların kendi içinde kapalı bir bütünlüğüne değil, bilakis bir türlü tamamlanamayan açık bütünlüğe dönüşmektedirler. Böylece hikâye/anlatım, sürekli olarak değişen ve aniden yeni bir şey görüntüye getirmeye muktedir olan açıklığın, vuku buluşun/hadisenin hususiliğine/özdönüşümsel oluşuna tabi kılınmaktadır. Bu açık bütünlüğün hadise-karakteri, doğrusu filmin tabii yapısıyla, bir başka deyişle açıklıkla olan paradoksal bağlantısıyla oldukça uyuşmaktadır. Zira filmin, bu sürekliliğin sanatının bütün enerjisini kesintilerden alması dolayısıyla şunları söyleyebilmek mümkün gözükmektedir: Görüntüler, kapalı bir sistem oluşturmaya yönelik temayül tarafından belirlenmiş olsalar bile, bütünlüğü kapatmak istemeyen temayülün kendisi yine de kaybolmamakta, yani görüntüler aynı zamanda, bu temayülün son bulmayışı ve kapanmayışı tarafından belirlenmektedir (bkz: Deleuze, 1989: 16-53).

Filmin bu munfasıl karakteristiğini, yani her defasında bir hikâye anlatma ihtiyacı duyan sürekliliğin bir sanatı olarak bütün enerjisini kesintilerden almasını, *hikâye* ve *oyun*, bir başka deyişle *metin/beden* ve *figür/dövme* ayrıklığına dönüştürerek,

çalışmanın takip eden bölümlerinde, sinemanın inşasındaki figüratif temayülü ve klasik-gerçekçi, modern ve postmodern filmler arasındaki farkı daha anlaşılır kılmak mümkün gözükmektedir.

Öncelikle *oyun/figür* kavramının, *hikâyeye/metne* nispetle, postmodern estetiğin *dövme* kavramıyla tanımlanması mümkün gözükmektedir. *Dövme* kavramını Lyotard, *hikâyenin/metnin* bedeni üzerindeki, şuur-dışına, belirsizliğe/açıklığa açılan ve kapanan küçük bir kapıya benzetmekte ve bunu *O/Id*'in, yani şuur-dışının seks insiyaklarıyla ilişkilendirmektedir (1986: 126).

Sözlük anlamı itibarıyla *dövme*, boyanın iğne darbeleri vasıtasıyla deriye taşınması ve bunu bir daha kazınması imkânsız olan figürlü pigmanların katılımıyla bezemek, bir başka deyişle belirginleştirmek/belirsizleştirmek anlamına gelmektedir. Figüratif anlamıyla *dövme*, dikkati kendi üzerine (oyun/figür üzerine) çekmekte ve derinin (hikâyenin/metnin) tali bir düzen olarak algılanmasına sebep olmaktadır.

Hikâyenin/anlatımın/metnin tesadüfi hadiseler, çaprazlanan zevk yoğunlukları, faydasız figürler ve teshirî resimlerle dövmelendiği bir filmde sinema perdesi, resimlerin hareket fasılalarının her birinin belirsizlik merkezi anlamına geldiği, nihayet bütün resimlerin her yönü ve parçasıyla karşılıklı olarak birbirine tesir ettiği ve tepki gösterdiği, görüntülerin merkezi olmayan evrenine dönüşmektedir. Böyle, şüphesiz klasik-gerçekçi ve öykülemeci olmayan bir filmde, belirli öykülemeci-söylemsel bir algılama perspektifini tavsiye eden hiçbir teleolojik düzen bulunmamaktadır. Böyle bir filmde hikâye, üst üste katmanlanmış ve yüklenmiş ses, kelime, resim ve gerçeklik düzeyleriyle dövmelenmiş, seyirciye kendisinin sadece bir bölümünü algılamasına müsaade eden, herkes ve her zaman için farklı bir bedene (hadiseye) dönüşmektedir.

İşte bu mevzuyla alakalı bir film olan *The Pillow Book/Tual Bedenler* (Peter Greenaway, 1996)'de *hikâye/metin* ve *figür* arasındaki paradoksal ilişki, *beden/metin* ve *dövme/boyama* ilişkisinde ele alınmaktadır. Bu filmde hikâye, anlatım düzeyinde şöyle gelişmektedir: Nagiko adında küçük bir Japon kız vardır. Kıza düzenli olarak babası ve halası tarafından çok eski kitaplardan (eski hikmetlerden) belirli bölümler okunmaktadır; örneğin "Tanrı insanı balçıktan yarattığında, onun üzerine gözleri, dudakları ve cinselliğini boyamıştır. Ve yaratık Tanrı'nın hoşuna gittiğinde, ona hayat vermiş ve üzerine kendi ismini boyamıştır." gibi. Küçük kızın bedeni, yılda bir defa doğum gününde boyanmaktadır. Kız, 18 yaşına geldiğinde, babasının ekonomik olarak bağımlı olduğu homoseksüel bir yayımcının yeğeni ile evlenmeye mecbur kılınmaktadır. Bu evlilikle birlikte öykü, süregelen anlatım çizgisinden sapmaya başlamaktadır: Kızın kocası yıllık boyama işini devam ettirmek istemez. Bunun üzerine hiç beklenmedik yangın, felaket gibi hadiseler vuku bulmaya başlar. Kız (Nagiko) Hong Kong'a kaçar ve orada modellik yapmaya başlar. Kız orada Jerome ile tanışır ve onda bir sevgilide aranan vasıfları bulduğuna inanır; yani bütün bedenini işaretlerle bezeyecek ve ona böylece erotik bir zevk temin edebilecek bir sevgili. Fakat bu inanç değişir: Kız artık kağıt değil, bilakis kalem olmak ister. Fakat daha sonra, yeni sevgili Jerome'nin esasen biseksüel ve homoseksüel yayımcının aşığı olduğu ortaya çıkar. Nogiko homoseksüel yayımcıya kendi edebi eserlerini gönderir: çıplak erkek bedenlerine yaptığı boyamaları. Bunun üzerine cinayet ve intikam öyküsüyle birlikte trajik bir aşk başlar.

Olaylar bu şekilde akıp giderken, anlatımcı çizgi eski hikmetlerden alınan iktibaslarla yoluna devam eder. Burada beden açık bir metne dönüşmekte, öyle ki, bedenin arzusuna metnin

arzusu olarak işlem yapılmaktadır. Film seyirciden, burada geleneksel algılama biçimleri yerine, *Ben* tarafından daha az kontrol edilen, öykülemeci kurgu tarafından daha az belirlenmiş olan karşılıklı etkileşimin yeni bir tarzını talep etmektedir. *The Pillow Book/Tual Bedenler*'de sadece kaligrafik-figüratif yazı işaretleri değil, bilakis film medyumunun kendisi de erotik bir tembih olarak sergilenmektedir. Edebi malzemeler, filmin görsel medyumunun hükmü altına girmektedir: Japon yazı dilinin hâkim, kankırmızısı bir figür-işaretinin geriye dönüşlerdeki siyah-beyaz görüntüsü ve ışık, projektörler tarafından sevişen çiftlerin derileri üzerine yansıtılan yazı-işaretleri, seyirciyi baştan çıkarmaktadır. "Şüphesiz film bizi, kendisini tekrar seyretmeye, oldukça hızlı mikro yapılara rağmen, kendimizi uzun soluklu ritme kaptırmaya ve öykülemeci anlatım çizgisinden kendimizi kurtarmaya davet etmektedir. Bizden, kontrol eden şuurumuzu kaybetmemizi ve belki de birkaç başka şeyi kazanmamızı istemektedir (Epd Film, 11/96: 44).

Şüphesiz burada *hikâyenin bir tür dövmeye tabi tutulmasının, klasik-gerçekçi, öykülemeci filmlerde de vuku bulup bulmadığı veya nasıl gerçekleştirildiği*[57] şeklinde bir soruyu yöneltmek anlamlı olacaktır. Böyle bir soruyu şu şekilde cevaplamak mümkün gözükmektedir: Sinemanın güzel kadınlar olmaksızın varlığını gerçek anlamda fazla sürdüremeyeceğini iddia eden genel görüş esasen, kitle sinemasının, arzunun ataerkil ekonomisi lehine teşhir edilen kadın resimleriyle yapılandığı gerçeğiyle

57 Simone de Beauvoir'ün tasavvuruna göre, neşeli, gururlu, bağımsız ve küstah genç bir kızın, aklı başında bir adamın sevgisi dolayısıyla kendini bir yere bağlamasını anlatan öyküler, filmin bir şablonu olmuştur. Hollywood filmleri bize, defalarca bu sevgili veya kocanın sağlıklı zorbalığı dolayısıyla zapt edilen kötü küçük kızları takdim etmiştir: Birkaç tokat veya abartılı bir dövmeden sonra bu kızlar, kendilerini güvenilir bir baştan çıkarma vasıtası olarak ispat etmektedirler. Bkz: (1990: 332)

örtüşmektedir, her ne kadar son yıllarda bu tür resimlerin yerini, bir tür ne dişil ne de eril olan, enerji boşalması olarak işlev gören şiddet, korku vs. gibi duyguların üretilmesine yarayan resimler almış olsa da. Bu tür öykülemeci filmler, öncelikle serbest, çekici ve belki de bir şekilde tehlikeli kadınlar etrafında dönmeye özen göstermektedirler. Fakat önemine binaen ifade edilmesi gerekiyor ki, bu tür filmlerde, erkek yıldız kadın arkadaşını yakalayp dizginledikten ve nihayet ona tamamen hâkim olduktan sonra, oyun daha da ön plana geçmekte ve böylece öykü anlatımı figürler üzerindeki hâkimiyetini yitirmektedir.

Kitle sinemasındaki *hikâye/metin* ve *oyun/dövme* arasındaki ilişkiye bu kısa, örnek teşkil edecek göndermeden ve filmin tabiatı üzerine yapılan bütün bu mülahazalardan sonra, *sinema filminin ne olduğu?* sorusunun yine de açık kaldığı ve gelecekte de böyle kalacağı anlaşılmaktadır. Bu soru sürekli olarak sorulmaya devam edilecektir. Bunun sebebi, *nedir?* sorusunda filmin *ne?* sorusuna, onunla özdeşleşircesine doğrudan bağlı olması değil, hayatın ve sanatın devam etmesi, bilhassa filmin bilimsel, teknolojik ve sosyo-kültürel gelişmelerden etkilenmeksizin kalamayacağı gerçeğidir. Bu bağlamda öncelikle anlaşılması gereken şudur: Gerçeklik, estetik, etik, kültürel ve bilimsel-teknolojik gelişmelere yönelik sorulara ilişkin ne varsa, bunlar, belirsiz biçim ve tarzlarda sanata, özellikle de gerçeklikle doğrudan ilişkiye giren ve "teknik yeniden üretilebilirliği kendi prodüksiyon tekniğine bağlı olan" (Benjamin, 1977: 17) filme tesir etmektedir. Bu hususiyetler sebebiyle, sadece film eserlerinin doğrudan kitlelere dağıtımı mümkün olmamakta, aynı zamanda filmin, gerçeklikle olan ilişkisinde, temsilî gerçeklik ilkesinin düzen baskısı olmaksızın, kendine özgü ifade imkânlarının sınırlarını sürekli olarak aşabileceği ve sanatkârane, teshirî bir biçim

ve tarzda yeni efektif boyutlar keşfedebileceği açık bir alan da oluşmuş olmaktadır. Fakat filmin, kimi filmler yeniden yapılsa bile, asla bir zamanlar olduğu gibi olmayacağı kesindir.

Sanatın her türü sürekli olarak, kendi kimliğine ve hususi ifade imkânlarına dair sorular sormakta ve bu sebeple kendini hep istikrarsız, değişken ve kronolojik olarak gelişmeyen bir süreçte bulmaktadır. Diğer sanat dalları arasında belki de sinema, 120 yıllık tarihi içinde, teknolojik gelişmelerin (örneğin siyah-beyaz, sessiz film, sesli film, renkli film, özel efektler gibi filmi doğrudan etkileyen gelişmeler) ve toplumsal-kültürel hadiselerin tesirini en fazla ve güçlü biçimde üzerinde hissetmiştir. Filmin, diğerleri arasında en karmaşık sanat dalı olması, onun kendi kimliğini arayışına doğru bir yolda başlamasını biraz geciktirmiştir. Filmin, sentezlerin bir sanatı olduğunu tasavvur eden görüş, maalesef, film tarihinde başlangıçtan itibaren hüküm sürmüş ve filmin hususi tabiatında derin izler bırakmıştır. Uzunca bir süre film, diğer (drama, nesir, oyunculuk sanatı, resim, müzik gibi) yakın sanat dallarının ilkelerinin terkip edildiği sanat, edebi düşüncelerin resimsel plastiklik ile bir kombinasyonu olarak tasavvur edilmiştir. Hatta sinemanın kendisini, genel olarak hareketli görüntülerin öykülemeci biçimi olarak yapılandırdığını ve bunun tarihi bir olgu olduğunu söyleyebilmek mümkündür (Metz, 1972: 25, 69). Elbette bu öykülemeci anlatım yapısının çeşitli türlerini ve sinema tarihinde bu ana gelişim çizgisinden uzaklaşmaya çalışan çeşitli temayüller ve filmler bulunmaktadır. Varlığın kendi özgünlüğü ve yeniliğine yönelik yaşanan arayış sürecinde beliren bu temayüller, şüphesiz sinema tarihinin ödemesi gereken bedeldiler: İlkin, temsilin klasik-gerçekçi anlatım yapısı bunalıma girmiş, Ekspresyonizm, Sürrealizm, Neo-Realizm gibi temayüller dolayısıyla sürekli güç

kaybetmiştir. Klasik-gerçekçi anlatım yapısı, filmin esasen bunalım merkezi olmuştur. Takip eden bölümlerde de görüleceği gibi, film tarihinin bu bunalım çemberi, 50'li yılların sonlarında zirve noktasına ulaşmış ve bu bunalım daha sonra, 70'li yılların başlarında ve bilhassa 80'li yıllarda, postmodernitenin figüratif estetiğine dönüşmüştür.

Bu kısa değerlendirmeden sonra şimdi, mevzu edilen bunalım çemberini, klasik-gerçekçi, öykülemeci-temsilî yapıdan, postmodern filmlere uzanan süreç içinde tahlil etmek uygun olacaktır.

Filmin Özgünlüğüne Yönelik Arayış ve Öykülemeci Gelenek

Farz edelim ki, Roma, Berlin veya Paris gibi büyük bir şehirde birkaç genç arkadaş bir evde bulunmaktadır. Heyecanlı biçimde çeşitli mevzular üzerine tartışılmaktadır. Kısa bir süre sonra aralarından biri, X, sigarasının kalmadığını fark eder ve diğerlerine sigarayı gecenin ilerlemiş saatlerinde nereden temin edebileceğini sorar. Ona, dışarıda bir yolun köşesindeki sigara otomatından temin edebileceği söylenir. Bunun üzerine X, diğerlerinden otomata atabileceği 5,00€ ödünç ister. Parayı alır ve sigara almak için gider. Dışarıda tarif edilen sigara otomatını bulur, parasını atar ve otomatın bozuk olduğunu tespit eder, otomat parasını yutar. X, kararlı biçimde yola düşer ve bir benzin istasyonu aramaya başlar. Yolda, bir sokak lambasının altında rastladığı esrarengiz giyimli birine benzin istasyonunu nerede bulabileceğini sorar. Birkaç dolambaçlı yola saptıktan sonra nihayet istasyonu bulur. X, istasyondan içeri girer, gelmişken birkaç başka şey daha alıp almaması gerektiğini düşünüp etrafına bakınır. Bu arada içeriye aniden silahlı soyguncular girer. X, kendi kendine, istasyona geç mi yoksa erken mi geldiğini sormaya başlar.

Veya X'in, dünyanın herhangi bir yerinde küçük bir şehirde taksicilik yaptığını hayal edelim. X, meslek arkadaşlarıyla birlikte bir taksi durağında otomobilin içindedir ve bir müşterinin gelmesini beklemektedir. X ve arkadaşlarının içinde sohbet ettikleri taksinin sol tarafında ansızın bir kamyon belirir. X ve arkadaşları, kamyonu fark ettiklerinde, gözlerinin önünde cereyan eden hadiseyi yorumlamaya başlarlar: Kamyonun geriye dönüş yapmak istediği için büyük bir açıya ihtiyacı olduğunu, kamyonun onların üstüne geliyormuş gibi görünmesinin gerçek sebebinin başka bir izahının olmadığını düşünürler. Fakat yanılırlar, kamyon gerçekten üstlerine gelir ve onları öldürür. Kısa bir süre sonra olay yerine ilk yardım arabaları ve polis gelir. Ertesi gün gazetelerde kamyon sürücüsünün sarhoş olduğu veya esrar, kokain gibi uyuşturucu aldığı ifade edilir.

Bu kurmaca öykülerden hareketle yöneltilebilecek bazı soruların öncelikle dikkate alınması mevzunun karmaşıklığını göstermesi bakımından uygun olacaktır: Peki bu tür tespitler, burada veya şurada cereyan eden olayların açıklaması olabilir mi? Bu açıklamalar, psikanalitik ve mantıki tahliller, insanların çoktan ölmüş oldukları hakikatinde, hadiselerin şöyle veya böyle cereyan edip etmemelerinde neyi değiştirirler? Aynı şey, neredeyse her gün gazetelerde, radyo ve televizyonlarda okunulan/işitilen haberler için de geçerlidir: "Kazakistan ve Suudi Arabistan hava yollarına ait iki savaş uçağı Hindistan hava sahasında, *tahminen* teknik sebeplerden dolayı çarpıştılar. Kazada bütün yolcuların öldüğü bildirilmektedir. Kaza sebebini ortaya çıkaracak iz sürme çalışmaları devam etmektedir..." veya "Brüksel şehrinin küçük bir semtinde küçük iki kız çocuğu (biri 13, diğeri 14 yaşında) ölü bulundu. Tıbbi incelemelerden

sonra her ikisinin de tecavüze uğradığı belirlendi ve..", yahut "Nürnberg'de bir aile babası, önce bütün çocuklarını ve karısını bıçakla vahşice öldürdükten sonra kendini pencereden dışarı attı. Kişinin ölmediği, şuursuz biçimde komada yattığı bildiriliyor..." vs. Pekâlâ! Şimdi acaba kim Nürnberg'de vuku bulan bu hadiseyi, mantıklı biçimde tahlil edebilir, sebep ve sonuç bağlantısını yeniden kurgulayabilir ve hadisenin tamamını bir bütünlük içinde, gerçekten olmuş olabileceği biçimde sergileyebilir? Nereye ve hangi dereceye kadar ileri gidilebilir ve bütün hadise kronolojik olarak belirli bir noktaya geri götürülebilir? Peki, bu hadiseyi, bir tiyatro sahnesinde veya filmde, kendi içinde kapalı bir bütünlük olarak yeniden gösterime sunabilmek, yani temsil edebilmek mümkün müdür? Cevap açık ve kesindir: Hayır!

Peki ama cereyan eden bir şeyin *normal* olduğunu söylemenin ne anlamı var? Esasen, vuku bulan her şey normal, yani, vuku buluyor veya bulduğu için normal değil midir? Bu anlamda her şey imkânın alanına, bir başka deyişle, her şey mümkün olanın çeşitli kategorilerine ait değil midir? *Yok, olamaz böyle bir şey!* sözü, hakikatte yalnızca bizim kendimizi, uzunca zamandır alışılmış ve geleneksel çevremizde, kültürel ve ahlaki tesir alanı içerisinde evdeymiş gibi, ama aynı zamanda zayıf hissettiğimizi ifade etmektedir. *Böyle bir şey yok, olamaz!* ifadesi ayrıca, imkân sorusunun, muktedir olmanın sınırlarını ve gücünü aştığını ve her şeyin *var*'ın alanına dahil olduğunu göstermektedir. Bu aynı zamanda normalin, yalnızca alışkanlıkların ve mantıki çıkarsamaların dairesi içerisinde mevcut olduğu anlamına gelmektedir. Zira bu dairelerin dışında normal veya anormal diye bir şey yoktur; yalnızca şahsi olmayan ve sınırsız bir

var mevcuttur. İşte tam da burada, etik sorusu (gereklilik sorusu) ağırlığını ve önemini hissettirmektedir; o bildik normalin dairesinde değil.

Öyleyse şimdi, bu bağlamda şunları söylemek mümkün gözükmektedir:

- Hareket etmeye başlandığında, bir nesneye yaklaşıldığında veya bir hedefe (son noktaya) yönelindiğinde, eylemlerde (süreç içinde) hür irade ilkesi ile belirlenmiş zorunluluk ilkesinin nasıl aynı anda ve tezatsız biçimde bir arada bulundukları apaçık ortaya çıkmaktadır.

- Süreç içinde, daimi olarak belirlenmemişliğin olumsal (kontenjans) alanında bulunulmakta ve bu durum doğrusu potansiyel zorunluluğun asli şartını oluşturmaktadır. Bunlar birbirlerine ayrışmasız biçimde bağımlıdır: Özgür bir iradeyle alınmış bir karar, tesadüfi hadiseler zincirine sebebiyet verebilmektedir, tıpkı tesadüfi bir hadisenin, kişiyi zorunlu kararlar ve tedbirler almaya mecbur kılması gibi.

- Çeşitli hadiselerin aynı anda ve birbirinden bağımsız olarak gelişmeleri ve herhangi bir zamanda, belirsiz bir mekânda birbirlerine karşılıklı olarak tesir etmeleri mümkündür. Yahut hiç tesir etmezler! Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, hadiseleri mutlak biçimde nedensellik ilişkisinden elde edilebilecek mantıki zorunlu bir çıkarsamaya geri döndürmek mümkün değildir. Zira, kendilerinin kapalı bir bütünlük olarak temsil edilmesine müsaade etmemek, işlevsel ve operatif akıldan kaçınmak, bir başka deyişle, kendini mantığın normatif sınırlarından kurtarmak, hadiselerin tabiatı gereğidir. Doğrusu hadiseler, kavramlar gibi değildir. Şimdi yöneltilmesi gereken soru Deleuze'e göre şudur:

Hadiselerin kendi aralarındaki ifade ilişkileri nerede oluşmaktadır? Hadiseler arasında görünüşte ortaya çıkan zahiri ilişkilerin sessizce birleştirilebilirliğini ve birleştirilemezliğini, bağlantı ve bağlantısızlığın kurulabileceğini kestirebilmek oldukça zordur. Hangi sebepten dolayı bir hadise bir başkasıyla birleştirilebilir veya birleştirilemez? Nedensellik ilkesinden faydalanamayız, çünkü burada tesirler arasındaki bir ilişkiden bahsedilmektedir. (...) Bunlar nedensellik ilişkileri değil, bilakis nedensel olmayan uygunlukların bir bütünlüğüdür. Yankıların, tekrarların ve tınlamaların sistemini kuran bu uygunluklar, bir işaretler sistemi, kısaca ekspresif bir sözde-nedensellik ve asla zorlayıcı bir nedensellik değildir (1993: 211).

- Özellikle birinci örnekte, bilgi ile bilinmeyen, diğer bir deyişle, şuur ile bilmemiş olmak arasında paradoksal bir ilişkinin var olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Zizek şöyle demektedir:

Gerçek varlık (gerçek tecridin varlığı), şuura bağımlı olan bir düşünce biçimi değil, fakat aynı zamanda, *şuurdan bağımsız bir varlık* da değil, (diyalektik materyalizmin pek sevilen formülüne göre) *efektif zorunluluğunu, insanların kendisi hakkında ne düşündüğünden bağımsız olarak gerçekleştiren* bir süreç hiç değildir. O daha çok, yanlış şuuru ihtiva eden paradoksal bir varlık, bünyesinin tesisinin, bilmemiş olmayı da beraberinde kurduğu bir varlıktır. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, yalnızca şuurlu olma kabiliyeti olan özneler mübadele yapabilir, fakat bu mübadelede şuur, mecburi olarak *yanlış* olmalıdır, hakikatte gerçekleşen şeye karşı adeta gözleri kör olmalıdır (1991: 16).

- Ve son olarak: Bütün eylemler ve davranışlar saf hareketler (formel konstrüksiyonlar) olarak tasavvur edilecek olursa, o zaman, alınan kararlara etik bir anlam değeri biçebilmek imkânsızlaşacaktır. Zira Wittgenstein'ın da dediği gibi, *sonsuzluğun içine doğru aramak mümkün değildir.*[58]

58 Wittgenstein'a göre, "Bir gereklilik kipi eğer arkasından kendisini vurgulayan bir şey -cezalandıran ve mükâfatlandıran bir güç, gelmiyorsa saçma bir şey-

Bu örnekler ve mülahazalar vesilesiyle, filmin, varlık hususiyetleri itibarıyla istisnai bir sanat olduğunu ve şeyleri *var* formunda sergileyebileceğini vurgulamak gerekmektedir. Resmin ikonik anlamı (ilklik) dolayısıyla film, hareket ve zaman görüntüsü olarak, şeyleri anlatım formu içinde haber vermek yerine, *var*ın şahsi olmayan formu içinde göstermeye ve bunu yaparken kendisini hadiseleştirmeye muktedir olan bir sanattır. Bu filmsel *var*ın şahsi olmayan formu, bilhassa hadisenin özdönüşümselli karakterine uygun düşmektedir. Dildeki, bir başka deyişle üst-dildeki (söylem) nesne ve gösterge arasındaki mesafe, yani bir bakıma göstergeye içkin olan mesafe, nesne ve hadise gibi, görüntünün (perdenin) kendini yansıtmasında ortadan kaldırılmaktadır. Filmin bitmek tükenmek bilmeyen enerjisi işte buradan kaynaklanmaktadır: Resim, yani hareketin görüntüsü, seyirciyi öncelikle özdönüşümsel tabiatına (keyfiyetine) bağlamakta ve sonra onun keyfî olarak bir yerden (mekân) diğerine, bir mantıktan öbürüne, çeşitli zaman dilimlerine geçiş yapmasını temin etmektedir.[59] Bütün bu değerlendirmeler

dir." Bu durumda, Wittgenstein'a göre, bir ahlakı temellendirmek imkânsızdır: "Schlick, teolojik etikte iyinin özüne ilişkin iki anlayış mevcuttur diyor: Yüzeysel basit anlamlandırmaya göre iyi, Tanrı öyle istediği için iyidir; derin olan anlamlandırmaya göre ise Tanrı iyiyi, o zaten iyi olduğu için ister. Ben ilk anlayışın daha derin olduğunu söylüyorum: İyi, Tanrı'nın emrettiği şeydir. Zira bu anlayış, bir şeyin *niçin* iyi olduğuna dair yapılacak her türlü izahın önünü kapatırken, ikinci basit, yüzeysel ve akılcı olan anlayış *sanki* iyinin ne olduğu temellendirilebilirmiş gibi bir tutum sergilemektedir. Birinci anlayış çok net biçimde, iyinin özünün hadiselerle hiçbir alakasının olmadığını ve bu yüzden hiçbir cümle ile izah edilemeyeceğini ifade etmektedir. Eğer kastettiğim şeyi ifade edebilecek bir cümle kurulabilecekse, o şudur: İyi, Tanrı'nın emrettiği şeydir." (1993: 114-116).

59 Hatta filmin görsel ortamında ve bilhassa televizyondaki *var*ın şahsi olmayan formu sayesinde, kendimizi evde gibi ve emniyette hissettiğimiz çevremizin genişlediğini, izafîleştiğini ve sınırlarının kalktığını söyleyebilmek mümkündür.

muvacehesinde filmin, seyirciye göçebe bir zaman yolculuğu yaptırabilmek için, başlangıç, orta ve sonla belirlenen dramatik anlatım yapısına ihtiyaç duymadığı anlaşılmaktadır. Daha ilk resmin kendisi (resmin temsilî anlamı değil), belirsizliğe açılan bir bütünlüğün başlangıcı olabilmektedir. Böylece film, hadisenin kalbinin tam ortasına müdahale etmeye ve bu esnada kendisini bizzat hadiseleştirmeye pekâlâ muktedirdir.

♦ ♦ ♦

Lumière Kardeşler (Lumière, Auguste ve Louis), 1895 yılında hareketli resimleri mütemadiyen gösterebilecek bir transport mekanizması geliştirdiklerinde[60] ve *Repas de bébé/Bebeğin Kahvaltısı*, *Le jardinier/Bahçıvan* ve nihayet 1896'da *L´arrivée d´un train a la Ciotat/Trenin Gelişi* filmlerini gösterdiklerinde, sadece yeni bir sanat değil, aynı zamanda gerçekliği taklit edebildiği gibi, onu değiştirebilme kabiliyetine de haiz bir güç keşfetmişlerdi. Seyirciler, Lumière'in hareketli resimlerinden dayanılmaz derecede müteessir olmuşlardı. Lumière Kardeşler, *Bebeğin Kahvaltısı* filmini gösterdiklerinde, seyirci hayran kalmıştı. Bu kısa filmde sadece Lumière ve bebeğe yemek yediren karısı görülmektedir. Seyirciyi hayran bırakan şey tabii ki bebekten ziyade, arka planda hareket eden yapraklardı. Zira, o zamana kadar seyirciler, sadece resimlenmiş tiyatro kulisleri görmüşlerdi. İlk komedi de Lumière'e aittir. Büyük başarısından dolayı, Lumière'in tekrar çekmek zorunda kaldığı filmin adı *Bahçıvan*'dı. Lumière'in meşhur filmi *L´arrivée d´un train a la Ciotat/Trenin Gelişi*'nin gösterimi esnasında seyirci,

60 Burada Al Hazen'in sözü edilen fenomeni, kitabı 'Kitáb al-Manazir'de *Camera Obscura* adı altında 10. yüzyılda incelediğini zikretmek gerekmektedir. Zikretmeye değer olarak ayrıca, 13. yüzyılda Roger Bacon'ın çalışmalarını, Peter Mark Roget ve Michael Faraday'ın (1820) aynı teoriyi geliştirme çalışmalarını vurgulamak gerekmektedir. Bkz: (Monaco, 1996: 88-89, 245-236 ve Virilio, 1989: 19).

filmin gücü karşısında şoka girmişti. Seyirciler trenin gelişini gördüklerinde, ilk sırada oturanlar kendilerini korumaya aldılar. Lumière Kardeşler açtıkları çığırın pek farkında değillerdi. Sinemanın altı ay veya belki bir yıl daha yaşayabileceğini söylediler. Buna rağmen, eski fikirlerine sadık kalarak filmi daha da geliştirmek için çalıştılar. Lumière Kardeşlerin daha sonra birçok taklitçisi ve filmi geliştiren rakipleri çıktı. İlkin, 1900 yılının başlarında, sahneler birleştirilmeye ve kesilmeye başlandı (Kino Europa: ARTE, 1995).

Sinema tarihinin bu ilk, bir dakikadan daha az süren filmlerinde esasen herhangi bir öykü anlatılmamıştır. Bu filmlerde, yalnızca bir yer, zaman ve ortam belirlemesinden sonra, basit bir biçimde hadiseler çekilmekteydi. Esasen bu filmler, sinematografinin hakiki gücünün nerede olduğunu gösteriyorlardı: Kameranın (seyircinin) gözü, *var* formu içinde vuku bulan hadiselere şahitlik ediyordu. Doğrusu bu filmlerde, hadise ayakları üzerine sabitlenmiş kameranın görüş açısıyla seyredilmektedir: Bütün hadise tek bir sekansla sınırlanmakta, yani bir bakıma hadise, kameranın konumu ve çekim birimiyle özdeşleşmektedir.

Fakat sinema, bütün keşif ve gelişmelere rağmen muteber, özgün bir sanat olarak kabul edilebilecek bir durumda değildi. Bunun için onun önünde daha, kendi hususiyetlerinden, sosyokültürel dönüşüm ve teknolojik gelişmeler muvacehesinde sıkça şüpheye düşeceği çok uzun bir yol vardı. Nitekim film, gelişim tarihinin başlarında tiyatronun yeni bir formu olarak tasavvur edilmiştir. Bu ilk filmler, sinematografik işçilik olarak gerçek film sanatından daha çok, fotoğraflanmış tiyatroya daha yakın durmaktadırlar. Kamera, tiyatronun mekânsal bütünlüğü içindeki seyahat eden insanlar, dans eden figürler, akrobatlar gibi hadiselere sabit bir noktadan eşlik etmiştir. Çeşitli sahneler bazen farklı

perspektiflerden çekilseler bile, mesafe, yani seyircinin (kameranın) konumu aynı kalmıştır. Bu durum muhtemelen, filmin ilk yıllarda tabii algıyı taklit etmeye zorlanmasından ileri geliyordu. Kameranın konumunun sabitlenmesi, çekimin mekânsal hareketsizliği ve nihayet çekimin projeksiyona bağımlı oluşu, filmin başlangıç yıllarındaki en önemli vasıflarıydı. Bu sınırlamaların yerine zamanla montaj, yani hareketli kesim, hareketli kamera ve sahne içindeki plan, mesafe ve kamera konumlarının değişmesi ikame edilmiştir (Deleuze, 1989: 15).

Lumière Kardeşler, Georges Méliès, Edwin S. Porter, Cecil Hepworth gibi sinemanın ilk öncüleri, 1895 ile 1920 yılları arasındaki zaman diliminde, filmsel gösterimin neredeyse bütün teknik imkânlarını kullanmayı denediler. Örneğin resimleri elle boyamayı ve hatta gramafon vasıtasıyla konuşturmayı bile denediler. Özel efekt örnekleri dahi bu zaman diliminde mevcuttur: Georges Méliès, daha 1900 yılında, bir sihirbaz gibi orkestranın bütün üyelerini bizzat kendisi oynayarak *L´homme Orchestre/Tek Kişilik Orkestra* filmini çevirmiştir. Méliès, Paris'te ilk film stüdyosunu inşa etmiş ve orada birçok sıradışı özgün film yapmıştır. Onun esasen her şeyi yaptığını söyleyebilmek mümkündür. Hatta o, Lumière'in kendisine satmak istememiş olması sebebiyle, kendi kamerasını bile yapmıştır. Bir başka ilginç isim de Cecil Hepworth'dur. O, diğer İngiliz meslektaşları gibi, 19. yüzyılda oldukça popüler olan *Magic Lantern Shows*'un içeriksel ve stilistik (resim ayarlaması, montaj tekniği, dramatürjik akış) geleneği ile eğitilmiştir (Monaco, 1985: 284). Cecil Hepworth, *Rover'in Kurtarışı* (1905) adlı filminde, öykülemeci sinemaya geçişe örnek teşkil edecek kısa bir hikâye anlatmaktadır: Gerçek hayatta sahip olduğu Blayer adlı köpeği ve bebeği Barbara'yı filmde oynatmıştır. Bir Çingene bebeği çalar ve köpek

onu aramaya başlar. Film mutlu sonla bitmektedir: Köpek ve tabii bebek kaygılı bayan Hepworth'a geri döner. Bu basit filmde montaj, öykünün anlatımı için oldukça önemliydi: Cecil Hepworth, daha sonra İngiltere'de çevrilecek olan birçok filmin gerilimli kovalamaca sahneleri için belirli bir standart belirlemiş oldu. Cecil Hepworth filmde kendisi oynamış ve yönetmenliğini işçisi L.F. Haim'a yaptırmıştır. Montaj özellikle zamansal ve mekânsal hareketlerin (aksiyonların) sürekliliği, bir başka deyişle doğrusal gelişimi için oldukça uygundu ve bu daha sonra, klasik-gerçekçi öykülemeci filmlerin en önemli vasıflarından biri haline gelmiştir.

Fransızlar, daha sonra, sinemadaki bu gerilimi anlatım sanatı adına olgunlaştırdılar. Bilhassa Ferdinand Zecca ve Pathé, filmleri *Le médecin du chateau/Saray Doktoru* (1908)'nda ilk defa paralel montajı uyguladılar. Bu filmde paralel kesim sayesinde, ayrı mekânlarda aynı anda vuku bulan iki hadise anlatılmaktadır: Kadın kocasıyla telefonda konuşurken, iki hırsız köşke girer. Kadın ve kocası büyük ölçekli çekimlerle görülmektedir. Bilhassa bir kadını büyük ölçekli bir çekimle görmek, o dönemde pek istisnai bir durumdu. Pathé bu sahnede bir horoz figürünü Pathé markasının bir işareti olarak belirginleştirmiş ve böylece kanun dışı kopyalamar için önlem almıştır (Kino Europa: ARTE, 1995). Adam, karısıyla yaptığı telefon konuşmasından sonra onu kurtarmak için yola koyulur. Adam, yolda karşılaştığı iki askeri de yanına alarak eve girer, karısı ve çocuğuna saldırmak üzere olan hırsızları yakalar ve tutuklatır, yani karısı ve çocuğu tam zamanında kurtarılır. Bu filmdeki kurtarma aksiyonu daha sonra, sinema tarihinin ilk dönüm noktası sayılan David Wark Griffith'in filmleriyle mukayese edilmiştir.

Griffith'in bu sinema tarihindeki önemine değinmeden önce, Edwin S. Porter'in çalışmalarını, bilhassa *The Life of an American Fireman* ve *The Great Train Robbery/Büyük Tren Soygunu* (1903) filmlerini zikretmek gerekmektedir. Bu iki filmle Porter, sinema (Kino Europa: ARTE, 1995) tarihinin en önemli öncülerinden biri haline gelmiştir. Porter, akıcı paralel montajıyla meşhur olmuş ve bu keşfi sayesinde, F. Zecca ve Pathé'nin önünde yerini almıştır. Burada ayrıca, Ferdinand Zecca'nın filmi *Revolution in Russia/Rusya'da Devrim* (1905) ayrı bir önem arz etmektedir. 1905 yılında Rus devrimi meydana geldiğinde, F. Zecca onu ayakları üzerine sabitlenmiş bir kamera ile sahnelemiştir: Gerçek savaş gemisinin çekimini, *Potjonikin* gemisi üzerindeki silahlı çatışmanın sahnelenmesi takip etmiştir. Daha sonra Zecca, askerler ve isyancılar arasındaki kovalamaca sahnelerini münavebeli olarak göstermiştir. Seyirci *Revolution in Russia* filminin sahnelerini vahşi bir katliam olarak değerlendirmiştir. Günümüzün savaş haberlerinin aksine *Revolution in Russia* filmindeki görüntüler seyirciyi derinden sarsmıştır. O günlerde seyirci, bu sahnelerin oynanmış olduğunu tespit edememiştir. Seyirci, gerçek savaş gemisinin görüntülerini, gemi üzerinde sahnelenen şiddet görüntülerinden ayırt edememişti. Nitekim gördükleri her şey, resimden başka bir şey değildi. Daha o zamanlar film yapımcılarının, kurgu ile resimlerin ikonik (ilklik) düzeyinde görünen gerçeklik arasında var olan ince ayrım çizgisini kullanmasını bildikleri anlaşılmaktadır.

Griffith David Wark (1875-1948), filmsel ifadenin en önemli unsurlarını kavramaya başlayıncaya kadar çevrilen bütün filmler, bir-iki bölümlük kısa anlatımlar veya çok küçük hadiselerin belgesel çekimleriydiler. *For Love of Gold* (1908), *After Many Years* (1908), *The Lonely Villa* (1909), *The Lonedale Operator*

(1911), *The Thread of Destiny* (1910) gibi filmlerle Griffith, filmsel gösterimin imkânlarını iki perdeli film sınırlarının ötesine genişletmeyi denemiştir: Griffith'in filmlerinde, total çekimlerin yanında büyük ve yakın ölçekli çekimler, aynı sahne içindeki kamera açılarının değişimi ve gerilimi artırmak, eş zamanlı süreçleri sergileyebilmek için kullanılan paralel montajın gelişimi görülmektedir. İlk defa o, kendinden önceki yönetmenlere nispetle daha fazla kamerayı oyunculara yakınlaştırmaya cesaret etmiştir. Böylece, sadece oyunculuk kabiliyetleri değil, aynı zamanda gerçekçi, bir başka deyişle dramatik gösterim tarzının imkânlarının da farkına varılmıştır. Griffith, *Man's Genesis* (1912) adlı filmi çevirdiğinde, sinemanın kendini diğer anlatımcı-dramatik sanat formları arasında geçerli, muteber bir sanat olarak kabul ettirebilmesi için nasıl bir anlatım yapısına sahip olması gerektiğini anlamıştı: *Man's Genesis* filminde Griffith, Darwin'in evrim teorisini dramatik ve teleolojik olarak sergilemeye çalışmıştır.

Henüz oluşmuş olan bu dramatik-teleolojik anlatım yapısına uygun olarak Griffith, sürekli olarak daha uzun filmler çevirmeyi denemiştir. Çevirdiği, hissî bir melodram için temsilî bir örnek olan *The Mothering Heart*, tarihi bir meydan muharebesinin yeniden kurgulandığı *The Massacre* (1913) gibi filmlerden sonra ansızın, *Quova* (1913, yönetmen: Enrico Guazzoni) ve *Cabiria* (yönetmen: Piero Tosco) gibi abidevi filmler Amerikan piyasasına girmiş ve Griffith'in şöhretini gölgelemiştir. Griffith, kendi açısından, öykülemeci anlatım modelinin tasdik edildiğini düşünmüş ve kendini, daha uzun filmler yapmaya mecbur hissetmiştir. İncil'deki Judith ve Holofernes hikâyelerini dört ayrı episotta anlattığı *Judith of Bethulia* filminden sonra Griffith nihayet, mevzusu Amerikan iç savaşı olan meşhur filmi *The Birth*

of a Nation (1915)'ı çevirmiştir. Griffith bu filmde, daha önceki bütün tecrübelerini ve keşiflerini bir araya toplamıştır (Tichy, 1978: 1020-1024). Bu filmde Griffith, montajda bir tür çaprazlama tekniği kullanmıştır: Çeşitli hadiseler çeşitli mekânlarda vuku bulurken, Griffith, hadiselerin doğrusal gelişimini çapraz biçimde keserek, sahneler arasında asıl temanın (fabl) bütünlüğünü sağlayacak yapıcı bir refleksiyon kurmuştur. Bu anlatım tekniğini Griffith, bir sonraki filmi *Intolerance* (1916)'da ustaca uygulamış ve beşik sallayan bir kadının sembolik görüntüleri aracılığıyla, dört ayrı tarihi döneme ait dört ayrı hikâyenin arasında refleksiyon oluşturmuştur. Daha sonraki *The Greatest Thing in Life* (1918), *A Romance of Happy Valley*, *The Girl Who Stayed at Home*, *Scarlet Days* (1919, Western), *The Love Flower* (1920), *Way Down East* (1920), *Dream Street* (1921), *The White Rose* (1923, melodram), *One Exciting Night* (1922, kriminal) gibi filmleri, onun netice itibarıyla klasik-gerçekçi anlatım filminin babası olduğu ve filmin sanat olarak tasdik edilmek için, teleolojik-öykülemeci bir form içinde gelişmek mecburiyetinde kaldığı gerçeğini değiştirmemiştir. Netice nihayet ortaya çıkmıştır: Öykülemeci unsur, diğer herhangi bir başka dramatik sanat dalına göre, filmde daha fazla vurgulanarak ön plana çıkmıştır (Monaco, 1985: 23). Büyük ölçekli çekimler, kamera hareketleri ve kaydırmaları, paralel montajın daha da geliştirilmesi, benzersiz ışıklandırma, oyuncularla kurulan mükemmel ilişkiler ve tiyatral efektler gibi devrimci yeniliklere rağmen, birkaç şey hiç değişmemiştir: Örneğin kovalamaca sahneleri, Griffith'in melodram ve diğer filmlerinin temel unsuru olarak kalmıştır.

Günümüzün eğlence filmlerinde hâlâ önemli bir rol oynayan kovalamaca sahneleri, o zamanki tiyatro ve sinema arasındaki

tek farklı inşa unsuru olmuştur. Mevzuya ilişkin James Monaco şöyle demektedir:

> Böylece, seyirciye dönük tek bir penceresi olan kutunun sınırları yıkılarak dünyaya açılma gayreti gösterildi; kısaca kovalamaca, bütün dramatik aksiyonları yönlendiren kahraman ve kötü arasındaki kavganın modeli oldu (1985: 288).

Griffith, bir yandan sahne yerine, kamera konumlarını (sahne içi çekim birimlerini) filmsel anlatım tarzının esasi unsuru olma durumuna yükseltirken, öte yandan modernizmin *iyi* ve *kötü*ye, yani kahraman ve kötü tipe dair ahlak anlayışını, kamera konumlarının etik ilkesi haline getirmiştir. Bu *iyi* ve *kötü tip*in etik ilkesi resimlerin (aksiyonların) hareket mantığı olarak genişlediğinde, temsilî anlatımın klasik-gerçekçi gösteriminin en önemli şartları yerine getirilmiş oldu. Öykülemeci sinemadaki bu temsilî gelişme, beklenildiği üzere, etik-politik anlamda birtakım çok ciddi gelişmelere yol açmıştır: Griffith, filmi *The Birth of a Nation*'da temsilî gösterimin totaliter gücünü politik bir tavır lehine kullanarak, siyahi insanları ırkçı bir biçim ve tarzda aşağılamıştır. Griffith'in bu ustalık filmi bir istisna değildir, sadece yıllarca, ırkçı stereotiplerin hâkim olduğu diğer filmler için bir ilk örnektir. Sadece Kızılderili veya Western filmlerine işaret etmek bile, anlatımcı temsilin etik-politik gücünün hangi derece ve boyutta gösterime hâkim olduğunu göstermek için yeterlidir. Bu bakımdan sanıyorum burada, 30'lu ve 40'lı yılların nasyonal-sosyalist filmlerinin zikredilmesi pek gerekmemektedir.

Etik resim, Griffith'te (ve daha sonra Eisenstein'da), iyi kahraman ve kötü tip, özne ve nesne, dinamik ve pasif, niteliksel ve

niceliksel, karanlık ve ışık, tekil ve toplu insanlar gibi, klasik ikiliklerin organik terkibini, temsilî bir toplum anlayışının lehine kurulması gereken montaj yapısının kıstası vazifesini görmüştür.

Griffith'in, Darwin'in evrim teorisini filme çekmeye yönelik ilgisi, doğrusu, tarih anlayışının hakiki mahiyetini, yani dünya tarihinin belirli bir gayeye yönelmiş olduğuna dair bir inanca sahip olduğunu göstermektedir. Teleolojik tarih anlayışının çok çeşitli hadiselerin organik birliğini şart koşması dolayısıyla Griffith, anlatımın unsurlarını öncelikle kendi aralarında etki-tepki ilişkisine sokmuş, yani çatıştırmış ve sonra bunalımın nasıl aşıldığını göstererek, çatışma dolayısıyla tehlikeye düçar olan birliği yeniden kurmuştur. Griffith'in filmlerinde, büyük ölçekli çekimler bile, teshirden ziyade etik-politik resimler ihtiva etmektedir. Herhangi bir figürün büyük ölçekli çekimlerine (örneğin *The Massacre*'daki bebek veya *The Birth of a Nation*'daki kovalanan siyahi kız gibi), filmin sonunda, bütünlüğün kendi içine kapalı birliğini kurması gereken politik-etik ve teleolojik efektler yüklenmektedir. Aksiyonların çok çeşitli olması, onların netice itibarıyla aynı sona yaklaşmalarına mani teşkil etmemektedir. Çeşitli çatışmaların gelişim süreçlerine geri dönüşlerin yapılması, bütünlüğün kapalılığını, çıkışın nihai tanımlamasını geriye dönüşlü kılabilmek için yapılan geciktirme taktiği olarak işlev görmektedir. Griffith'in dehası muhtemelen, organik temsil dolayısıyla çok önceden belirlenen iyi ve kötü, negatif ve pozitif kahraman arasındaki çok anlamlılığı, seyircilerin hislerini manipüle etmek suretiyle filmin sonuna kadar muhafaza edebilen ilk yönetmen olmasıdır (Deleuze, 1989: 49-53, 202-209).

Klasik-gerçekçi filmin bilhassa Hollywood'da, 19. yüzyılın popüler romanının anlatımcı formu içinde gelişmesi, tarihi bir

olgu olarak Griffith'in organik temsil tekniğine dayanmaktadır. Bu tespitle tabii ki, Charles Dickens'ı öncülerinden biri olarak zikreden[61] Griffith'in, sadece basit bir biçimde roman filmi yaptığı iddia edilmemektedir. O, filmsel ortamı daha çok şöyle anlamıştır: Öykülemeciliği, temsilî organizasyonun sebebi olarak anlamış ve bu şekilde oluşturduğu konseptini, *The Birth of a Nation* gibi kurguladığı hikâyelere uygulamıştır. Kısaca o, dramatik bir sanat eserinin (romanın) edebi metnini değil, bilakis onun konstrüktif mantığını üstlenerek, filmin paralel ve belirli bir noktaya yaklaştıran montajı aracılığıyla uygulamıştır. Bu tarz bir montaj mantığı, hadisenin, sahnenin etik-dramatik anlamına göre tahlil edilmesi ve değerlendirilmesine hizmet etmiştir. Seyirci, kameranın hareket mantığının kendi gözüyle örtüşmesi sebebiyle, tali düzenlerin bu tahlilî mantığını algılayamamıştır. Seyircinin anlayışının kamera perspektifleriyle böyle örtüşmesi sonucuna, elbette yönetmenin çok sıkı hesaplamalarıyla ulaşılmaktadır: Yönetmen, belirli aksiyomlara dayanan ve doğrusal mekânın müşahhas tasarımını şart koşan Öklid geometrisini, bakış açılarının, aksiyonların ve mekânın doğrusal geometrisi olarak, sinemada, klasik-dramatik ve temsilî anlatım yapısının inşasında kullanmıştır.

♦ ♦ ♦

Peter Greenaway, postmodern ana vasıflara haiz birkaç filmin İngiliz yönetmeni, oldukça kışkırtıcı biçimde şöyle demektedir:

> Provokatif biçimde, 100 yıl sonra, günümüze değin tek bir film bile seyretmediğimizi söylemek isterim: Biz aslında sadece 100 yıllık bir mukaddime gördük. Sinema hâlâ aşırı biçimde mukallit bir seyir karışımı, kendi bağımsız, özgün karakterini geliştirmek için

61 Bkz: James Monaco, age., s. 24

oldukça yavaş davranan bir multi-melez. Zira şimdiye kadar gördüklerimiz, sadece kaydedilmiş tiyatro veya büyük oranda resimlenmiş metindi. Eğer film, mevcut edebiyat tarafından adapte edilmiyor, kesintiye uğratılmıyor, makaslanmıyor, kısaltılmıyor, yağmalanmıyorsa, kelimelerden oluşan yeni bir deve kuşunun kölesi, terkip edilmiş bir metin, yazının jargonu, metin ve kelimeler olarak düşünülmüş, tasavvur edilmiş, yazılmış, yeniden yazılmış ve olgunlaştırılmış bir şeydir. *Önce kelimeler, sonra resimler* anlayışı, görsel bir medyum oluşturmak için hiç de doğru bir metot değildir (Sight and Sound, 5/1996: 15).

Greenaway'in bu oldukça kışkırtıcı iddiaları tabii ki öncelikle, çekim birimlerinin temsilî grameri, kamera açıları, genel geçer anlatım ritmi, sahne geçişi, karartması ve açılmalarıyla tanımlanan geleneksel, klasik-gerçekçi anlatım sinemasını hedef almaktadır. Greenaway provokasyonla neyi kastettiğini şu şekilde izah etmektedir:

Griffith, öykülemeci unsuru sinemaya yerleştirdiğinde yanlış bir yola girmiş oldu. Bu Hristiyanlığın başlangıcındaki cinsel ilişki olmaksızın gerçekleşen doğum mevzusu gibi bir şey -günümüzde artık bu problemden kurtulmalıyız (Epd Film, 1/96: 6).

Klasik-gerçekçi anlatım sineması, filmsel temsil estetiğinin konvensiyonlarını Griffith'ten sonra ve onun filmlerini örnek alarak oluşturmuş ve geliştirmiştir. Yönetmenlerin etik tavır ve şahsi tarzlarındaki mümkün bütün varyasyonlara rağmen günümüzde, klasik anlatım sinemasının geleneksel temel ilkelerini şu şekilde tespit etmemiz mümkündür:

- 19. yüzyıl gerçekçiliği, sanattan birliği ve insicamı ifade etmesini ve emniyet altına almasını talep ediyordu. Buna uygun olarak, anlatım sinemasındaki klasik gerçekçiliğin etik ve estetik ilkeleri (insicam ilkesi) doğrultusunda, gerçekliğin temsilînin, onu ayniyle yansıtabilmeye, yorumlamaya, yanlış anlaşılmaya mahal

vermeyecek biçimde net olarak sergilemeye istekli olması gerekiyordu. Anlaşılacağı üzere, anlatım sinemasındaki klasik gerçekçilik, hem estetik modernizm, hem de postmodernite ile çelişen ilkelerle şartlanmış bulunuyordu.

- Bilindiği üzere, sinemanın bütün formalarının her biri, seyirciye kendine göre bir konum biçmekte, bunu kendine özgü kamera kullanımı yoluyla ve psişik enerjinin hususi olarak işletilmesiyle gerçekleştirmektedir. Bu, öykülemeci ve klasik-gerçekçi sinemada, seyircinin kendini öykünün kahramanıyla özdeşleştirmesi ve temanın insicamlı, nedensel ve doğrusal kurgulanmasıyla gerçekleşmektedir. Her iki durum da aslında, bir tür model veya *ideal ben* fikrine hizmet etmektedir.
- Anlatım sinemasının klasik tarzı, bir öykünün anlatılması biçiminde yapılanmakta ve dil gibi, tali süreçler vasıtasıyla yönlendirilmektedir. Klasik-gerçekçi anlatım sinemasında her şeyin gerçekçi biçimde anlatılması mecburiyetinden dolayı, temsilin teleolojik işlevinin de garantilenmesi gerekmektedir: Temanın gerçekçi biçimde anlatılması ve aynı zamanda, kamera hareketleri gibi çekimin suni yönlerinin gösterilmemesi ve fark ettirilmemesi gerekmektedir. Ayrıca her şeyi bütünlüğe ve gerçekliğe sadık biçimde anlatabilmenin belirli bir yolu da bulunmaktadır. Bu yolu paradigmatik usul olarak vasıflandırmak mümkündür. Belirli bir ahlakı ve öğretiyi örneklerle izah eden paradigmalar, hikâyenin netlik ve bütünlüğünü muhafaza eden birçok imkân sunmaktadırlar.

Klasik-gerçekçi filmlerin, bu zikredilen temel ilkeler ışığında gerçekleştirilmesi gereken anlatım tekniğine ilişkin konvensiyonlarını şu şekilde özetlemek mümkündür:

- Klasik-öykülemeci montaj tekniğinin ana vasfı, çekim/karşı çekim usulüdür. Bu kesim tekniği en iyi biçimde, romanın

geleneksel tarzının perspektif düzenini ihtiva eden diyaloglarda görülmektedir. Anlatım sinemasının, diyalog yapan tarafların bakış açılarına göre kamera konumlarının değişimini öngören kesim tekniği, metin mantığına uymaktadır; tabii ki, Orson Welles ve William Wyler gibi, filmin öncüleri tarafından uygulanan bu kesim tarzından kaçınan istisnalar da yok değildir (Bazin, 1995: 270).

- Bu çekim/karşı çekim şeklinde gerçekleşen kesim tekniği, daha sonra farklı biçim ve tarzlarda çeşitlendirilmiş ve farklı bağıntılarla birlikte genişletilmiştir.
- Diyalog çekimlerinde, örneğin kamera konumlarının ve açılarının bakış düzeyine uygun olmasına dikkat edilmekte, yani her çekim/karşı çekimde seyirci, örneğin oturmakta olan konuşmacı A'yı, diğer konuşmacı B'nin bakış düzeyinden görebilmekte, hareketlerini takip edebilmekte veya tam tersine, B'nin bakış düzeyinden A'yı seyredebilmektedir. Böylece hem mekân, hem de zamansal süreklilik ve insicamlı konstrüksiyon garantilenmiştir.
- Aynı teknik daha sonra, öykünün gösterime sunulduğu mekânla, kısa bir süre sonra gerçekleşecek olan aksiyonlar, hadiseler ve karakter arasındaki nispetleri de ihtiva edecek şekilde genişletilmiştir: Çekim/karşı çekim tekniği aracılığıyla, bazen mekânı karakterin bulunduğu yerden, bazen de karakteri mekân genelinden görüntülemek suretiyle, seyirci zaman ve mekânsal konstrüksiyon ilişkisinde, ruhen mekân ve aksiyona hazırlanmış veya gerektiğinde gerilim artırılmıştır. Bu tekniğin bilhassa kriminal, psiko-kriminal ve korku filmlerinde uygulandığı görülmektedir. Aynı tekniğin bu filmlerde, genişletilerek kahraman/kurban ve kötü tip ve hatta mekânlar arasında dahi (örneğin Hitchcock'un *Psycho*'sunda evle hotel arasında) kullanıldığı görülmektedir. Kovalamaca sahneleri şüphesiz bu tarz kesim için en iyi örneği oluşturmaktadır.

- Ayrıca aynı kesim (çekim/karşı çekim) tekniğiyle karakterlerin etik ve sembolik tavırları da sergilenmiş ve böylece nihayet, temanın temsilî konstrüksiyonu güçlendirilmiştir. Hâkim figür, örneğin aşağıdan yukarıya doğru bir çekimle olduğundan daha büyük, pasif figür de aksine, hâkim figürün pozisyonundan, bakış düzeyinden görüntülenerek temsilî biçimde sergilenmiştir. Zikrettiğimiz kamera konumları, tabii ki aynı zamanda tekil figürler için, onların bilhassa başaktörün ruhi durumunu dışa vurabilmek veya etik-dramatik pozisyonlarını yeniden yapılandırabilmek için de temsilî olarak kullanılmıştır.
- Kameranın anlatımcı işlevi sayesinde, seyircinin, mekânın temsilî üretimi ve karakterin öznelliği ile ilişkiye girmesi sağlanıyordu. Böylece netice itibarıyla, dünya tekil bir anlayış aracılığıyla görülmektedir: Kamera öncelikle karakterin mekânsal durumunu, onun ne gördüğünü seyirciye gösterebilmek için, total ölçekle çekmektedir. Daha sonra karakterin gözü objektif ile, bir başka deyişle kameranın nesneye yönlendirilmiş merceğiyle özdeşleşmekte ve böylece seyircinin ihsasî algısı karakterinkiyle sınırlanmaktadır.

Klasik-gerçekçi bir filmde, öykülemeci-temsilî biçimde motive edilmiş bir kamera şu şekilde işlev görmektedir:

a- Sahne mekânının inşası için
b- Karakter veya nesnenin hareketlerine eşlik etmek veya onları takip etmek için
c- Bir bakışın takibi veya keşfi için
d- Anlatım açısından önemli bir ayrıntının seçimi için
e- Karakterin öznelliğini meydana çıkarmak için.

Burada esasen, kameranın nasıl resimleri çerçevelemenin temsilî bir mantığı (sahnenin kadrajlanması) olarak işlediği görülmektedir. Çerçeve burada temsil edileni, henüz edilmeyenden temanın bütünlük anlamını bağıntılı olarak ayıran sınırdır. O göstermenin ayrıştıran ikilemci mantığıdır: *Burada* ve (henüz) *burada değil*! Böylece kadrajlama, unsurların eş zamanlılığının, yani zaman ve mekânsal olarak birbirinden ayrı gelişen hadiselerin sunumunun mantığı olmaktadır. İhtiva etme ve dışlama arasında klasik-modern bir ikiliktir. Bu anlar ve özne/nesne, hareket/sükûnet, iç/dış gibi zıtlıklar arasındaki organik bağlantılarda, anlayışın yalnızca bir kapasite, şuurun bir karakteri veya durumu olduğu görülmektedir. Karakterin zihnî resmini, şuur durumunu temsilin insicam ilkesine uygun olarak sergileyen kadrajlamadır: Karakter A'nın şuur durumu, diğer karakter tiplerine nispetle, B veya C değildir. Karakterlerin şuur durumu öyle sergilenmektedir ki, insicam ilkesinin temsile işlenmesi, seyircinin gözlerinin önüne sunulan, ruhi durumun anlaşılabilirliğinin temel ilkesi veya anlayışın görünme mantığı olmaktadır. Aynı şey, nesnelerin sergilenmesi için de geçerlidir: Örneğin nesne görünmekte, çünkü o hatıralarımızın bir formu içinde, bize *normalde* göründüğü gibi temsil edilmektedir. Örneğin:

- Belirli bir nokta tespit edilmektedir.
- Bu noktadan hareketle bir nesne mekânda sabitlenmektedir; bu arada zamansal süreklilik bakış veya kamera aracılığıyla oluşturulmaktadır.

- Kamera tespit edilen noktadan nesneyi çekmektedir: Nesne görünmektedir.
- Bütün bunların hepsi daha sonra bir mevcudiyete veya bir öznenin normal şuuruna yönelik gerçekleşen refleksiyon sayesinde makulleşmektedir.[62]

Netice itibarıyla, klasik-gerçekçi filmlerdeki temsil birliklerinin, sunumun özgül-öykülemeci bir formunu inşa ettiklerini iddia etmek mümkündür: Algının kaynağı, mekânda karakter tarafından sahiplenilen bir noktaya, vizyon, bir bakışa dönüşmektedir; zaman süreklilik kazanmaktadır; resmin çerçevesi mekân içerisinde tespit edilen bir nokta vasıtasıyla belirlenmekte ve nesne sadece karakterle, karakterin bakışıyla birlikte varlığını sürdüren anlatımcı bir nesneye dönüşmektedir (Branigan, 1984: 6, 45, 57, 58).

- Klasik-gerçekçi film, seyirciden kendisini kahramanla ve onun aracılığıyla sembolleştirilen söylemle özdeşleştirmesini talep etmektedir. Karakterin kendisinin, filmin/metnin bir konstrüksiyonu olması, deney öncesi bedaheten kabul edilmesi ve özerk olmaması dolayısıyla bu özdeşleşme, hem seyircinin, hem de karakterin kimliğinin diğerlerine kıyasla inşası ve yeniden inşa süreci olarak işlev görmektedir. Kimliklerin oluşturulması sürecinde seyirci, kendisini kahramanın hissî mecburiyetleriyle özdeşleştirmesi için cesaretlendirilmektedir. Burada *anlayış* veya *anlam*dan daha fazla bir şey tehlikeye girmektedir; her ne kadar seyirci çok çeşitli, doğrusu tezatlı ve

62 Fakat eğer hiçbir nokta tespit edilmez veya birden fazla, hem de asimetrik noktalar (kamera konumları) tespit edilirse, o zaman temsilin klasik-gerçekçi formundan, zaman ve mekânsal ilişkilerin klasik kadrajlamasından söz açılması imkânsızlaşmaktadır.

kendine ait teshirleri, fikirleri, hissiyatları ve algılama biçimleri olan bir kişilikse ve sanat eseri ferdin pratik ihtiyaçları ve tavırlarına rağmen tecrübe ediliyorsa da, burada geçerli olan daha çok, seyircinin tepkileri, kendini hadiseye karıştırması, müteşekkir oluşu, hissetme kabiliyeti ve katharsisidir.

Klasik filmlerde her şeye rağmen, objektifin öznelleştirilmesi suretiyle özdeşleştirmenin en yüksek düzeyine ulaşmaya çalışılmaktadır: Sahne veya aksiyon ayrıntıları, klasik-öykülemeci filmlerde, karakterin vasıflarını ifşa etmek, görüşlerini izhar etmek için kullanılmaktadır. Karakterin davranışları, nesnel ve öznel kamera açıları, ışıklandırma, ses, müzik, montaj anlayışı, kamera hareketleri ve mise-en-scène, karakterin zihnî durumu ile hikâyenin etik anlamı, seyirci ve karakter arasında bağlantı kurulmasına vesile olmaktadır. Fakat bu unsurlar aynı zamanda arzular üretmek, karakterin ve anlatımın arzularını seyirciye tanıtmak ve tükettirmeye yaramaktadırlar. Kısaca arzuların katharsis ve temanın son bulmasıyla tatmin edilmesi gerekmektedir. Fakat öte yandan arzunun mantığının, yani varlığının bütün enerjisini paradoksal biçimde sürekli olarak bir şeylerin eksik kalmasından aldığı bilinmektedir. Arzulama oyunu, esasen tatminin sürekli olarak noksan kalmasına, arzuların ve insiyakların gerçekleşmemesine dayanmaktadır ve nihai anlamda herhangi bir zorunluluk sistemine, kesinlik ifade eden sebep netice bağlantısına indirgenmemesi gerekmektedir. Bu tespitten yola çıkarak, temsilî katharsisin, arzu tatmininin, esasen arzunun tabiatına ve diyalektiğine aykırı olduğunu ifade edebilmemiz mümkün gözükmektedir (Branigan, 1984: 10-14, 122).

- Klasik-gerçekçi filmlerin teleolojik anlatım yapısı, öncelikle paradigmatik olarak kodlanmış hikâye anlatımının

sürekliliğini şart koşmaktadır. Diğerleri arasında montaj, öykülemeci tarzın temsili bağlamında, zaman ve mekânsal sürekliliği temin etmeye yarayan belki de en önemli vasıtadır. Daha önce zikredildiği gibi, klasik bir sahne (bilhassa Hollywood'da), genellikle mekânın total ölçekli çekimiyle başlamaktadır. Daha sonra bu (iç/dış) mekân, öykülemeci ve süreklilik arz eden perspektiflere (örneğin nesnelerin ve şahısların yakın ve büyük ölçekli çekimlerinin bakış düzeyinde gerçekleşmesi ve çekim/karşı çekim biçiminde işlev gören kamera konumlarına) bölünmektedir. Daha sonra, karakterlerin mekândaki hareketlerinin veya sahnenin dramatik-temsilî inşasının, yahut yeni bir karakterin görünmesinin gerekli olması durumunda, total ölçekli çekimlere ve ayrıntılı geniş açıya geri dönülmektedir. Böylece seyirci, aksiyon eksenine ve mekânın (sahnenin) dramatik-öykülemeci yapısına bağımlı kılınmaktadır. Buna uygun olarak asimetrik açılardan, sahne içindeki yönlerden, montaj sıçramalarından, göz düzeyinde konumlanan kamera açılarının çelişkili olmasından, yani pragmatik olmayan bütün görüş ve anlatım tekniklerinden kaçınılmaktadır. Öyleyse bütün bu tespitlerden hareketle, klasik filmin, plotların konstrüksiyonunu ve anlatımın hedefe yöneliş çizgisini belirleyen temsilin, zahiri, tali düzenlerine ve stilistik formlarına kendini tabi kılmasıyla tanımlanabileceğini söylemek mümkündür. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, klasik sinemada özgün, stilistik yenilikler, hususi kıymete haiz kurallar bulabilmek neredeyse mümkün değildir. Yenilikler daha çok

temanın anlatım düzleminde, yani *yeni bir hikâye* olarak meydana gelmektedir.

- Klasik gerçekçi filmin segmentleri, nedensellik ilkesine göre yapılandırılmış, zaman ve mekânsal anlamda kapalı bölümlerdir. Segmentler, anlatımın nedensel biçimde devam etmesini ve temanın her segmentte kapanmayıp sürekli olarak yeniden kurulmasını temin ederler. Bu bölümlerin nedensel anlamda birbirlerine açık olmaları sayesinde seyirci, bir sonraki bölümde nelerin olabileceğini tahmin edebilmekte ve nihayet, anlatımın nasıl tedricî olarak genişleyen bir hakikat şuuru ile geliştiğine şahitlik etmektedir. Böylece seyirci dikkatini esasen temanın yapılandırılmasında yoğunlaştırmaktadır.
- Klasik montajda her çekimin, bir öncekinin mantıki bir sonucu olmasına dikkat edilmektedir. Halüsinasyon, rüya sekansları vs. ihtiva eden, gerçekçi olmayan sahnelerde bile, gerçekçi bir gerekçeye atıfta bulunulmakta ve temanın teleolojik anlamına uygun biçimde sebepleri açıklanmaktadır.
- Klasik öykü anlatımında genellikle iki plot çizgisi bulunmaktadır: Örneğin, bir tarafta heteroseksüel bir aşk hikâyesi anlatılırken, diğer anlatım çizgisinde iş, savaş veya cezai suçlarla ilgili bir gelişme meydana gelmektedir. Her plot çizgisinin tabii ki kendine ait bir hedefi, engelleri ve zirve noktaları bulunmaktadır. Fakat bu iki (ikiden fazla plot çizgisi mevcut olsa bile) gelişim çizgisi birbirine bağımlı olmaktadır: Bir plot çizgisini, diğerine göre daha erken bitirmek mümkün olabilmekte, fakat, iki çizgi genellikle bir zirve noktasında buluşmakta ve orada bir plot çizgisinin oluşmasına sebep olan

müşkülün çözümü, diğer çizginin kararlılığına dönüşmektedir (Bordwell, 1985: 157-165).

- Gilles Deleuze'e göre gerçekçiliği belirleyen şey, çevre ve ilişki biçimleridir: Çevre güncelleştirir ve davranış müşahhaslaştırır, inşa eder. Aksiyon-resmi, bütün mümkün çeşitlemeleriyle birlikte, bu ikisi arasındaki ilişkidir. Çevre ve karakter arasında ikilemli, organik bir ilişki vardır: Çevre ve güçleri, başaktöre meydan okuyarak, onu tamamen esir alacak durumlar oluştururlar. Bunun üzerine başaktör tepki göstererek, çevreyi veya çevreyle, durumuyla, diğer kişilerle olan ilişkisini değiştirir. Daha sonra yeni bir durum oluşur ve her şey, Peirce'in resim sınıflandırmasındaki *ikilik* kavramına uygun olarak, tekilleşir. Aksiyon kendisiyle, diğerleriyle, çevreyle kavgaya dönüşür (1989: 193). Böylece anlatımın organik inşası, çıkış noktasına kadar devam eder ve filmin sonunda kendini kesin olarak kapatır.

Deleuze'e göre aksiyon-resmi, belirlenen ve belirleyen bir durumdan kaynaklanan, sonra diğerine, dönüştürülen bir başka duruma geçen *hareket-resmi*ni, esasen zihnî süreçlerin izhar edilmesine yarayan çekimlerin aksiyonu olan davranış sinemasını çağrıştırmaktadır. Bunun için, klasik gerçekçi film, motorik biçimde işleyen çok güçlü ihsasî bağlantılara ihtiyaç duymaktadır. Zira bu bağlantılar sayesinde, organik temsil sadece terkip edilmekle kalmayıp, aynı zamanda zorunlu olarak üretilmektedir. Küresel ve yerel temsilin motorik biçimde işleyen ihsasî organizasyonu, klasik-gerçekçi filmlerde, başlangıçtan itibaren oyuncunun oyununu, konsepti ve filmin akışını, kamera açısını, sahne bölümlemesini, montajı ve diğer her şeyi belirleyecek hususi

kurallara ihtiyaç duymaktadır. Zira klasik-gerçekçi bir filmde, kişilerin içinde cereyan eden şeylerin, enjekte olduğu durumların ve infilak ettikleri aksiyonların kesişim noktasında dışarıya yansıması ve görünmesi gerekmektedir. "Aktör stüdyosunun kuralı şöyle belirmektedir: sadece, içeride ne varsa, o önemli, fakat bu içeride olan, öte dünyaya ait ve gizli bir şey değil, gösterilmek zorunda olunan davranışın genetik unsuruyla kaynaşan bir şeydir" (1989: 211-217). Buna uygun olarak oyuncu kendisini, rolle özdeşleştirmeye ihtiyaç duymamakta, bilakis sadece sahip olduğu ve seçtiği, temsilin teleolojik anlamını garantiye alan belirli batını unsurlarla kendini özdeşleştirmesi kâfi gelmektedir.

♦ ♦ ♦

Bütün bu mülahazalarla, sinema tarihine uzunca bir süre damgasını vuran klasik-gerçekçi filmin anlatım yapısının yanında, sinemanın gelişim tarihinin başlangıcından itibaren sürekli olarak, ya bu anlatım yapısını daha da geliştiren, reforme eden veya buna karşı direnen filmlerin olduğunun anlaşılması gerekmektedir.

Örneğin Fritz Lang'ın, klasik filmin ekspresif vasıflarını, aksiyonların geometrik sunumunun en uç sınırlarına kadar geliştiren ve radikalleştiren, ışık ve gölgeyle, çapraz veya karşı-çapraz biçimde belirlenen hareket yönleri ve resimlerin, geometrik-ornemental mekânının iki boyutlu düzleminde gelişen aksiyon çizgileriyle oynanan eserlerini, bu filmler arasında saymak mümkündür. *Metropolis* (Fritz Lang) veya *Dr. Caligari* (Robert Wiene) gibi filmler, sentetik tecridin sanat eserleridir. Zira ekspresyonist anlayışa göre, *ifade* ruhun ve gönlün bedensel bildirisi olarak, filmsel gösterimin en önemli unsurudur. Klasik-gerçekçi anlatım yapılarının organik-mekanik inşasının aksine ekspresyonizm, insan ruhunu psikolojik bir alan, hayatı ve şeylerin düzenini

ise metrik-matematiksel bir organizasyon olarak görmemektedir. Ruhi evrenin Ekspresyonizm tarafından tasarlanan, organizasyon-üstü bütünlüğünde, seyirci şeylerin bütün anorganik mevcudiyetine hâkim olması için cesaretlendirilmektedir. Mücerret formlar, ışık varlığı ve geçişler seyirciye, yalnızca organik olmayan ruhilikle (düşünce kabiliyetiyle) psikolojik olmayan bir hayatı kavrayabileceğini tasdik eder gibi görünmektedirler. Böylece ekspresyonizm, insan/tabiat ve gerçekliğin bütün kaosunu aşmış görünmektedir. "Veya daha çok bize, ruhi evrenle birleşmediğimiz sürece, yalnızca kaosun var olduğunu ve olacağını izah etmektedir" (Deleuze, 1989: 72-78, 80-83).

♦ ♦ ♦

Un Chien Andalou/Bir Endülüs Köpeği (1928), *L'Age D'or/Altın Çağ* (1930) gibi Sürrealist filmler ise, çok daha farklı biçimde insiyaki, akıl dışı-semptomatik ve önemsiz tedailerin devri tedricini gösterime sunarken, algılanmış, bilinmiş veya mecazi olanın natüralist durumundan daha çok, ebedî deveranın zamanına gayriihtiyari olarak dalmanın problematiği önem kazanmaktadır.

Elbette çevrenin ve *fakir/zengin, iyi/kötü, tabiat/kültür* gibi klasik zıtlıkların sürrealizmi ilgilendirmediği iddia edilemez. Fakat, Buñuel'in çevre ve bu tür zıtlıklar karşısındaki tavrı, klasik-gerçekçi veya ekspresyonist filmlere nispetle çok daha farklı etik-estetik sebeplere dayanmaktadır: O, birçok filminde, aşırı şiddet, vahşet dolu bir çevre ve *fakir/zengin, iyi/kötü* biçiminde yapılan gayri insani, adaletsiz taksime karşı müsamahasız bir şikayeti tasvir etmiştir. Buñuel, çevredeki bu şiddet sahnelerinin arkasında genetik olarak önceden tayin edilmiş belirli, bütün çevrelerin kolektif şuurunun arka planında ve her ferdin şuur-altında yapılanmış olan mekanik bir ilk-dünya keşfetmektedir. Bu ilk-dünya, sayısız dönüşümlerden sonra çıktığı yere

geri dönmesi gereken kültürel, dini ve sanatsal olanın, toplumsal görünüş biçimlerinin ve güçlerin mutlak kaynağıdır. Bu ilkdünya, *L'Age D'or* filminin, "insanlığın bütün gelişimlerini vurgulayarak öne çıkaran, fakat hemen arkasından yutan" (Deleuze, 1989: 175) matriksidir. Örneğin, *L'Age D'or* filminin bahçede geçen pek acayip sevişme sahnesinde bir çift, zevk (yaşama insiyakı/eros) ve istek mevcut olmasına rağmen, seksüel arzularının tatminine bir türlü ulaşamamaktadır. Bu Buñuel'de, düzenler oluşturan ve sonra onları birbirine karıştıran bir sürrealist ebedi deverandır. Ebedi deveran çemberi Buñuel'de, entropi, bozulma zamanıdır. Ebedi deveran bütün enerjisini, zevk ve ölüm insiyakından, sağlam yapısal düzenlerden ziyade, entropiye meyleden parazitlikten almaktadır. Bu entropinin tahrip edici çemberinde iyi ve kötü, İsa figürleri ve sapıklar, zenginler ve fakirler, büyücülük ve din, mazoşist ve sadistler, kutsallık fetişisti ve cürüm fetişisti vs. arasındaki ikiliklerin hepsini esasen mübadele etmek mümkündür. Zira bunlar aynı semptomun, aynı mekanik tekrarın, bastırılmış olanın ebedi geri dönüşünün iki yanıdır.

Bu asli entropi temayülü, Buñuel'in filmlerinde gösterimin zaman ve mekânsal gelişimini, yani montajı da belirlemektedir. Ekspresyonizmin geometrik tecritlerinin ve klasik-gerçekçi filmin teleolojik hikâye anlayışının aksine, Buñuel için zaman anlatımı, başlangıç, orta ve son diye bölümlemeye uygunluk arz etmemektedir. Örneğin *L'Age D'or, Un Chien Andalou* ve *La Voie Lactée* gibi filmlerde, hayatın belirli dönemlerinden kesitler filme alınmış ve bu kesitlerin düzeni karıştırılmıştır. Zira hadisenin süresi, Buñuel için, aynı zamanda çözülmenin süresi ve insiyaki tekrarların çemberine geri dönme anlamına gelmektedir.

Hayat ve ölüm insiyakı arasındaki paradoksal ilişki, hadisenin süresi ve tabiatının entropiyle ayrılmaz bağlantısı, Buñuel'in filmlerinde ikonik resimlerin polisemantik karakterini de

belirleyen en önemli vasıflardır.[63] Emsal teşkil etmesi için, Dali ve Buñuel'in sürrealist klasiği *Un Chien Andalou* (1928) filmindeki üstü karıncalarla kaplı bir el resmini inceleyelim: Şüphesiz bu belirli bir işaret sistemine aidiyeti öyle kolaylıkla belirlenemeyecek, oldukça karmaşık bir resimdir. Aynı zamanda birçok ve az şey ifade etmektedir. Bütün mümkün yorumlara açık ve aynı zamanda kati tanımlamaya karşı kapalı bir resimdir. Hiçbir tanımlama tek başına resmin ifadesini bütünlüğü içinde ihata edemezmiş gibi görünmektedir. Bu resimde, James Monaco'ya göre, endeks ve sembol aynı anda temsil edilmektedir:

> Resim cezbediyor, nasılsa öyle; elin ait olduğu ruhun kendi evini arayışına bir kıstas; şüphesiz aynı zamanda genel bir huzursuzluk sembolü. Karıncaların *tedailer uyandıran bir ayrıntı* olmaları sebebiyle mecazı mürsel; elin bütünlüğe atıfta bulunan bir parça olması dolayısıyla aynı zamanda, parça ve bütünün birbirlerinin habercisi olması anlamında, kapsamlayan bir resim. Nihayet resmin kaynağı bir mecazmış gibi görünüyor: Fransızca bir kelime oyunu, *avoir des fourmis dans les mains*, *uyuyan eller* gibi bir manaya geliyor. Bu kelime oyununu resimlemiş olmalarından dolayı Dali ve Buñuel mecazı daha da genişlettiler: Alışılmış bir tecrübe, bozulmanın ve çöküşün sarsıp silkeleyen bir işaretine dönüşmektedir (1985: 173).

♦ ♦ ♦

Ekspresyonist ve bilhassa sürrealist filmler klasik-gerçekçi anlatım sinemasının teleolojik çizgisini kırıp kesintiye uğratırken, aynı yıllarda, esasen klasik anlatım tarzının birkaç unsurunu üstlenen ve daha da ilerleten bir başka gelişme, Rus sinemasında cereyan etmiştir. Öncelikle, klasik-gerçekçi anlatım

63 Bu sebeplerden dolayı Buñuel'in sürrealist ve polisemantik filmleri, çalışmamın takip eden bölümlerinde incelenecek olan, 70'li ve 80'li yıllarda çevrilen, David Cronenberg'in *The Parasite Murderer* (1975), *Scanners* (1980), *The Fly* (1986), *Naked Lunch* (1991) gibi belirli postmodern filmlerini hatırlatmaktadır.

sineması ve Eisenstein'ın diyalektik-retorik sineması, klasik modern söylemin aynı temel ilkelerini sergilemektedir, özellikle de tezatlar arasındaki ikiliklere ve çatışmaya dayanan prensipleri. İkinci olarak, Avrupa ve Amerika'daki klasik-gerçekçi film ve Rusya'da didaktik entelektüel film, her ikisinin de ortak vasfı, anlamlandırmanın teleolojik sürecine olan inançlarıdır. Eğer, örneğin Griffith'in öykülemeci filmleri, Eisenstein'ın biçimselci filmleriyle karşılaştırılacak olursa, Griffith'in öykülemeci filminin Eisenstein'ın entelektüel-söylemsel filmiyle birlikte, dünya tarihinin (öykülemenin) gayeliliğine (Griffith'te bir millet, Eisenstein'da ise işçi sınıfı adına) olan inancı paylaştıkları görülecektir. Bu öykülemeci ve söylemsel tarih anlayışları arasındaki fark ise, Griffith için teleolojik gelişme, Darvinist evrim teorisi gereğince jenealojik ve genetik biçimde kodlanmışken, Eisenstein için, diyalektik materyalizmin ilkelerine göre yapılandırılmış ve yeniden üretilmiş olmasıdır. Temsil, Eisenstein için, Griffith'de olduğu gibi, organik olarak inşa edilmemekte, bilakis diyalektik olarak yapılandırılmaktadır. Griffith'in, çatışmaların gelişmesi ve aşılması için gerekli olan hareketli görüntülerin organik inşasını temin eden öykülemeci metodunu, Eisenstein tamamen reddetmemekte, bilakis bunlardan hareketle organik olanın yeni bir konseptini geliştirmeyi, böylece zıtlıkların diyalektik birliğini garantilemeyi denemektedir. Zira Eisenstein, gelişmelerden, diyalektik biçimde terkip edilmiş hareketli görüntülerden çıkarılmış ve sonra filmin asıl temasına dönüşmüş olan *dokunaklılık*, bir başka deyişle bunalım anlarının, seyircide diyalektik olarak organize edilmiş bir toplamın patetik intibalarını uyandırabilmek için, organikliğin şart olduğunu çok iyi bilmektedir (Eisenstein, 1973: 150-186). Resimde dokunaklılığa ve zıt parçaların diyalektik birliğine ulaşabilmek

için Eisenstein, bütün enerjisini çatışmalardan, resimlerin mütenakız unsurlarından alan yeni bir atraksiyon montajı geliştirmektedir. Eisenstein bu montajı, bir başka deyişle montaj efektini şöyle tarif etmektedir:

> Yan yana duran iki bölümün hâkim vasıfları, bir veya birden fazla çatışma ilişkisinin içine, bir veya birden fazla ifade efekti oluşacak biçimde yerleştirilmektedir (1988: 90).
>
> Demek oluyor ki, çatışma bütün diğer sanatlarda olduğu gibi montajın da temelini oluşturmaktadır. (Diyalektiğin hususi biçimde müşahhas resimlerle gerçekleştirilmesi) Ve dahası: Nihayet bir nesne ve onun mekânsal gösterimi veya bir hadise ve onun zamansal gösterimi arasında sürpriz çatışmalar meydana gelmektedir (1988: 82, 83).

Kısaca Eisenstein, iki çekim birimini yan yana getirdiğinde, ikisi arasında, yeni bir birlik oluşturabilmek için, bir ilişki kurmakta ve bu ilişkiden bir üçüncü unsur, çelişkileri aşabilecek bir efekt oluşturmaktadır. Eisenstein'da montajın çatışma, çatışmanın da montaj sinemasının en önemli unsuru olması dolayısıyla, kesilen görüntü adeta, yine diyalektiğin kanunlarına uyması gereken bir montaj hücresine dönüşmektedir. Zira Eisenstein'a göre her şey, zıtlıkların daimi çarpışmasından meydana gelmektedir: Sanat, tabiat (pasif varlık ilkesi/organik formun tahdidi) ve endüstrinin (aktif üretim ilkesi/organik formun tahdidi) kesim noktasında oluşmakta ve buna uygun olarak *organik form mantığı*nın *akılcı form mantığı* ile çarpışmasıyla sanat formunun diyalektiği ortaya çıkmaktadır.

Eisenstein daha sonra bu anlayışını *mütecanis bir zihniyet* ve *monistik bir tutumla* en ince ayrıntılara varıncaya kadar bütün her şeye tatbik etmeyi denemektedir. Böylece montaj Eisenstein'da,

birbirini takip eden parçaların insicamından oluşan değil, bilakis birbirinden bağımsız iki ayrı parçanın çarpışmasından oluşan bir düşünceye dönüşmektedir (Eisenstein, 1995: 280-283).

Klasik-gerçekçi filmlerde organik olarak yeniden nasıl düzenlendiği (Re-prezentasyon/temsil) daha önce incelenen zaman ve mekânsal algının sürekliliğinin yerine, Eisenstein, montajın Yeni Çağ diyalektiğine uygun olarak, içeriksel çatışmaları ve bilhassa parçaların zaman ve mekânsal orantısızlığını ikame etmektedir. Bu sürekli algının diyalektik biçimde parçalanmasıyla Eisenstein, montajı ve resimsel gösterimin karakteristiğini, aşkın tecridin (kavramın) saf fikrine, yani entelektüel bakış açılarına tabi kılmak istemektedir. Buna uygun olarak Eisenstein'da montaj, yan yana getirilmiş orantısız, cismani resim-işaretlerinin aşkın bir muhassalasına (kavrama) dönüşmektedir: Eisenstein'a göre "göz bir unsurun yönünü takip eder. Göz, ikinci unsurun yönünü takip etmesiyle birlikte oluşan çatışmanın görsel intibaını edinir. Bu yönde oluşan bir çatışma, bütünlüğün algısındaki dinamik efekti inşa etmektedir (1995: 284)." Kendi parçalarından oluşan bütünlük, Eisenstein'da, aynı zamanda dinamik bir tesir (bilgi şoku) olarak, kendi oluş sebebinin bir şartıdır da, öyle ki, teleolojik olarak önceden belirlenmiş bir bütünlük düşüncesinden, bütünlüğü ifade edecek olan hareketli resimlere ulaşılmaktadır. Aslında Eisenstein'da bütünlük, kendisini *düşünüyorum*u Yeni Çağın formu ve *hissediyorum*u patetik bir form içinde ifade eden bir öznedir. Gilles Deleuze'e göre, Eisenstein'da bütünlük "ancak, kendi parçalarına muhalefet edip, onları aştığı takdirde hasıl olan, diyalektiğin kanunlarına uymak suretiyle, kendini büyük bir helezona yükselten bir totaliterliktir. Bütünlük kavramdır. Bu sebepten dolayı sinema *entelektüel sinema* ve montaj da *fikir-montajı* olarak adlandırılmaktadır (1991: 207)."

Aslen tiyatrocu olan Eisenstein Sergej Michalowitsch (1898-1948), sinemayı tiyatronun modern bir aşaması olarak tasavvur etmektedir. Eisenstein, filmin tarafına geçmeden önce, Çin ve Japon Kabuki tiyatrosunu tahlil etmiş ve orada atraksiyonların saf montajının diyalektik formunu keşfetmiştir. Montajın bu tarzını daha sonra Eisenstein, önce tiyatro, sonra da sinemaya tatbik etmeyi denemekte ve böylece tabii ki tiyatral unsurları, problemleriyle birlikte sinema sanatına taşımaktadır: Eisenstein, vücudun hareket mantığını, mekanik bir şema içinde formüle etmekte ve örneğin *rahatlama*nın ifade edilebilmesi için uygun kas yumuşamalarının cereyan etmesi gerektiğini tespit etmektedir. Böylece o, oyuncunun bütün hareketlilik sürecini, seyircinin taklit kabiliyetine havale etmektedir: "İfade hareketinden, belirli motorik, gerçekleştirilebilir bir niyetin karmaşıklığını izhar eden hareketi anlıyorum, yani vücudun ve aşırılıkların, vazifeye uygun hareket unsurlarının, verilen zaman içinde motorik olarak icra edilmesi için, belirli bir gayeye uygun biçimde hazır tutulmasını" (Eisenstein, 1988: 87).

Japon Kabuki tiyatrosunun etkisini genel olarak ve başta abartılı hareketler, yüz ifadeleri, jest ve mimikler vs. gibi tiyatral unsurlarda olmak üzere Eisenstein'ın bütün filmlerinde müşahede etmek mümkündür. Özellikle son filmi *Ivan Groznyj/Korkunç Ivan* (1943)'da Eisenstein, tiyatro ve operanın sözde sentezini sunmaktadır. Filmde tiyatral sunumların aksiyonun akışını kesintiye uğrattığı görülmektedir, örneğin Ivan'ın kurbanına cehennemi palyaço ve sirk gösterisi sunduğu sahnelerde olduğu gibi (Bkz: Deleuze, 1989: 245).

Bir vazifeye uygun hareket unsurlarının gayeliliği konsepti, aynı zamanda Eisenstein'da kesimin mantığını da karakterize etmektedir. Hatta o, Japon hiyerogliflerinden hareketle, (1+2=3)

biçimindeki montaj anlayışını, tespit edilmiş bir şemaya göre formüle etmeyi denemiş ve böylece artık, tiyatroyu veya resmi değil, bilakis dilin metodiğini (sentaksını) takip etmiştir (Eisenstein, 1995: 301): Eisenstein'ın matematik mekanizmasına göre, müşahhas iki malzemeden şu tecritler (kavramsallıklar) oluşmaktadır:

Göz	+	Su	=	ağlamak
Kapı	+	Kulak	=	kulak kesilmek
Çocuk	+	Ağız	=	çığlık
Ağız	+	Köpek	=	havlamak
Ağız	+	Kuş	=	ötmek
Bıçak	+	Kalp	=	kahır vs (1995: 288-290).

Eisenstein'ın çatışma anlayışını ifade eden örnekler, hem belirli bir bölüm içindeki (hücre/molekül) hem de resimler arası (montaj/fikir, kavram) çatışma için geçerli bir karakteristik ifade etmektedirler:

- Grafiksel çatışma.

(Örneğin: Odessa merdivenleri ve çapraz duran bir beden, *Panzerkreuzer Potemkin*, 1929).

- Planların çatışması (mekân taksimi).

(Örneğin: Odessa merdivenleri, ön planda askerler, arka planda bir kurban).

- Hacim çatışması.

(Örneğin: hacimli bir vücut ve arka planda zayıf biri).

- Mekân çatışması.

(Örneğin: Ön planda önemli bir mimari, arka planda insan ve mimari).

- Işıklandırma çatışması.

- Tempo çatışması.
- Resim kesiti ve muhtevası arasındaki çatışma.

(Kamera konumunun mekânsal çarpıtmaya yol açması).

- Resim muhtevası ve mekânsallığı arasındaki çatışma.

(Objektifin optik biçimde çarpıtılması dolayısıyla).

- Süreç ve zamansallığı arasındaki çatışma.

(Yavaş zaman çekimi ve çarpanları aracılığıyla ulaşılmaktadır).

- Bütün bir optik karmaşıklık ve bambaşka bir alan arasındaki çatışma.

Bu bağlamda optik ve akustik tecrübe arasındaki çatışma, ses ve görüntüsel karşıtlık olarak gerçekleştirilebilir olan sesli sinemayı meydana getirmektedir (Eisenstein, 1995: 283).

Fark edildiği üzere, Eisenstein'ın filmlerinde montaj, entelektüel bir aksiyon, bir tür gerçekliği yorumlama tekniği olma işlevini görmektedir. Bir mühendis veya bilim adamı gibi sanatçı, nesnesini inşa etmektedir. Eisenstein'ın diyalektik montajı gösterime bir hadise sunmamakta, sadece ona imada bulunmaktadır.[64] Her ne kadar Rus sineması Hollywood'a ve klasik-gerçekçi filmin normlarına karşı olsa da, diyalektik ilkeleri ve ideolojik anlatım tekniği dolayısıyla tesiri daha çok belagatli, kognitif,

64 *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminden bir örnek: Odessa merdivenleri üzerinde bir bebek arabasının aşağıya doğru kaydığı görülür. Bu sekans sabit bakışlı bir kadına ait kesitlerle bölünür. Daha sonra şunlar görülür:
Yarım-yakın çekim: Bir adam kılıcını sallamaya başlar.
Geçiş-yakın çekim: Yüz ifadesinden, onun kısa bir süre sonra kılıcıyla kadına vuracağı anlaşılır.
Ani sıçramalı yakın çekim: Adam kılıcıyla kadına vurur.
Sıçramalı yakın çekim: Adam kılıcını kaldırır ve haykırarak tekrar vurmaya başlar.
Yakın çekim: Kadının gözlerinden kan akar, gözlüğü parçalanmıştır.
Şimdi sorulabilir: Bu iki hadisenin birbiriyle bir alakası var mıdır? Burada ima edilen şey nedir?

didaktik ve retoriktir. Kısaca, Rus sinemasında atraksiyon ve retoriğe yönelik aşırı talep, anlatımcı stratejilerin temelini oluşturmuş ve plotlar, hem öykülemeci hem de ispatlayıcı bir tarzda gelişmiştir. Örneğin *Stacka/Grev* (1925) filminde yalnızca bir grev anlatılmamakta, bilakis Rusya'da 1917'den önce gerçekleşen bütün grevler üzerine söylem irat edilmektedir. Sebep-netice ilişkisinin diyalektik biçimde düzenlenen kombinasyonu, kapitalistlerle kavga etmenin zorunluluğunu göstermektedir.

Eisenstein'ın filmlerinde öykülemecilik, aksiyonun söylemsel kadrajlamasının arkasında mevcudiyetini sürdürmekte ve nedenselliğin ve bütünlüğün insicamlı gösteriminin düzlemindeki iki anlamlılığı bertaraf etmeye çalışmaktadır. Çatışmalar, problemler net olarak işaretlenmekte ve oldukça emin bir biçimde inşa edilen öykülemecilik, daha sonraki sanat filmlerinde belirli bir ölçüde değer verilen gayriciddi çok anlamlılığa ve tefsirî ulvileştirmelere açık kapı bırakmamaktadır: Başaktörler normalde, tabi fert olarak sergilendikleri takdirde, belirli bir hedefe ulaşmak için çaba göstermekte, yani sosyalist ilkelere uyan belirli hedeflere ulaşmak istemektedirler. Bu sebeple, karakterin davranışına veya bir saike yönelik yapılan iki anlamlı imaları tespit edebilmek, neredeyse mümkün olmamaktadır. Karakterler mesleklerine, toplumsal sınıflarına ve aksiyonlarına, politik görüşlerine uygun biçimde tarif edilmektedir. Karakterler, kendilerine mahsus fertler olmaktan ziyade, bütün toplumsal bir sınıfın, çevrenin veya belirli tarihi bir dönemin prototipleri olarak sergilenmektedir. Başaktörler çoğunlukla, varoluşsal bir bunalıma girebilecek bir psikolojisi olmayan karakterlerdir. Onlar tarih yapan birer şahsiyet olarak sergilenmemekte, bilakis tarihin (anlatımın) kendileri aracılığıyla tesir ettiği enstrümanlara dönüşmektedir. *Korkunç Ivan*, *Eski ve Yeni* ve *Que viva Mexico*

filmlerinin haricinde Eisenstein, ferdi kahramanlarla hiç ilgilenmemiştir. Onun için anlaşılan, insanlara aşkın olan tarihi zaman, bir başka deyişle tarihi dönemlerin önceden belirlenmiş olması, fertler ve psikolojilerinden daha önemlidir. Eisenstein'ın ilgileniyor gözüktüğü, örneğin *Ekim* filmindeki iktidardan Napolyon tarzı bir zevk alan Kerensky gibi, psikolojik olarak motive edilmiş karakterler, genellikle ironik biçimde, burjuva olarak küçümsenmektedir. Bu bakımdan Eisenstein'ın filmlerinde, fert ve bütün zaman arasında karşılıklı olarak birbirlerine tesir eden bir ilişkiyi görmek mümkün değildir. Eisenstein'ın eserlerinde filmsel zamanın akışını, kitlelerin, toplumsal ve tarihi anlamda belirlenmiş bir zamanda gayeye uygun biçimde ve zorunlu olarak gerçekleşmesi gereken mükellefiyetler belirlemektedir.

Netice itibarıyla tarihi-materyalist montaj sinemasının klasik-gerçekçi anlatım sinemasıyla karşılaştırabilecek diğer hususiyetleri şu şekilde tasvir etmek mümkündür:

- Her şeyden önce önemli olan, bir hainin, dekadanın veya caninin değil, sınıfın kavgasıdır. Bu yüzden gösterimin, diyalektik bir kurgunun asli sebeplerine (tarihi olgular, deliller ve gerçeklik) tabi olması gerekmektedir.
- Klasik-gerçekçi filmler, değiştirilen kamera açılarıyla figürleri cepheden çekmeyi tercih etmekte ve bunu yaparken karakterlerin kameraya, yani seyirciye bakmaması gerekmektedir. Buna karşın Rus sineması, aksiyonları çok daha ön planda sergilemeye meyletmektedir. Bunun ötesinde, başaktörler, gerçekçi bir motivasyona sahip olmaksızın doğrudan kameraya bakabilmektedir, örneğin *Grev* filminin sonunda seyirciye donuk biçimde bakan gözler gibi.

- 1917 ile 1928 yılları arasında Rus filmleri, 600 ile 2000 arasında çekim ihtiva ederken, bu sayı Hollywood'da aynı yıllarda, 500 ile 1000 arasındaydı. Hollywood'da bir saat içinde 500 ile 800 arası olan çekimlerin süreleri ortalama 5 ile 6 saniye olarak ölçülürken, Rus sinemasında bu ortalama 2 ile 4 saniyeydi ve bir saatlik süreye 900 ile 1500 çekim sığıyordu. Örneğin *Potemkin Zırhlısı* filminde çekimlerin ortalama süresi 2 saniyedir. Bu tarihi olgular bize, didaktik-retorik ve söylemsel taleplere göre yapılan bu filmlerin, nasıl anlatımcı ve gösterimsel bir dünya tarafından mühürlendiğini göstermektedir.[65]
- Tarihi-materyalist sinemanın alternatif paradigmaları gereğince, diyalog çekimlerinde figürlerin göz düzeylerinin düzenli insicamına dikkat edilmemektedir.
- Çekimlerin mutlaka merkezî ve simetrik biçimde kadrajlanması gerekmemektedir. Mekân ve zamansal sürekliliğin ilkelerine uygunluk mutlaka gerekli değildir.
- Zaman ve mekânsal gösterimler arasında boşluklar (süreksizlik, orantısızlık) daha çok arttıkça ve süreklilik arz ettikçe, *Potemkin Zırhlısı* filmindeki Odessa merdivenleri üzerindeki bebek arabası örneğinde olduğu gibi, retorik-didaktik efektler, o denli daha güçlü ve canlı olmaktadır.
- Seyircinin kabiliyetlerine pek güvenilmediği için, anlatımın çeşitli unsurları, temanın anlamsal düzleminde

65 Rus yönetmenler için, ideolojik-söylemsel efektlerin (pathos) üretilmesi, bir filmin, hadisenin en önemli, belirleyici anıydı. Bu patetik tavır bize *sinemanın diğerleri arasında en önemli sanat dalı*' olduğunu göstermektedir. Bilhassa Eisenstein, hızlı kesim ve patetik görüntülerin şok tesiri vasıtasıyla aşkın muhassalalar (kavramlar, fikirler) üretmek istemiştir. Fakat sürekli olarak politik-toplumsal, etik-estetik ve kültürel bir bünyeden diğerine geçiş yapan şuurun gelişiminin bizzat kendisi esasen patetik ve Marksizm, bu patetik şuur gelişiminin bir parçası değil midir?

yönetmen tarafından (anlatımcının daimi mevcudiyeti, yorumlayıcı ara-metinler vs. vasıtasıyla) ideolojik olarak tarif edilen ve ispatlanan şemaya göre birleştirilmektedir. Nihayet seyirciye, uyumsuz sunumları, teshirlerin diyalektik kurgusu içine yerleştirmesine müsaade edilmektedir (Bordwell, 1995: 278-304; Eisenstein, 1995: 278-304).

♦ ♦ ♦

Her anlatım tarzı gibi tarihi-materyalist anlatım yapısının da kültürel dönüşümden, çeşitli anlatım yapılarının ve sanat türlerinin karşılıklı tesirlerinden etkilenmemesi mümkün değildi. Genel olarak tarihi-materyalist filmler, öncelikle edebiyat ve bilhassa romanda gelişen sosyalist-gerçekçiliğe yol açmış oldular. Sosyalist-gerçekçi edebiyatta karakter, temanın merkezî bir figürü olarak işlev görüyordu. Sosyalist-gerçekçi romanların karakteri genellikle, dramatik gelişme sürecinde sosyalist ideallerin şuurlu eylemcisi ve taraftarı oluyordu. Rus sinemasında sosyalist-gerçekçi anlatım tarzı, özellikle 30'lu yıllardan sonra, kahraman modelleri ve didaktik gösterim taslakları geliştirmiştir. *Generation of Conquerors* (1936) filminde olduğu gibi, sosyalist-gerçekçi filmlerde, figürlerin karakteristik gösterimleri dolayısıyla retorik impulslar gittikçe artan bir oranda ifade edilmeye başlanmıştır. Böylece klasik-gerçekçi anlatım tekniği, tarihi-materyalist tarz ile kaynaşmıştır.

Öte yandan Hollywood ve Avrupa'da klasik-gerçekçi film, Rus filminin bu hızlı montajından etkilenmişti. Klasik-gerçekçi film, sadece optik efektler için ekspresyonizmin birkaç ifade biçimini değil, aynı zamanda Rus sinemasındaki çeşitli, hızlı ve seri biçimde kesilmiş sembolik resimlerin terkip tekniğini de üstlenmişti. Entelektüel montaj, figürlerin cephe çekimleri, ara-metin,

belgesel ve sahnelenen görüntülerin karıştırılması vasıtasıyla anlatıma yapılan yorumcu müdahaleler gibi, Rus sinemasının retorik anlatım teknikleri, Jean Renoir'in *La vie est à nous* (1936)'u gibi politik filmlerde daha sık görülmeye başlandı. Yönetmenler, sinemanın cismani hususiyetlerinin gittikçe şuuruna vardılar ve montaj konseptini daha da geliştirdiler. Anlatım daha çok kırılganlaştı, boşluklar arttı, daha tahlilî ve muhalif bir hale geldi. Didaktik unsurlar, oyuna dayalı kurgulara sindirildi. Anlatım (metin), sorgulayıcı montaj tekniği vasıtasıyla, dramatik yapının teleolojik ilkelerine uygun olarak noktalamaya maruz bırakıldı ve temanın temsilî, sanatsal ve entelektüel biçimde çok akıllıca formüle edildi. Bilhassa sanatsal filmlerde, öznel ve nesnel kamera perspektiflerinin sorgulayan terkibi vasıtasıyla, karmaşık bir psikolojiye sahip şahsiyetler belirli etik-politik duruş noktasına göre temsil edildi (Bordwell, 1995: 268-273).

Şimdi burada, bütün bu gelişmelerin, nasıl geleneksel sinemanın klasik-gerçekçi anlatım yapısı tarafından emildiğini gösteren bir film örneğinin incelenmesi uygun olacaktır. Bu gayeyle, Stanley Kubrick'in filmi *Paths of Glory/Zafer Yolları* şu sebeplerden dolayı tercih edilmiştir:

- Öncelikle klasik-gerçekçi bir film olması;
- Geleneksel sinemanın temsilî ana vasıflarına sahip olması;
- Dramatik anlatım yapısında muhalif inşa unsurlarına yer veren politik-eleştirel bir film olması;
- Öznel ve nesnel kamera perspektiflerinin sorgulayıcı terkibinin psikolojik karakter sergilemeleri için temsilî olması;
- Sahnelenen savaş sahnelerinin, küçük el kamerasıyla çekilmiş belgesel bir tarzı ihtiva etmesi;

- Birçok neorealist filmde olduğu gibi, durumun ilişkiler bütünlüğü içinde kavranması;
- Klasik anlatım sinemasının geleneksel vasıflarına sahip olmasına rağmen, filmin kahramanlarına eleştirel yaklaşması.

Filmin takip eden tahlili bize, yönetmenlerin mümkün bütün anlatım teknikleri ve vasıtalarıyla, nasıl anlatımın teleolojik anlamını temsilî olarak gösterime sunmaya çalıştıklarını gösterecektir. Fakat bu zorlama aynı zamanda ironik bir biçimde, bir temanın temsilinin sürekli daha da zorlaştığına ve giderek imkânsız hale geldiğine işaret etmektedir. Zira filmin kaderi, gerçekliğin bir temsili değil, kendi kendisinin, yine kendi ortamında temsili olmak şeklinde belirlenmiştir.

Stanley Kubrick'in Filmi
Paths of Glory/Zafer Yolları (1957)'nın Hikâyesi

Bir Fransız general (General Pool) Birinci Dünya Savaşı'nda, bir üst rütbeye yükselme hırsıyla, general George'dan aldığı anlamsız bir saldırı emri verir. General Pool, 19 numaralı tepeye saldırmak üzere, Albay Dax'ı vazifelendirir. Albay Dax sivil hayatında ceza avukatlığı yapmıştır. Albay Dax vazifeyi isteksiz biçimde üstlenir, fakat icra edemez. İki yıldan beri Almanlar tarafından işgal edilen 19 numaralı tepeyi geri almak imkânsız gibi görünmektedir. Başarısızlıkla sonuçlanan saldırıdan sonra General Pool ve George seçtikleri üç askeri mahkemeye vermek isterler. Generaller bu kararlarını köşkte Albay Dax ile yaptıkları pek tuhaf bir tartışmadan sonra verirler: Albay Dax, mahkemeye verilen üç askeri savunmayı teklif eder.

Bu teklif generaller tarafından kabul edilir, daha doğrusu fırsat değerlendirilir. Netice itibarıyla üç asker ölüme mahkûm edilir ve kurşunlanarak öldürülür.

Filmin hikâyesi, Humphrey Cobb'un 1935 yılında yayınladığı bir romana dayanmaktadır. Fakat S. Kubrick, filmi farklı biçimde inşa etmiştir. Romanın aksine, S. Kubrick, örneğin şok edici savaş sahnelerini tekrar etmemektedir. Cobb'un romanı ile S. Kubrick'in filmi arasında asimetrik bir ilişki olduğunu söylemek mümkündür. Buna örnek olarak şu sahneler zikredilebilir: Romanın ekspresif biçimde tasvir edilen yerlerinde S. Kubrick'in kamerası mesafeli, istikrarlı ve gerçekçi kalmaktadır. S. Kubrick, romanın heyecanlı yerlerinden biri olan saldırı hazırlığını önemsememekte ve filmine almamaktadır. Bunun yerine o, saldırının kendisi üzerinde yoğunlaşmakta ve aynı zamanda paralel montajla, saldırının arka planını gözler önüne sermektedir. Ayrıca Kubrick romanda mevcut olan *Langlois* ve *Duval* adlı iki figürden feragat etmektedir.

S. Kubrick netice itibarıyla romanın yazı dilini ve inşa tarzını oldukça seçici bir biçim ve tarzda klasik-gerçekçi filmin görsel, sinamatografik diline dönüştürerek uygulamayı denemektedir.

Anlatımın Genel Dramatürjik Kurgusu

a) Muhalif ve Hiyerarşik Olarak Bölümlenen Mekânlar Arasındaki Çatışma

Filmde; köşk, General Pool'ün mekânı, Albay Dax'ın mekânı, sıradan askerlerin mekânı, subayların mekânı, mahkeme salonu, hapishane, idamın gerçekleştiği yer ve bir türlü alınamayan 19 numaralı tepe olmak üzere çeşitli sahneler görülmektedir.

Bu mekânlar arasında çatışmacı, simetrik olmayan, muhalif ilişkiler inşa edilmekte ve böylece filmin mekânsal dinamiği oluşmaktadır. Sözü edilen mekânsal dinamik, alınması imkânsız olan 19 numaralı tepeye odaklanmaktadır. Filmin başından itibaren bu tepenin adı duyulmakta ve hemen bir sonraki sahnede, mezarlığı andıran silüeti görülmektedir. Sabit fikirlerin, hayallerin ve fantezilerin mekânı olarak tasvir edilebilecek bu yer, çatışmaların ve cürümlerin kaynağı olan generallerin rütbe hırsıyla örtüşmektedir. Bu mekân, sıradan askerler için imkânsızlığın öldürücü gerçekliğini sembolize ederken, öte yandan generallerin, köşkün şaşaalı mimarisiyle temsil edilen iktidar düşkünlüğü ve rütbe hırsına temel oluşturmaktadır.

Bu mezarlığı andıran silüet ve köşkle birlikte aynı anda askerlerin mekânıyla karşılaşılmaktadır. Siperlerin penceresinde yapılan yatay kamera kaydırmalarının yardımıyla, mecazi anlamda, şartların oldukça ümitsiz ve kapalı ufku tarafından kuşatılarak çembere alınmış askerlerin tecrit edilmiş bir halde, nasıl siperlerin ve bir pencerenin sınırlı imkânı dışında yaşadıkları, hadisenin bütünlüğünü görmeye ve bir sonraki anda neler olabileceğini kestirebilmeye muktedir olmadıkları sergilenmektedir. Askerler, 19 numaralı tepeye ve kimsesizler ülkesine çıplak gözlerle bakmakta ve korku yüzlerinden okunurken, general Pool tepeye dürbünle bakmaktadır. Ayrıca, askerlerin kontrol edildiği ilk içtimada, General Pool'ün, köşkün görünüşünde olduğu gibi, otoriterlik, şekilcilik ve hiyerarşi mantığıyla karşılaşılmaktadır.

Tepeyi almaya yönelik başarısız hücumdan sonra Kubrick, mekânlar arasında dramatürjik anlamda çok akıllıca motive edilmiş olan karşıtlığı devam ettirmektedir. Köşk tarafından askerlere tepeyi almaları için yapılan baskı, daha sonra çeşitlenmekte

ve kendini hapishanede, mahkemede ve idam kararının infaz edildiği mekânda da hissettirmektedir.

Hiyerarşik ve muhalif olarak bölümlenen mekânlar arasındaki çatışma, aynı zamanda figürlerin aksiyonunu ve ahlak tasavvurlarını da tarif etmektedir. Böylesine mekânsal ve dramatürjik zıtlıklar, örneğin üç askerin hapsedilmesi olayında müşahhaslaşmaktadır. Bu sahnede köşkün generallerinin lüks hayatı, mahkûmların umutsuz durumlarıyla karşı karşıya getirilmektedir. Net bir biçimde bu üç askerin, yüksek rütbeli subaylar için pek bir önem ifade etmediği anlaşılmaktadır. Bu sebeple, idamdan önceki yemek, onlara, alaylı bir biçimde gümüş bir tepside sunulmaktadır.

Netice itibarıyla köşkün, filmin merkezi ve belki de en önemli mekânı olduğu söylenebilir: İdam sahnesinde subay Saint-Auban öne çıkmakta ve verilen idam hükmünü okurken, arka planda köşkün, duruma uygun otorite ve önemle ifade edilmiş dikeylik olarak temsil edildiği görülmektedir.

Tam da bu, filmin başında da fark edilen köşkün önemle ifade edilmiş dikeyliği, başaktörlerin hareket mantıklarına örnek teşkil edecek bir mecaz olarak ifadeye kavuşmaktadır: Subaylar, köşk filmde nasıl görünüyorsa, adeta o şekil ve tarzda dik yürümektedir. Yani onlar, kendi davranışlarında, köşkün tarihi ve estetik formalizmini taklit etmektedirler.

b) Temanın Teleolojik Anlamının Satranç Tarzında İnşâsı ve Figürlerin Yerlerinin Belirlenmesi

Filmin başlangıcında, birinci dünya savaşının nasıl başladığını anlatan ve soğuk belgesel bir tarzda güncel durumu tasvir eden bir konuşmacı sesi duyulmaktadır. Bu belgesel tarzı S. Kubrick,

filmin daha sonraki akışında uygulamaya devam etmektedir. İlginç olan, bu anlatımın muhtevası ve figürlerin köşkün bahçesinde sergiledikleri hareket mantığının, anlatımın satranç tarzındaki inşasına işaret etmesidir: Konuşmacı ses, cephe savaşlarının zikzak biçiminde gelişmesinden bahsetmektedir. Kamera köşkün bahçesi üzerinden kayarak, süvari birliklerinin ve bir bisiklet sürücüsünün zikzak biçimindeki hareketlerini yakalamakta, aynı şekilde hareket eden muhafız birliğini köşkün önüne kadar takip etmekte, orada birlik iki sıra halinde dizilerek bir koridor oluşturmaktadır. General George bu koridordan geçerek, General Pool tarafından kumanda edilen birliğin karargâhına girmektedir.

Kameranın bu tarz çaprazlama hareketi, filmin sonlarına doğru idam kararının infaz edildiği sahnede de görülmektedir. Kameranın yatay olarak kaydırılması suretiyle köşk ve siperlerin birbirine muhalif, fakat esasen birbirlerinin varoluş şartı olan iki dünyanın, nasıl bu kamera konumlarında birleştirildiği fark edilmektedir.

Burada filmin zikzak tarzındaki akışına örnek olarak son sahneler zikredilebilir. S. Kubrick, filmin sonlarına doğru, korkuya kapılmış genç bir kıza, hisli bir Alman şarkısı söyletir. Askerler bu şarkıyı, her ne kadar kısa bir süre önce saldırgan ve huzursuz olsalar da, ağlayarak dinlerler. Bunun akabinde askerler, tekrar siperlerine geri dönerler.

Anlatımın satranç tarzındaki inşası ve figürlerin mekândaki yerlerinin tayini en güçlü biçimde, savaş mahkemesi sahnesinde karakterize edilmektedir. Zira bu sahne ve bu sahneye ait planlar, kamera konumları, belki de seyirciyi dramatürjik yapının bütününe ve filmin ön hikâyesine geri döndürecek denli net sembolik anlamlandırmalar ihtiva etmektedir: Derin kamera açılarıyla

inşa edilen mahkeme salonunda figürlerin yerinin, satrançtaki kareleri andıran mermer zemin üzerinde şekli ve simetrik olarak tayini ve buna uygun etik-politik kamera konumları, ifade ettikleri anlam itibarıyla satranç ve mantığıyla benzeşmektedir.

Ortada bir kumandan ve arkada Fransız bayrağı olmak üzere beş hâkim görülmektedir. Bu kişiler adeta, kavgaya hazır bir saf oluşturuyorlarmış gibi görünmektedirler. Bu safın önünde dava edilen askerler sandelyelerinde oturmaktadır. Askerlerin arkasında, gölge pozisyonunda muhafızlar dikilmektedir. Bu muhafızlar, satrançta yanlardan sürülen figürleri andırmaktadır. Dax, tam Saint-Auban'ın karşısında oturmaktadır. Düzen tespiti ve kamera konumları dolayısıyla, savunmacının güç bakımından diğerlerinden zayıf olduğu vurgulanmaktadır.

Kubrick, Saint-Auban'ı konuşturduğunda, kamera, hâkimlerin örülmüş bir duvar gibi yan yana duruşları ve adeta cephe oluşturmalarını arkadan görüntülemekte, fakat avukat Dax'ı konuşturduğunda ise, kamera kendini, dava edilen askerlerin hizasına kadar geri çekmektedir.

Zanlıların pozisyonunun sorgulama sırasındaki sergileniş biçimi, taktik sebeplerden dolayı kurban edilen şah figürlerini çağrıştırmaktadır. En önde duran zanlılar, satrançtaki kaybı pek o kadar önemli olmayan piyonlara benzeyen piyade askerler olarak gösterilmektedir.

c) Başaktörlerin Sembolik, Ahlaki ve Mantıki Karakterizasyonu

Albay Dax: Seyirci onunla ilk defa General Pool'ün ziyareti sırasında tanışır. Albay Dax, porselen bir çanak içinde ellerini yıkarken görülür. Dax, kirli bir dünyada temiz kalmak için gayret sarf etmektedir. Ona General Pool'ün ziyareti haber verildiğinde, telaşlı biçimde hazırlanmaya başlar ve üniformasını

çıplak vücuduna geçirir. Generallerle olan diyaloglarında albayın konuşmasının doğrudan ve açık, General Pool'ün ise şekli olduğu görülür. Kısa bir süre sonra Dax'ın, sivil hayatta avukatlık yaptığı anlaşılır.

Dax figürü, yakın çekimlerde ve siperlerdeki durumu doğrudan tecrübe ederken görülür. Mahkeme sahnesinde başında şapka bulunmayışı, onun, hümanizmi temsil ettiğini göstermektedir.

İnfaz sahnesinde kamera, öznel bir perspektifle koridor içinde hareket ettirildiğinde, Kubrick, Albay Dax'ı da General Pool ve George ile birlikte gösterir. Bu durum Albay Dax'ın kendini savaşın totaliter mekanizması karşısında kurban olarak sergilemesi anlamına gelmektedir. O, ne bir kahraman, ne de anti-kahramandır; o sadece, vazifesini, bir albay gibi başarılı biçimde icra etmeye mecbur olan hakiki bir kahraman figürüdür.

General Pool: O, dikey bir politika güden, yüzeysel bir biçim zevkine sahip ve davranışlarının (isteklerinin ve icaplarının) ahlaki bedellerinin olduğunun farkında olmayan biridir. Bu gerçek bilhassa, kamera ona siperlerdeki gezintisinde eşlik ederken ortaya çıkmaktadır. General Pool sinir krizi geçiren bir askerle konuşur, konuşmanın sonunda askeri tokatlar ve onu kendine hâkim olamayan korkak olarak tasvir eder. Örnek olarak zikredilebilecek bir başka sahne de şudur: Hücum sırasında General Pool topçu birliğine, muhtemelen mevcut korkakları ürkütüp hücuma zorlayabilmek için, kendi saflarına ateş etmeyi emreder.

General George: Film boyunca bütün çatışma, sanki birbirine zıt karakterler olan Albay Dax ile General Pool arasındaymış gibi görünür. Fakat filmin sonuna doğru her ikisinin, Dax ve General Pool'ün dahi kendi ahlak anlayışlarının kurbanları oldukları, bütün olumsuz gelişmelerin asıl sorumlusunun General George olduğu anlaşılır. Bu durum bilhassa, General George'un,

Dax tarafından teslim edilen belgeleri almasından sonra, o belgeleri, masum olan askerleri kurtarmak yerine, General Pool'ün aleyhine kullandığı kütüphane sahnesinde ortaya çıkar. Demek oluyor ki asıl çatışma, Dax ile General George arasında cereyan etmektedir. General George filmin başından itibaren köşkün kişiliksiz ve mesafeli perspektifini sembolize etmektedir.

Işığın Dramatik Anlamı

a) Figürlerin Davranış Mantığı, Psikolojik Durumları ve Aydınlatılmış Nesneler

Dikey hareketler ve tabii ışık kaynaklarıyla inşa edilen ışık nispetleri sayesinde, başaktörlerin görüşleri ve davranış mantıkları sergilenmektedir. Buna uygun olarak, dramatürjik gösterim, bir başka deyişle figürlerin iç dünyasının dışsallaşması ile mekân-aksiyon bağıntısı arasındaki nispet kurulmaktadır: Albay ve General Pool dar, perspektifi olmayan bir odada, verilen emrin baskısı altında çaresiz, sanki bir labirentteymiş gibi karşı karşıya gelirler.

Seyirciyi ilgilendirmeyen, anlatımın teleolojik anlamı için önemi olmayan şeyler karanlıkta bırakılmaktadır. Örneğin Albayın barınağında, General Pool ile 19 Numaralı Tepe hakkında tartıştığı sahnede olduğu gibi: Resmin merkez noktasında, güçlü biçimde ışıklandırılmış 19 Numaralı Tepenin bir haritası görülür. General Pool ve Albay Dax, karşılıklı olarak haritanın sağ ve sol tarafında dururlar. General Pool ve Albay Dax'ın bu duruşları tartışmaya hazır olduklarına işaret etmektedir. Aynı görüntünün merkezinde ışıklandırılmış olan harita ise, tartışmanın muhtevasını sembolize etmektedir.

Bu sahnenin son planında yalnızca, General Pool'ün söylediklerini tekrar eden Albayın yüzü aydınlatılmaktadır: "19 numaralı tepeyi alacağız, eğer askerlerin buna kabiliyetleri varsa, o tepeyi alacağız!". Bu resimde harita, önceki görüntülerin aksine nispeten daha az ışıklandırılmış, doğrusu, Albay Dax tarafından gölgelenmektedir. Burada görülen sadece, saf estetik bir resim kompozisyonu değildir. Haritanın Dax tarafından gölgelenmesi, daha çok 19 numaralı tepenin gerçekliği ile generallerin anlamsız emirleri, tatmini imkânsız arzuları arasındaki mesafeye işaret etmektedir.

Haritanın farklı biçimde ışıklandırılması bize, Stanley Kubrick'in belirli nesnelere yaptığı etik-politik göndermeler sebebiyle, bir propaganda filminin tarzına nasıl yaklaştığını göstermektedir. Şüphesiz bu bir propaganda filmi değil, ama politik olarak yönlendirilmiş moral ve eleştirel bir filmdir. Bu sebeple yönetmen, dramatürjik ışık nispetleri ve başaktörlerin yansıtılan yüz ifadeleri, mimikleri aracılığıyla, kendi belirli, eleştirel ve politik hedeflerini netleştirmeye çalışmaktadır.

Dax ve General Pool arasındaki tartışmanın zirve noktasında, her iki figürün de yüzü, üzerlerinde asılı duran lamba aracılığıyla güçlü biçimde aydınlatılmaktadır. Bu aydınlatma ile her ikisinin de maruz kaldığı psişik gerilimin ne kadar arttığı ifade edilmektedir. Buna benzer bir ışık nispeti, kumandan Roget ile Asker Carey arasındaki tartışmada da görülmektedir. Sözü edilen sahnede, Kubrick'in bir başka özelliği daha ortaya çıkmaktadır: Kumandan Roget ve Asker Carey hararetle tartışırken, lamba ana ışık kaynağı olarak ön planda durmaktadır. Bir sonraki planda Albay Dax içeri girer. Bu arada, Roget ve Carey'in kesimden önce yer değiştirdiklerinin görülmesine rağmen, lambanın ön planda durmadığı fark edilir. Bu,

figürlerin duruşlarının, sürekli olarak resmin çerçevesi içinde bulunan ışık kaynağının dramatürjik-temsilî işlevine uygun biçimde tayin edildiğini göstermektedir.

b) Muhalif Aydınlatma ve Hızlı Kesim Vasıtasıyla Erişilen Mekânsal Genişleme ve Zamansal Gerilim

Basit askerler ve Kumandan Roget'in Albay'dan aldıkları emri yerine getirmek için kimsesizler ülkesinde gayret sarf ettikleri sahne, filmin dramatürjik anlamda en önemli sahnelerinden birini teşkil etmektedir. Süreklilik arz etmeyen kesitler, geçişler -arka arkaya üç kez- ve bilhassa dramatürjik anlamda mükemmel inşa edilmiş ışık-mekân ilişkileri vasıtasıyla, bu sahnelerde mekânın derinliği ve sınırlarıyla oynanmaktadır.

Hızlı kesim, süreklilik arz etmeyen kesitler ve belirli kamera perspektifleri dolayısıyla, ne mekânın sınırları ne de figürlerin bulundukları yerler tam olarak fark edilmektedir: Onlar kimsesizler ülkesinde ve zaman baskısı altında bulunmaktadır.

Mekânsal genişleme ve zamansal gerilim, bilhassa harabeler arasında, ilerlemekten vazgeçip durdukları yerde hissedilmektedir. Sanki rüyaya benzeyen bir bekleme zamanında gerilmiş ve heyecanlanmış gibi görünmektedirler. Kendileri ve harabeler arasındaki uzaklık, yarı-karanlık ışık nispetinde, aydınlığa göre daha farklı görülmektedir. Aydınlatma fişeklerinin gökyüzüne fırlatılmasıyla birlikte, harabeler ve kendileri arasındaki mekânın yeniden genişlediği, farklı ışık nispetleri dolayısıyla derinlik kazandığı görülmektedir.

Mekân derinliğini aydınlatma fişekleri vasıtasıyla daha iyi ve dramatik anlamda daha efektif inşa edebilmek için, Kubrick kameranın hemen önüne bir ceset koymuş ve mekân derinliğini

kademeli olarak ışıklandırmıştır. Böylece Kubrick aynı zamanda figürlerin zamansal gerilimini dışsallaştırmaktadır.

c) Işığın Hapishanedeki Sembolik Anlamı

Üç tutuklu ve onlara hücre olarak hizmet eden hayvan ahırı, filmin ikinci bölümünde de siperleri hissedilir kılmaktadır. İki pencereden içeri dökülen ışık kaynağı askerlerin ağaçlar gibi yan yana durdukları siperleri hatırlatmaktadır.

Bu sahnede ana ışık kaynağı olarak iki tane projektör kullanılmaktadır. Anlaşılan o ki, köşkün iki imgesel gözü gibi, ışıldayarak içeri dökülen ışık sütunları, tutukluları kontrol altında tutmaktadır. Ayrıca kendilerinden içeri ışığın döküldüğü pencereler, tutuklular için ümidi ve artık daha fazla sürmeyecek olan özgürlük hasretini sembolize etmektedir.

Kamera

a) Öznel çekimler

Kubrick'in kamerası bütün film boyunca sabit, mesafeli ve gerçekçi dururken, yalnızca birkaç sahne, öznel kamera hareketlerini ihtiva etmektedir.

Kamera ilk defa, Albay'ın siperlerdeki kontrol gezisi esnasında öznel olarak konumlandırılmakta ve Albay'ın bakış açısından, her iki tarafta da duvarlar tarafından sıkıştırılmış askerler gösterilmektedir.

Kamera burada, General Pool'ün kontrol gezintisinde konumlandırıldığı gibi, mekân sınırları boyunca hareket etmektedir. Fakat yine de, her iki kamera konumu arasında belirli farkların olduğu görülmektedir: General Pool'ün kontrol gezintisinde kamera belirli bir mesafeyle General'in, askerler karşısındaki

hâkim pozisyonunu nesnel olarak gözlemlemektedir. Askerlerin yüz ifadelerinin sergilendiği sahne ise, öznel bir kamera açısını ihtiva etmemektedir. Kameranın, General Pool'e siper gezintisinde eşlik eden geriye doğru hareketi, seyirciye gidilecek yeri göstermemektedir. Buna karşın kameranın öznel açılarında Albay Dax, savaşın duman ve sislerle kaplı kâbuslu yolunda ilerlerken gösterilmektedir.

Bir başka öznel çekim, infaz sahnesinde görülmektedir. Kamera bu sefer mahkûmların perspektifine göre konumlandırılmaktadır. Mahkûm askerler siperlerdeki gibi, insan koridoru içinden infaz noktasına doğru ilerlemekte ve ölümün acı dolu gerçekliğini temsil etmektedirler.

Mahkûmların bakış açılarından, infaz noktasına uzanan koridorun, nasıl generalleri ve hümanist Dax'ı içerdiği ve mahkûmların infaz noktasına nasıl yaklaştıkları gösterilmektedir.

b) Belgesel Kamera Konumları ve Dramatürjik Anlamı

İfadesi oldukça güçlü belgesel çekimleri, bilhassa hücum sahnesinde görülmektedir. Stanley Kubrick, bu hücum sahnesini aynı anda, birden fazla kamerayla çekmiştir. Birçok kamerayla birlikte Kubrick saldırıyı, genellikle adlandırıldığı gibi, Amerikanca çekmiştir. Yani, kamera, uzun ve yan yana eklenen paralel hareketlerle askerlerin hücumuna eşlik etmektedir. Bir başka elle kullanılan kamera, Albay Dax'ı takip etmekte ve zoom yaparak kaotik hadisenin içindeki ayrıntıları görüntülemektedir. Bilhassa elle gerçekleştirilen bu kamera hareketleri, belgesel gerçek çekimleri ve televizyon haberlerini andırmaktadır. Kamera sürekli olarak, bütün hücum sahnesi boyunca mesafeli durmaktadır. Seyircinin muhtemelen görmeyi isteyebileceği katliam görüntülerine yer verilmemektedir. Sürekli olmayan kesitler ve yakın

çekimlerin çokluğu dolayısıyla askerlerin, bu sınırsız kimsesizler ülkesinde kendilerini kuşatılmış hissettikleri ve bulundukları yerin dışında hiçbir şey göremedikleri anlaşılmaktadır. Askerler insafsızca düşmana terk edilmiş durumda bulunmaktadır. Fakat askerler herhangi bir düşmana karşı değil, bilakis savaş mantığına, generallerin zihniyetine, hiyerarşiye ve ast/üstsubayların rütbe hırsına karşı savaşmaktadır. Belgesel çekimlerin dramatürjik anlamı, işte tam da buradadır. Bu en iyi biçimde, paralel kesimle, General Pool'ün topçu birliğine kendi saflarına ateş açması için emir verdiğinde fark edilmektedir. Böylece film, ölmek ve öldürmek arasındaki farkı işaretlemiş olmaktadır.

c) Kameranın Mesafeli Konumu ve Mecazi Anlamı

Belirli bir tarzda, mesafeli olarak konumlandırılmış kameranın mecazi etkisi özellikle filmin başında görülmektedir. General Pool ve George'un karşılaşmasında konuşma başlarken, kamera yakın ölçekli çekime ayarlanmaktadır. Her iki general de, Pool'ün geniş ve lüks döşenmiş salonunda bulunmaktadır. Öncelikle mekânın simetrik yapısı ve derinliği göze çarpmaktadır. Generaller, dramatürjik mekân-aksiyon bağıntısından bağımsız olarak karşılıklı yaklaşırlar. Yakın çekimlerle ve başaktörlerin yansıtılan mimikleriyle birlikte, öncelikle onların, alışılmış nezaket adetlerine uygun olarak birbirlerini nasıl pohpohladıkları görülür. Ziyaretin asıl sebebi öğrenildiğinde, mekân-aksiyon bağıntısının değişmeye başladığı fark edilmektedir. Her ikisi de, salonda gidip gelmeye, teklif edilen taviz ve karşılıklı yapılan manevralar üzerine düşünmeye başlarlar. Bu dinamikleştirilen hareket tarzı sayesinde, kısa bir süre öncesine kadar aksiyonun dışında kalan mekân, kendini açmaya başlamaktadır. Mekân, farklı ve tedricî olarak uzaklaşan kamera perspektifleri

dolayısıyla total bir bütünlük, kütlesel bir parça olmaktan çıkmakta, dramatik bir karakter kazanır ve böylece iki generalin gizli emelleri ile kaynaşmaya başlamaktadır.

İki general, mekânın ortasındaki dekoratif nesneler etrafında daire biçiminde hareket etmeye başladıklarında, kamera onları takip ederek General Pool'ün kendini beğenmişliğini, George'un da manevra sanatını görselleştirmektedir. Kamera daha sonra gittikçe artan bir oranda, generallerden uzaklaşmakta ve onların nasıl satranç tahtasını andıran parkeler üzerinde arka plana doğru geri çekildiğini gözlemlemektedir: Generaller kameradan uzaklaşıp mekân derinliğine doğru ilerleyerek, orta bir yerde anlaşmış olmanın memnuniyetini ifade ederler: Mecazi anlamda generaller mekânın büyüklüğüne nispetle kendilerini küçülterek, vardıkları çılgınca anlaşmayı gizli tutabilmek için, mekânın derinliğine saklanırlar.

Böylece tabii ki, aynı zamanda mekânsal ilişkiler arasında, ne olduğu bir sonraki sekansta ortaya çıkan gerilim inşa edilmektedir.

Montaj

Mecazi Geçişler ve Etik-Politik Anlamı

Birinci sekansın son sahnesinde General Pool, yumruğunu diğer açık eline vurarak şöyle der: "Başaracağız George!" Tam da bu yumruk vurma ve akabinde duyulan sesle birlikte Kubrick kesim yapmakta ve şöhrete götürebilecek bir yoldan ziyade, mezarlık gibi görünen kimsesizler ülkesinin gösterildiği plana geçmektedir.

Mecazi bir kesim ve geçiş, filmin sonuna yaklaşırken tekrar görülmektedir. Film, maske düşürücü bir tezatla iki sekansın sürekliliğini birbirine bağlamaktadır: Son planda infaz

komandosunun silah sesleri duyulmakta ve üç mahkûmun vahşice öldürüldüğü görülmektedir. Bir sonraki planda generaller birlikte rahatça, çatal bıçak sesleri arasında kahvaltı yaparken görülmektedir. Bu planların etik-politik efektine, çatal bıçak seslerinin infaz komandosuna ait silah sesleriyle birleştirilmesi ve böylece seyircinin şuur-altında refleksiyon kurulmasına sebep olunması suretiyle erişilmektedir.

Savaş mahkemesi sahnelerinde mekân, kamera perspektiflerinin sürekli değişmesi ve figürlerin mekândaki simetrik konumları dolayısıyla genişliyor gibi gözükürken, duruşmanın mekânla ilişkisinin zamansal baskısı hissedilir düzeyde artmaktadır. Kamera perspektiflerinin sürekli değişmesi suretiyle toplam mekânın içinde parça mekânlar oluşturulurken, öte yandan zaman, bazen yavaş bazen hızlanan ve kısalan kesim ritmi dolayısıyla sıkışmaya başlamaktadır. Bu mahkemedeki duruşmanın biçimsel inşası esasen muhtevaya uymaktadır: Askeri hâkim, avukat Dax'a iddianameyi okuma izni vermemektedir. Ondan "lüzumsuz formalitelerden" vazgeçmesini ister. Tutuklular, Dax ve Saint-Auban tarafından çapraz sorgulamaya tabi tutulurlar, çünkü askeri hâkim sürekli olarak zamanı kısaltma teşebbüsünde bulunmaktadır. Bu sahne, siyah bir karartma yapılarak duyulan şu kelimelerle sona ermektedir: "Mahkeme kararı görüşmek üzere duruşmaya ara vermektedir." Yani karar, çoktan belli olduğu için, göstermeye gerek duyulmamaktadır (Gregor ve Patalas, 1976: 451).

Bu *Paths of Glory* filminin ayrıntılı tahlili, filmsel gösterimin figüratif, özdönüşümsel özgünlüğünü, nasıl kendini *Paths of Glory* gibi klasik-gerçekçi, teleolojik olarak inşa edilen öykülemecitemsilî filmlere kabul ettirdiğini ve bunu sanat eserini bir anlama, etik-moral, estetik ve politik bir söyleme yönelik bir işaret

olarak tasavvur eden öykülemeci geleneğin estetik-söylemsel ve temsilî şuuruna rağmen gerçekleştirdiğini göstermektedir. Bu ayrıntılı tahlil, gerçekliği belirli bir etik-politik söyleme göre sergilemeye çalışan *Paths of Glory* gibi filmlerin, çeşitli denenmiş anlatım yapılarını ve tekniklerini, tarzlarını ve aynı zamanda deneysel gösterim imkânlarını temsilî-söylemsel anlatımın insicamlı bir bütünlüğü içinde nasıl kaynaştırdıklarını göstermektedir. Şöyle de ifade edilebilir: Filmin cismaniliğinin şuuruna varan bu tür filmlerin yönetmenlerinin sayısının artması ve bu yönetmenlerin bu şuurla, bütün mümkün anlatım teknikleri ve araçlarıyla, moral-eleştirel anlatımlarının teleolojik-konstrüktif anlamını kendi içinde kapalı bir bütünlük olarak sergilemeye çalışmaları nispetinde, filmsel vasıtalar da kendilerini anlatılandan bağımsızlaştırmıştır. Filmsel vasıtaların kendilerini müstakilleştirmeleri, esasen filmin özdönüşümsel, figüratif özgünlüğünün kendini ısrarla sunması ve kabul ettirmesinden başka bir şey değildir. Üstelik bu, sanat eseri üzerinde hüküm süren modern yazar/yönetmen hükümranlığının (öznelliğinin) aleyhine olan bir gelişmeydi ve bir hesaplaşmanın yapılması gerekiyordu: Yazar/Yönetmen, bütün kurallara üstün olan, öznelliğinin mucizevi sanat eserini meydana getiren yaratıcı bir deha mıdır? Sanat eseri, yazarın/yönetmenin, şeylerin teleolojik varlık düzenini, estetik hükümranlığının dairesi içinde belirlemesine imkân sağlayan, ruhun (yazarın/yönetmenin öznelliğinin) bir nesnelleşmesi midir? Yoksa daha çok, yazar/yönetmen, ne yapıyorsa yapsın, ne sergiliyorsa sergilesin, kısaca onun bir şeyler meydana getirdiği süreç onu da içeriyor, inşa ettiği şey, onun yalnızca şuurunu değil, aynı zamanda yanlış-şuurunu da ihtiva ediyor ve hatta kendi şuur-dışını inşa ediyor olmasın?

TEMSİLİN BUNALIM ÇEMBERİ VE ESTETİK-MODERN SÖYLEM

Gerçeğin Varlık Sorusu ve Temsilin Entropisi

40'lı yıllarda, bilhassa İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra montajın ve anlatım sinemasının temsilî inşası kıymetten düşmüş ve onun yerine belgesel tarzda gözlemleme değer kazanmıştır. Böylece tabii ki montajın temsilî işlevi ve beraberinde filmsel zamanın ritmi de değişmiş, öyle ki, filmsel bir görüntü, nesnenin retorik biçimde yeniden üretilişini sergilemek yerine, nesnenin uyandırdığı hissiyatı gözlem olarak görsel ifadeye kavuşturmuştur.

♦ ♦ ♦

Burada özellikle, 40'lı ve 50'li yılların, belgesel-fenomenolojik anlatım tarzı ile klasik-gerçekçi anlatım sinemasının temsilî geleneğini sorgulayan, neorealist filmler kastedilmektedir. Klasik anlatım sineması geleneğinde yaşanan bu kırılma, Neorealizmi/Yeni Gerçekçiliği, mevcudiyetin, varlığın ve gerçekliğin anlamını belgesel fenomenoloji bağlamında sorgulamaya sevk etmiştir. Her ne kadar neorealist fenomenolojinin bu murakabeci tavrı yönetmenlerin şahsi tarzlarına göre farklı olsa da, genel anlamda neorealist filmler gerçekliği, *var*ın belgesel formu içinde kavramaya çalışmıştır. Bunu yaparken bilhassa *Ladri di Biciclette/Bisiklet Hırsızları* (1948, yön: De Sica und Cesare

Zavattini) ve *Ossessione* (1942, yön: Luchino Visconti) gibi filmler *varlık nedir?* sorusunda, özellikle *-dir* üzerine anlayış sergilemişlerdir. Filmin genel anlamda, şeyleri *-dir*in ve *var*ın şimdiki zaman formunda gösterime sunabilmeye muktedir olduğunu fark eden Neorealizm, filmlerinde, nedenselliğin katı diyalektik veya konstrüktif birliktelik ilkesinden kendini kurtarmayı denemiştir.

Bu deneme yoluyla Neorealist filmler gerçekliği, toplam rekonstrüksiyonun retorik bir efekti olarak değil, bilhassa saçmalığa varan ayrışma, kırılma, trajik bakış açıları, anlık ve mevzi tecrübeler olarak sergileme imkânına ulaştılar. Başaktörlerin gerçekçi motivasyonu, klasik anlatım sinemasında olduğu gibi, temanın belirlenmiş sebep-netice ilişkisi vasıtasıyla ulaşılan teleolojik kompozisyonunu artık tasdik etmiyordu. Bunun yerine, neorealist filmlerde, bizim dünyanın kurallarını muhtemelen tam anlamıyla tanımadığımız ve fertlerin kaderinin önceden belirlenmemiş olabileceği fikri netlik kazanmaya başlamıştır. Bu yeni temayüllere uygun olarak gerçeklik, örneğin Roberto Rossellini'nin *Roma, Cittá Aperta/Roma, Açık Şehir* (1945) ve *Paisá*/Yurttaş (1946) filmlerinde daha noksan, kopuk ve dağılmış olarak sergilenmektedir. Klasik-gerçekçi konstrüksiyonun yerine, akıp giden hadiselerin zayıf bağlantıları ikame edilmektedir. Durumlar, organik kompozisyonun sensomotorik ilkelerine göre değil, bilakis neorealist-hayali estetisizmin optik ve akustik tabiatına göre sergilenmektedir. Paralel montaj artık, çevre ile fertlerin aksiyonları arasında motorik süreklilik temin etmek için kullanılmamaktadır. Gece kulüpleri, konser salonları, sirk meydanları, boş alanlar, hava alanları vs. gibi keyfî olarak seçilmiş mekânların çeşitliliği, birçok neorealist filmde nesnelere, hadiselere ve çevreye müstakil bir değer verilmesine yol açmaktadır. Örneğin *Roma, Cittá Aperta* (1945) filminde, ferdi

kaderlerin gösteriminin, çevrenin kolektif, belirlenmiş ve hiyerarşik yapısından mümkün olduğunca müstakilleşmesine çalışılmaktadır. Her ne kadar neorealist filmler, kahramanların şahsiyetlerini çevre ve tabiata bağlasalar ve insanların genelini zamanın tarihi ve toplumsal gerçekliğine iyice kök salmış olarak sergileseler de, başaktörlerin geleceği konstrüktif nedenselliğin mevcut olmayışı dolayısıyla genellikle meçhul kalmaktadır. Örneğin Antonioni'nin filmi *L'Avventura* (1960)'da, Anna'nın esasen niçin kaybolduğu ve geleceğinin nasıl olacağı bilinememektedir. İkinci bir örnek olarak burada Rossellini'nin filmi Paisá/Yurttaş (1946) zikredilebilir. Bu filmde bir Amerikalı, Roma'ya girişleri esnasında tanıştığı bir kadını, birkaç ay sonra fahişe olarak tekrar bulmaktadır. Fakat bu bağlamda verilebilecek en güzel örnek, De Sica'nın, çalınmış bir bisikletin aranılışını anlatan filmi *Ladri di biciclette*'dir: İşsiz olan Ricci, uzun zamandan beri iş arar. Günün birinde afiş yapıştırıcısı olur. Daha işinin ilk gününde, çalışma esnasında Ricci'nin bisikleti çalınır. Ricci bisikletini aramaya başlar, birkaç arkadaşı ve küçük oğlu Bruno, ona bisikletin bulunması için yardım eder. Arayış esnasında Ricci, iş bulma menajerlerinin, polislerin ve bisiklet satıcılarının hadise karşısında nasıl duyarsız olduklarını görür ve tecrübe eder. Bu çalınan bisiklet arayışı filmde giderek ferdin kendi, sır dolu ve kestirilemeyen bir bütünlüğün (dünyanın) bir parçası olarak sergilenen çevresi içindeki kaybolmuşluğuna dönüşür. Ricci tesadüfi biçimde hırsızı bulduğunda, hadiselerin hiç de öyle mutlaka nedensellik ilkesine uygun veya diyalektik biçimde birbirleriyle iç içe geçmediklerini anlar: Ricci hırsıza hiçbir şey ispat edemediği gibi, üstelik kızgın bir kalabalığın tehdidine maruz kalır. Çaresizce hırsızın çekip gitmesine izin verir.

Ladri di biciclette adlı bu filmde, ne nedensellik ilkesi ne de tesadüfe bağımlı olan çatışmalar için bir çözüm sunulmaktadır.

Neorealizm, genel anlamda gerçeğin gücünü tanımış ve neorealistik gerçeklik anlayışının belirleyici impulslarından oluşan belgesel anlatım tekniği vasıtasıyla, sade, günlük ve çelişki dolu gerçekliğin sınırlarına karşı koşmayı denemiştir. Bu koşu tabii ki, film sanatının, gerçekliğin o muhteşem saltanatından esinlenebilmesi için birçok imkânı da beraberinde getirmiştir. Bu anlamda Rossellini, filmi *Roma Cittá Aperta*'da başarılı bir biçimde, figürleri pervasızca, tarihin sonu kestirilemeyen çatışmalarının içine salmakta ve savaşın verilerini ve direnişi, kendi belgesel tarzının fenomenolojik gerçekçiliği ile, yorum ve tahlil yapmaksızın, sade bir gerçeklik olarak sunmaktadır. Buna karşın de Sica, ferdi kaderlerin günlük hayattaki durumlarını sergilemekten büyük zevk almaktadır. *Umberto D.* (1952) adlı filmindeki şu sahne buna güzel bir örnek teşkil etmektedir: Hizmetçi kız sabahleyin kalkar ve mutfağa gider. Kız oldukça uykulu ve yorgun gözükmektedir. Esasen kızın mutlaka uyanması da gerekmemektedir, çünkü sadece, daha önce günlük olarak alıştığı ve mekanik olarak gerçekleştirdiği şeyleri yapmak mecburiyetinde olduğunu bilmektedir. Kız birazcık temizlik yapar, su fışkırtarak karıncaları kovalar, elini kahve öğütücüsüne uzatarak, ayak parmak ucuyla kapıyı itip kapatır. Sonra birden, ne izah edebildiği, ne de nasıl tepki göstermesi gerektiğini bilebildiği hamile karnı gözüne çarpar.

Öte yandan Luchino Visconti, marksist-romantik bir bakışla toplumsal-eleştirel filmler çevirmiştir. Bu filmlerden biri olan *La Terra Trema*'da Visconti, sadece fertlerin toplumsal yapıyla olan bağlantısı değil, aynı zamanda insanın kendi kaderi için ferdi bir sorumluluk taşıdığını da vurgulamaktadır: Filmin

kahramanı etrafını sömüren balıkçı tüccarına karşı isyan eder. Sonra kendisi ailesiyle birlikte müstakilleşir. Fakat bir gün, kayığı kötü hava şartlarında parçalanır. Fakat o, devrimci tavrından vazgeçmez: Balık tüccarına karşı topluca hareket edebilmek için, balıkçıları organize etmeye başlar.

Netice itibarıyla, öncelikle amatör oyuncuların kullanılması ve gerçek hadiselerin tema olarak seçilmesinin, Neorealizmin asli tarzını belirlediğini söyleyebilmek mümkündür. Fakat bu asli tavır, sadece neorealist filmlerin hususiyet ve gücüne değil, aynı zamanda esasen gerçekliğin tabiatında var olan hususi bir problematiğe işaret etmektedir. Bilhassa aşırı düzeyde belgesel nesnellik anlayışını temsil eden filmlerde, bu işaret edilen problematik oldukça göze çarpmaktadır. De Sica'nın *Ladri di Biciclette*'si gibi filmler, hayal, fantezi, rüya ve öznellik vs.'den feragat etseler bile, ya bütün bir film olarak hayalileşmekte ve öznelleşmekte veya bu filmlerde nesnellikle öznelliği birbirinden ayırmak mümkün olmamaktadır. Zira bu filmler ve yönetmenler kendilerinin *nesnel* olarak kavranmış gerçeklik tarafından yönlendirilmesine izin verdikleri ve tam da kararlı bir biçimde ilerlemeye başladıklarında, öznelliğin tuzağına düşmektedirler: Seyircinin sadece, filmin nesneleri ve figürlerini değil, figürlerin nesneleri nasıl tasavvur ettiğini ve onlarla ilişkiye girdiklerini, aynı belgesel çekimlerle ve objektifin çıplak gözüyle görmesi dolayısıyla, film netice itibarıyla kargaşaya yol açmakta, yani seyirci hayali olanı gerçek olandan ayırmakta oldukça zorlanmaktadır. De Sica'nın kararlı biçimde, öznelliği belgesel tarzından dışlamaya çalıştığı halde, hayali anlarla dolu olan *Ladri di Biciclette* filmi gibi: Örneğin filmdeki Ricci ve oğlunun, filmsel zaman boyunca gayesizce bisikletini araması veya gezinip durmasını sürekli olarak kesintiye uğratan, başaktörleri, öznenin,

kendi öznel şartlarının ve umursamayan dış dünyanın (nesnelerin) esiri olduğunun şuuruna vardığı varoluşsal uç sınırlara dayatan yağmur gibi.

Aksiyonlar ve şartlar, nerede ve nasıl olursa olsun, uç bir sınıra dayandıklarında, nesnel olan öznele, gerçek hayale ve kurguya, şuurluluk cinnete ve kişilik bölünmesine (ve duruma göre tersine) dönüşmektedir.[66]

Uç bir sınırda bulunmanın (la condition humaine), karakter temsilleri için ne denli dramatürjik bir öneme sahip olduğunu en iyi biçimde bilen ve bunu klasik anlatım sinemasının geleneksel aksiyon yönlendirmesini daha da gerçekleştirmek için değerlendiren kişi Federico Fellini'dir. *La Strada* (1954), *Le Notti di Cabiria* (1956), *La Dolce Vita* (1959) ve özellikle *8 ½* (1962) gibi filmleriyle Fellini, Neorealizmin en önemli yeniliklerini zirveye taşıyan eserler vermiştir. Fellini, gerçek-dışı ve dini mistisizmin unsurlarını, şaşkın ve hayalperest kahramanların varlığını, belgesel tarzda gözlemek suretiyle birleştirmektedir. Uç sınır durumlarını baladımsı biçimde işlemek suretiyle Fellini filmlerinde, özellikle de *8 ½*'de, davranışların günlük akışı içinde, gerçekle oyunu ve alışılmış olanla heyecan veren olağan dışılığı başarıyla kaynaştırmaktadır. Fellini'deki bu kaynaştırmanın hususiyeti, günlük hayatın, ortaklaşa paylaşılan dünyanın

66 Örneğin Scorsese'nin *Taxi Driver* (1976) filminde kahraman, sürekli olarak böyle bir sınır çizgisinde bulunmaktadır. Kahrman, intihar mı etmesi yoksa politik bir cinayet mi işlemesi gerektiğine karar verememektedir. Öncelikle bir politikacıyı öldürmek ister ama başaramaz. Daha sonra kahramanımız vahşice, başarısız planını telafi eden, kitlesel cinayetler işler. Filmin sonunda ise taksi şöförünün kendisi hayrete düşer: O, ansızın milli bir kahraman olur ve böylece daha önce kendisiyle kavgaya tutuştuğu günlük klişeye dönüşür. Ayrıca o, kendisini doğrudan ilgilendirmeyen hadiselere karışır ve meşhur olur. Kahramanımız günlük hayata geri döndüğünde, hayatın kendisi ironik bir biçimde kurguya dönüşür. Vahşetin doğrudan doğruya tecrübe edilen gerçekliğinin kurgusal efekti, günlük hayatın klişeci hayal gücüne galip gelir.

şahsi olmayan bir vizyonunu inşa edebilmek için, bütün öznel, hayal ve fanteziye dönüşmüş resimlerin, nesnenin o umursamazlığını benimsemiş olmalarından ileri gelmektedir. Ahlak, davranış biçimleri, planları, vizyon ve hayalleriyle karakter, daimi olarak film hadisesinin merkezinde bulunmakta ve bu haliyle bize, *tatlı hayatın* nasıl netice itibarıyla aslında boş ve anlamsız olduğunu göstermektedir.

Örnek olarak, başaktörün ferdiyetçi-psikolojik bakış açısıyla Guido Anselmi adında bir yönetmenin hikâyesinin anlatıldığı *8 ½* filminin incelenmesi uygun olacaktır: Guido, çok iyi oyuncularla muhteşem bir film çekmek ister. Fakat öz güvenin ve ilhamın azlığından dolayı Guido, projesinde bir türlü ilerleme sağlayamamaktadır. Guido büyük bir film atölyesi inşa ettirir. Film için ihtiyaç duyduğu en iyi insanları bir araya getirir. Oldukça fazla para verir, arkadaşları ve yapımcı, filmin greçekleştirilmesini isterler. Nihayet yapımcı ondan, filmi bırakmasını veya bitirmesini istediğinde, Guido kendini, hayatının gayesi bakımından, uç bir sınır durumuyla karşı karşıya bulur.

Seyirci, filmin akışı içinde Guido'nun sevgilisi, karısı, karısının en iyi arkadaşı, ölmüş olan annesi, ninesi ve babası, amatör oyuncular, yapımcılar, prodüksiyon asistanları, bayan oyuncular, ajanslar vs. ile tanışırken, aynı zamanda entelektüel iktidarsızlığının arka planında, ailesi, ebeveyni, arkadaşları ve meslektaşlarıyla olan ilişkilerinde kompleks sahibi olduğunu tespit etmektedir. Guido'nun bu çok çeşitli ilişkisi filmde, düzensiz biçimde sıra takip eden rüya sekansları, geriye dönüşler, halüsinasyonlar vasıtasıyla sergilenmektedir. Geçmiş, şimdiki zaman ve geleceğin temsilinin klasik bir biçim ve tarzda tespit edilememesinden dolayı seyirci bu zamansal farkları ayırt etmekte zorlanmaktadır. Fakat bu Fellini'nin filmi *8 ½*'in merkezini, nesnelerin,

dünyanın umursamazlığı karşısında acı çeken karakterin şuurunun oluşturduğu gerçeğinde bir değişikliğe yol açmamaktadır.

Psikolojik realizmin geçerliliği sürdürebilen, modern sanat filmlerinin en önemli unsurlarından olan geleneksel alışkanlıkları, Fellini'nin bu *8 ½* filminde de, karakterin zihnî durumunun efektleri olarak uygulanmaktadır: Psikolojik efektler, ulaşılan uç sınır durumunun sebeplerini işleyebilmek için sunulmaktadır. Fellini'nin filmi *8 ½*'un hemen başında bir rüya sekansı görülmektedir: Guido arabasıyla birlikte tıkanan trafikte takılıp kalır. Kısa bir süre sonra kâbusa benzeyen sahneler görülür: Kolları pencerelerden dışarı sarkan cesetlerle dolu bir otobüs görüntüye gelir. Guido, pencere temiz olmasına ve yağmur yağmamasına rağmen arabasının sileceklerini çalıştırır. Sonra arabanın içi, boğucu bir buharla dolar. Guido pencereden dışarı çıkmaya çalışır. Kendini esrarengiz buharla dolan arabadan kurtardıktan sonra Guido, arabanın üzerinden bulutlara doğru uçmaya başlar. Sahnenin zirve noktasında, yerde ruh hastası bir adam görülür. Adamın bir elinde halat ve onun ucunda da Guido vardır. Halat, Guido'nun bakış açısından iki kere görülür. Guido daha sonra kendini bu halattan kurtarır ve çığlık atarak yere düşer. Bu çığlık ile birlikte, Guido'nun çığlık atarak yatağında uyandığı bir başka sahneye geçilir.

Bu geleneksel geçişten sonra ve bilhassa doktor ve hemşirenin Guido'nun odasına girmesiyle birlikte, bütün bu görülenlerin hepsinin aslında hasta bir adamın rüyası olduğu anlaşılır. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, rüya, yani alışılmamış davranış mantığı, mekân-zaman bağıntısı, Guido'nun rüyasında görülür. Doktor Guido'ya kendini nasıl hissettiğini sorduğunda, seyirci de Guido'nun öznel zaman-mekân ve aksiyon bağıntısına katılmaya başlar: Öncelikle mekân, Guido'nun kafasının

ardından kamera perspektifiyle görülür. Guido'nun kafasını hareket ettirmesiyle birlikte aynı yönde kamera perspektifi de değişir. Kamera sağa doğru hareket ettiğinde, Guido ile birlikte seyirci de daha önce görülmemiş olan ikinci bir doktoru görür. Seyirci bu durumdan, ikinci doktorun, kendisinin yarı öznel kamera perspektifiyle başka bir yere baktığı bir anda içeri girebileceği neticesini çıkarır. Seyirci tedricen, Guido'nun gerçek mekânını ve rüyadaki gerçek-dışı mekânı, Guido'nun öznel zaman ve mekân tasavvuru olarak tecrübe ettiğini, mekân ve aksiyon algısının, Guido'nun bakış açısı ve görüşüyle sınırlandığını ve belirlendiğini fark etmeye başlar. Böylece filmsel aksiyon zamanı, Guido'nun vizyonunun zamanına dönüşür, yani, Guido yalnızca seyircinin dikkatini odaklaştırdığı bir merkez değil, aynı zamanda seyircinin sahnede algıladığı mekânın üreticisidir de: Hemşire kameraya ve ön planda gazete okuyan bir adama bakar. İlkin ön planda duran ve hemşire ile konuşan adamın Guido olduğunu düşünürüz. Gazete okumakta olan adam kameraya baktığında, onun Guido değil doktorlardan biri olduğunu tespit ederiz. Netice itibarıyla hemşirenin geçen zaman zarfında esasen, gazete okumakta olan adamla değil, kamerayla konuştuğunu anlarız. Kamera, hemşire ve ikinci doktorun yerine konumlandırıldığında, her ikisinin de kameranın daha önce konumlandırıldığı yere, Guido'ya baktığını fark ederiz. Ayrıntı çekimlerinde dahi kamera hareketleri, Guido'nun hareket yönüne uyarlanmaktadır. Örneğin doktor, Guido'ya bir kâğıt gösterdiğinde, kamera doktora ve kameranın hemen önüne tutulan kâğıda yönlenmektedir. Sahnenin son çekimlerinde kamera, iç mekânın en uzak sınırına kadar geri çekilmektedir. Bu total ölçekli çekimde, Guido'nun senaryo yazarının da odada olduğu fark edilmektedir. Kamera geriye doğru çekildiğinde, Guido

kameraya doğru baktığında, Guido kamera tarafından resim çerçevesinin (mekânın) merkezine yerleştirilmektedir.

Bu örneklerde de görüldüğü gibi, hangi nesnel çekimi hangi öznel çekimin takip ettiği pek anlaşılmamaktadır. Hatta takip eden sahnede olduğu gibi, nesnel ve öznel çekimler arasında bir değişim yapılıp yapılmadığı bazen belli bile olmamaktadır. Filmin ikinci sahnesinde Guido banyoya gider. Banyoda ışık ani biçimde değişir ve mekân daha da aydınlanır. Guido kendisini aynada seyrederken klasik müzik duyulur. Önce bahçede gezinti yapan insanlara ait aşırı düzeyde ışıklandırılmış çekimler görülür. Kamera bahçe üzerinden insanlara doğru hareket ederek, onların yüzleri önünde kayar. Birkaç kişi kameraya sanki bir insanmış gibi tepki gösterir. Aynı sahnede nihayet, güzel bir kadının önünde hayaller kuran Guido da belirir. Guido'nun fantezilerini, daha sonra henüz çekilmemiş olan filminin sahnelerini gördüğümüzde tekrar hatırlarız. Filmin (Guido'nun) hikâyesi, banyoya tekrar geri dönülmemesine rağmen, anlatılmaya devam eder. Filmin akışı içinde, planlanan filme ait birkaç sahne, diyalog ve tipler, asıl filmin (8 ½) karakteri, planladığı film hakkındaki hayalleri, günlük hayatın gerçekliği vs. ile iç içe geçmiş vaziyette karıştırılmaktadır. Gerçeklik ve hayal, nesnellik ve öznellik arasındaki sınırlar sürekli olarak artan bir oranda saydamlaşmaktadır: Gerçekçi sahneler genellikle Guido'nun cinsel ve sanatsal iktidarsızlığını, kurgusal sahneler ise masumiyetini temsil etmektedir. Fakat öte yandan, bu filmin polisemantik anlatım yapısını fazla abartmamak gerekmektedir. Zira düzensizliğin kaynağı burada, gerçeklik ve hayal, öznellik ve nesnellik arasındaki sınırları yazar, metin, sanat ve gerçekliğe dair eski söylemin lehine aşkınlaştırması gereken yönetmen statüsünü temsil eden Guido'nun sanatçı kişiliğinde yatmaktadır. Böylece

anlatımın düzensizliği, karakterin kaotik ve öznel zamanının işlevselleştirilmesiyle birlikte makulleşmektedir.

Karakterin zihnî durumunun hastalıklı semptomları, *8½* gibi psikolojik-gerçekçi sanat filmlerinde, görüntünün ve hikâye anlatımının düzensiz tabiatı vasıtasıyla temsil edilmektedir. Zihnî bunalımların iyileştirilmesi veya terapisi, bu tür psikolojik-gerçekçi filmlerde, I. Bergman'ın filmlerinde de olduğu gibi, yoğun hislerin parçalanması, bir başka deyişle otopsisinin yapılması, zihnî düzensizliğin sebepleriyle bağıntının keyfî olarak koparılması, hislerinin sebeplerini tahlil etmekten vazgeçen karakterin iç dünyasının itinalı bir bakışla gözlenmesi suretiyle gerçekleşmektedir. Aksi takdirde, psikolojik-gerçekçi filmin karakterine genellikle, intihardan (Guido'da olduğu gibi), çıldırmaktan veya tamamıyla geçmişe, çocukluğuna dalmaktan başka bir çıkar yol kalmamaktadır.

Modern sanat filmlerinde, psikolojik gerçekçiliğin geleneksel alışkanlıklarına uygun olarak, karakterin zihnî durumunu dışsallaştırması gereken başka anlatım teknikleri geliştirilmiştir: Örneğin anlatımın temasıyla ilişkilendirilen tutuk davranışlar, korkulu, kendini gizleyen, imalı ve esrarengiz bakışlar, gayesiz dolaşmalar, romantik manzaralar, duygusuz, soğuk alanlar, boş caddeler ve nesneler gibi. Rüyalar, kâbuslar, hayaller, hatıralar, halüsinasyonlar, fanteziler vs. psikolojik-gerçekçi filmlerde teshirî görüntüler, sesler ve dramatik-öykülemeci tarzda inşa edilmiş kesim tekniği vasıtasıyla vücuda gelmektedir. Zamanın, yani mekân ve zamansal sürekliliğin manipülasyonu ve ışıklandırmanın, renk ve seslerin modülasyonuna karakterin psikolojisi sebep teşkil etmekte ve böylece makulleşmektedir. Mekân ve zamansal sürekliliğin bu parçalanmasına uygun olarak, modern sanat filmleri hikâyenin anlatımını açık,

birden fazla anlamı olacak biçimde sona erdirmeyi başarmıştır. Fakat bu anlatımın açık, çok anlamlı biçimde son bulmasını makulleştiren genellikle karakterin zihnî durumudur, tıpkı M. Antonioni'nin belki de en son modern eserlerden biri olan *Blow-up* (1966) filminde olduğu gibi: Filmin kahramanı fotoğrafçılık yapmaktadır. Laboratuvarda kahramanımız, çektiği filmleri geliştirirken, parkta çektiği resmin kenarındaki çalılıkta bir leke keşfeder, lekeyi büyütür ve orada bir vücudun bulunduğunu tespit eder. Kahramanımız hemen parka geri döner ve orada gerçekten bir ceset bulur. Kahramanımız bir sonraki gün tekrar parka gittiğinde, cesedin kaybolduğunu tespit eder. Daha sonra akla, anlatımın dramatik gelişimini belirleyen *nasıl gerçekleşti? bunu kim yaptı?* gibi sorular gelir. Bu soruları cevaplamaya yardımcı olacak ipucunu filmin sonunda buluruz: Kahramanımız, kendi araştırmalarıyla kati bir neticeye ulaşamayacağı gerçeğini kabul eder, yani araştırmaktan vazgeçerek şehirde dolaşmaya başlar. Kahramanımız dolaşırken nihayet bir tenis sahasının yanından geçer, orada top olmaksızın vuruşları taklit eden, koşan ve zıplayan birkaç hippi görür. Bu taklit edilen oyun esnasında, hayali top zıplayıp sahanın sınırlarını aşarak kahramanımızın yanına gelip durur. Kahramanımız, kısa tereddütten sonra, eğilip topu yerden alıp kaldırmış, sonra sahaya atmış gibi hareket yapar. Hippiler oyun oynamaya devam eder. Bu son sahne filmin anlatımının bütün muhtevasını sembolize etmektedir: Oyun, zaten temsili mümkün olmayan, yüce olan nesne olmaksızın devam etmektedir. Nesne boş bir merkez ve bu haliyle, umursamayan ve keyfî karakteriyle sunacak bir şeyi olmayan, ulaşılması imkânsız *büyük bir X*'dir. Nesne, asli varlığına ancak sembolik-söylemsel düzen içindeki yerini aldığında kavuşabilir. Aksi takdirde o, boş bir merkez, anlamsız

bir işaret olarak yüce olanın mevcut olmayışına (gaip oluşuna) atıfta bulunmaktadır. Bu yüzden her şey bir boşluğun, gaip olan bir yücenin etrafında dönmektedir. İşte bu yüzden kahramanımız, top ve rakete ihtiyaç duymaksızın oynayan hippiler gibi, hakikati bedensiz (nesne, gerçek olmaksızın) tecrübe etmektedir. Böylece sergilenen nesnenin kendisi değil, bilakis anlatımın yapısı, seyircinin ve seyrin nesnesine dönüşmektedir.

♦ ♦ ♦

Avrupa'da seyirci, klasik-gerçekçi filmin anlatım yapısının bunalımını, nesnel, ekspresif ve psikolojik gerçekçiliğin daha da geliştirilmiş geleneği, seyircinin dikkatini sürekli olarak fragmanlaşan anlatımın söylemsel sürecine çeken yönetmenin referans alınması vasıtasıyla tecrübe ederken, Hollywood'da bir başka gelişme cereyan ediyordu.

Bu gelişme daha sonra Fransızlar tarafından *Film Noir* olarak adlandırılmıştır. Fransızlar öncelikle *Film Noir*'in kendine baz olarak aldığı 40'lı yılların romanını *Série Noire* ve *Fleuve Noir* olarak tercüme ettiler. James M. Cain, Raymond Chandler ve Dashiell Hammet'in Fransızca'ya çevrilen romanlarına daha sonra *Romans Noir* ismi verilmiştir. Fransız film eleştirmeni Nino Frank, bu kavramlardan ilham alarak, 1946 yılında, 1941 ile 1960 yılları arasında çevrilen Amerikan filmleri için Film Noir kavramını kullanmış ve yerleşmesini sağlamıştır (Crowther, 1988: 10).

Bu, Kara Dizi olarak isimlendirilen filmlerin en önemlileri arasında şu yapıtlar öne çıkmaktadır:

1. *The Maltese Falcon/Malta Şahini*, 1941
Yönetmen: John Huston
Senaryo: J. Huston

Roman: Dashiell Hammett
Oyuncular: Humphrey Bogart, Mary Astor, Sydney Greenstreet, Peter Lorre
Süre: 100'

2. *Shadow of a Doubt/Şüphenin Gölgesi*, 1943
Yönetmen: Alfred Hitchcock
Senaryo: Thornton Wilder, Sally Benson ve Alma Reville
Hikâye: Gordon McDonell
Oyuncular: Joseph Cotton, Teresa Wrigt, Macdonald Carey
Süre: 108'

3. *The Postman Always Rings Twice/Postacı Kapıyı İki Defa Çalar*, 1946
Yönetmen: Tay Garnett
Senaryo: Harry Ruskin ve Neven Busch
Roman: James M. Cain
Oyuncular: John Garfield, Lana Turner, Cecil Kellaway
Süre: 113'

4. *The Big Sleep/Derin Uyku*, 1946
Yönetmen: Howard Hawks
Senaryo: William Faulkner, Leigh Brackett ve Jules Furthman
Roman: Raymond Chandler
Oyuncular: Humphrey Bogart, Lauren Bacall
Süre: 118'

5. *Body and Soul/Beden ve Ruh*, 1947
Yönetmen: Robert Rossen
Senaryo: Abraham Polonsky
Oyuncular: John Garfield, Lilli Palmer
Süre: 105'

6. *Out of the Past/Geçmişten Kaçış*, 1947
Yönetmen: Jacques Tourneur
Senaryo: Geoffrey Homes
Roman: Geoffrey Homes, 'Build My Gallows High'
Oyuncular: Robert Mitchum, Jane Greer, Kirk Douglas
Süre: 96'

7. White Heat/Beyaz Öfke, 1949
Yönetmen: Raoul Walsh
Senaryo: Ivan Goff ve Ben Roberts
Hikâye: Virginia Kellogg
Oyuncular: James Cagney, Virginia Mayo, Edmond O`Brien
Süre: 114'

8. The Naked City/Çıplak Şehir, 1947
Yönetmen: Jules Dassin
Senaryo: Albert Maltz ve Malvin Wald
Oyuncular: Barry Fritzgerald, Dorothy Hart, Don Taylor
Süre: 96'

9. The Asphalt Jungle/Elmas Hırsızları, 1950
Yönetmen: John Huston
Senaryo: Ben Maddow ve J. Huston
Roman: W.R. Burnetts
Oyuncular: Sterling Hayden, Jean Hagen, Sam Jaffe
Süre: 112'

10. The Big Heat/Büyük Öfke, 1953
Yönetmen: Fritz Lang
Senaryo: Sydney Boehm
Roman: W. P. McGiverns
Oyuncular: Glenn Ford, Lee Marvin, Gloria Grahame
Süre: 90'

11. Touch of Evil/Şeytanın Dokunuşu, 1958
Yönetmen: Orson Welles
Senaryo: Orson Welles
Roman: Whit Masterson, 'Badge of Evil'
Oyuncular: Welles, Charlton Heston, Janet Leigh
Süre: 105'

12. The Lady from Shanghai/Şangaylı Kadın, 1948
Yönetmen: Orson Welles
Senaryo: Orson Welles
Roman: Sherwood King, 'Before I Die'
Oyuncular: Welles, Rita Hayworth, Everett Sloane
Süre: 86'

13. Killer's Kiss/Katilin Busesi, 1955
Yönetmen: Stanley Kubrick
Senaryo: Stanley Kubrick
Oyuncular: Frank Silvere, Jamie Smith, Irene Kare
Süre: 67'

Ayrıca: *Sorry, Wrong Number* (1943, yön: Anatole Litvak), *Beyond a Reasonable Doubt* (1956, yön: Fritz Lang), *The Big Knife* (1955, yön: Robert Aldrich), *Double Indemnity* (1944, yön: Billy Wilder), *Lady in the Lake* (1947, yön: Robert Montgomery), *Murder, My Sweet* (1944, yön: Edward Dmytryk), *The Night Has a Thousand Eyes* (1948, yön: John Farrow), *Panic in the Streets* (1950, yön: Eliza Kazan) vs. (Telotte, 1989: 224-235).

Film Noir isminden de anlaşılacağı gibi, *Kara Filmler* dizisi oldukça karmaşık bir tarza sahiptir. Yukarıda örnek olarak zikredilen *Noir/Kara* filmlerinde, dedektif filmlerinin, mafya filmlerinin, melodramların ve nihayet toplumsal-eleştirel filmlerin

çok çeşitli unsurlarını aynı anda bulabilmek mümkündür. Hatta kimi eleştirmenler, Kara Dizi'nin özgün temel unsurlardan mahrum olduğunu, örneğin Western filmlerindeki kovboy, bilimkurgu filmlerindeki uzaylı varlık gibi ikonografiden, (Western filmlerindeki *Vahşi Batı*, savaş filmlerindeki *savaş meydanı* gibi) belirli sahnelerden ve çevreden, tipik çatışma durumlarından yoksun olduğunu ve bundan dolayı Kara Dizi'nin müstakil bir tür olarak geçerli olmadığını iddia etmişlerdir (Silver ve Ward, 1979:3). Fakat Kara Dizi, belki de işte bu kendisini böyle kolay sınıflandırmaya izin vermemesi dolayısıyla günümüzde bile cazibesini hâlâ korumaktadır. Yani Kara Dizi'nin gücü, işte tam da burada, kendisinden önce var olan film türleri (örneğin toplumsal-eleştirel film gibi) üzerinde çaprazlama ve boylamasına dolaşmasından ve topladığı ifade biçimlerini arabesk bir yapı içinde birleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Belki de bu yüzden, günümüzde hâlâ *Miami Vice*, *Hill Street Blues*, *Crime and Punishment* ve *NYPD Blue* (Monaco, 1985: 314) gibi televizyon dizilerinde ve aynı zamanda M. Scorsese'nin *Taxi Driver* (1976), *Mean Streets* (1973), Farewell'in *My lovely, Chinatown* (1974), Joel Coen'in *Blood Simple* (1983), Clint Eastwood'un *Play Misty For Me* (1971) gibi filmlerinde (Crowther, 1988: 162-172) Kara Dizi'nin izlerine rastlanmaktadır.

Noir tarzının tipik görüntü anlayışını şu şekilde özetleyebiliriz: Neredeyse bütün *kara* filmlerde öncelikle *lov-key* adı verilen, esasen ışık-gölge zıtlığına dayanan ve ışığı acayip bir şekilde dağıtan ışıklandırma tekniği kullanılmıştır. Bu Noir tarzının tipik ışıklandırma tekniğinin arka planında Fritz Lang'ın *The Testament of Dr. Mabuse* (1927), *Metropolis* (1927), *M* (1931)'i ve Robert Wiene'ın *The Cabinet of Dr. Caligari* (1919)'si gibi filmlerin yaptığı tesir bulunmaktadır. Ayrıca Orson Welles'in filmi *Citizen*

Kane (1941)'i bu tarz ışıklandırma tekniğinin en önemli kaynakları arasında zikretmek gerekmektedir (Crowther, 1988: 39).

Aslen gece cereyan etmesi gereken sahnelerin gündüz çekilip filtre kullanarak karartıldığı *day-by-night* çekimlerinin aksine, Noir filmlerinde gece çekilmesi gereken sahneler, gerçekten karanlıkta çekilmiştir. Bu *night-by-night* çekimlerinde Kara Dizi'nin yönetmenleri, iç ve dış mekânda birkaç noktanın ve etraftaki kimi figürlerin koyu karanlıkta kalmasına itina gösterdiler.

Mekânsal çarpık bir perspektif elde edebilmek için, bu filmlerde genellikle, geniş açılı ve mekân derinliğini net görüntüleyebilen objektifler kullanılmış, kamera perspektifleri normale göre yüksek veya alçak düzeyde ayarlanmıştır (Telotte, 1989: 13, 17).

Amerikan Siyah Dizi filmlerinin, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra meydana gelen kültürel, toplumsal ve teknolojik gelişmelerden, kamera mercekleri, objektifler, bilhassa taşınabilir ışık malzemeleri, manyetik soundtrackler ve 16 mm'lik el kamerasının daha da geliştirilmesinden etkilenmiş olması, bu filmlerin noir tarzının tipik anlatım tekniğinin belirlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Yeni teknolojik gelişmeler sayesinde Kara Dizi, kendi yarı belgesel anlatım tarzını gerçekleştirebilme imkânına kavuşmuştur. Kara Dizi esasen, klasik-gerçekçi anlatım sinemasının en önemli ilkeleri ve görüşlerini tamamen reddetmemiştir. Hatta Kara Dizi'nin, klasik anlatım sinemasının geleneğine belirli bir dereceye kadar sadık kaldığı dahi söylenebilir. Kara Dizi filmlerinde, temsilin klasik tekniklerinin, ekspresyonist ve neorealist ifade biçimleriyle, Amerikan toplumunun belirli tarihi bir döneminin kültürel ve politik taleplerine uygun olarak, yeni teknolojik gelişmeler vasıtasıyla oldukça kinik-kötümser ve istihzalı bir biçim ve tarzda kombine edilmesi, Kara Dizi'nin yarı belgesel anlatım tarzının en önemli vasfını oluşturmaktadır.

Kara Dizi filmlerinde, örneğin klasik üçüncü şahıs anlatımı, *off-sesi/off-yorumu*, bir başka deyişle geriye dönüşlü veya dönüşsüz *voice over*, öznel kamera tekniği ve belgesel bir tarz bulunmaktadır. *The Maltese Falcon* (1941, John Huston), *In a Lonely Place* (1950, Nicholas Kay), *Kiss Me Deadly*, (1955, Robert Aldrich) gibi filmlerde bu geleneksel anlatım stratejileri, sergilenen yıkıcı ve alışılmamış hadiseleri dengeleyen bir unsur olarak kullanılmaktadır (Telotte, 1989: 12).

Kara Dizi'de *voice-over* genel olarak, kendisine dönüş yapılan geçmişte yaşanmış bir hadiseye eşlik etmek için, şimdiki zaman formunda kullanılmaktadır. Yukarıda ifade edildiği gibi, *off-ses*-tekniği, daha önce belgesel çekimleri üçüncü bir şahsın (yazarın, otoritenin) sesiyle yorumlamak için kullanılmaktaydı. Buna karşın Kara Dizi, *off-ses*-tekniğinin kaynağını, *Citizen Kane* gibi, anlatım ve öykülemeci aksiyon zamanının manipüle edildiği filmlerde bulmaktadır. *Voice-over* tekniği sayesinde Kara Dizi'de, hakikatin kaynağının tek olduğunu savunan ideoloji yerine, dünyanın karmaşıklığının anlamı ifade edilmektedir. *The Killers* (1946) veya *Sorry, Wrong Number* (1948) gibi filmlerde, birçok öznel bakış açısı ve *off-ses*, görüşler arasında hikâyenin anlatımını kontrol etmek için yapılan kavgada kullanılmıştır (Telotte, 1989: 15). Veya *The Postman Always Rings Twice* (1946) gibi filmlerde *off-sesin* iradesi, muhalif bir denge unsuru olarak, hadiselerin kaygı verici çeşitliliğinin düzeninin karşısına yerleştirilmektedir.

Siyah Dizi filmlerinde öznel çekimler, birinci tekil kişinin mazisine dair yaptığı anlatım ve özel bir benin iç dünyasının ifade formu olarak *off-ses*, özel benin varoluşsal sınır durumunda sahip olduğu hasretlerini, korkularını, arzularını ve toplumdan tamamen tecrit edilişini vurgulamak için kullanılmaktadır.

Kara Dizi'de öznel çekimlerin süresi uzatıldığında ve yarı belgesel tarzı itibarıyla genişletildiğinde, kameranın objektifi, nesneleri tıpkı bir dikizci gibi takip etmekte ve gözlemlemektedir. Bu tarz kamera yönetimi daha sonra *Psycho* (1960) ve *Frenzy* (1972) gibi birçok Hitchcock filminde ve *Halloween* (1978) ve *Friday the Thirteenth* (1980) gibi korku filmlerinde tatbik edilmiştir.

Kara Dizi filmlerinin çoğu dedektif filmlerinden oluşmaktadır. Kara Dizi deveranında genellikle, dedektif ve mafya filmleri, şehir melodramı ve aşk hikâyeleriyle karıştırılmaktadır. Kara Dizi'nin ana figürleri genellikle, kendi çevrelerinden tecrit edilen erkeklerden oluşmaktadır. Çoğu zaman bu figürler, nihai kaderlerinin ne olacağını bilmemekte ve bu halleriyle kaderlerine Stoacı bir tavırla teslim olmaktadırlar.[67] Kara Dizi'de gerilime genellikle, pek acayip olan seksüel bie hayata olan aşırı düşkünlük (örneğin *Dead Reckoning* filminde olduğu gibi), ölüm karşısında duyulan korku ve şiddet dolayısıyla ulaşılmaktadır. Kara Dizi dünyasında güneş kendini pek seyrek göstermektedir. Noir filmlerinde genellikle yağmurdan ıslanmış caddeler, pancurlar, parmaklıklar, merdivenler, aynalar, boş binalar, yoğun sisli tren istasyonları vs. görülmektedir. Kara Dizi'de cürüm, alışılmış *kara olmayan* dedektif filmlerinde mutat olduğu[68] gibi, kahramanı

67 Kahramanların kaderlerine Stoacı bir tavırla teslim oluşuna örnek olarak klasik bir Film Noir olan *Out of the Past* (1947) filminin başlangıç sahnesini zikredebiliriz: Robert Mitchum, Philip Marlowe rolünde kendi kendine off-sesle şöyle demektedir: "The past spring was the first time that I'd felt tired and realized, I was growing old. Maybe it was the rotten cases I'd had, mostly chasing a few missing husbands and then chasing their wives once I'd found them in order to get paid. Or maybe it was the plain fact that I'm tired - and growing old."

68 30'lu yılların klasik dedektif filmlerinde, örneğin Sherlock Holmes dizisinde olduğu gibi, kahraman keskin zekâsının üstünlüğü sayesinde adım adım sırrı çözmeye başlamaktadır, suçluyu aramada ve bulup etkisiz hale getirmede sürekli başarılı olmaktadır. Buna karşın Film Noir'de kahraman, rüşvetin ve kanun dışılığın hâkim olduğu bir çevrede, kendini varoluşsal anlamda tehdit edilmiş olarak hissetmektedir. Sam Spade veya Philip Marlowe gibi Film Noir

mutlaka başarılı kılmamaktadır. *Kara* filmlerde, genellikle kahramanın gayriihtiyari olarak yaptığı bir hatadan dolayı, hiç arzu edilmeyen ve kaçınılmaz olan bir şey vuku bulmaktadır: Kahramanın ölümü. "Suç, Kara Dizi'nin kategorik bir vazgeçilmezidir. (...) Bu suçun mutlaka vuku bulması gerekmemekte, bazen planlanmış olması, hayal edilmesi veya sadece rüyasının görülmesi kâfi gelmektedir. Yalnızca önemli olan şey, figürlerin aksiyonlarının hisleriyle uyumlu olmasıdır." (Werner, 1985: 11)

Her ne kadar Kara Dizi'de pek sık olarak toplumun ahlaki ilkeleri ve kanunlarıyla çatışmaya girilse de, genellikle filmin sonunda, sansürün de tesiriyle, iyi, bir başka deyişle hakkaniyet galip gelmektedir. Fakat yine de, Kara Dizi'de iyi ve kötü arasındaki basit, klasik bir çatışmadan ziyade, kötü ile *bad guy* olarak adlandırılan ve iyi mi kötü mü olduğu net olmayan bir tip bulunmaktadır.

Kara Dizi'de kadınlar, genel olarak karakterleri itibarıyla *karışık tipler*, bir başka deyişle *bad-good-girls/iyi-kötü-kızlar* olarak sergilenmektedir: Kadınlar cazibeli fertler olarak, başlangıçta cinsel cazibelerini güç olarak kullanıp başaktörleri zor duruma düşürmektedir. Kısaca *iyi-kötü-kız*, moral açıdan tamamen bozulmuş görünmektedir. Filmin akışı içinde kadının edinilen intibanın aksine, iyi bir karaktere sahip olduğu anlaşılmakta ve başaktöre sadık kaldığı görülmektedir. Fakat kadın, sadakatini ispat edinceye kadar, düşmanca bir anlayışla karşılaşmakta ve erkeklerin hâkim olduğu bir toplum tarafından kontrol edilmektedir. Kadınların karakteristik anlamda net bir kimliğe sahip olmayışlarının arka planında, erkeklerin erotik ve moral ihtiyaçlarını

kahramanlarının asıl vazifesi, genellikle arka planda, esrarengiz gelişmeler tarafından gölgelenmiş olarak kalmaktadır. Netice itibariyle kahraman, uç sınır durumlarına düşmekte, tarafsızlığını kaybedip, kendini kanun dışılığın kıyısında bulmaktadır. Bkz: (Kamiri, 1976: 57; Telotte, 1989: 180).

temsil etmeleri ve erkeksi fantezilerin katalizörü olma vazifesini üstlenmelerinden dolayı, Kara Dizi'de *masculine-feminine-girl*, *home-digger*, *bad-girl* vs. gibi başka karakteristik kadın tipleri bulunmaktadır (Wolfenstein, 1971: 20, 27, 35).

En genel anlamda kadınlar, başaktör ve polis veya basın gibi, erkeklerin hâkim olduğu kurumlara ilişkin olarak yapılandırılan dramatik çatışmalara hizmet etmektedirler.

Kara Dizi'nin birçok filminde, işlenmiş olan bir suç değil, daha çok her an vuku bulması gereken kanun dışılık araştırılmaktadır. Suçun her zaman, örneğin kocası tarafından tehdit edilen bir kadın gibi, bir kurbana isabet edebilme ihtimali, genellikle kadın figürlerin paranoyasını yoğunlaştırmaktadır. Kadınlar, fantezilerine yerleşmiş olan cürüme dair gördükleri kâbus ve halüsinasyonların yoğunluğu altında acı çekmektedirler. Yanlış şuur veya halüsinasyon formunda temsil edilen kadınların, *Rebecca* (1940), *Suspicion* (1941), *The Secret Beyond the Door* (1947), *Sleep my Love* (1948) ve *Caught* (1948) gibi filmlerde tecrübeleri, tasavvurları, vizyonları ve bilgilerine şüpheyle bakılmaktadır.

Şayet kadınlar başaktristler olarak, film hadisenin merkezinde yeni iseler, örneğin *The Letter* (1940), *Leave her to Heaven* (1945), *The Velvet Touch* (1948), *Too Late for Tears* (1949) filmlerinde olduğu gibi, huzursuzluğun ve düzensizliğin kaynağı olarak sergilenmektedirler: Bu tür kadınlar, kendi kontrolsüz, vahşi arzularının moral açıdan sınırlanmasına kaşı durmakta ve nihayet kendi kocasını, sevgilisini, rakip gördüğü başka bir kadını veya hatta henüz doğmamış olan çocuklarını öldürmektedirler (Krutnik, 1991: 193-197).

Zikredilen geçişler, *off-sesleri* gibi anlatım teknikleri, Kara Dizi'de mazinin, başaktörlerin kişiliği ve ne yapmaları gerektiğini bilemedikleri şimdiki zamandaki bunalımları açısından

çok önemli bir rol oynadığına işaret etmektedir. Kara Dizi'nin birçok filminde, ana figürlerin geçmişinde, güncel problemlerine ve yıkıcı davranışlarına kaynak teşkil eden herhangi bir unsur, vahim bir hadise bulunmaktadır. Karakterlerin mazisine bu tarz bir yaklaşım, hem Amerikan hem de Avrupai sinemanın ortak temayülünü oluşturmaktadır: Klasik-gerçekçi, ekspresyonist, neorealist filmlerin temsil teknikleri, Kara Dizi ve modern sanat filmlerinde psikolojik açıdan, daha doğrusu Freud'un psikanalizinden hareketle çeşitli biçimlerde kabul görmüş ve biraz daha entelektüel bir biçim ve tarzda yeniden kodlanarak geliştirilmiş ve tatbik edilmiştir. Bilhassa psikanalitik görüşlerin tesiri, çatışmaların, karakterlerin yıkıcı davranışlarının, eril ve dişil figürlerin temsilî düzenlemesinin psikanalitik bakış açılarına göre temellendirildiği Kara Dizi'de çok daha net biçimde görülmektedir. Psikanalizin günümüzde dahi, klasik-ailevi drama taslağına göre çekilen film ve televizyon dizilerinin anlatım yapısını etkiliyor olması sebebiyle, öncelikle klasik psikolojinin en önemli bakış açısı olan Ödipus kompleksini biraz daha ayrıntılı biçimde irdelemek ve bunu yaparken, ötelenmiş temsil edilenin klasik statüsünden, toplumdaki politik-kültürel hiyerarşi ve filmsel gösterim biçimleri arasındaki ödipal ilişkinin bastırılmış temsiline nasıl geçiş yapıldığını göstermek yerinde olacaktır.

Bilindiği gibi, kadın ve erkek, ne kültürel düzenin hiyerarşisinde, ne de Freud'un Ödipus kompleksine ilişkin psikanalitik teorisinde eşit olarak değerlendirilmektedir. Sophokles'in *Ödipus*'unda örneğin mevzu, ferdi, eril arzunun ve kimliğin, kralın/Tanrı'nın mecbur edici kurallarıyla karşı karşıya getirilmesi olarak belirlenmektedir. *Ödipus*'un kendisi kralın/Tanrı'nın oğlu olarak, eril gücün kültürel mitosunu sembolize etmektedir.

Freud'un Ödipus kompleksinin psikanalitik mekanizmasında bu kimlik baba kavramıyla özdeşleştirilmektedir. Baba, esasen ideal ben, yani üst-ben olarak işlev gören sembolik bir figürdür. Oğulda tedricî olarak, aslen babaya ait olan anne vasıtasıyla, nesne hâkimiyeti/arzu üretimi için bir sevgi (kabiliyet) gelişmektedir. Oğul, kendisini, babasının yerine ikame edemeyeceğini ve nihayet annesine ilişkin olarak sahip olduğu cinsel arzularını gerçekleştiremeyeceğini fark etmesiyle birlikte, acı çekmeye başlamakta ve kendini acılarını bastırmaya mecbur hissetmektedir. Bu durum, Ödipus kompleksi olarak isimlendirilen bunalımın oluşmasına yol açmaktadır. Bu Ödipus kompleksi muvacehesinde oğula, aşağıdaki seçeneklerden başka bir çıkar yol kalmamaktadır:

- Annesine ilişkin olarak sahip olduğu nesne hâkimiyeti arzusundan vazgeçmek, böylece Freud'un psikanalitik terminolojisinde *ödipallik öncesine rücu* olarak isimlendirilen durumla karşılaşmak ve kendini annesiyle özdeşleştirmek.
- Veya ödipallik öncesi arzularını bastırarak, kendini tamamen babasıyla özdeşleştirmek, fakat çocuğun normal eril kimliğini kazandığı ödipallik sonrası dönemde, bastırılmış arzularını sürekli yeniden kanalize etmek zorunda kalmak.[69]

69 Modern söylemin, zıtlıkların, farkların ve benzerliklerin teritoryal sisteminde varlığı ilkin nasıl kategorize ettiğini, sonra varlığı kendi başına bir mesele olarak görmeyip, bilakis sadece (de)teritoryalleştirilmiş ve kategorize edilmiş varoluş, mitleştirilmiş ve mistikleştirilmiş oluş olarak kavradığı anlaşılmaktadır. En iyi durumda varlık, Heidegger'in de ifade edeceği gibi, metafiziğin/nihilizmin temeli olarak, yüceliğin aşkın bir öznesine/nesnesine dönüşmektedir.

Freudyen psikanalizin teritoryal sisteminde penis, babanın ve eril cinsiyetin otoritesini sembolize etmektedir. Böylece baba/Tanrı tarafından temsil edilen otoriteyi, erillikten ayrıştırmak imkânsızlaşmaktadır. Buna karşın anne, penisten yoksun olduğu için, öteki, yeni hadım edilmiş cinsiyet olarak tasavvur edilmektedir. Kısaca, dişil cinsiyetin seksüel farkını ifade eden belirti, penisin noksanlığı olmaktadır. Öte yandan bu durum, eril cinsiyetin, babasının onu penisten mahrum kılabileceği ihtimalinin şuuruna varmasına sebep teşkil etmektedir. Böyle bir ihtimalin şuurunda olmak, eril cinsiyette kastrasyon kompleksine yol açmaktadır.[70]

Özne-oluşun normal konstrüktif sürecinde erkek çocuğu, babanın otoritesine meydan okumak veya ödipallik öncesi ve dişil vasıfları kendine adapte ederek, onu reddetmek yerine, kendisini onunla özdeşleştirmektedir. Zira çocuk, bir gün babanın ayrıcalıklı yerini ataerkil başarılar sayesinde işgal edebilme

70 Gilles Deleuze ve Félix Guattari bu mevzuda şöyle demektedir: "Freud, şuur-dışının bakış açısı altında penisin, yalnızca yoksun olma veya iptidai bir kayıp şeklinde tezahür eden bir şikâyet olarak anlaşılabileceği görüşünde ısrar etmekte, tersine bir durumu kabul etmemektedir. Bu oldukça fazla tahlilî yanlış hüküm (ki en yüksek düzeyde, göstergeler teorisinde yeniden ortaya çıkmaktadır), esasen ayrıştırılabilir kısmi nesnenin, ayrılmış bütün bir nesne durumuna geçişini (phallus/penis) ifade etmektedir. Bu görüş, bu veya şu cinsiyetin altında despot bütün bir nesnenin (total nesne) bulunduğu ve mecburen noksanlık olarak tecrübe edildiği iddiasını ihtiva etmektedir. (...) Bu tipik operasyon, araçlarıyla şuur-dışını hadım etmekte, ona hadımlık enjekte etmektedir. Bu şuur-dışında gerçekleştirilen pratik operasyon, eğer arzu makinasının binlerce elektirik dalgasının hepsi müspet ve üretken biçimde aynı mekâna, göstergelerin vasıflarına yansıtılırsa, başarılı olur. Fakat bu durumda bile, şuur-dışının hiç bilmediği şeyin papaz duasını asla bitirmiş olmayız: Şuur-dışı, kastrasyonu da, Ödipus gibi ebeveyni, tanrıları, kanunu, noksanlığı da hiç umursamamaktadır." Bkz: (Deleuze ve Guattari, 1995: 76)

imkânını görmektedir. Buna karşın biseksüellik ancak yıkıcı cinsel bir nispetsizlikten dolayı oluşabilmektedir.

Dişil cinsiyetin pozisyonu nedir? sorusuna psikanalizin verebileceği cevap oldukça basit ve açıktır: O, eril cinsiyetin sembolik ilişkilerinin ataerkil deveranına aittir. Babanın efsanevi gücü, dişil cinsiyette, onu babasına bağlayan elektra kompleksinin oluşmasına sebebiyet vermektedir. Demek oluyor ki kadın, erkeğe ait olan bir dünyaya girmektedir. Kastrasyon kompleksi dolayısıyla kutuplaştırılan cinsiyet farklılıkları, netice itibarıyla annenin ve tabii ki genel olarak kadınlığın kıymetinin düşürülmesi anlamına gelmektedir: Penis erkekliğin ve kültürel hâkimiyetin işareti olmaktadır. Penis sahibi olmak erkeğe, ataerkil gücün kurumlarına girebilmeyi mümkün kılmakta ve aynı zamanda kültürel gücün mirasını geleceğe taşımasına müsaade etmektedir. Bu durumda kadınlar, ödipal başarı ideolojisi dolayısıyla sosyo-kültürel alanın sembolik düzeninden dışlanmaktadır. Kadınlar, kültürel değerlerin üreticisi olarak değil, bilakis babanın kanunlarının ve ataerkil düzenin yeniden üretici gücü olarak tasavvur edilmektedir (Krutnik, 1991: 75-83). İşte böylece Ödipus kompleksinin hükümdarane teslisi (Baba-Oğul-İlişki/ataerkil ideolojinin kanunu), ne ki Hristiyanlığın erkeksileştirilen teslisini (Baba-Oğul-İlişki/Kutsal Ruh) hatırlatmaktadır. Zira her iki teslise de uygun düşecek biçimde, tabi olanların kralı/Tanrı-Ödipus'un yerine Baba-Ödipus ve Oğul-Ödipuslar ikame edilmektedir (Deleuze ve Guattari, 1995: 278).

Kutuplaştırılan cinsiyetlerin karşılıklı olarak birbirlerine âşık olmaları ise, psikanalizin teritoryal sisteminde, iki cinsiyetin ödipal vasıflarının heteroseksüel ilişkide birbirine karışması anlamına gelmektedir. Bu karışım (amour fou) sebebiyle, acı çeken çoğunlukla erkek olmaktadır: Erkek kadını öylesine yoğun

biçimde idealize etmektedir ki, artık kendini, yani erkekliğin ataerkil düzene temel teşkil eden en önemli vasıflarını dikkate almamakta, hatta bazen inkâr etmektedir. Buna karşın kadın, aynı aşk ilişkisinde kendi hayali bütünlüğünün sınırlarına ulaşmaktadır. Kadın, en azından penis rejimini paylaşabilecek bir işgal gücüne dönüşürken, erkekte, bebeklik duygularının ödipallik öncesi sabitleşmesi ve anneye yönelip donuklaşması yeniden ortaya çıkmaktadır. Bu kendini inkâr eden ve tamamen yıkıcı olan aşk ilişkisi sürecinde, erkekte, kadını aşırı derecede idealize etmiş olmasından dolayı, kendini, penis rejiminin nizamnamesinden ve talimatlarından Ödipus kompleksi vasıtasıyla kurtarmaya yönelik şuur-dışı çabalarını ifade eden mazoşist hisler gelişmeye başlamaktadır. Baba kanununun otoritesini ve hadım olma mecburiyetini hazmedebilmek için gösterilen bu mazoşist çaba, netice itibarıyla problemli, istikrarsız ve bölünmüş bir erkekliğin oluşmasına sebep olmaktadır (Krutnik, 1991: 83-85).

Böylece Noir filmlerinde erkeklik, cinsiyetlerin hetero ve homoseksüel ilişkileri, psikanalizin (Ödipus kompleksinin) bu özetlenen mekanizmasına uygun olarak temsil edilmektedir. Karakterlerin paranoyak-varoluşsal korkuları, Kara Dizi'de genellikle karakterin eril, bir başka deyişle ödipal kimliğini koruması gereken penis rejiminin verdiği garantiye karşı duydukları şüpheyi ifade etmektedir. Kara Dizi'nin başaktörleri, ataerkil kültürel düzen tarafından talep edilen kahramanın/öznenin erkeksi vasıfları ile ferdi, mazoşist ve psikoseksüel arzuları arasında meydana gelen çatışmayı aşamadıkları zaman, kendilerini korunmasız ve istikrarsız hissetmektedirler. İşte tam da bu çatışmanın temsilinde, Kara Dizi'nin, diğer, kahramanların rollerini, ödipal başarı, babanın cinselliği ve otoritesiyle narsist biçimde özdeşleşmiş kimlikleri idealize edilmiş figürler olarak

icra ettikleri basit *James Bond* ve *Mike Hammer* filmleri dizisinden, Western veya Hollywood'un macera filmlerinden farkı ortaya çıkmaktadır.

Farewell, My Lovely ve *The Big Sleep* gibi filmlerde kahramanlar kendilerini sadakatsiz ve kanun dışı işlerle uğraşan kadınlardan uzak tutarak, erkeksi üstünlüklerini muhafaza etmek istemektedirler. Öte yandan Kara Dizi için, *femme fatale* ve *bad-good-girl* gibi en karakteristik kadın tipleri, örneğin *Out of the Past*, *The Killers*, *The Postman Always Rings Twice* veya *Double Indemnity* gibi filmlerde, bu iki dişil aşırılığın ve arka planda duran ödipal, sado-mazoşistik ve psikoseksüel ihtiyaçlar arasındaki bir tür sembiyoz (müşterek hayat) olarak işlev görmektedirler. Bilhassa *femme fatale* kendini, cinsel nispetsizliğinden dolayı, sosyo-kültürel, ataerkil düzen tarafından kadınlar için belirlenmiş olan yerini almakta oldukça kabiliyetsiz bir tip olarak sergilemektedir.

Fakat tabii ki başka bir, *nurturing woman* olarak isimlendirilen, filmde erkek karakterlerin ödipal arzu-üretiminin kurbanı olarak işlev gören kadın tipini örneğin şu filmlerde bulmamız mümkündür: *The Accused* (1949, yön: William Dieterle), *The Spiral Staircase* (1946, yön: Robert Siodmak), *Sorry, Wrong Number* (1948, yön: Anatole Litvak) ve *The Big Heat* (1953, yön: Fritz Lang). Bu kadın tipleri genellikle, ya *femme fatale* bir kadının kanun dışı davranışları veya *bad-good-girl* tipinin hilelerinden dolayı acı çekmek mecburiyetinde kalan erkeklerin (erkek başaktörlerin) saldırılarına maruz kalmaktadırlar. Kara Dizi'de, dişil cinselliğin ödipal mekanizması ve erkeksi arzu, tabi olmak ve otorite, bastıran ve bastırılan gibi göstergelerin sembolleştirilen düzeni içinde, işte böyle araştırılmakta ve temsil edilmektedir (örneğin *Double Indemnity* ve *The Postman Always Rings*

Twice'da önce görüntüye gelen uzun kadın bacaklarından erkek başaktörün bakışlarını alamaması gibi).

Kara Dizi'nin birçok filminde, ya erkek kimliği Ödipus kompleksi ile olan ilişkisi bakımından problematize edilmekte veya eril otoritenin çerçevesi, Freud'un psikanalitik şemasına uygun olarak meşrulaştırılmaktadır. *The Dark Corner, Out of the Past* veya *The Maltese Falcon* gibi filmlerde erkek karakterler diğer *To Have and Have Not*, *The Big Sleep* veya *Christmas Holiday* gibi filmlere göre, çok daha karmaşık ve problemli tipler olarak sergilenmektedir. Bu tür *The Maltese Falcon* ve *Out of the Past* gibi filmlerde erkekler, cazibeli kadınlarla mazoşist-erotik bir ilişkiye girdikleri ve kendilerini *sert* bir erkek olarak kabul ettiremedikleri için mahv-ü perişan olmaktadır. *Femme fatale* veya *erkeksi kadın* gibi kadın tipleri, bu filmlerde eril kimliğin ödipal anlamda istikrar bulduğu süreçte oluşan rahatsızlıkları temsil etmektedir: Örneğin *Out of the Past* filminde *femme fatale* bir kadın olan Kathie, eril kimlik ve arzuların dairesi içinde çelişkili temayüller sergilemek suretiyle, başaktörler Jeff ve Whit'in romantik, mazoşist-erotik fantezilerini sürekli olarak manipüle etmektedir. Fakat yine de, erkeklik, her ne kadar cinselliğini icra etse ve kimliği, erkeksi kadın tiplerinin manipülatif saldırı zevki dolayısıyla rahatsız edilse bile, ödipal söylemin anlatım üzerindeki kontrolünü belirlemektedir. Zira bu kadınlar yalnızca, eril öznenin çelişkili vasıflarının ve motivasyonlarının bedenselleşmesi olarak temsil edilmektedirler. Kadınlar esasen, Kara Dizi'nin erkek başaktörlerinin kendilerini tanımlamasına yarayan bir aletten başka bir şey değildir. Ahlaka ters düşen ve eril mantığın söylemiyle çelişen *femme fatale*, nihayet bir ürün ve erkek kahramanların kadınları nasıl algıladıklarının bir ifadesidir. Nasılsa öyle olan kadından ziyade, burada eril fantezilerin

idaresi ve açılıp inkişaf etmesi yansıtılmaktadır. Böylece kadın varlığı ve özü, Kara Dizi'de eril arzulara nispet edilerek sınırlanmaktadır (Krutnik, 1991: 104-112).

Femme fatale dışındaki diğer bütün kadın tipleri, Kara Dizi'de modern ikilik (aktif = eril/özne, pasif = dişil/nesne) söylemine uygun olarak temsil edilmektedir. Kadınlar, erkeklerin nesne hâkimiyetine yönelik olarak sahip oldukları arzu ve fantezilerin sosyo-kültürel bir kurgusu olmaktan öteye gidememektedirler. Onlar aşk için yaratılmışlar ve bu yüzden aşkı, seyredilmeyi ve sevilmeyi istemektedirler. Kadının bedeni, erkeğin arzularının inkişafı için erotik gösteri ve heyecanların bir kaynağı iken, erkeğin bedeni gücün ve otoritenin heyecan verici kaynağıdır, tıpkı *The Lady from Shanghai*, *The Killers* veya *Dead Reckoning* vs. filmlerde olduğu gibi.

Bu cinsel ikiliklerin klasik-modern numunesine uygun olarak, ayrıca seyirci ve filmin temsilî karakterleri arasında interaksiyon vuku bulmaktadır. Kara Dizi ve diğer birçok filmde görülebilecek tipik ve alışılmış bir sahne, mevzu edilen interaksiyonun nasıl işlediğini gösterebilir: Önce yakın çekimle belirli bir yöne bakan bir adamın yüzü görülür. Böylece seyirci, hadisenin eril perspektifine dâhil edilmiş olur. Araya giren kesimden hemen sonra yapılan bir kamera kaydırmasıyla, başaktörün bakış açısının temsili olarak, bir kadının çıplak bacakları, vücudu ve yüzü vs. görülür. Burada, öznenin (gözlemcinin) erotik kimliğinin nesneden (sahnedeki kadın) ayrıştırıldığı görülmektedir. Esasen temsilî refleksiyonun ön şartı olan bu ayrıştırma, *Ben*'in perdedeki nesne ile özdeşleşmesini, seyircinin, temsil eden ve temsil edilenin yeniden tanınması dolayısıyla cezbedilmesini mümkün kılmaktadır (Mulvey, 1980: 35). Seyirci, perdedeki

kadın figürünü başaktörün/gözlemcinin bakış açısından gördüğü için, onu kendi dikizci konumunun nesnesi yapmaktadır.

Bu zikredilen örnekte kadın figür, bakışıyla sahnenin bütün aksiyon akışını kontrol eden ve gözlenen nesneyi pasif bir pozisyona sıkıştıran öznenin erotik nesnesi olmaktadır. Bunun neticesi olarak seyirci, L. Mulvey'e göre, filmdeki seyirlik olarak sergilenen nesne/figür ile şu şekilde ilişkiye girmektedir:

> Seyirci kendini erkek başaktörle özdeşleştirmekte, bakışlarını perdedeki temsilcisine raptetmekte, öyle ki, hadiseyi kontrol eden başaktörün gücü, erotik bakışın aktif gücüyle birleşmektedir. Sonuç: Her şeye muktedir olma duygusu (1980: 38).

L. Mulvey, bu bir tür kadın figürünün fetişleştirilmesi dolayısıyla erişilen görüntü tesirini, aksiyondan, karakterlerin sergilenişinden ve seyircinin kendini erkek gözlemciyle özdeşleştirmesinden daha önemli bulmaktadır (1980: 40). Zira, kadın yıldızların fetişleştirilmesi öyle işletilmektedir ki, başaktörün, geleneksel anlatım sineması için oldukça karakteristik olan hâkim bakışı, görüntü lehine, seyirciyle doğrudan ilişkiye girdiği anda kırılmaya başlamaktadır.

> Nesne olarak kadının güzelliği ve görüntü alanı kendi aralarında kaynaşmaktadırlar. Kadın artık hiçbir şekilde suçlu değildir; bilakis mükemmel bir üründür, o stilize edilmiş ve yakın çekimlerle fragmanlaştırılmış bedeni, filmin muhtevası ve seyircinin bakışlarının doğrudan yöneldiği adrestir (Mulvey, 1980: 41).

Böylece, psişik sistemin Freudyen topografisinin, nasıl cinsiyetlerin erotik-seksüel ilişkilerine aktarıldığı görülmektedir.

Daha önce ayrıntılı biçimde incelendiği gibi, Freud'un psişik sisteminde *Ben* ve *Üst-ben*, şuur sisteminin, bir başka deyişle, tali sürecin temsilcileri olarak kabul edilirken, *O/Id* ve zevk ilkesi (iptidai süreç) şuur-dışı sistemini temsil etmektedir. Kara Dizi'de ise mecazi anlamda, şuurun temsilci erkek cinsiyeti/ben/özne, şuur-dışının temsilcisi olarak kabul edilen kadın cinsiyeti/o/nesnenin karşısına dikilmektedir. Bilhassa heteroseksüel ve kutuplaşan cinsiyetlerin görünürde sağlıklı ilişkisinde başaktör/kahraman, *Özne/Ben* ve gerçeklik ilkesiyle; kanun, ataerkil toplumun politik-kültürel düzeni ve erkekler tarafından kontrol edilen kurumlar, *Üst-ben/Baba/Tanrı* ile özdeşleşirken, kadın figürü ise *O/Id*, *O/Id*'in zevk ilkesi, nesnenin umursamayan (pasif), kuraldışı ve kaotik tabiatı ve nihayet şuur-dışının anarşist, insiyaki ve tanımlanamaz karakteriyle ilişkilendirilmektedir.

Bilhassa kutuplaştırılan cinsiyetlerin heteroseksüel ilişkisinde *Üst-ben*'in hadım etme tehdidi, bekçinin (iteleyen ve bastıran) psişik sistemin ilk topografisindeki rolünü üstlenmektedir. Kadın, hadım edilme kompleksinin cismani varlığı olarak seksüel, esrarengiz ve insiyaki bir farklı oluşu temsil etmektedir. Bu farklı varlığa karşı, hadımlaştırma tehdidinin, bekçi/gardiyanın, bir başka deyişle *Üst-ben/Baba/Tanrı*'nın, şuur sistemini, *Ben*'in gerçeklik ilkesini koruması gerekmektedir. Bu tehlikeyi aşmak için erkeğin ön-şuuru, kadını ya hatalı bir nesne olarak ifşa etmeye, kıymetini düşürmeye ve cezalandırmaya veya hadımlaştırma tehdidini umursamamaya, bunun neticesinde, kadını fetişleştirmeye, böylece *kadının tehlikeden ziyade tasdik duygusunu ifade eden* (Mulvey, 1980: 40) bir konuma yerleştirmeye çalışmaktadır.

Freud meşhur *nerede o varsa, ben olmalı* sloganıyla, şuur-dışının *Ben* tarafından, *O/Id*'in tedavisi için kolonileştirilmesini

talep etmektedir. Eril ben *O/Id*'in alanına girdiğinde, *O/Id* ile, kural ve akıl dışı karakterine sahip olmadığı halde, oldukça özel bir ilişkiye girmektedir. Saf bir ben güçlendirmesinin Freudyen tekniği netice itibarıyla, *O/Id*'in zevk ilkesinin tahttan indirilmesini ve yerine gerçeklik ilkesi/mantığın kurallarının ikame edilmesini talep etmektedir (Freud, 1969: 512-516).

Fakat *Ben, Üst-ben* ve *O/Id* arasındaki sınırların zaten kalktığı, *Ben* ve *O/Id*'e özgü vasıfların karıştığı, karşılıklı olarak birbirlerine sahip oldukları, doğrusu birbirlerini işgal ettikleri ve dolayısıyla özerkliklerini yitirdiklerine göre, bu eril *Ben*'in *O/Id*'in alanına girmesi ne anlama gelmektedir? Bu sorunun cevabı Freud'da, klasik psikanalizin evrenselleştirilen aile romanında, ödipal üçgenin temelinde, bir başka deyişle şuurun ödipalleştirilme sürecinde bulunmaktadır, fakat ebeveynsiz şuur-dışında değil: *Ben*'in psikanalitik sistemin bastırma makinası çerçevesinde, sürekli olarak karşı karşıya bırakıldığı paranoyada. Sonuçta ortaya ödipalleştirme sürecinin başlangıcında olandan başka bir şey çıkmamaktadır. Psikanalitikçinin vazifesi de zaten işte bu paranoyak, bölünmüş, ayrılmış olarak şaşkın vaziyette ortalıkta dolaşıp duran *Ben*'i yeniden bulmaktan ibarettir. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, *Ben*'i, daha sonra yeniden inşa edebilmek için, ödipalleştirme sürecinde muallakta bırakan psikanalizin bizzat kendisidir. Psikanalizin, *Ben* avcılığının anlatıldığı evrensel aile romanında arzunun ve cinselliğin tarihinden başka bir şey bulunmamaktadır (Deleuze ve Guattari, 1995: 33, 61, 277). Paranoyak hadımlaştırma aslında eril *Ben*'in, *Üst-ben/Baba* ile olan bağlantısının şuur-dışı, şuurdışı'nın, *O/Id*'in zevk ilkesi/kadın, kadının farklı oluşu ve cinsel arzular tarafından bertaraf edileceği korkusunu ifade etmesinden başka bir şey değildir. Eğer her şeye rağmen (eril *Ben*) korkulan

suçluluk duygularına düçar olursa, yine de son bir imkân olarak onları şuur-dışına, O/Id'e, bir başka deyişle, diğer cinsiyete ve yıkıcı tabiatına yükleyebilmektedir.

Demek oluyor ki, istek ve arzu cinselliğin psikanalitik tarihi bağlamında yıkıcı bir şey olarak ortaya çıkmaktadır. Psikosomatik ve para-ödipal semptomların üretimi, yeniden üretimi ve bastırılmasının nihilistik deveranında, paranoyak *Ben*'in içkinleştirilen suçluluk duygusu esasen insiyak ve arzunun yıkıcı, yani negatif olan tabiatına yüklenmektedir. Bu ödipal düzenlemeye uygun olarak, Kara Dizi'de *femme fatale*, erkek şuurunun istila edilmesine sebep teşkil eden işlevi üstlenmektedir. Bu kadın tipi, cinsel cazibenin yıkıcı gücüne ve saldırganlığa sahip bir varlık olarak, aksiyonun akışı içinde eril otoriteyi paylaşmaya başlamaktadır. Ayrıca, *femme fatale*'in cazibesi ve dişil arzunun mevcudiyetinin filmsel, başaktör tarafından belirlenen aksiyonun sürekliliğini kırılmaya uğrattığını, bunu postmodern estetiğin menfi değil müspet olarak değerlendirdiğini ve bu durumun sinemanın inşasındaki postmodern-figüratif temayülü gösterdiğini vurgulamak gerekmektedir. Noir filmlerindeki aksiyon bağlamında *femme fatale*'in ikilikli kimliği, başaktörlerin mazoşist-paranoyak davranışlarına sebep olan menfi, rahatsız edici bir güç olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, Frank Krutnik'e göre, Kara Dizi'nin birçok, erkeğin kimlik ve anlamının *femme fatale*'in yıkıcı aksiyonunun saldırısına uğradığı filmini, paranoyak adamın filmi olarak tasavvur etmek mümkündür (1991: 131).

Demek oluyor ki, Kara Dizi'de başaktörlerin, cinsel isteklerini, arzularını ve erotik fantezilerini vahşi bir kadınla (femme fatale) kurulan yıkıcı bir ilişki içinde yoğunlaştırdıkları takdirde, kimliklerini yapılandıran ödipal adetler itibarıyla otoriter

konumlarını kaybetmeleri pek seyrek rastlanan bir durum değildir. Ataerkil ilişkiler sisteminin yıkılması, doğrusu sadece erkeğin kadınla olan heteroseksüel ilişkisinin istikrarsızlaşması değil, aynı zamanda, eril kimliğin Baba/Tanrı, ataerkil toplum ve kültürün belirleyici alanı veya erkeklerin hükmü altındaki kurumlarla yaptığı mukavelenin yara alması sonucunu doğurmaktadır. Bir kadınla olan yıkıcı bir ilişki öncesinde erkekliğin, gücün ve gardiyanın/*Üst-ben*'in, babanın ve kanunun kontrolü altındaki konstrüktif iradenin temsilî ifadesine dönüşen arzu, ilişki esnasında ve sonrasında asli yıkıcı tabiatına rücu ettirilebilmektedir. Zira bu ilişki, *Üst-ben*'in sert kanunlarından kaotik belirsizliğe geçişi ifade eden, kahraman ve eril otorite arasında irtibatsızlığa, ayrıca erkeğin ruhunda paranoyak hallerin oluşmasına sebep olmaktadır, tıpkı Fritz Lang'ın *The Woman in the Window* (1945) filminde olduğu gibi.

Bütün bu mülahazalardan sonra, son bir örnek olarak, anlatım mevzusu eril ve bilhassa dişil (femme fatale) arzunun yıkıcı tabiatı olan John Cromwell'in Dead *Reckoning* (1947) adlı filmini zikretmek uygun olacaktır:

İki birbirine yakın askerlik arkadaşı, Yüzbaşı Rip Murdock (Humphrey Bogart) ve Feldwebel Johnny Drake (William Prince) 2. Dünya Savaşı'nın sona ermesinden kısa bir süre önce uçakla Fransa'dan New York'a giderler. Daha sonra uçaktan iner inmez birlikte trenle liyakat madalyasıyla şereflendirilecekleri kongrenin yapılacağı Washington'a giderler. Yolculuk sırasında, hakikatte madalyanın Johnny'e verilmesini, Rip'in, ona olan sevgisinin bir nişanesi olarak kongreye tavsiye ettiği anlaşılmaktadır. Zira takip eden sahnelerde, iki erkek arasında homoseksüel bir ilişkinin mevcut olduğu anlaşılmaktadır: Johnny gömleğini çıkarmak istediğinde, Rip, Johnny'nin gömleğinin altında

göğsüne iliştirilmiş iğneli rozete imada bulunmaktadır. Johnny rozeti ağzına alır, atletini çıkarır ve göğsünü yıkamaya başlar, Rip ise bu esnada kasıtlı bir biçimde ona değil, başka bir tarafa bakar. Aralarındaki sohbetten, Rip'in savaş öncesinde taksi sürücüsü, Johnny'nin ise İngilizce öğretmeni olduğu anlaşılmaktadır. Her ne kadar Rip ve Johnny farklı toplumsal sınıflara ait olsalar da, askeriyenin ve özellikle savaşın eril-otoriter düzeninde, aralarında ortak bir dil geliştirmiş gibi görünmektedirler: Aralarında kadınları ödipal hiyerarşiden dışlayan, onları bir tehlike olarak tasavvur eden ve onların değersiz tabiatları dolayısıyla ataerkil rütbe düzeninde en aşağılara yerleştiren erkeksi bir jargon mevcuttur. Aralarında yaptıkları nüktelerde ve anlatılan fıkralarda kadınlar, erkekler tarafından kontrol edilmesi ve irdelenmesi gereken bir problem olarak sergilenmektedir. Rip ve Johnny'nin konuşmalarında, kadınlar beden özelliklerine ve saç rengine göre kategorize edilmektedir. Rip'in sarışın bir kadına yönelik yaptığı aşağılayıcı imalardan, Johnny'nin bu bahsi edilen kadına âşık olduğu anlaşılmaktadır. Yapılan imalar esasen, sözü edilen kadının daha henüz anlatımın başında, iki erkeğin arkadaşlıklarını gelecekte bozacak anahtar işaret/kod olarak seyircinin dikkatine sunulduğunu göstermektedir. Sarışın kadın aynı zamanda, Rip ve Johnny'nin savaş yıllarına ait olan vecibelerini ifa edemeyecekleri sivil dünyayı temsil etmektedir.

Filmin daha sonraki akışı içinde, Johnny'nin esrarengiz kadına duyduğu aşk, onu yakın arkadaşı Rip ile sıkça bir araya gelmekten alıkoymaktadır. Anlaşılan o ki, Johnny, kadınlara takılıp kalan, bu yüzden de erkekliği tehlikede olan biridir. Rip, Johnny'e sarışın kadının istisnai biri olmadığını, bütün kadınların bir olduğunu anlatmaya çalışır. Johnny sürekli değişmeye ve bir sır olmaya başlar: Rip, Johnny'nin savaş öncesinde esasen

takma soyadı Preston olan azılı bir katil olduğunu ortaya çıkarır, fakat bu esrarengiz geçmişi kendisine anlatamadan Johnny kayıplara karışır.

Bunun üzerine Rip, Johnny'yi ve geçmişinin karanlık noktalarını araştırmaya başlar. Rip, Johnny'nin, Stuart Chandler adında, zengin bir adamın katili olarak polis tarafından arandığını öğrenir. Uzunca bir araştırma süresinden sonra Rip nihayet, Johnny'nin öldüğünü tespit eder. Rip, Johnny'nin tamamen yanmış cesedini (kimliğini), sadece kendisinin bildiği toplu iğneyi görerek teşhis eder.

Rip kendini yalnız, fakat aynı zamanda aldatılmış hisseder. Bu arada duyulan bir off-ses, Rip'in düşüncelerini, Johnny ile olan arkadaşlığını ve içinde bulunduğu durumu yorumlar. Rip daha sonra bir gece kulübünde, Johnny'nin sarışın arkadaşı Coral Chandler (Lizabeth Scott), öldürülen Stuart Chandler'in karısıyla karşılaşır. Gece kulübünün yolsuzluklarla dolu dünyası, savaş yıllarının tehlikeli ve vahşi hayatıyla kıyas edilir. Rip, bu lüks rüşvet dünyasına uyum sağlamakta oldukça zorlanır. Fakat yine de, Bayan Coral karşısında, Johnny'nin onu niye çekici bulduğunu anlayabilmek için, tedirgin edici biçimde davranmaz. Rip, hatta Coral'ın, kendisine bu küçük düşürücü aşkın sırrını izah edeceğine dair ümitler beslemeye başlar. Bu amaçla Rip, Coral'ın sadakatini ölçmek için birkaç deneme yapar: Rip, Coral ile dans ederken, ona Johnny'nin öldüğünü bildirir. Şüphesiz oldukça ikilemli bir davranış olan bu dansa davet, Rip'in heteroseksüel ilişkiye ve aynı zamanda kendi gizli heteroseksüel arzularına karşı takındığı sadistik-hileci tavrına işaret etmektedir: Rip dans esnasında sürekli kendini kadından uzak tutmaya çalışır. Rip daha sonra kadın için, *kukla Chandler*, *tozlu* veya erkek ismi olarak *Mike* gibi takma isimler icat etmeye başlar.

Netice itibarıyla kadın, karışık ve kafa karıştırıcı kimlikleriyle anlatımın odak noktasını oluşturmaya başlarken, adam isimlendirici olarak, kendi kimliğinin efendisi biçiminde sergilenmektedir. Fakat öte yandan, Rip tarafından icat ve terkip edilen takma isimlerin çok çeşitli oluşu, aynı zamanda başaktörün çelişkili arzularına işaret etmektedir. Sadece erkeksi takma isim bile, Rip'in böylece, eril şuurunu şüpheye düşüren cinsel farklılık problemini, kadını kendi fantezisinde erkeğe dönüştürerek aşmaya çalıştığını göstermektedir (Krutnik, 1991: 171).

Bütün tedbir ve itinasına rağmen Rip, kendi erkek kimliği ve kaotik arzuları üzerindeki hâkimiyetini kaybetmeye başlar. Ayrıca Rip tedricî olarak, Coral'ı cinsiyetsizleştirme çabalarının pek işe yaramadığının farkına varmaya başlar. Rip daha sonra Coral'a, kendi misyonu için etkin olmasına müsaade eder. Rip, ona Johnny'nin son mektubunu, bir gangsterden, gece kulübünün sahibi Martinelli'den almak için yardım etmesine izin verir. Fakat daha sonra, tehlikeli bir misyonda, bir erkeğin rolünü üstlenen bir kadının, Johnny gibi yardımcı olmayacağını fark eder. Bu sebeple Coral'a Rip, Martinelli'nin bürosuna gitmeden önce şöyle der: "Bu ferdi bir operasyon. Yaralanmanı istemiyorum." Anlaşılan Rip, Coral'ı artık Mike olarak değil, bilakis daha çok good-bad-girl olarak tasavvur etmektedir.

Martinelli'nin bürosunda Rip dikkatsizlik yüzünden tuzağa düşer ve Martinelli'nin arkadaşı Krause tarafından fena şekilde dövülür. (Martinelli ve Krause çifti burada, İkinci Dünya Savaşı'ndaki iki düşman milleti, Amerika ve Almanya'yı temsil etmektedir.) Martinelli ve Krause'nin homoseksüel bir çift olması dolayısıyla, Rip ruhen sarsılır. Rip, erkek kimliğinin homoseksüeller tarafından aşağılanmasına tahammül edemez: Krause

Rip'i döverken, Martinelli radyoyu açar ve dans eder.[71] Rip daha sonra kendini homoseksüel çiftin şiddetinden kurtarır.

Ruhen sarsılmış bir vaziyette olan Rip nihayet bir kiliseye kaçar. Filmin asli anlatımı, şimdiki zaman formunda ilkin kilisede başlamaktadır. Rip kendini yıkılmış hisseder ve kendine olan güvenini kaybetmiş olmaktan dolayı acı çeker. Kilisede, Rip itiraflarda bulunur ve papaza, (Tanrı/Baba-figürü, tıpkı ordudaki rütbe düzeni gibi) Johnny'i ve gücünü nasıl kaybettiğini anlatır. Rip, papazın tavsiyelerini dinlemeksizin, kendisine güvenini geri veren gecenin karanlığına kaçar: Zira, Rip için papaz değil, erkek kimliği tarafından içkinleştirilen kilisenin tanrısal-baba otoritesinin temsilcisi oluşunu ifade eden sembolik anlamı daha fazla önem arz etmektedir: Bu yüzden Rip, kaosu düzene sokacak gerekli kabiliyete sahip olduğuna inanır. Artık, paranoyak semptomlarının asıl sebebinin, rahatsızlığın kaynağının Coral olduğunu düşünmeye başlar.

Rip, daha sonra kararlı bir biçimde Coral'ı, Chandler'i öldürmekle suçladığında, onu *kötü bir nesne* olarak aşağıladığında, Coral ağlamaya başlar ve ona geleneksel kırılgan dişiliğini gösterir. Coral, Rip'e hakikatin anlattığı gibi olduğunu, Chandler'i Johnny ile olan kavgası esnasında tabancayla kaza eseri öldürdüğünü, daha sonra Johnny'nin onu korumak için, sorumluluğu üzerine aldığını söyler.

Gece kulübünün kokulu atmosferinde Coral, Rip'i masumiyetine inandırmaya çalışır. Coral nihayet bunda başarılı olur ve Rip'in kafasını tekrar karıştırır. Rip ona, polisi arayacağını ve

71 Eril şiddetin erotize edildiği benzer sahneler postmodern bir film olan *Blue Velvet'de de*, (yön: David Lynch) bulunmaktadır. Fakat aynı zamanda, macera filmleri ve televizyon serileri başta olmak üzere, şiddetin genel olarak erotize edilişinden bahsetmemiz de pekâlâ mümkündür. Hatta Rip ve Coral'in dans sahnesinde dahi, şiddetin belirli bir şekilde erotize edildiği söylenebilir.

mahkemeye vereceğini söylediğinde Coral, çok zekice bir tepki göstererek telefona gider ve bizzat polisi arar. Rip, Coral'ın polisi aramasına müsaade edeceğine, ahizeyi kavrar ve hattın karşı tarafında polisin olup olmadığını kontrol eder. Rip polisin sesini duyar ve telefonu kapatır. Anlaşılan o ki, Rip'in kafa karışıklığı hâlâ sürmektedir: Rip'in suçlamalarının sebebi muhtemelen kıskançlık (Johnny) ve (Coral'a karşı duyduğu) arzudur. Besbelli ki o, baştan beri Coral'ı kendisi için istemektedir. Coral, Rip'e söylediği her şeyi yapacağını ifade ettiğinde yeniden arkadaş olurlar.

Sivil dünyanın kaosuna bir düzen getirebilmek için, Rip silaha sarılır. Rip, Coral'ın ifadesine göre, Chandler'i öldürmede kullanılan ve üzerinde hâlâ Coral'ın parmak izleri bulunan silahı mülkiyetinde bulunduran Martinelli'yi öldürmek ister. (Coral ile birlikte herhangi bir yere gitmeden önce Rip, Martinelli ve Krause'den intikam almak ve böylece erkekliğini göstermek ister). Coral'ın da yardımıyla Rip, Martinelli ve Krause'yi şaşırtmayı başarır. Rip radyoyu açar ve Krause'yi yumruklar. Sonra silahını Martinelli'ye doğrultur. Martinelli ona, Coral'ın kendi karısı olduğunu söyler. Martinelli devamla Rip'e, Coral'ın esasen Chandler'in ölümünü arzuladığını ve kendisinin onu Coral'ın silahıyla öldürdüğünü söyler. Rip öfkesine yenik düşer ve büroyu bombalayarak ateşe verir.

Krause pencereden atlayarak kaçarken, Martinelli büronun çıkış kapısında Coral tarafından silahla vurulur ve ölür. Rip, polise teslim etmek için, Coral'ı zorla arabaya götürür. Rip yeniden kazandığı özgüvenini ve kararlılığını sergilerken, Coral kaçmaya çalışır. Coral, yolda arabanın içinde, Rip'e kendisini hâlâ sevip sevmediğini sorduğunda, Rip, Johnny'i daha çok sevdiğini söyler. Bunun üzerine Carol, dişi hilelerini bir tarafa bırakır ve

aniden pervasız erkeksi yanını göstererek, silahını çıkartıp Rip'e doğrultur. Bunun üzerine Rip, arabayı daha hızlı sürmeye başlar ve Coral'a, eğer ateş ederse arabanın kontrolden çıkacağını söyler. Coral tehdit ettiği gibi gerçekten ateş eder ve her ikisi de arabayla birlikte bir ağaca çarpar.

Son sekansta Rip ve Coral hastanede görülür: Coral ölecektir, Rip ise sadece yaralanmıştır. Rip telefonla General Steele tarafından aranır. Telefonda Johnny'nin gıyabında ödüllendirilmesi üzerine konuşurlar. Coral'ın bütün bedeni örtülü bir vaziyettedir, yani mecazi anlamda Coral cinsiyetsizleştirilmektedir. Coral, Rip'e ölmek üzere olduğunu söylediğinde, Rip, Coral'ın korkmamasını ve ölümü bir erkek gibi karşılaması gerektiğini söyler. Zira orada çok çevresi (Highclass Company) olacaktır. Coral nihayet Mike olarak ölür ve böylece ödipal (penis) rejiminin hâkimiyeti tasdik edilmiş olur: Hadımlaştırılma tehdidi fetişsel, sapıkça bir biçim ve tarzda ortadan kaldırılmış olur (Krutnik, 1991: 178-179).

♦ ♦ ♦

Yapılan bütün bu mülahazalardan sonra, netice itibarıyla, temsilin maruz kaldığı bunalımın sinema tarihi içindeki helezonik gelişmelerinin akabinde, sadece karakterlerin sembolik temsilleri değil, aynı zamanda filmsel aksiyon akışının teleolojik sürekliliğinin de giderek daha çok problematize edildiğini söylemek mümkün görünmektedir. Psikolojinin, modern psikolojik-gerçekçi filmlerde, bilhassa Ödipus kompleksinin bakış açılarının, Siyah Dizi'nin filmlerinde belirgin biçimde yer alması, temsilin politik ve moral-etik inşasının inandırıcılığını zayıflatmıştır. Psikanaliz, etik değerin yerine otorite, şuurlu iradenin yerine ödipal kompleksi, bastırılmış insiyakları, bir başka deyişle geçmişe bağlılığı ikame ederek, kendine ait, ahlakın yerine

geçmek üzere yedek bir sistem kurmuş, yani normalliğin söylemini temellendirmiştir. Bu söylem, sanat, bilhassa film için, ilgili temsilî yapılandırmanın normatif-geleneksel kurallarından ve ilgili türün stilistik vasıflarından başka bir anlam ifade etmemektedir. Bu bağlamda esasen, sinema tarihinde, anlatımın/temanın türe özgü inşasının estetik ve normatif işlevinin, temsil ve temsil edilen moralin anlamına nispetle, öneminin sürekli olarak arttığını söylemek mümkündür. Nesnelerin bir oda içinde bile nihai biçimde düzenlenememesi gerçeği, temsili sürekli olarak daha derin bir bunalıma ve nihayet kendi devri çemberinin içine sokmuştur. Temsilin bu kendi içindeki deveranının temelinde, ironik biçimde, anlatımın konstrüktif gösteriminin stilize edilmesi yatmaktadır. Gerçekliğin kendini, stilistik bir yaklaşım, bir başka deyişle gösterim olmaksızın temsile müsaade etmemesi ve tarzın, sanatçının vasıtası olduğu olgusu muvacehesinde, nesnelerin kaotik düzeninden korunmak ve kaçınmak isteyen temsil, kendini sürekli artan bir oranda, sembolik-tali düzenlerin ve nihayet türe özgü stilizasyonların, kodlama ve kod çözüm sistemlerinin deveranı içine hapsolmuş olarak bulmuştur. Stilize edilmiş temsil öncelikle, nesnelerin, varoluşun (Bkz: Heidegger, 1977: 16-28) kaotik düzeni karşısında, öznenin aşkınlığının devamını temin etmeye çalışmıştır. Fakat gerçekliğin tek bir anlatım tarzı ve söylem tarafından temsil edilemeyeceği anlaşıldıktan sonra, stilize etme çabası temsil ile birlikte, kaotik olanın özdönüşümsel deveranına dâhil olmuştur.

Bu gelişmenin bir neticesi olarak, çılgın, paranoyak, şizofren ve histerik tipler temsilî karakter sunumlarının malzemesi olmuştur. Çok daha önemlisi ama, temsilin kendisi, neorealist filmlerde ve Kara Dizi'de görüldüğü gibi, filmsel anlatımın estetik-stilistik inşasının nesnesi, malzemesi olarak değerlendirilmeye

ve bu çerçevede çeşitli türler tek bir film içinde birbirine karıştırılmaya başlanmıştır.

Öznenin delirme, kimlik bunalımı, paranoya ve şizofren oluşunu Ödipus ve Elektra kompleksi bağlamında temsil etmek, şüphesiz Kara Dizi'nin etik anlamda en ilkel yanıdır. Fakat yine de, çeşitli türlerin stilistik unsurlarının bu karanlık, paranoyak atmosfer ve karışımı dolayısıyla, sinema tarihi sürecindeki öykülemeci inşanın özdönüşümsel ve metinlerarası stilizasyonuna yönelik genel temayülünün, Kara Dizi'de nasıl filmsel ifadeye kavuştuğunu görmek, estetik anlamda oldukça ilginç bir tecrübe olmuştur. Yönetmen, yıldız oyuncular, yapımcılar, hatta senaristler, dekorcular veya kameramanlar gibi çeşitli unsurların kendilerine özgü tarzlarının zirveleştiği bir ortamda, türler, gelişmelerini neredeyse kendi kendilerinin parodisi oluncaya kadar sürdürmüşlerdir (Monaco, 1985: 309). Tesadüfi hadiselerin, önemsiz yan aksiyonların, anlamsız stil unsurlarının ve özdönüşümsel teshirî görüntülerin, figüratif gösterimin dramatik dönüşümünden ayrıştırılmaya çalışıldığı bu parabolik stilizasyona yönelik temayül çerçevesinde, aşkın (transendental) bekasının temsil vasıtasıyla, müellife yapılan metafizik bir refleksiyon olarak garantilenmesi gereken özne (kahraman), tıpkı anlatımcı filmin kendisi gibi, sadece bir kurgu, bir efekt ve nihayet söylemsel yorumlamanın ve tarihi epistemolojik geleneklerin bir ürünü olarak anlaşılmıştır. Farklı bir biçimde ifade etmek gerekirse: Film estetik bir inşa, ürün olarak tasavvur edildikçe ve sunuldukça, filmsel gösterim kendini o denli belirgin ve tesirli biçimde, anlatımcı temsilin ahlaki, retorik ve determinist geleneklerinden kurtarabilmiş, o denli filmin stilistik anlamda motive edilmemiş unsurları anlatıma dahil edilmiştir: Örneğin *Lola* (1981 yön: Rainer W. Fassbinder) filmindeki kaynağı belli

olmayan mavi ve kırmızı çizgiler veya *Lili Marleen* (1980)'deki hızlı, videoklipleri andıran, kesime eşlik eden bir müziğin sürekli tekrarının, dramatikleşmeyi engelleyici işlevi gibi.

Bu anlatımcı temsilin ebedi çevrimi, bir başka deyişle, özdönüşümsel deveranı neticesinde, sinema tarihinde yeni bunalımlı bir dönüm noktasına erişilmiştir. Bu filmin kendisini, 50'li yılların sonları ve 60'lı yılların başlarında bulduğu nazik dönemi, modernizmin şuurunda vuku bulan belirleyici bir dönüşümü ifade etmesi sebebiyle, temsilin tecrübe ettiği en derin bunalım durumu olarak vasıflandırmak mümkündür. Bu sonun başlangıcı[72] anlamına gelen, refleksif ve parametrik anlatım ve gösterim tarzı vasıtasıyla, temsilin bunalımını göstergesel düzenin bunalımı olarak sergileyen ve onu sembolik ve mecazi olanın yıkıcı düzenine dönüştüren esaslı değişimi, genel olarak *estetik modernizm* olarak adlandırmak uygun olacaktır. Fakat bu göstergelerin yıkıcı düzeni, nihai anlamda, modern söylemin ve nesneleri, filmin görüntüsel alanında, eleştirel-entelektüel bir biçim ve tarzda düzenlemeyi deneyen *estetik modernizm* şuurunun en derin bunalımından başka bir şeyi yansıtmamaktadır.

Şuurun Bunalımı ve Estetik Modernizm

Daha önce Eflatun'un, gerçeğin ancak fikirlerin ışığıyla görülebileceğini (Heidegger, 1991: 17) ifade eden metafizik ilkesinin, usul ve söylem olarak öncelikle teknoloji ve tabiat bilimlerinin

72 *Başlangıç* ve *son* kelimeleri burada kronolojik anlamda kullanılmamaktadır. Zira günümüzde dahi, bütün zorluklara rağmen, gerçekliği klasik-gerçekçi, temsilî veya eleştirel-söylemsel tarzda gösterime sunmak isteyen kimi yeni-muhafazakâr deneme ve girişimlerin olması elbette mümkündür. Fakat bu denemeler bile, günümüzde etik-estetik pratiklerimizi ve hayat tarzımızı vasıflandıran zamanın ruhu olarak tecrübe ettiğimiz postmodern durumda esaslı bir değişikliğe yol açmayacaktır. Bilakis bu denemeler belki de postmodern kaosu ve post-tarihsel entropiyi güçlendirecektir.

araştırmalarının özünü, sonra sosyo-kültürel ve tarihi inşaların (dizaynın), bir başka deyişle tasarımlamanın, kavramanın mantığını ve nihayet temsilî estetiği nasıl belirlediğini incelemiştik: Fenni ve toplumsal araştırmalarda teoriler, varsayımlar ve bütün fikri, akli fonksiyonel inşalara, gerçeklik ve tabiata nispetle olgucu bir öncelik verilmiştir. Bu, araştırmalar ve deneysel operasyonlar için gerekli mantıki, fiziki veya matematiksel bir modelin metafizik ön şartıydı. Bu ön şartın tabii neticesi olarak, daha sonra tabiata, gerçekliğe ve nesneye, daha önceden inşa edilen varsayımlar, teoriler ve teknik-olgucu biçimde belirlenmiş ve belirleyici olan mantığın tali düzenleri dikte edilmiştir. Bu tacizkar yaklaşım kendini daha sonra, sadece *hakikat iradesi*nin teknik bir ifadesi değil, bilakis daha çok *kudret iradesi*nin teknolojik bir aksiyonu olarak göstermiştir.

Bu söylemsel olgucu tatbikatı, M. Foucault'un görüşüne iştirak ederek, nesnelere uygulanan şiddet olarak vasıflandırmıştık. Zira bu tatbikatta tabiata meydan okunmakta, ondan kendisini araştırmanın bir nesnesi, güçlerin önceden hesaplanabilir ilişkisi olarak sunması istenmekte, yani bir bakıma bu sunuşun, önceden belirlenen konsepte (söyleme) uygun olup olmadığı veya bu meydan okumaya hiç cevap verip vermediği sorgulanmak istenmektedir (Heidegger, 1991: 18, 21). Bu bağlamda Heidegger şöyle demektedir:

> Sadece Yeni Çağ'ın gerçek tasavvuru olan nesnelleştirmede kavrama, baştan itibaren hareket halinde, her yerde kendini, tasavvur eden kavramanın görüş alanında göstermesi için meydan okunulan gerçeğe yönelmiş bir saldırı olarak durmaktadır. Bu meydan okuma, Yeni Çağ'ın modern kavrayışının dairesi çevresinde, netice itibarıyla, kavranan gerçekliğin ansızın ve uzunca bir zamandır fark edilmeksizin karşı saldırıya geçmesine yol açmıştır (Heidegger, 1977: 22).

Uzunca bir süre modern insan, bütün dünyayı mobilize edebilmek için, kudret iradesinin biçimlendirici mevcudiyetini her zaman ve her yerde temsil etmeye çalışmıştır. Fakat temsilin asıl problematiği, Heidegger'in de tespit ettiği gibi, ironik bir biçimde, işte tam da bu metafizik denemenin kendisinden kaynaklanmıyor mu? Zira bu her yerde temsil edilen mevcudiyetiyle modern özne (ve söylemi), şimdide varoluşu, varlık olarak izhar ve ifşa etmek, bir başka deyişle gerçekliği nesnelleştirmek mecburiyetinde kalmıştır. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, modern insan (özne) böylece, kendini, ölçüyü belirleyen kudret olarak temsil etme, üretim/nesnelleştirme vasıtasıyla kudret iradesinin mevcudiyetini çeşitlendirme ve böylece varlığın özünden, varoluşun (gerçeğin) sonsuz alanına geçiş yapma cüretini göstermiştir. Peki ama bu, her şeyi normlaştırmak, bütün düzenleri aklileştirmek isteyen hükümranlık enerjisini nereden almaktadır? Bu kudret iradesinin metafizik temsilinin arkasında gizlenen şey nedir? Var olmakta olanı (gerçeği) aşarak ve sadece varoluşu (gerçeğin keyfiyetini) tanıyan varlığın, bir başka deyişle insanın özü esasen nedir? Varlık, insanın özü, modern söylemde sergilendiği gibi *subiectum/öznelik* midir? İnsandaki kudret iradesinin metafizik aşkınlığının kaynağı nedir? Bu *-meta/-öte* eki neye atıfta bulunmakta, neden sürekli olarak sorular *-meta/-öte*'ye, aşanın kendisine değil de, varoluşa, gerçekliğe yönelmektedir? Bu varlık, kendini metafizik özneden, varoluştan, gerçekten nasıl ayırt etmektedir? Özne, anlama sürecinin başındaki sabit duran mevcudiyet/varoluşan (causa efficiens) ve aynı sürecin sonunda temsil edilen gaye, sona erdiren ve tamamlayan olarak duran en aktif ve en yüksek mevcudiyet/varoluşan (causa finalis) midir? (Heidegger, 1977: 8-17).

Modern söylemde varlığın özüne ilişkin soru yöneltilmemekte, tanımlanamaz olarak kalmaktadır. Varlığın özü, modern söylemde yalnızca varoluşu aşan bir fizikötesilik olarak inkişaf etmektedir. Peki ama insan (özne), eğer *ahlaki, nesnel bir keyfiyet değilse*,[73] mevcudiyetinin (varlığının) etik anlamını nasıl temellendirebilir?

Modern özne, sadece varoluşu (nesnel keyfiyeti) tanıdığı ve varlığının özüne ilişkin soruları asla yöneltmediği için, kendini yalnızca, özü nihayet şüpheli bir hiç (nihil) olan fizikötesilik, aşan olarak takdim etmektedir. Modern söylemi, bu kendi tarafından tasarımlanan, varoluşu aşan hiç, ilgilendirmemektedir. Bu durumda özne, nesnelleştirme sürecinin başlangıç ve sonunda, belirlenemeyen bir aşkınlığın belirleyen, tesir eden ve temsil edilen mevcudiyeti, *-meta/-öte*'nin teleolojisi ve teolojisidir. Demek oluyor ki, modern söylem nihilizmin bir üst-dilidir. Bu sebeple Heidegger, nihilizmin özünün esasen, kendini aşmanın kurnazlığı olarak sunan metafiziğin özü olduğunu, bu bakımdan nihilizmi yenmenin, metafiziğin hazmedilmesine bağlı olduğunu söylemektedir (Heidegger, 1977: 34).

Görünen o ki, modern söylem değil ama, gerçekliğin kendisi karşı bir saldırıya geçerek, modern öznenin metafizik-teleolojik aşkınlığını sorgulayarak müphemleştirmektedir. Teknik zekâsı sayesinde tasarımlayarak ve araştırarak, *tasavvurunun bir bölgesi* olarak gördüğü tabiata kendi söylemini, yalnızca kendisi tarafından anlaşılan üst-dilini dikte eden modern insanın kendisine, bizzat bu nesnenin tanzimi (nesneye kurulan tuzak) tarafından meydan okunmakta ve o da, bunun gereğine uyarak, "tabiata araştırmasının bir nesnesi olarak yaklaşmaktadır,

73 Ludwig Wittgenstein, Wittgenstein und der Wiener Kreis, Bd. 3, (Gespräche, aufgezeichnet von Friedrich Waisman), Frankfurt a. M. 1993, s. 93

hem de bu nesne mevcudiyetin asılsızlığında kaybolup gidinceye kadar." (Heidegger, 1991: 18). Zira, modern özne, üretiminin neticesini (gerçekliğin nesnelleştirilmesi) tamamlanmış bir ürün ve meydana getirilmiş, dizayn edilmiş bir inşa formunda önünde bulduğunda, hem teknik terkip süreci, hem de sebep-netice ilişkisinin bütün biçimleri onun için mahrem kalmaktadır. Böylece, kendini öncelikle herhangi bir hesaplamayla tespit edilebilir tarzda sunan tabiat, dizayn edilmiş bilgi ve enformasyonların keyfî olarak ısmarlanabilir bir sistemine dönüşmektedir. İnsan, gerçeği tamamlanmış bir ürünü, kendisine mahrem olan terkip mantığı olarak ısmarladığında, kendisini gönderilmiş bir zekâ olarak takdim eden varlığın sadece ısmarlayıcısı konumunda bulunmaktadır.

Nesneyle karşılaşmasında özne, artık dizaynın o eski ahlaki bir edim olarak anlaşılan, bunalımları, yanlış anlaşılmaları, memnuniyetsizlikleri, felaketleri ortadan kaldırabilen veya en azından hafifletebilen misyonunu tecrübe etmemektedir. Buna uygun olarak dizayncılara da, misyoner-eğitimci vazifesi tevdi edilmektedir. Modern dizayncının vazifesi sürekli olarak, günlük hayata hâkim olan kaos ve anarşiye karşı estetik standartları belirlemekten ibaretti. Modern söylemde dizayn hayatın stilize edilmesi, sayısız çeşitli pratikleri yönlendiren ve organize eden sistematik bir tasarımdı ve nihayet *biçim işleve tabidir* ilkesine uygun olarak uluslararasılaşmıştı. Yeni dizaynın teknik çağında ise, öncelikle biçim işleve tabidir gibi modern amentüler alaya alınmış ve yerine *biçim fanteziye tabidir* parolası ikame edilmiştir. Netice itibarıyla, o iyi, konseptsiyonel zevkin geleneksel sınırlarına yapılan işlevsel refleksiyonlar kaldırılmış ve akıl ve aklilik gibi alışılmış dizayn dogmaları, köhnemiş zevk dikteleri olarak kıymetten düşürülmüştür.

Kullanışlılığın ve işlevselliğin reddedilmesinin neticesi olarak ilkin, uluslararası stilizasyonun moral kodeksi kırılmış ve ademi merkezîleştirilmiştir. Bunun üzerine sadece metropollerde (Paris tarzı, London tarzı gibi) yeni dizayn diyalektleri meydana gelmemiş, aynı zamanda güncel özel hayatta, Yeni-İlkelcilik'ten, Dadaizm'e ve Sürrealizm'e, hız çılgınlığına, tiyatrallikten Budizm'e, eksantrik tarzdan Minimalizm'e varıncaya kadar çoğulcu bir stilistik, bir tür hislerin kolajı oluşmuştur (Daghild, 1991: 1-9).

Şeylerin (dizayn nesnelerinin) Dadaizm, Sürrealizm ve Pop-art fikirleriyle ilişkilendirilmesi ve evimizde şimdiye kadar kullanmadığımız bir materyal olarak takdim edilmeleriyle birlikte nesneler, sanatın gayeden boşalmış alanına dahil oldular. Günlük normal hayatın dizayn edilmiş, fanteziler, zevk yoğunlaşmaları, hayaller, hatıralar ve simülasyonlar yüklenmiş nesneleri, yüksek kültür alanına nüfuz etmeye başladılar: Nesnelerin bizzat kendileri, Stoacıların iddia ettiği gibi, fikrî cereyanların *anlam taşıyıcıları* oldular, öznenin söylemini artık onlar üstlenmeye başladılar.[74]

Peki bu yeni idrakin pratiği insanları, akılcı-olgucu misyonerlerin gayretlerinden kurtarabilir mi? Sanat ve nesne, metafizik

74 Ünlü bir dizaynçı olan Philippe Starck şöyle demektedir: "Sadece işaretler değil, aynı zamanda zekâ da tüketilebilir. Tabii burada kendi zekâmdan bahsetmiyorum, ürünün zekâsını kastediyorum. Benim bütün nensnelerimin oldukça nükteli veya sosyo-eleştirel olabilen bir *söylem* olduğu hususunda ısrar ediyorum. Günümüzde bizim dizaynçı olarak kullanılışlılık açısından ortaya çıkarabileceğimiz tek şey, hissiyatın şiir vasıtasıyla uyarılması ve teşvik edilmesidir. Zira bir lamba için ışık saçması gerektiği doğru olsa da, bu işlevsel bir görüştür ve bu gayeyi gerçekleştirecek her zaman binlerce lamba vardır. Günümüzde, nesnelere can vermeliyiz. Bu lamba küçük bir şahsiyet, masalda olduğu gibi sevimli küçük bir peridir. Onda, o periyi işittiğimiz, belki de hepimizin peri olduğu o zamanların kolektif hatırasından bir şeyler mevcuttur. O öyle güzel, küçük bir arkadaştır." (Daghild, 1991: 11-12)

öznelliğin zorlamasından kurtulup, felaha erebilecek mi? Acaba gerçekten varlık ve görüntü, şekil ve muhtevanın modern diyalektiği, gerçekler karşısında iflas mı etti? Hegel'in şu, "görüntü varlığın özüne ait bir şeydir, gözükmese ve görünmese, hakikat olmazdı" (Beat, 1991: 27) şeklinde ifade edilebilecek sözüne günümüzde nasıl yaklaşılmalıdır? Pop-art'tan (Andy Warhol ve M. Duchamp) sonra hâkim gerçeklik ve ütopik ihtimal arasındaki tezatlı dünya gerçekten yıkılıp gitti mi?

Anlaşılan o ki, günümüzde tekno-bilim, sanat ve teknikteki araştırma ve gelişmeler sebebiyle gerçeklik, daha hükmedilebilir olmaktan ziyade, sürekli olarak daha kavranılamaz ve karmaşık bir hal almıştır. Her yerde sürekli daha da karmaşıklaşan aletler kullanılmaktadır. Cisimlerle ellemek, görmek ve koklamak suretiyle kurduğumuz irtibat kaybolup gitmektedir. "Kodlama ve kod-çözüm sistemleriyle, yeni bir tarzla kavranılamaz olan bir gerçekliğin varlığını tecrübe ediyoruz. Eski iyi maddenin kendisi bize, netice itibarıyla karmaşık formüllerde çözülmüş, sonra tekrar terkip edilmiş bir şey olarak ulaşmaktadır. Gerçeklik, artık insani mekân ve zaman birimlerinde organize edilemeyen yapı kanunlarının (matriksler) unsurlarından oluşmaktadır." (Lyotard, 1985: 10)

Madde, tedricî olarak cisimsizliğe mi dönüşmektedir? Lyotard'a göre maddeye artık, özneyle tezat teşkil eden nesne gibi bakılamaz. Günümüzde madde daha çok, kavranılamaz olan ve mahallî, sınırlı geçerliliği olan yapılar tarafından belirlenen unsurların bir terkibidir. "Madde ve ruhun sürekli artan bir oranda birbirine nüfuz etmesi -ki bu bilhassa metin işleme sistemlerinin kullanımında net olarak ortaya çıkmaktadır- şimdi, ruh-beden birliğine ilişkin klasik problematiğin ertelenmesine yol açmaktadır." (1985: 25).

İnsanların yeni teknolojiler sayesinde tabiat üzerindeki kontrollerini arttırdıkları ve kendilerini daha da tabiatın maliki ve efendisi yaptığını öne süren iddiayı Lyotard, endişelendirici bakış açılarıyla, mutlaka rahatsız edilmesi gereken modern rahat bir peşin hüküm olarak vasıflandırmaktadır:

> İnsan için endişe verici olan şey ise, *insani varlık* olarak sahip olduğu (sözde) kimliğinin geçerliliğini yitiriyor olmasıdır. Üstelik cisimsizleşme süreci böyle bir kimliksizleşmeyi içermeye başlamıştır. Maddenin, kendisini gayesine ulaşmak için hükmü altına alan öznenin tamamlayıcısı olması gibi, cisimsizlik de çelişkili bir kavram olarak, artık bir proje için cismi (maddesi, hammadde de olsa) olmayan bir madde anlamına gelmekte ve *insan*ın tarafındaki, kendisine tabi olana bağlı olan bir inhilali ifşa etmektedir.
>
> Cereyan eden bu hadise sebebiyle, *materyal* kavramıyla ilişkilendirilen, insanın vasıtasız kimlik hissini besleyen tasavvurlar zayıflamaya başlamaktadır. Yani: Tecrübe, hafıza, iş, özerklik (veya özgürlük), hatta *yaratma*nın kendisi ve insan olmayan şeylerle var olan temel fark genel olarak zayıflamıştır. Buna karşın, genel interaksiyon tasavvuru ise güçlenmektedir (1985: 79).

Böylece insan tedricî olarak *sanki*ye, ürünlerinin oluştuğu her yerde kendisiyle karşılaştığına inanmaya başlamaktadır. Bir bakıma o, üretilmiş mevcut varlıkta (cisimsiz maddede) mahrem olan zekâsıyla, bir başka deyişle, üretilmiş mevcut varlığın bir parçası olan kendisiyle karşılaşmaktadır. İçinde bulunduğumuz sibernetik çağında hatta, insanı insan maddesi, genetik-biyolojik bir mevcudiyet veya medya vasıtasıyla yayınlanabilir ve ısmarlanabilir bir (tele-)beden olarak tasavvur etmek, onu kendi varlık unsurlarına parçalamak veya bir başka şeyle telafi etmek mümkün olmaktadır. Demek ki o, sadece her şeyi,

nesneleri, kelimeleri, enformasyonları, programları vs. ısmarlayan biri değil, bilakis kendisi de gönderilebilen, yayınlanabilen ve ısmarlanabilen bir şey olmuştur.

Teknik ürün ve zekâ ile daha sonra eleştirel, öz güvenli bir ilişkiye giremeyen insan, *teknik terkibin varlık alanında*, (Heidegger, 1991: 23) kendisine meydan okunulan olarak durmaktadır. Öznenin kendisi, araştırma nesnesine ve nihayet kendi söyleminin ürününe dönüşmektedir. Aşkın öznelliğin ve temsilinin dairesi devrini tamamlamakta ve kapanmakta, kendisine meydan okunan ve tehdit edilen insandan yeryüzü efendiliği, nesnenin lehine olacak biçimde alınmaktadır. Zira teknik, sadece terkip (cisimsizlik, zekâ) olarak insanın karşısına dikilmemekte, bilakis onun içine girmektedir.

Bu birinci bölümün kısa özetinde yine, modern söylem tarafından, topyekûn mobilizasyon isteminin metafizik aşkınlığının (aşmanın) emniyeti için kurgulanan özne-nesne ilişkisinin, düşünceyi ve insan varlığını çıkmaz bir sokağa (nihilizme) sevk ettiği görülmektedir. Zira bu çıkmaz sokağın sonunda öznenin aşkınlığı, artık nesneler ve hadiselerden özneye yönelen, modern olgucu söylemdeki bütün düzenleri anlamlandırma ve aklileştirmenin kaynağı olan akılla ilişkiye giren bir geri çekilmeye dönüşmektedir. Teknik bir üretimin nesnesine ve anlamlandırmanın kaynağı olarak bir hadiseye bakıldığında, artık öznelliğin veya temsilinin meşrulaşmasının vuku bulmadığı anlaşılmaktadır.

♦ ♦ ♦

Şuurun ve temsilin içine girdiği bunalımdan netice itibarıyla en fazla etkilenen estetik-söylemsel modernizmdir. Estetik-söylemsel modernizm, temsilin, klasik-gerçekçi anlatımın ve psikolojik-gerçekçi gösterimin artık kurtarılamayacağını çok iyi

görmüştür. Böyle bir işe teşebbüs etmek yerine, estetik-söylemsel modernizm genel olarak, sembolik ve tali düzenlerin deveranını estetik yapıların bunalımı olarak algılamış ve dolayısıyla temsilî gösterimin tabiatını problematize etmiştir. Refleksif ve parametrik anlatım yapısı vasıtasıyla estetik-söylemsel modernizm, eleştirel-entelektüel bir biçim ve tarzda göstergelerin düzeninin destrüksiyonunu yapmaya çalışmıştır. Bu tarz problematizasyonun sinemadaki belkemiği genelde Nouvelle Vague/Yeni Dalga ve özelde de Jean-Luc Godard'dır. Jean-Luc Godard ve filmlerinin Yeni Dalga akımının ve sinemadaki estetik-söylemsel gösterimin gerçek temsilcisi olarak kabul edilmesi gerekmektedir. Çünkü o, Yeni Dalga ve getirdiği yenilikleri daha da ilerleten ve radikal anlamda zirveleştiren kişidir. Eğer Yeni Dalga'nın diğer filmlerini, örneğin Truffaut'unkileri, öykülemeci anlatımın ve temsilin içine girdiği bunalımın modern şuurda sebebiyet verdiği sancıyı, susarak tahammül eden veya çeşitli türlerin karışımıyla hafifletebilen filmler olarak telakki etmek mümkünse, o zaman Godard'ın filmlerini, tehdit edilen öznenin eleştirel akıl ve yargı gücünü yardıma çağırmak için atılan çığlık[75] olarak

75 Godard, Alfred Hitchcock'un filmi *Strangers on a Train*'i eleştirdiği 'Öznenin Hükümranlığı' adlı makalesinde (Cahiers du Cinéma, Nr. 10, März 1952) şöyle demektedir: "Modern insanın, Tanrıların yardımı olmaksızın aşağılanmaktan kurtulamayacak olduğu durumunun nasıl ilgiyi hakettiğini daha iyi gösterebilecek bir film tanımıyorum. Doğru anlaşılmam için şunu söylemeliyim: Filmsel sahneleme, kader ve özgürlüğün kategorilerine göre değil, bilakis dehanın sürekli olarak icatçı, nesneleri kendine ait kılan, tabiata ölçü getiren, kendisi vasıtasıyla etrafta saçılmış duran nesneleri güzelleştirmek zorunluluğuna erişilen gücüne göre ölçülür. (...) Şüphesiz sinema gerçekliğe meydan okuyor, ama onu ondan çekip almıyor; eğer sinema şimdiki zamana karışıyorsa, bu yalnızca ona ihtiyaç duyduğu tarzı verebilmek içindir. (...) Amerikan filmlerindeki bütün yeniliğin, canlılığın, özneyi, tekrar sahnelemenin saiki yapmasından kaynaklandığının, Fransız sinemasının hâlâ hicve olan herhangi bir inançla yaşadığının, güzele ve pitoreske olan temayülü, o Tristan ve Isolde hikâyeleri dolayısıyla doğru ve hakikati ihmal etme, farklı bir ifadeyle, hiçlikte son bulma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunun anlaşılması gerekir." (Godard, 1971: 17-21)

değerlendirmek gerekir. Bu çığlığın Yeni Dalga akımında ve bilhassa Godard'ın filmlerinde refleksif, teorik bir şuur olarak ifadeye kavuştuğu görülmektedir. Kısaca Yeni Dalga'da, düşünen öznenin, insan ve dünya arasındaki temsilî ilişkinin ertelenmesine atıfta bulunan estetik-eleştirel bir ifadesi bulunmaktadır; sinemada, öznelliğin müstakil zihnî görüntüsünün kaybolup gidişine sebep olan filmin geleneksel alışkanlıklarına ve klişelerine eleştirel-entelektüel bir refleksiyon kuran çığlığı:

> Hitchcock gibi Yeni Dalga da, zihnî resimler ve düşünce figürleri (üçlük) görüntüleme taraftarıydı. Fakat Hitchcock bu görüntülerde, geleneksel algı-aksiyon-teshir sistemini uzatıp nihayete erdirmesi gereken tamamlayıcı bir unsur görürken, Yeni Dalga sistemi istinat noktasından tutup kaldırarak, algının motorik olarak tatbik edilişinden, aksiyonun durumla bağlayan iplerden ve teshirin, bir şahsa olan aidiyetinden makaslanması gerektiğini keşfetmişti. Bu yeni görüntü anlayışı, filmin gelişimini netice itibarıyla sona erdirmekten ziyade, mutasyona yol açmalıydı. Hitchcock'un sürekli olarak direndiği bu mutasyon için gayret gösterilmeliydi. Bu zihnî görüntü, asla ilişki bağlarını örmekle kendini eğlendirmemeli, bilakis mutlaka yeni bir cevher inşa etmeliydi. Bu görüntü sadece bir fikir olmalı, bu şartlar altında oldukça zor da olsa, mutlaka düşünmeye başlamalıydı. Bunun için iki önemli şartın yerine gelmesi gerekiyordu: İlkin, aksiyon görüntüsünün, algı ve teshir-görüntüsünün, her yerde klişelerin keşfedilmesi pahasına, müphemleştirilmesi gerekiyordu. İkinci şart ise, aksiyon görüntüsüne bir değer biçilmemesi, ayrıcalıklı yerini korumasına müsaade edilmemesi, sadece, arka planda aranmak mecburiyetinde kalınsa bile, oluşan yeni, düşünen görüntünün menfi bir şartı olmasıydı (Deleuze, 1989: 288).

Bu girişim adeta, öznelliği temsilin bunalımından eleştirel-estetik bir söylem vasıtasıyla kurtarması gereken modern şuurun gösterdiği son çabaydı.

Bunalımın Yeni Dalga'sı

François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer. Bunlar, eğitimlerini öncelikle film kulüplerinde ve Paris'in Cinémathéque'inde yapan ve sonra yıllar boyunca, şef redaktörlüğünü André Bazin'in yaptığı, meşhur sinema dergisi Cahiers du Cinéma'da film eleştirmeni olarak etkin olan önemli ve meşhur yönetmenlerdir. Bu yönetmenler, film çevirmeye başlamadan önce, film kulüplerinde ve Paris'in Cinémathéque'inde Siyah Dizi'nin ve Renoir, Hawks, Lang, Ford, Nicolas Ray, Anthony Mann gibi yönetmenlerin filmleriyle tanıştılar. Cahiers dergisi etrafında toplanan bu film meraklıları, Kara Filmler dizisinin ve Hitchcock'un filmlerinden oldukça fazla etkilenmişlerdi. Claude Chabrol (Le Beau Serge 1959) ve Truffaut (Les Quatre Cents Coups 1959) gibi Yeni Dalga'nın yönetmenleri ilk sinema filmlerini çevirmeye başladıklarında, Alain Resnais, çevirdiği *Hiroshima, Mon Amour* adlı filmiyle büyük bir hayranlık uyandırmıştı. Eric Rohmer *Le Signe du Lion* (1959) filmiyle, Jacques Rivette *Paris Nous Appartient* (1959) ve Jean-Luc Godard *A Bout de Souffle* (1959) filmiyle ilk çekim tecrübelerini yaptıklarında, film eleştirmenleri tarafından saygıyla karşılandılar ve anlatım tarzları gazeteciler tarafından Nouvelle Vague/Yeni Dalga olarak vasıflandırıldı. Böylece Yeni Dalga fenomeni 1959 yılında doğmuş oldu.

Yeni Dalga'nın bu ilk filmlerinin vasıflarını anlatım tekniği açısından şu şekilde özetlemek mümkündür: Yeni Dalga'nın genç yönetmenlerinin pratik film tecrübeleri yoktu. Bu sebeple

öncelikle, elleriyle hususi bir kamera kullanım tekniği geliştiren Henri Decae gibi tecrübeli bir kameramana ve kendi teorik-eleştirel mülahazalarına ihtiyaç duyuyorlardı. Genel olarak Yeni Dalga filmlerinin, elle kullanılabilen kamera (35mm) ile stüdyo dışında, yani toplumsal mekânlarda ve caddelerde çekildiğini söylemek mümkündür. Genç yönetmenler böylece kısa bir zaman içinde ve az parayla iyi filmler çevirmeye çalıştılar. Bu gayeyle bu yönetmenler, filmlerini ağırlıklı olarak dışarda, caddede çektiler ve tabii ışık şartlarında, taşınabilir çekim aletleriyle çalıştılar. Bu çalışma şartlarına uygun olarak birçok diyalog ve aksiyon, bilhassa Godard'ın filmlerinde, irticalen gerçekleştiriliyordu. Zaman ve mekân sürekliliği içinde bazen hızlı, bazen panik halinde, bazen de kesimsiz uzun çekimlerin (*Weekend* filminde olduğu gibi), çok kısa çekimlerin, ani ve eliptik sıçramaların olmasını ve klasik-gerçekçi anlatım sinemasının katı normlarına karşı takınılan umursamaz tavrı, Yeni Dalga'nın anlatım tekniğinin önemli unsurları olarak zikretmek mümkündür.

Diğerleri arasında Claude Chabrol, grubun ilk filmi *Le Beau Serge*'yi (1958) F. Truffaut'dan önce çeken kişidir. Bu filmde Chabrol, alkol bağımlısı ve parasız olan bir kişinin hikâyesini anlatmaktadır. Alkol bağımlısı kişi, gri ve monoton renk tonlarıyla görüntülenen bir Fransız kasabasında yaşamakta ve orada nihayet tedavi edilmektedir. Chabrol daha sonra *Les Cousins*'i (1959) ve akabinde *A Double Tour* (1959), *Les bonnes Femmes* (1960), *Les Godelureaux* (1961), *Le Femme Infidéle* (1969), *Le Boucher* (1970) ve son olarak *Une Affaire des Femmes* (1988) filmlerini çevirmiştir. Chabrol'un filmlerinin birçoğunda Hitchcock'un tesiri görülmektedir. O genellikle, içinde hadisenin melodramatik

dönüşler ve psikanalitik tahlillerle anlatılmaya çalışıldığı thriller filmleri çevirmiştir. Haklı olarak Ulrich Gregor şöyle demektedir:

> Chabrol kendini, eleştirilerinde ve monografisinde (Eric Rohmer ile birlikte) İngiliz yönetmen Alfred Hitchcock'u yücelten metafizikçi olarak kabul ettirmek istemiştir. Chabrol, Hitchcock'un felaketlerle olan ironik oyununu hiddetli bir ciddiyetle devam ettirmiştir; oyuncularının aksiyonuna, *Le Beau Serge* filminde olduğu gibi, üstü örtülü motivasyonlar yerleştirmiştir (Gregor, 1976: 477).

Eric Rohmer yönetmen olarak ilkin 60'lı yılların sonlarında, Cahiers grubunda tanınmıştır. Başarısız filmi *Le Signe du Lion* (1959)'dan sonra nihayet *Ma Nuit Chez Maud* (1968) filmiyle kabul görmüştür. Daha sonra Rohmer *Le Genou de Claire* (1970) ve *L'Amour, L'aprés Midi* (1972) filmlerini çevirmiştir. Claude Chabrol ile birlikte Hitchcock üzerine bir kitap da yazan Rohmer'in filmlerine, aynı temanın ve ortak anlatım yapısının çeşitlemeleri gözüyle bakmak mümkündür: Onun filmleri genellikle, psişik insiyaklar ile şahsiyetler arasındaki çatışmalar üzerinedir. Çevreyle daha iyi ilişkiler kurmak istemeleri sebebiyle entelektüel bir istikrarsızlığa sahip olan karakterler arasındaki mahrem konuşmalar, genellikle, kelimeler (konuşma eylemi/aktı) ve karakterlerin aksiyonu arasında çelişkili bağıntıların olduğunu göstermektedir. Bu duruma uygun olarak Rohmer, bir karakterin iç dünyasını daima bir başkasının psikolojik durumunun zıttı olarak tahlil etmektedir. Bu psikanalitik inşa ve karmaşık olmayan, tutumlu fakat akıcı kamera kullanımı ile Rohmer, öyküleme, kurgu ve akli tahlillerle olan edebi eğlencesini filmlerinin görsel ifadesine taşımıştır (Monaco, 1985: 330). Örneğin, *Heinrich von Kleist* (1777-1811)'ın aynı adlı eserinden sahneye

uyarladığı *La Marquise d'O* (1975) filminde Rohmer, izah edilemeyen sebeplerden dolayı hamile olan saygın bir kadının cinselliğini, cinsiyetin metafiziği bağlamında incelemektedir.

Cahiers du Cinéma dergisinin bir elemanı, Renoir ve Becker'in asistanı, Truffaut ve Rohmer'in çevirdiği kısa filmlerde kameraman olan Jacques Rivette, filmin görsel tabiatına deneysel bir tarzda yaklaşmış ve dramatik anlatım yapılarına olan düşkünlüğüne rağmen, örneğin dört saat süren filmi *L'Amour Fou*'da, 16 mm ve 35 mm'lik çekimleri, kaliteye hiç dikkat etmeksizin birbirine karıştırmıştır. Onun filmleri süre, film ve aksiyon unsurları arasındaki bağıntıların psikolojik-dramatik yoğunluğu gibi fenomenler üzerine yapılan dayanılmaz uzunluktaki araştırmalardır. Filmlerini şu şekilde sayabiliriz: *La Religieuse* (1965), *L'Amour Fou* (1968) - dört saatten fazla süren bir film, *Out One* (1971) - yaklaşık 13 saat süren uzun bir film, *Out One: Spectre* (1972) - dört saatlik bir film, *Duelle* (1976), *Noroit* (1977) ve *Merry Go Round* (1978). J. Rivette'nin sıradışı kamera kullanımı, oyuncuların irticali aksiyonları ve kamera arkasındaki tesadüfiliklere karşı gösterdiği müspet dikkati ile, Godard'ın aksiyon akışının eleştirel-söylemsel bir optik lehine, öznelciliğin estetik-refleksif şuuruyla bağlantı kurabilmek için kesintiye uğratıldığı filmlerini hatırlatmaktadır (Monaco, 1985: 331; Gregor ve Patalas, 1976: 480).

Yeni Dalga yönetmenleri arasında François Truffaut, ticari anlamda en başarılı olanıdır. Onun Yeni Dalga hareketi içindeki kariyerinin başlarında çevirdiği ilk filmleri *Les Quatre Cents Coups* (1959), *Tirez Sur le Pianiste* (1960) ve *Jules et Jim* (1962), daha sonra çevireceği *L'amour á Vingt Ans* (1962), *La Mariée Etait en Noir* (1968), *La Sirene du Mississippi* (1969) ve *La Nuit Américaine* (1973) gibi filmlerin ana vasıflarını göstermektedirler.

O da, Hitchcock'u hayranlıkla yüceltenlerdendir ve bunu yazdığı *Hitchcock* adlı kitabı ve çevirdiği *La Mariée Etait en Noir* ve *La Sirene du Mississippi* filmleriyle göstermiştir. O da, Yeni Dalga'nın diğer yönetmenleri gibi, Amerikan sineması tarafından büyülenmiştir. Bu hayranlığın neticesi olarak François Truffaut filmlerinde, Kara Dizi, Western ve Gangster filmleriyle kendi şahsi anlatım tarzını kaynaştırmıştır. *La Sirene du Mississippi* gibi filmleriyle Truffaut türleri, kombinasyonlar vasıtasıyla parçalamaya ve bunun neticesinde, yönetmen filmleri geleneğine yeni bir impuls vermeye çalışmıştır. Truffaut 1967 yılında kendi hakkında şöyle demiştir:

> Çekim çalışmaları esnasında anladım ki, sezgi, dürüstlük ve güven, kendimi arzu ettiğim gibi anlaşılır kılmak için yeterli olmamaktadır. Her öyküyü veya film yönetimini ilgilendiren meselede, Hitchcock veya Renoir'i düşündüm ve meselenin dil ile mi yoksa sahne oyunuyla mı alakalı olduğunu sordum. Uzunca bir zaman, insanın kendisine yakın hissettiği bir şeyi ancak sezgisel olarak sergileyebileceğine inandım. Fakat kısa bir süre sonra, en ciddi mevzuların irdelenmesinde dahi kurguya kaçışın gerekli olduğunu fark ettim ve bu düşünceye, Hitchcock filmlerini seyrettikçe daha da inandım (Marchelli, 1978: 88).

Şüphesiz Truffaut'un filmleri, Yeni Dalga'nın diğer filmlerine nispetle daha az modern ve entelektüeldiler. Truffaut, diğer teorisyenlerin teknik şuuru ile arasına mesafe koymak istemiştir (Allen, 1986: 36). O, Fransız sinemasında devrim yapmak yerine, 30'lu, 40'lı ve 50'li yılların eski *iyi film* geleneğine sadık kalmak istemiştir. Filmlerinin çoğu otobiyografik ve edebi hususiyetler, belirli yönetmenler ve müellif filmlerine, öykülemeci gelenek çerçevesinde yapılan öykünmeler ihtiva etmektedir. Gayriihtiyari,

trajik kriminal ilişkilere bulaşan bir piyanistin hikâyesinin anlatıldığı, sıkça Godard'ın *A Bout de Souffle* filmiyle karşılaştırılan *Tirez Sur le Pianiste* filmi üzerine Truffaut şöyle demektedir:

> Sistematik olarak çeşitli film türlerini birbirine karıştırdım ve bazen öykündüm. Örneğin, Nicole Berger'in pencereden düştüğü sahne, Amerikan filmlerine melodramatik ve pervasızca bir öykünmedir. Temayı Perrault'un bir hikâyesini kendime örnek almak suretiyle yapılandırdım ve sınırladım. Goodi'nin, bir süre sonra alışılmış kriminal filmlerin ötesine geçip masallaşan romanı beni gerçekten hayran bırakmıştı (Marchelli, 1978: 89).

Filmi *Jules et Jim*'i Truffaut filmsel bir edebiyat olarak değerlendirmektedir. Onun *Jules et Jim*, filmi Henri-Pierre Roché'nin üçlü bir aşk hikâyesinin anlatıldığı, aynı adlı romanının sinemaya uyarlanmasıdır: İki arkadaş bir kadına âşık olur. Uzunca bir süre birlikte yaşarlar. Çıkan bir savaş dolayısıyla ayrılırlar, fakat savaşın sona ermesiyle tekrar buluşup birlikte yaşamaya başlarlar. Sözü edilen karakterler 30'lu yılların özgür düşünceli ve entelektüel bohem tipini temsil etmektedir. Bilhassa karakterlerin temsilî sahnelerinin yeniden üretilmesi suretiyle, roman filme uyarlanmış, karakterlerin davranış mantığı ve genel olarak fertler arasındaki aksiyon akışı, psikolojik-gerçekçi sanat filmlerinin geleneksel alışkanlıkları tarafından belirlenmiştir. Bu, melankolinin neşe, acının sevinçle dengelendiği filmde Truffaut bize, psikolojik karakter inşası ve oldukça sakin ve istikrarlı kamera kullanımıyla, hümanist Jean Renoir'den ne kadar çok etkilendiğini göstermektedir.

Netice itibarıyla Truffaut şöyle demektedir: "Gerçi ben sinema hakkında hakikati söylemek istedim, fakat bütün hakikati

değil ve ben her şeyden önce, sinemanın şimdiye kadar nasıl geliştiği hususunda konuşmak istedim." Daha sonra Truffaut, kendisinin yönetmen olarak otobiyografik filmi *La Nuit Américaine* (1973) çevirmiş ve adeta filmin 1970'li yıllara gelinceye kadar geçirdiği merhalenin kati olarak sona erişi üzerine şarkı söylemiştir (Winkler, 1991: 149).

Truffaut'un, kurucusu olduğu için ve filmlerinde Yeni Dalga'ya özgü kamera kullanımı, eliptik anlatım tarzı, irticali aksiyonlar, anlatım sürekliliği ve montaj içindeki sıçramalar bulunduğu için grubun üyesi olarak kabul edilmesi gerekmektedir. Bütün bunlara tabii ki, grubun Yeni Dalga adıyla tanınmasına vesile olan ticari başarısının da eklenmesi gerekmektedir.

Gangster filmlerine, Kara Dizi'ye ve Hollywood'un melodramatik aşk hikâyelerine refleksiyonlar kuran ve aksiyon akışındaki ani kavisleri sebebiyle, senaryosunu yazdığı Godard'ın *A Bout de Souffle* filmiyle karşılaştırılan Tirez Sur le Pianiste filmini saymazsak, Truffaut'un diğer bütün filmleri, kendisinin de itiraf ettiği gibi, öykülemeci sinema geleneğine aittir.

Yeni Dalga akımının öncülük ettiği yenilikleri, eleştirel-tahlilî, yorumcu-denemeci tavrıyla entelektüel-refleksif bir söylemin anlatım formu içinde radikalleştiren ve nihayet Yeni Dalga'yı en fazla belirleyen kişi Godard'dır. Bu yüzden şimdi Godard'ın filmlerini, grubun diğer filmlerinden ayırıp, Yeni Dalga'nın hakiki temsilcileri olarak incelemek uygun olacaktır.

Çığlığın Metafiziği ve Sonun Başlangıcı

Godard, ilk ve en başarılı filmi olan A Bout de Souffle/Nefes Nefese ile, modern şuurun bunalımını estetik yapının bunalımı ve yapıyı da, ayrıştırılabilir unsurların (kategorilerin) ve nispetlerin bir sistemi (söylemi) olarak kavradığını göstermiştir. Fakat

bunalımın kendi bütünlüğü içinde bir yapı olarak kavranamayacak bir şey olması dolayısıyla, Godard'ın bu teşebbüsü, kendini yalnızca destrüksiyon, eleştirel-söylemsel refleksiyon ortamı ve bilginin estetiği olarak sunmaktadır. Her ne kadar Godard, başlangıçtan itibaren geleneksel öykü anlatımının ve genel olarak temsilin sona erdiğini dünyaya ilan etmeyi istemiş olsa da, netice, eleştirel mesafenin korunmasından yana sürekli artan bir şiddetle atılan bir çığlık ve öznelciliğin sona ereceği endişesinden kaynaklanan nihilist bir korku olmuştur.

Godard'ın Nefes Nefese (1959) filminde anlatılan hikâye şudur: Genç bir Fransız olan Michel Poiccard (Jean-Paul Belmando) çalınmış bir araba ile Paris'ten Le Havre'ye gider. Michel yolda, kendini takip eden motorlu bir polisi silahıyla vurur. Amerika'da yattığı hapisten çıktıktan sonra Avrupa'ya yaptığı yolculuk sırasında tanıştığı kız arkadaşı Patricia Franchini (Jean Seberg) ile Michel bir eve sığınırlar. Patricia esasen Amerikalı bir gazetecidir ve Paris'te bir oyuncuyla röportaj yapmak istemektedir. Michel, biraz para toparlayıp kız arkadaşıyla birlikte Roma'ya kaçmak ister. Birlikte geçirdikleri bir gecenin akabinde gazeteci kız, Michel'i polise ihbar eder. Filmin sonlarında, Michel bavulunu hazırlarken, Patricia ona, kendisiyle birlikte gitmeyeceğini ve onu polise ihbar ettiğini söyler. (Michel aslında, bir gece önce yolda yürümekte olan bir kişi, filmin yönetmeni Jean-Luc Godard tarafından ihbar edilmiştir.) Michel sükûnetini bozmaz, beklediği parayı bir cadde ortasında alır, kendisine verilmek istenen silahı ise almak istemez. Polis ateş ederek Michel'i böbreklerinden vurur. Michel yalpalayarak bir caddenin derinliğine doğru kaçar ve bir süre sonra yere yıkılır. Michel ölmeden önce şöyle der: "Midemi bulandırıyor." Arkadaşının yanına koşan Patricia "Ne diyor?" diye sorar. Polis kıza,

Michel'in sözlerini, "Onun midesini bulandırdığınızı söylüyor' şeklinde tercüme eder. Patricia kameraya doğru döner ve sorar: "Bulandırmak? Bu ne demek ki?"

Godard'ın bu filminde öncelikle, genel olarak sinemanın nasıl, ilkin Godard ile birlikte değil, hatta ondan da önce, kendine öykünmeye başladığı görülmektedir. Truffaut gibi Godard da, Amerikan gangster filmlerinin, bilhassa Kara Dizi hayranıdır: Kovalanan kahramanlar, tek başına kaçışlar, entrikaları bir türlü çözülemeyen gizli organizasyonlar, silahlar, amblem olarak sigaralar, jestler topluluğu ve kadın düşmanlığı... Hepsi genelde Western filmlerine ve Robert Aldrich'in *The Phoenix* veya Mark Robson'ın *Ten Sounds to Hell* ve *The Harder They Fall* gibi filmlerine atıfta bulunmaktadırlar. Michel Poiccard gerçek bir isyancı değildir, o daha çok gangster filmlerindeki büyük, bağımsız avareler mitosunun bir kurgusudur. Ağzında sigarası ve başında şapkasıyla o, Humphrey Bogart'a benzemektedir: Hayali, fakat görünürde kendinden emin bir kişilikle donanmış olan avare, örnek aldığı kişiyi kendi ölüm yolculuğunda selamlamaktadır. Michel başparmağının tırnağıyla alt dudağını okşayarak, Humphrey Bogart'ın vitrindeki resmine bakmakta ve onu taklit etmektedir. Kara Dizi'de olduğu gibi, Nefes Nefese filminde de tema aşk ve ölümdür. Bu gangster filminde kahraman, kendi hayat iradesinden ziyade aşk hatırına yaşamaktadır: Michel, Patricia kendisine eşlik etmediği takdirde kaçıp gitmek istememekte ve bu yüzden ona, bütün parasını aptalca harcayan, her şeyi kız arkadaşına itiraf eden ve nihayet onunla birlikte polis tarafından yakalanan bir dolandırıcının hikâyesini anlatmaktadır. Michel "Kadınlar korkaktır" demekte ve Patricia'nın ona, bunun aksini ispatlayacağını ummaktadır. Eğer aşk kazanmazsa, onun için geriye tek bir seçenek kalıyor demektir: Ölüm.

Öte yandan ama bu ölüm, romantik bir ölüm değildir. Bu ölüm daha çok, yönetmenin kahramanına, yazarlığın/yönetmenliğin (öznelciliğin) kahramanının hayali kişiliğine ve genel olarak fiksiyona karşı kurduğu bir komplodur: Bu durum özellikle, Michel'in yaratıcısı Godard'ın filmin hikâyesine, anlatıma müdahale ederek, hayali kahramanını ölüme sevk ettiği sahnede belirgin olarak ortaya çıkmaktadır. Filmin sonlarına doğru aniden, Godard ortaya çıkmakta ve oldukça keyfî bir tarzda, bir yönetmen gibi sahnede etrafına bakınmakta, sahne kuruluşunda emirler verir gibi Michel'e işaret etmektedir. Godard'ın bu parmak ucuyla işareti, esasen aslında öyküyü bizim için insicamlı biçimde toparlayan yönetmenin imgesel ve yöneten eline atıfta bulunmaktadır. Bu yönetmenin esrarengiz, yöneten elini daha sonra, filmin sonuna kadar hikâyeye dışarıdan müdahale eden zekânın resmi olarak görürüz: Michel kaçıp gitmeyi veya Antonio tarafından ayaklarının önüne fırlatılan silahı almayı reddetmektedir. Fakat Michel, polisi görünce, eğilip silahı alarak, polisin ona ateş etmesine sebep olmaktadır (Bkz: Barr, 1969: 11-16; Godard, 1979: 94-98).

Filmin kahramanı Michel, esasen bir kurgu, geleneksel sinemanın imgesel karakter tiplerinin tuhaf bir karışımıdır. Film tarihine yapılan refleksiyonlara rağmen, Nefes Nefese adlı bu filmin sahneler arasında ve içinde yapılan keyfî sıçramaları, filmin gramerine ve montaj geleneğine ters düşmektedir. Film sinemanın geleneksel alışkanlıklarına, esasen onları bertaraf etmek için refleksiyonlar kurmaktadır. Michel'in, yönetmenin dışarıdan müdahalesiyle vuku bulan ölümü de, Godard'ın gerçek niyetini göstermektedir: Kurgusal öznellik öldü; yaşasın eleştiri, öznelcilik ve onun söylemi!

Pierrot le Fou (1965) filminde Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) ve onun çocuk bakıcısı Marianne (Anna Karina)'nin hikâyesi anlatılmaktadır. Ferdinand zengin bir kadınla evlidir ve iki çocuğu vardır. Daha önce bir televizyon kanalında çalışan Ferdinand işsizdir. Ferdinand iş ilişkileri kurabilmek için kayınpederinin verdiği bir ziyafete gider. Çok can sıkıcı geçen ziyafette misafirler, aralarında para hırsıyla dolu parazitler gibi sohbet ederler. Ziyafete katılanlar arasında bulunan Sam Fuller (Samuel Fuller) konuşmalarıyla seyircinin dikkatini üzerine çeker. Sam sinemayı şöyle tanımlar: "Sinema filmi bir savaş alanı gibidir - aşk, nefret, aksiyon, şiddet ve ölüm. Tek kelimeyle heyecan". Ferdinand, ziyafetten ayrılır ve Marianne ile buluşur. Ferdinand geceyi onunla geçirir. Marianne gayriihtiyari, politik ve kriminal bir çetenin üyesi olur: Marianne bir gün oturduğu evde bir ceset bulur ve açıklanması gereken bir şeyin olmadığını fark ederek Ferdinand ile birlikte güneye gider.

Her ne kadar film, yolculuk boyunca geleneksel epik anlatım tarzını benimsese de, zamanla Ferdinand ve Marianne'nin, gerçeklik ve hayal arasındaki acı verici çatışma sebebiyle rahatsız oldukları anlaşılmaktadır: Onlar, iki yetişkin kişi, Ferdinand ve Marianne, kurgusal karakterler gibi, daha doğrusu, filmsel gerçekliğin kurgusal düzleminde davranışlarını sergilemeye çalışmaktadırlar. Onların bu fiksiyona kaçışı, aslında öznelliklerinin gerçek anlamını bulabilme çabasından başka bir şey değildir. Her ikisi de, bu kaybolan anlamı öncelikle tabiatın gücünde bulabileceklerine inanırlar ve iç barış ve özgürlüğü macera ve şiddette aramaya başlarlar: Yolculuk sırasında paraları biten Ferdinand ve Marianne, arabalarına hile ile benzin doldururlar, fakat daha sonra arabayı kullanmaktan vazgeçip ateşe verirler ve geride iz bırakmamak için yaya yürümeye

başlarlar. Daha sonra Galaxie 62 model bir Ford çalan kahramanlarımız Akdeniz'de bir adada bir tilki, papağan ve kitaplarla (Ferdinand'ın günlükleriyle) birlikte görülür. Gün geçtikçe daha fazla canı sıkılan Marianne, bunalıma girmeye başlar. Bir gün Marianne, arkadaşı Fred'le buluşmak üzere alır başını gider. Marianne, Ferdinand'ı Paris'ten arayarak, onun yardımına ihtiyacı olduğunu söyler. Ferdinand Paris'e geldiğinde, Marianne tekrar kaybolmuştur. Ferdinand Marianne'nin evinde iki ceset bulur. İki gangster, Marianne'nin nerede olduğunu söyletebilmek için Ferdinand'a işkence yapar. Ferdiand daha sonra, Toulon limanında çalışmaya başlar. Marianne Toulon'da tekrar ortaya çıkar. Marianne artık Fred'i nerede bulacağını bilmektedir, fakat önce Ferdinand'ın, cesetlerden sorumlu olan iki gangsteri öldürmesi gerekmektedir. Ferdinand Marianne'ye güvenmez ve onu takip eder. Ferdinand nihayet, sözde kardeş Fred'in aslında Marianne'nin sevgilisi olduğunu ortaya çıkarır ve her ikisini de öldürür. Ferdinand önce Paris'teki karısını telefonla aramayı dener, sonra yüzünü maviye boyayarak, kafasını üzerinde dinamitlerin dizili olduğu bir kuşakla sarar ve kendini havaya uçurur. Ferdinand'ın kendini ateşlemesini uzaktan takip eden kamera, sağa doğru kayarak denizin maviliğine karışır. Marianne ve Ferdinand'ın Arthur Rimbaud'un bir şiirini fısıldadığı duyulur: "O (kadın) sonsuzluğu buldu; güneşle birlikte kaybolan denizi".

Pierrot Le Fou filminin hâkim mecazları aşk, ölüm, eril öznelliğin bunalımı ve kadın düşmanlığıdır. Pierrot Le Fou, Picasso, William Faulkner, Rimbaud ve geleneksel sinemaya, bilhassa Godard'ın *Une Femme Marié*, *A Bout de Souffle*, *Le Petit Soldat*, *Le Mépris* ve *Alphaville* gibi önceki filmlerine yapılan bir refleksiyondur. Büyük bir ihtimalle Godard'ın kendisinin

yazdığı bir reklam metni, filmin, yönetmenin diğer eserleri arasındaki istisnai yerine işaret etmektedir: *Pierrot Le Fou*, alaylı bir biçimde, insanın kendi hayatını yaşaması gerektiğini, bir kadının sadece bir kadın olduğunu, yeni bir dünyada, nefes nefese kalmamak için, asosyal bir çeteye üye olmak gerektiğini keşfeden küçük askerdir.

Başrol oyuncuları Ferdinand ve Marianne'nin de, filmin de özü, aksiyon değil, refleksiyondur. Bu tespitle ifade edilmek istenen, sadece şiddet ve aksiyon sahnelerinin gizlendiği veya onlara yalnızca atıfta bulunulduğu değil, aynı zamanda ana figürlerin, bir karakterin sahip olması gereken cevherden tamamen yoksun olmalarıdır: Figürler, geleneksel anlamda kendilerine özgü bir şahsiyete sahip değildir, daha çok estetik-mecazi anlamda terkip edilen fiksiyon durumundadırlar ve sadece sinemadaki temsil geleneğine yapılan refleksiyonlar sayesinde mevcudiyetlerini sürdürmektedirler: Başlangıç jeneriğinde, filmin ismi ana renklerle, alfabetik sıraya göre siyah bir zemin üzerinde ışıldayarak görünmektedir. Filmin ismi *Pierrot Le Fou*'nun rengi mavi olarak belirlenmiştir. İsmin harfleri, iki *O* harfi dışında tekrar kaybolmaktadır. Marianne'ye kırmızı, Ferdinand'a ise mavi renk isnat edilmiştir. Kırmızı renk tehlike, düzensizlik, kadınsılık ve ölüm için seçilmişken, mavi renk romantik huzur (barış), özgürlük, sükûnet ve yüceliği sembolize etmektedir. Marianne'nin evinde uzanmış duran cesetin boynundan kırmızı bir kan akmaktadır. Figürler birlikte, Marianne'ye ait olan kırmızı bir Peugeot ile, cesetlerin kan kırmızısı harabeler içinde asılı durduğu bir kaza mahallinden geçerler. Güneye doğru yapılan seyahat esasen, maviye, umudun mavi ufuklarına kaçış anlamına gelmektedir. Figürler zor da olsa, Kızılderililer'in hayali cennetlerine yönelmeleri gibi, bir nehrin mavi sularına, mavi Akdeniz'in ortasındaki

bir adaya doğru yürürler. Fakat daima onlara eşlik eden kırmızı ise, sürekli uğursuzluk getirir ve fiksiyonu yok eder. Gangsterler, Ferdinand'a, Marianne'nin kırmızı elbisesiyle işkence ederler. Ferdinand nihayet kendini öldürdüğünde, üzerinde kırmızı bir tişört taşıdığı, maviye boyanmış başına doladığı dinamitlerden ikincisinin kabının kırmızı olduğu görülür.

Mavi ve kırmızı renkler kendi başlarına bir şey ifade etmemektedir. Onlar sadece karakterlerin ve filmin kurgusal inşasını yansıtmaktadır. Sözü edilen renkler yalnızca, Godard'ın kendi ve başkalarının filmlerinden yaptığı alıntılar gibi, gerçekliğin ve aşkın öznelliğin kaybedilmiş olduğunun bir işaretidir. Bu bakımdan, Ferdinand'ın kendini havaya uçurması ve hikâyenin bütün fragmantal anlatımını saçmalığa dönüştürmesinin asıl sebebi, öznelliğin ve kurgusal olmayan gerçekliğin mevcut olmayışıdır. Demek oluyor ki, filmin sonunda sadece yüzü boyanmış Ferdinand değil, bilakis aynı zamanda, temsilî fiksiyonun gerçeklik üzerinde hâkimiyet kuran gücü de havaya uçurulmaktadır.

Şimdi hiç çekinmeden şu soruları yöneltmek provokatif olacaktır: Acaba Godard hakikatte, hadiselerin kurgusal terkibi olarak öykülemenin, hatta filmin sona ermesini arzulamış olabilir mi? Yoksa o, kendi fantezilerinin sona erişinin hayalini mi kurmuştur?

Weekend filminde yine, anlatımın kendilerinden hareketle geliştiği ve parça parça olmuş resimlerin kendilerine tutunduğu iki ana figür bulunmaktadır: Roland (Jean Janne) ve Corinne (Mireille Darc). Corinne bir adamla evli ve onunla pek seyrek uyumaktadır. Roland ve Corinne karşılıklı çatışmalardan sonra aralarında barış yaparlar. Bu arada Corinne'nin babası vefat eder. Bir cumartesi günü birlikte, Oinville'ye gitmek, Corinne'nin babasını defnetmek, mirasını almak üzere yola

çıkarlar. Yolculuk sırasında, sayısız arabanın arasında trafik sıkışıklığına maruz kalırlar. Roland'ın bu trafik sıkışıklığından kurtulmak için gösterdiği bütün çabalar boşa çıkar. Yaklaşık on dakika süren bir kamera hareketiyle, sıraya dizilmiş arabalar ve belgesel bir tarzla görüntülenmiş insan yüzleri görülür. Bu kamera hareketinin sonunda, sıkışıklığa sebep olan bir trafik kazası görülür.[76] Oinville'de Corinne'nin annesi, ona mirastan düşen payını vermeyi reddedince, Roland ve Corinne tarafından öldürülür. Bindikleri arabayı sürülemeyecek kadar harabeye çevirdikten sonra kahramanlarımız yürümeye başlarlar. Yolculuk sırasında birtakım patlamalar olur. Roland ve Corinne köylüler, kasabalılar, yaya ve araba sürücüleri, kurban ve canilerle karşılaşırlar ve bunlar nihayet tuhaf bir aile resmi etrafında toplanırlar. Godard sahneleri, araya sıkıştırdığı metinlerle kesintiye uğratır ve cinayet gibi sahneleri göstermez. Hadiseleri sergilemek yerine Godard, araya sıkıştırdığı metinler ve diyaloglar vasıtasıyla sürekli onlara imalarda bulunur. Aksiyon akışını, araya girerek sürekli kesintiye uğratan metinleri şu şekilde sıralamak mümkündür: *Fransız Devriminden De Gaulle'cu Hafta Sonlarına, Pazar Günü, Pazartesi İçin Hikâye,*

76 Godard'ın birçok filmini montajlayan Agnés Guillemot'in ifadelerine göre, Godard bu sahneyi mümkün olduğunca dayanılmaz bir havaya sokmak istemiştir. Anlaşılan bu sahnede kasıtlı olarak provokasyon amaçlanmıştır. Agnés Guillemot bir röportajda şunları anlatmaktadır: "Bu sahne hakkında, Fransız sinemasının en uzun sahnesi diye bahsedilmeye başlandı. Fakat sizin de fark ettiğiniz gibi, sahnenin ortasında bir montaj mevcuttur. Bu, Godard için çözmesi oldukça zor bir meseleydi, çünkü bu sahnenin en uzun kamera hareketini ihtiva edebilmesi için, çekimin kesintiye uğramaması gerekiyordu. Fakat bu kamera hareketinin defalarca yapılmış olması ve bir çekimdeki bazı sahnelerin diğerinden iyi olması dolayısıyla sahneyi montajlamak zorunda kaldık. Godard, çeşitli çekimlerin farklı bölümlerini kullanabilmek için araya metinler sıkıştırdı. Sahne toplam olarak üç kere çekildi ve montaj için yalnızca iki çekim kullandık. Filmde sahne, toplam olarak dört bölümden oluşmaktadır." Bkz: (Godard, 1979: 81).

Lewis Carroll İle, Yüzyıl Savaşları'nda Bir Salı Günü, Dört Tane Perşembe Günü Olan Hafta, Robinson'un Cuma Günü, Thermidor, Pluviose, Vendéminaire, Totem ve Tabu, Ölüm Meleği. Roland ve Corinne, *Maocu Hippiler* ve yamyamlarla karşılaşırlar. Corinne'nin kocasının yamyamlar tarafından öldürüldüğünü öğrenirler. Corinne gruba dâhil olur ve hippi/yamyamlarla birlikte kocasının etini yemeye başlar. Daha sonra *sınıf mücadelesi* veren Araplar, dans sahneleri ve Mozart sonatı çalan Paul Gegauff (Chabrol'ün senaryo yazarı) görülür. İktibaslar ve kültürel anlamda yapılan atıflar tabii ki bu filmde de yer almaktadır: Örneğin Emily Brontë, Malcolm X, Saint-Just vs. gibi.

Godard, mümkün birçok şeyi tek bir film içinde paketlemeye çalışmaktadır. Godard hatta geleneksel sinemaya karşı olan radikal tavrını, filmin bir sahnesinde Roland ve Corinne'ye kendini yönetmen olarak tanıtan otostopçu bir tip vasıtasıyla ifade etmektedir. Godard, dilbilimsel çağın sona erdiğini, başarılarla dolu yeni bir dönemin, bilhassa film alanında başladığını ilan etmektedir.

Weekend (1968) filmi verilere, bir başka deyişle, çekim yerine gelip, etrafına bakınıp notlarını alan bir yönetmenin mevcudiyetine dayanmaktadır. Elbette montajın, film dilinin asli unsurlarından olmadığı, bir ekstra olduğu ve bu yüzden, ne zaman ve nasıl istenirse uygulanabileceği iddia edilebilir. Fakat yönetmenin bu başına buyruk oluşu nereye kadar takip edilebilir? İfadeye kavuşturulan, görüntüye sunulan şey, aynı anda bertaraf edilebilir mi?

Godard'ın *Weekend*'ini, bir alt yazıyla "hurda yığınları arasında bulunmuş" bir film olarak vasıflandırmaktadır. Böylece Godard, filminin hayali bir mahsül olmadığını, onu bulduğunu ifade etmek istemektedir. Muhtemelen bu yüzden Godard, filmin

başlangıç jeneriğinde, yönetmenin, teknik sorumlunun ve oyuncuların adını zikretmekten feragat etmektedir. Peki ama Godard neyi ilan etmek istemektedir, yönetmenin/yazarın ölümünü mü? Yoksa kurgunun sonunu mu? Aradığımız cevabı Godard Weekend filminin sonunda görüntüye gelen metinle vermektedir: Fin de Cinéma/Sinemanın sonu. Godard'ın gerçekten böyle düşündüğünü, bunun bir kışkırtma olmadığını montajcısı Agnés Guillemot söylemektedir: "Weekend çekimlerinin sonunda o, bütün çekim arkadaşlarına şöyle dedi: *Artık film yapmayacağım. Kendinize başka yerde iş arayın*." (Godard, 1979: 81).

Bu filmin aslında başarılı olduğunu söyleyebilmek oldukça güçtür. Godard'ın çığlığının şiddeti böylece hafiflememiş, bilakis daha da artmıştır. Bunu Godard şöyle itiraf etmektedir:

> Weekend doğrusu çok fazla... çok karmaşık ve kompleks bir dünyaydı. Bu film için Engels'in Irokeseler üzerine yazdığı ilk metinlerden iktibas yaptım. Oldukça fazla salata, büyük bir kulüp sandviçi yapmaya çalıştım, devasa olan ve olmayan şeylerin... Çığlık atmak üzereyim... (Godard, 1981: 256).

Weekend filmiyle birlikte ve daha sonra, Godard'ın eleştirel-söylemsel yanı daha da belirginleşmiştir. *Ben* ve *O/Id* arasındaki Freudyen kavga, anlaşılan devam etmekte ve bu kavgada *Ben*, sürekli daha fazla öz eleştiri yapmakta, kendine daha az güvenmektedir. Her ne kadar Godard, kararlı biçimde Freud'un *nerede o varsa, ben olmalı* sloganından yana tavır takındıysa da, sürekli olarak, *Ben*'in artık kurtarılacak bir yanının kalmadığını gösteren başarısızlıkları tecrübe etmek zorunda kalmıştır.

♦ ♦ ♦

Godard'ın filmlerinde başlangıçtan itibaren filmsel yapıyı, geleneksel-dramatik anlatım biçiminden uzak tutmaya ve her ikisini de kendi unsurlarına ayrıştırmaya çalışmış olmasının bir neticesi olarak, filmleri sürekli daha denemeci, eleştirel, etik-politik ve söylemselleşmiştir. Fakat o, kendi filmlerinin ve geleneksel sinemanın anlatım yapısını kendi unsurlarına ayrıştırdıkça, aynı oranda, teshirî görüntüler için sevgi yerine fikir üreten biri olmaya başlamıştır.

Öznenin, her yerde mevcut olan o resimlerin vazeden gücü karşısında acı çektiğini, hayal ve gerçeklik arasındaki müphemleşen sınırlarda bulunduğunu düşünen Godard, kendini, sinemada eleştirel-söylemsel bir çağ açan öncü olmaya adamıştır. Bunun neticesi olarak o, filmin semantiğini figüratif söylemin libidinal yüzeyinde dans ettireceğine, muharebe meydanında, hayalin rüya gibi büyüleyici gücüne karşı, tekrar ayılmayı sağlayacak hayal kırıklıklarıyla savaş açmayı denemiştir: Yapılması gereken artık, kendini kaybetmek/varlığı unutmak yerine, kendini kendine içselleştirmekti/benlik şuurunu kazanmaktı.

Modern şuurun bunalımını Godard'ın filmlerinde daha müşahhas biçimde gösterebilmek için, öncelikle onun filmlerinin yapısını, ayrıştırılabilir unsurların ve nispetlerin kategorik sistemi ve modern söylemin ayrıştırmacı politikası bağlamında cereyan eden tali düzenin hesaplaşması olarak tanımlamak ve daha ayrıntılı biçimde ele almak gerekmektedir.

Nitekim bütün tartışma şu sorular etrafında gelişmektedir: Sinemada şuurun bunalıma girmesi ne anlama gelmektedir? Peki şuur filmi (sinemayı), bütün bir yapı olarak kavrayabilir ve onu kendi unsurlarına bölüp ayrıştırabilir mi? En genel anlamda sinema, kendi unsurlarına bölünmüş bir bütünlük olarak sergilenebilir mi? Peki ama bir şeyin bütünlüğü, her zaman

kendi yapısal vasfından fazla bir şey değil midir? Bir bütünlüğün hadise olarak vuku buluşu (örneğin hadise olarak film), nasıl parçaların düzenlenmesi ve bir sistemin unsurlarını birbirine bağlayan ilişkiler toplamı olarak izah edilebilir? Varlığın vuku buluşunu kendi ontolojik unsurlarına ve kategorilerine indirgemek esasen mümkün müdür? Böyle bir indirgeme, varlık sorusunun çözümü ve bunalımın yapısının inhilali için seçilmiş doğru bir usul müdür? Bu gerçekleştirmesi imkânsız bir teşebbüs değil midir; modern şuurun bütün bu bunalımının asıl sebebi, zaten işte bu indirgeme değil midir?

Şuurun bunalımını, yapının içine girdiği kriz olarak sergilemek isteyen Godard'ın filmlerini anlamak, ancak bu yöneltilen sorular etrafında mümkündür. Bu bağlamda o, anlamlandırma sürecini gerçeklikten ayırarak, seyircinin dikkatini sinematik anlamlandırmanın kurallarına, normlarına, kategorilerine ve geleneklerine çekmekte ve böylece sinematik taklidi, yani gösterimi problematize etmektedir. Bu bakımdan Godard'ın filmlerinin, filmin ve sinemanın yapısını araştırmak için yapılmış filmler olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Godard sinemaya, arka planda bulunan asli düzeni arayan simyacı bir film yapımcısı gibi yaklaşmaktadır.

Godard'ın filmlerinin her biri, sinemanın gelenekleriyle entelektüel bir hesaplaşma olması dolayısıyla, kolaj veya şiirsel bir balat olmaktan ziyade, filmin ve resmin neredeyse her unsurunu yapı ve kategori olarak tasavvur eden bir söylemdir. Resim, ses, müzik, montaj, çekim uzunluğu, sekans, ara metin, diyalog ve metin (anlatım/öykü), hatta renk gibi neredeyse her unsur, bir kategoriyi ifade etmektedir. Bunun dışında hatta, imgesel olma, korku, kurgu, ölüm, şiddet vs. gibi kavramlar birer kategori olarak muamele görürken, destan, tiyatro, roman,

dans ve sinemanın kendisi gibi estetik türler, çeşitli yapılar olarak rol oynamaktadır.

Fakat bu kategori ve yapıların filme baladımsı ve zevkli bir ahenk tevcih etmeyeceği aşikârdır. Bunlar daha çok, sembolik-konseptüel unsurlar arasındaki çatışmayı şiddetlendirmekte ve filmin yapısının tesiri bakımından ayrıştırılabilir ve ayrıştırıcı olmasını temin etmektedirler.

Modern bunalımın arka planına ulaşabilmek için Godard, tabir caizse, modernleşme sürecini geriye doğru takip ederek, modern projenin temel fikirlerini (ilkelerini) benimsemekte ve sonra onları zıtlıkların diyalektiği olarak filme tatbik etmektedir. O, sürekli resim/anlatım gerçekliği/tecrit, irticali aksiyon (Cinema Vérité)/sahneleme (Mise-en-scéne), seyretme/tasvir, öznellik/nesnellik, diyalog/yorum, görüntü/ses, görüntü/metin (yazılı dil, ara metin olarak), hayat/sanat, şiir/bilim vs. gibi zıtlıklar inşa etmektedir. Fakat o, bu zıtlıkları mutlaka, Eisenstein'ın yaptığı gibi, diyalektik bir terkibe taşımaktan ziyade, onları yeni çatışma kombinasyonları oluşturarak sürekli modüle etmekte ve mevcudiyetlerini sürdürmesini sağlamaktadır. Bu doğrusu, Godard'ın filmlerindeki estetik-söylemsel modernizmin biçimsel karakteristiğini göstermektedir: yani, esasen radikal bir destrüksiyon, parselleme, fragmanlaştırma, yorumlama ve yabancılaştırma suretiyle yaşayan bir biçim şuurunu. Bu tespitleri tasdik edercesine Godard, filmi *A bout de Souffle/Nefes Nefese*'de Faulkner'in *Wild Palms*'ından şu iktibası yapmaktadır: "Acı çekmeyi tercih ediyor ve kendimi, biricik umut kaynağı olarak çelişkilere adıyorum."

Fakat Godard'ın araçsallaştırıcı, eleştirel-operasyonel biçim şuuru, sinemanın gelenekleriyle ve tabii ki seyirciyle nasıl hesaplaşmaktadır? Jean-Luc Godard filmlerinde, sinemanın

geleneklerini ortaya çıkaracak hangi teknikleri uygulamakta ve kendine özgü montajı, zıtlıkların/çelişkilerin diyalektiği, söylemsel ve denemeci sinemanın estetik ve etik inşasında hangi rolü oynamaktadır?

Öncelikle sinemanın geleneklerinin meydana çıkarılmasının, seyircinin modern filmlerde sahip olduğu mesafeli konumla yakından alakalı olduğu gerçeğinin vurgulanması gerekmektedir. Zira eleştiriyi bilimsel-söylemsel anlamda mümkün kılan, özne (seyirci) ve nesne (seyir) arasındaki mesafedir ve bu sayede özne, kendisinin, kurgusal olmayan, fiziki ve nesnel gerçekliğin şuuruna varmaktadır. Bu anlamda mesafe, Godard'ın estetik-söylemsel filmlerinin en vazgeçilmez şartıdır, ve *Ben*'in, seyircinin kendini gösterime kaptırmasını veya kahramanla özdeşleştirmesini gerekli kılmaksızın, vücut bulmasını mümkün kılmaktadır. Seyircinin dikkatinin filmin geleneklerine, normlarına, kurallarına ve anlamlandırma sürecine çekilmesi, seyircinin çok açılı, açık ve eleştirel bir konuma gelmesine hizmet etmektedir. Bunun için Godard filmlerinde, bir tür Brecht tarzı yabancılaştırmaya yol açan çeşitli teknikler kullanmaktadır.

Brecht tarzı yabancılaştırmanın en göze çarpan biçimleri Godard'ın filmlerinde, sergilenen hadise ile seyir arasına giren konuşma, yorum ve ara metin olarak görülmektedir. Hatta Godard'ın resimlere ve onların tesir gücüne güvenmediği, bilhassa oyuncular belirli yüz ifadelerini sergilediklerinde, yorumlanması gerektiğine inandığı iddia edilebilir. Zira Godard'ın filmlerinde heyecanlar, resimlerle gösterilmek yerine kelimelerle tasvir edilmektedir. Tersi olması gerektiği halde, kelimeler resimleri yönlendirmektedir. Hatta Godard'ın bazı, bilhassa politik filmlerinin sürekliliğinin görsel olmaktan ziyade, sözel olduğunu söylemek mümkündür. Godard'ın filmlerinde sıkça,

bir planın veya sahnenin süresinin kelimeler tarafından belirlendiği, öyle ki, tek bir resmin, metin okuması bitinceye kadar beyaz perdede bekletildiği görülmektedir.

Bu gelinen noktada tabii ki haklı olarak şu soru yöneltilebilir: Neden? Bu soruya Godard, Groupe Dziga Vertov'un bir üyesi olarak şöyle cevap vermektedir:

> Emperyalizm gibi sinema da resimler üretiyor: Reklam resimleri, reklam, fotoğraflar. Gün boyunca televizyonda aralıksız olarak resim gösteriliyor. O kadar çok resim gösteriliyor ki, insan kayboluyor. Bu resimlerin hiçbir anlamı yok. Buna karşın biz, onları kontrol edebilmemiz için, az resim yapmalıyız. (...) Biz sürekli olarak daha az resim ve daha fazla ses üretmeye çalışıyoruz. (...) Ben kendimi film yaparken gözlemlerken, düşündüğüm duyulmaktadır (Godard, 1979: 29).

Bu ifadeler bize doğrusu, estetik olan bir şeyin Godard'da etik ve onun da yine politik bir şey olduğunu göstermektedir. Görüntülerde arzunun mevcut olmayışının bir neticesi olarak, mesafeye ulaşabilmek için Godard, kelimelere yüklediği aşırı değer dolayısıyla, seyirciyle sergilenen hadise ve film hadisesi arasında sürekli mesafe oluşturmaktadır: Robert *Une Femme Marié*'de "Gel! Bitti: Gitmek zorundayım" demekte, Charlotte görüntünün dışında kalarak, "Evet, evet. Bitti." demekte ve perdede "Son" kelimesi görünmektedir. *Cameraceil*'de Godard bir çekimi "Dur. Çekim bitti" sözleriyle bitirmektedir. Godard sadece filmlerini bu şekilde bitirmekle değil, aynı zamanda simetrik olmayan ve süreksiz değişen kamera açıları ve müzik-görüntü irtibatsızlığı ile daima film ve seyirci arasında mesafe oluşturmaktadır. Seyirci ile görüntü arasında oluşan bu mesafe sayesinde Godard, seyirciye, filmsel zaman ve gerçeklik ile gerçek

zaman ve gerçeklik arasındaki farkın şuuruna varabilmesi için söylemsel anlamda imkân vermeye çalışmaktadır.

Peki Godard, filmin nesnel ve aktif görülebilmesi için imkân mı üretmektedir? Seyirciye, filmin bütünlüğünü parçalarından hareketle inşa etmesi ve ona kendi düşüncelerini katabilmesi için imkân mı sunulmaktadır? Gerçekten Godard, seyircinin filmlerini eleştirel bir mesafeden nesnel olarak anlayabileceğini ve kendi düşüncelerini onlara katabileceğini umduğu için mi şöyle demektedir: "Benim yaptığım çok öznel bir şey, bu öznelliği, isterseniz şöyle söyleyeyim, nesnel olarak tekrar ifade etmeye çalışıyorum" (Godard, 1981: 54).

Godard'ın filmlerinin başarılı olmadığı bir gerçektir. Diğer politik filmleri bir yana, *Nefes Nefese* ve *Çılgın Pierrot*/*Pierrot le Fou* gibi filmleri dahi normal seyirciler tarafından, entelektüeller, sanatçılar, göstergebilimciler, film okuyan öğrenciler ve film eleştirmenleri kadar sevilmemiştir.[77] Onun filmleri normal seyirciler tarafından, sahip oldukları biçimselci-söylemsel entelektüalizm sebebiyle daha çok *itici* bulunmuştur. Doğrusu Godard, politik-söylemsel filmlerinin karşılaştığı bu neticeleri hazmetmek zorundaydı. Zira Godard'ın eleştirel sinemasında bir görüntü, seyircinin arzusunu herekete geçirdiği anda, bu arzu, araya giren yabancılaştırma teknikleri vasıtasıyla, hemen bir soru işa-

77 Seyirci Godard'ı hiç mi ilgilendirmiyordu? sorusuna Agnés Guillemot şu cevabı vermektedir: "O daima filmlerini büyük bir seyirci kitlesi için yaptığını düşündü. Ama bu gerçekleşmedi. Bir olayı hatırlıyorum: Biz, Jean Seberg ve Charles Denner ile *Le Grand Escroc* skeçini yaptığımızda, ticari başarı isteyen yapımcı O'na, flmin seyirciler için yapılmış olmadığını söylediğinde, Godard şöyle cevap verdi: "Yanlış düşünüyorsunuz, size temin ederim ki, bu bir seyirci filmi olacak." Yapımcıya bunu ispat edebilmek için Godard aşağıdaki bistrodan garson kızı çağırttı ve ona filmi gösterdi. Fakat kız filmi anlamadı. Yapımcının itirazlarından ziyade bu durum, Godard'ı çok üzdü. Çünkü O gerçekten, seyircinin çok saf biçimde filmlerini anlayabileceğine inanıyordu." Bkz: (Godard, 1979: 72)

reti olarak seyirciye geri döndürülmektedir. Kendiliğindenlik ve serbestliğe yönelen mesafeli duruş ve eleştiri, Godard'ın anlatım sırasını kesintiye uğratmak, seyirciye geri adım attırmak ve nihayet onun, film yapma sürecindeki kendisi için karakteristik olan üretim ilişkilerinin farkına varmasını sağlamak için kullandığı tekniklerin asıl sebebini oluşturmaktadır.

Godard'ın *British Sounds/İngiliz Sesleri* ve *Şen Bilgi/Le Gai Savoir* gibi filmleri ise resim ile ses arasındaki kavgayı sergilemek için yapılmıştır. Bu filmler özellikle, sesin resime karşı nasıl kullanılabileceği sorusuyla meşguldürler ve tabii böylece netice itibarıyla, seyircinin film hadisesinden uzaklaşmasına sebep olmaktadırlar. Godard, *Pravda*'da (Afterimage, Nr. 1 - Nisan 1970) "Ne yapmalı" ve "Notlar" başlığı altında şöyle yazmaktadır:

> Hastalığı iyileştirme metodu - Marksizm-Leninizm. Marksist-Leninist bir film yapımcısı olarak vazifemiz: hâlâ doğru olan sesleri, hâlâ yanlış olan resimlere yüklemek. Sesler henüz düzgün, çünkü onlar devrimci bir kavgadan geliyorlar. Resimler hâlâ yanlış, çünkü onlar emperyalizmin ideolojik karargâhında üretiliyorlar. (...) Basit resimler ortaya çıkarmak demek (ki bu o kadar kolay değil, çünkü burada politik davranmak zorundasınız), tıpkı bizim Çek ve Slovak işçi sınıfları üzerine çevirdiğimiz filmlerde, o hep aynı üretim çekimlerinde olduğu gibi, basit resimler ortaya çıkarmak demek, aşırı düzeyde tam tekmil bir dünyaya ait resimleri reddetmektir, zira bu, aynı resmin (aynı sesin) kavgada ve kavgaya ait olan bir resmin sahip olduğu bir pozisyonu kazanmaktan ziyade, kavgaya ait ve kavganın içinde olan bir resmin (sesin) eleştiri ve değişime açık olmasıdır. (...) İcraata geçmek demek, müşahhas bir stimülasyonun müşahhas bir tahlilini yapmaktır. İcraata geçmek demek, British Sound yapmaktır. İcraata geçmek demek, British Sound'un bir İngiliz televizyon kanalında yayınlanması için kavga etmektir. İcraata geçmek demek, dünyanın tam tekmil olmayan resimlerini izafi hakikat adına

> yapmaktır. İcraata geçmek demek, şeylerin ne kadar gerçek olduklarını söylemektir (Brecht). İcraata geçmek demek, şeylerin gerçekte nasıl olduklarını söylemektir (Brecht). İcraata geçmek demek, sınıf zıtlıklarını resim ve seslerle araştırmaktır. İcraata geçmek demek, üretim ilişkileri ile üretici güçler arasındaki çelişkileri araştırmaktır (Godard, 1971: 184-188).

Godard filmi *Şen Bilgi*'de, merkezî eğitim meselesinin, günlük hayatta bizi bombardıman eden ses ve görüntüler için anlayış oluşturmak olduğunu serdetmektedir. Godard'ın 1968'den sonra çevirdiği filmler kasıtlı olarak seslere, görüntüye nispetle öncelik verirken, daha önceki, daha az didaktik olan filmleri, resimler üzerine kurulan politikayı, bilhassa reklamlardaki resimlerin politik kullanımını eleştirmekteydiler. *Une Femme Marieé/Evli Bir kadın* (1964) filminde Godard, resmin kültürel bir ürün olduğunu, reklamın ruha ve bedene, kadınlar için üretilen tüketim malzemelerine, ürünleri satan resime ilgi duyduğunu düşünmektedir. Bu filmde başaktrist bir reklam ajansında çalışmakta, bir aşk ilişkisi bulunmakta ve hem kocasını hem de sevgilisini aldatmaktadır. Başaktrist bakışlarını sürekli, daha sonra kendisinin de görüntüsü olacak olan reklam resimlerine yöneltmektedir. *Deux ou Trois Choses* filminde fahişe olan başaktristin konumu, kendisi için resimler üreten reklam tarafından belirlenmektedir. Burada, bütün bu tespitlere uyan, büsbütün söylemsel ve yapısal olarak ifade edilen bir görüntü örneğini *Une Femme Marieé* filminden vermek yerinde olacaktır:

> Mascha Meril ön planda durur ve resmin sağına doğru giderek sol tarafa bakarken, arka planda bir taksi sol tarafa, resmin dışına doğru hareket eder. Arka planda araba diyagonal biçimde resimden yukarı doğru hareket eder. Çekimin kompozisyon unsurları, bizim,

> mekânın perdedeki görüntünün sınırları dışında devam ettiğinin şuuruna varmamızı sağlarlar (Monaco, 1985: 173).

Godard'ın hissî tedahülü, belgesel bir tarzda gerçekleştirdiği kesinlikle söylenebilir. Bu tespit bilhassa, onun kelime ve resim arasındaki ilişkinin müphemleştirildiği politik filmleri için geçerlidir. Onun Şen Bilgi veya *Bir Artı Bir*/*One Plus One* gibi filmlerini, resim ve kelime arasındaki ilişkinin problematize edildiği tipik örnekler olarak değerlendirmek mümkündür. Bu filmlerde dilin, sınırlarının ötesinde kullanıldığını söylememiz hiç de abartı olmayacaktır. Bu filmlerde optik rol, artık teshirî resimlerden oluşmamaktadır. Görüntüler ikinci derecede önemli ve sadece öğretici metinleri resimleme işlevi görmektedirler. Metnin, kendisi için gösterilen resimlerle hiçbir insicamlı ilişkisi yoktur. Filmin özünü oluşturan resimler nihayet, kelimelerden oluşan yığının arkasında kaybolup gitmektedirler. *Şen Bilgi* filminde, Patricia Lumumba (Juliette Berto) ve Emile Resseau (Jean-Pierre Léaud) 90 dakika boyunca kendi aralarında konuşurlar. Fakat, Godard'ın üzerine parolalarını karaladığı kitap resimleri konuşmalara eşlik ederken, konuşmalardan bağımsız olarak hiç heyecan uyandırmazlar. Godard'ın artık kendi başlarına tesirli ve teshirli resimler üretmediği görülür. Bu türlü resimler yerine o, sürekli olarak resimlerin tabi olduğu anlamlar ve metinsel terkipler üretmektedir. Godard'ın ürettiği resimler, entelektüel-söylemsel ve etik-politik metinlerin muhafaza edildiği elektronik hafıza veya manyetik bir bant olarak vazife icra etmektedirler. Demek oluyor ki, gerçekliğin temsilî gösterimini problematize ve bertaraf eden söylemsel metinler yazdığını, sadece, diğer ses ve resimlerle kavga eden ses ve resimleri onayladığını söylediğinde, ona hak vermek gerekmektedir:

> Bir İngiliz filminin İngilizce yorumuna kattığım metinler yazdık: British Sounds. Filmin başına Marks'tan bir cümle koyduk: "Tek kelimeyle burjuvazi, kendi resmine uygun bir dünya yaratmaktadır." Fakat yoldaşlar, öyleyse biz de bu resmi bertaraf edelim. Burjuvazi, kendi resmine uygun bir dünya yaratıyor, evet ama aynı zamanda kendi dünyasına uygun bir resim de yaratıyor. O bu dünyanın bir resmini yapıyor ve onu gerçeğin bir yansıması olarak adlandırıyor. (...) Bu yorum öğrencilerin resimlerine aittir: "Bazen, bir resmin sınıf çatışması, bir başka sese karşı olan diğer bir sesin resmine karşı gelmektedir. Bir filmde bir resmin kavgası, bir başka sesin karşısına dikilen sese karşıdır: devrimci bir sesin emperyalist bir sese karşı olmasıdır. Fakat bu, filmin kendisinde, film şeridinin üzerinde kendini resim ve seslerin kavgası (Eisenstein), diyalektik bir şey olarak ifade etmektedir (Godard, 1971: 182).

Godard'ın filmlerinin, Yeni Çağ düşüncesinin 19. yüzyılda yapılanması gibi, bir tür ideal rezervasyon veya repertuvar sergilediklerini söylemek mümkündür. Önceki bölümlerde incelendiği gibi, bu modern Yeni Çağ düşüncesinde her şey, mevcudiyetini, modern söylemin ayrıştırmacı politikasına uygun olarak, diyalektik ve ayrıştırılabilir nispetler içinde sürdürmektedir. Godard, özne/nesne, kültür/tabiat, ruh/madde vs. gibi ve çeşitli bölümlere parçalanmış bilgi alanları (ve yapıları) arasındaki tezatların diyalektik-eleştirel ilişkisini şart koşan Yeni Çağ düşüncesinin (söyleminin) ilkelerini, filmlerinin ve genel olarak sinemanın etik-estetik yapısına tatbik etmeye çalışmaktadır. Buna uygun olarak o filmlerinde, gerçeklik, hayal, kurgu ve resim arasında diyalektik-eleştirel bir oyun oynamaktadır.[78]

78 Bu sebeple Godard, resim ilminden söz açma cürretini göstermektedir: "Bir resim ilmi var, yoldaşlar, onu inşa etmeye başlayalım. İşte birkaç çıkış noktası: materyalizm/diyalektik, belgesellik/kurgu, bağımsızlık savaşları/halk savaşları, yaşanmış his/politik çalışma. (...) Emperyalist bir filmin gösterimi esnasında

Böylece o, sürekli olarak, gerçek ve hayali olan, film ve sinema arasında eleştirel-söylemsel bir refleksiyon kurmaktadır. Godard'ın filmlerinin her birinin, sinemanın gelenekleriyle entelektüel bir hesaplaşma içine girmesinden dolayı, filmlerinin aktüel ve hakiki öznesini, sinemanın, bir başka deyişle filmin yapısı olarak tanımlamak oldukça anlamlı olurdu. Bunun neticesi olarak, onun filmlerinin ve söylemsel sinemanın hususiyetini, sinema tarihi karşısında gösterdikleri hermenötik tavır olarak işaretlemek mümkündür. Godard bilhassa, kendi ve daha çok seyircinin, etik-estetik değerler ile ilgili yorumlarını mevzu edilen yapıdan hareketle yenilemek istediğinde, yorumlayıcı olmakta ve filmlerinin sinematik dilinin oluştuğu asli bir nokta keşfetmeye, fikirleri ve eylemleri birbirine bağlayan eserleri tebarüz ettirmeye gayret göstermektedir. Gangster filmleri, şiirsel veya romantik filmler, sembolik ve politik filmler gibi sinema tarihinin türleri, Godard'ın filmlerinde yapısal yorumun belirli figürleri tarafından deruhte edilmektedir. Türleri ve birçok münferit filmi Godard, kendi radikal diyalektik yorumlarının nesnesi yapmaktadır. Godard, filmin ve sinemanın estetik ve etik yapısını ayrıştırmacı bir tarzda problematize etmekte ve sorgulamaktadır, örneğin *Le Mepris, Grandeur et Decadence D'un Petit Commerce de Cinema, Tout va Bien, Soigne ta Droite* ve *Made in USA* filmlerinde olduğu gibi.

Bu teorik mülahazaları daha müşahhas sergileyebilmek için, Godard'ın filmlerinin ve genel olarak estetik-söylemsel filmin

perde, seyirciye patronun sesini satmaktadır: Ses yaltaklık yapmakta, baskı kurmakta veya tokat vurmaktadır. Yeni-hayalci bir filmin gösterimi esnasında perde, sadece halk tarafından temsil edilen sesin mikrofonu gibi duruyorsa da, gerçekte bu halkın sesi değil, halkın susarak izlediği çarpıtılmış bir yüzüdür. Militan bir filmin gösterimi esnasında ise perde, basit bir biçimde, müşahhas bir durumun müşahhas bir tahlilini sunan bir okul duvarı veya yazı tahtasıdır." Bkz: (Godard, 1971: 183)

anlatım yapısını satranç oyunuyla karşılaştırmak uygun olacaktır. Zira, onun filmlerinde, satranç tahtasına nispetle sonsuz derinliği olan bir ara bölgede, mekânlardan (yapılar ve kategorilerden) bir terkip oluşturulmaktadır. Bu ara bölgede figürler, aralarında refleksiyon kurmakta ve birbirlerini dışlayarak da olsa, karşılıklı saldırıya geçmekte, kombine olmakta ve sonra yine dağılmaktadırlar. Figürler, oyuncuların (yazarın, yönetmenin) maharet ve zekası tarafından organize edilmekte, toplanmakta, dağıtılmakta ve oyuncunun maharetine tabi olmaktadırlar. Günlük hayatın aksine satranç oyununda son, her zaman zekânın, ilgili şartlar ve oyunun toplam akışı üzerine kazandığı bir zaferidir. Bu bağlamda J. Monaco şöyle demektedir:

> Film, mücerret biçimlendirme teorisinden müşahhas iletişim teorisine geçiş yapmıştır. Artık cismani, hatta psikolojik gerçekçiliğin bir önemi kalmamıştır. Artık geçerli olan entelektüel gerçekçiliktir. Bir filmin, bir yönetmenin ürünü olduğu anlaşıldıktan, yönetmenin *sesi* tanıdık gelmeye başladıktan sonra, seyirci filme öncesine göre daha farklı biçimde, elbette film sanki gerçeklikmiş veya gerçekliğin bir rüyasıymış gibi değil de, bir başka fert tarafından yapılmış gösterim olarak yaklaşabilmiştr (Monaco, 1985: 366).

Godard'ın, sinemanın gelenekleriyle nasıl hesaplaştığını çok daha müşahhas biçimde anlatabilmek ve estetik-modern sinemayı, mekânların, konumların, çekim planlarının sineması olarak tasavvur etmenin nasıl mümkün olduğunu gösterebilmek için, örnek olarak *Made in USA* filmini incelemek uygun olacaktır:

Made in USA/Amerikan Malı filminin hikâyesi şöyle özetlenebilir: Paula Nelson (Anna Karina) Fransız şehri Atlantic Cité'ye yolculuğa çıkar ve orada, uzun süredir kaybolmuş olan eski nişanlısı Richard'ı bulmak ister. Paula arkadaşını ararken

birden amatör dedektif olur. Paula, önce arkadaşının öldürüldüğünü tespit eder, sonra tedricî olarak, gizli servis, ajanlar ve gangsterlerin arasına düşer. Paula, daha sonra karşılaştığı bir kişinin fail mi yoksa şahit mi olduğu hususunda şüpheye düşer, fakat muhtemelen en önemli bilgileri kendisi yanlışlıkla yok eder. Filmin sonunda her şey aydınlığa kavuşur ve Paula, kendini emin hissettiği Paris'e geri döner.

İlk bakışta *Made in USA*'in, Godard'ın diğer birçok filmi gibi Kara Dizi'den etkilenmiş bir thriller filmi olduğunu söylemek mümkündür. Daha önce tespit edildiği gibi, Godard ilk filminden itibaren belirli, özellikle montaja dair estetik kuralları küçümsemiş ve bunun neticesi olarak, daha sonraki filmlerinde, öykülemeci anlara gittikçe daha az yer vermiştir. Öykülemeciliğin yerine, daha sonra gittikçe artan bir oranda, etik-estetik refleksiyon ve nihayet politik-eleştirel söylem geçmiştir. Modern, söylemsel sinemanın estetik yapısı açısından bu bir tür, karakterlerin davranış mantığını belirleyen ve aksiyonda bulunan kişileri mecazi figürlere dönüştüren eleştirel refleksiyondur. Sadece, Richard Widmark, Donald Siegel, David Goodis (Tires Sur le Pianiste romanının yazarı), komiser Aldrich, Doris Mizoguchi, Robert Mc Namara ve Richard Nixon gibi isimler, filmin refleksif yapısına ve figürlerin imgesel biçimde genişlemesine işaret etmemekte, aynı zamanda, başaktrist Anna Karina'nın oynadığı gazeteci-dedektif rolü beyaz trençkotuyla, Godard'ın kısa bir süre önce gördüğü, Howard Hawk'ın *The Big Sleep* filmindeki Humphrey Bogart'a da benzemektedir (Godard, 1979: 146).

Made in USA filminin hemen başında, Godard'ın resim ile ton arasındaki geleneksel olmayan, eleştirel ilişki biçimi görülmektedir. Seyirci, yakın çekimde Anna Karina'nın yüzünü görürken, bir dedektifin resmin dışında konuştuğu duyulmaktadır.

Seyircinin göremediği bir yük arabası veya uçaktan gelen gürültüler ve bazen başlayıp, bazen kesilen müzik, resimle Anna Karina arasındaki diyaloğa eşlik etmektedir. (Seyirci, sürekli olarak biraz daha yabancılaştığı filmi seyrederken, muhtemelen zaman zaman kendisine, film mi, yoksa film ve sinema tarihi üzerine yapılmış bilimsel, söylemsel bir araştırma mı seyrettiğini sormaktadır.) Kara Dizi ve geleneksel sinemanın figürlerine öykünerek oluşturulmuş bir dedektif, Anna ile birlikte çalışmak istemektedir. Yapılan teklife "Evet, iyi, anlaştık, peki" diyerek cevap veren Anna Karina, bir dolaba yönelir ve iki münferit ayakkabı alır. Anna daha sonra, olağanüstü bir kendiliğindenlikle "Hangi ayakkabının elbiseme daha çok yakışacağını düşünüyorsunuz, mavi mi yoksa beyaz olanı mı?" şeklinde sorar. Dedektif "Mavi ayakkabılar" diye cevap verince Anna, mavi ayakkabıyla dedektifin başına vurur ve bayıltır. Bu geleneksel sinemanın eleştirildiği aksiyondan sonra, Anna Karina'nın, Godard'ın ana fikrini, bilhassa filmlerinin yapısını seyirciye açıklayan ve yorumlayan off-sesi duyulur:

> Ve yine kurgu gerçekliğe karşı zafer kazanıyor. Yine kan ve bilmece var. Yine Walt-Disney filmindeymişim gibi bir hisse kapıldım. Fakat Humphrey Bogart'ın yer aldığı bir filmde; yani politik bir filmde.

Böylece, *Made in USA* filminin, geleneksel filmlerden daha kurgusal olduğu anlaşılmaktadır. Yani bu film, kurgusallığı, kendi hakiki gerçekliğinin lehine olmak üzere, eleştirel araştırmasının nesnesi yapmaktadır. Film (Godard), sinemanın geleneklerine yapılan eleştirel refleksiyon ve gösterimin problematize edilmesi vasıtasıyla, ima edilen kurguyu yenme, en azından

müphemleştirme salahiyetine sahip daha güçlü bir kurgu olduğuna inanmaktadır.

Godard'ın Made in USA gibi filmlerinde, gösterimi söylemsel bir biçim ve tarzda problematize etmek için, figürler sadece karakterize edilmek yerine, tipleştirilmekte ve diğer filmlere yapılan söylemsel refleksiyonlar olarak yansıtılmaktadırlar. *Made in USA* filminde Godard, örneğin bir ajan tipini, periyodik biçimde bahçede bir ağacın altında, sürekli kendini tekrar eden bir duruşla telefon ederken göstermektedir. Sözü edilen tipin, filmin öyküsü içinde hiçbir ağırlığı bulunmamakta, o daha çok seyircinin geleneksel algılama kabiliyetine ve geleneksel anlatım sinemasının alışkanlıkları vasıtasıyla şartlanmış görme biçimlerine uyum sağlamaktadır.

Godard'ın, seyrettiğimiz şeyin yalnızca, bizi kendisine mesafeli durmaya zorlayan bir film olduğuna dikkatimizi çekmek için, hemen hemen her filminde herhangi bir yeni metot bulma hususunda oldukça kurnaz olduğu söylenebilir: Anna Karina, dedektifi bir vuruşla bayılttıktan sonra, aynı katta bir roman yazarı ve sevgilisiyle sohbet eder. Bu sohbetten sonra Anna Karina, aniden kameraya yönelir ve kameranın önünden esnek bir hareketle kayarak, şu kelimelerle resimden çıkar: "İyi, eğer o (dedektif) uyanırsa, ona benim çekip gittiğimi söyleyin". Bu sözleri takip eden resimler, Anna'yı yakın çekimde ve piyano müziği eşliğinde, çok renkli bir duvarın önünde sigara içerken gösterir. Bu sahneyi, Anna'yı kırmızı bir duvarın önünde kararsız biçimde gösteren, birbirinden kopuk başka çekimler izler: Anna başını aniden sola çevirir, soğuk ve hareketli bakışlarıyla kaygılı heyecanını ifade eder. Bu resimle uyum içinde olan senfoni müziğini kesen Godard, Anna'nın aynı açıdan çekilmiş, başını çevirme hareketini iki kez arka arkaya gösterir. Bir sonraki

çekimde Anna Karina ve derinliği olmayan mavi bir arka zemin görülür. Bu çekimler arasında ayrıca giyinmekte olan bir hemşire görünmektedir.

Bu seslendirilmeyen, sessiz bir film gibi çekilen ve kaydedilen sahnelerde, çeşitli, kategorik bir sisteme göre bölümlenmiş, mevzileştirilmiş bağıntılar ihtiva etmeyen mekânlar bulunmaktadır. Mekân ve aksiyonlar artık, yeniden inşa edilmiş zamanı (sürekliliği) temsil etmemekte, yani, filmsel zaman artık hareketlerin bir türevi olarak değil, bilakis hareketleri, filmin artık temsilî olmayan, estetik-söylemsel zaman görüntüsünün neticesi olarak algılamaktadır. Deleuze'e göre, bu estetik-söylemsel zaman görüntülerinde artık, "muhtemelen anormal hareketlerle sarsabileceğimiz kronolojik bir zaman mevcut değildir; mevzu edilen bilakis kronik, kronolojik olmayan, zorunlu olarak çizgiden sapan ve özü itibarıyla yanlış hareketleri meydana getiren bir zamandır" (1991: 172). Yukarıda zikredilen görüntüler daha çok, saf optik ve akustik durumlara uyum sağlayan, yönetmenin estetik-söylemsel düzenlerini sergileyen zaman görüntülerine örnek teşkil etmektedir. "Anlatım tavrı artık pek hakiki değil ve gerçek (sensomotorik) tasvirlerle de bir bağlantısı yoktur. Tasvir, kendi kendisinin nesnesi olmaya başlarken, anlatım tavrı zamanileşmekte ve tahrif etmektedir" (Deleuze, 1991: 172). Doğrusu, bir hadisenin zamansal sürekliliğinin bu tahrifinde dikkat etmemiz gereken başka hususlar vardır: Godard görüntüleri yanlışın gücüne teslim etmek suretiyle, seyircinin, asıl gerçekliğin gücünün şuuruna varmasını temin etmeye çalışmaktadır. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse; o, filmlerinde, yanlışın sahip olduğu gücün iradesini sergilemekte ve bunu, hayatta, yanlışın kudretinin yerine gerçeğin sahip olduğu kudretin iradesini ikame etmek için yapmaktadır. Godard'ın

filmlerinde, görüntüler arasında yanlış bağlantılar kurulmasıyla, sadece süreklilik ilişkisi içindeki geçiş, kırılma ve süreksiz geçiş amaçlanmamakta, aynı zamanda, kendisiyle temsilin tamamı ve bölümleri arasına mesafe koyularak, film hadisesini görüntünün dışından yorumlayan yönetmenin söylemsel off-sesine gönderme yapılmaktadır. O filmlerinde, yanlışın sahip olduğu kudretin iradesini sergileyerek, kurgusallığın kıymetini düşürmek ve netice itibarıyla 'düşünüyorum, o halde bu bir sinemadır' (Godard, 1971: 175) demek istemektedir.

Bu sahneler ve özellikle, sıçrayan ve yanlış biçimde kurulan bağlantılar bize, Godard'ın, sekansları kısa çekim birimlerine dönüştürdüğünü, hatta onlarla özdeşleştirdiğini, öyle ki böylece, bir hadisenin tekrara ve kişilerin davranış mantığına bağlı olan zamansal sürekliliğini bertaraf ettiğini göstermektedir. Ve nihayet bütün bunlar, seyircinin şuurunda belirli bir karışıklığa yol açtığı için, dramatürji imkânsız hale gelmektedir. Godard ayrıca, seyircide yabancılaştırma tesiri yapan, bir tür belgesel-yorumcu his tedahülü ile aksiyonları, estetik-eleştirel söylem lehine, dramatik vasıflarından yoksunlaştırmaktadır: Off-sesi ile Anna Karina olanları anlatıp yorum yaparken, aynı anda bir bahçede dolaşır: "Akşam üzeri ikinci defa, hiç değilse Richard'ın eşyalarını almak için bana verilen adrese gittiğimde, hava öyleydi ki, orada bulunmaktansa elime bir kamera alıp renkli bir film çekmek isterdim. Kimliği belirsiz biri telefon edip benimle bir tamirhanede buluşmak üzere sözleşti. Kuzeyli şivesinden, o eski, gerçekten onunla birlikte çekip giden sekreteri yeniden tanıdığımı düşündüm." Takip eden görüntülerde Anna Karina'nın, dar bir sokakta, yabancı bir el tarafından tamirhaneye doğru kaba bir kuvvetle çekildiği görülür. Daha sonra büyük bir çizgi-roman resmi ve başında da büyük harflerle 'BING'

yazdığı görülür. Bu çizgi-roman resmi görüntüde birkaç saniye dururken, silah sesini andıran gürültüler duyulur. Bir sonraki görüntüde Anna Karina'yı yere uzanmış savaş üzerine monolog yaparken görürüz.

Bu filmde de, Godard'da her zaman olduğu gibi, icat edilen ile hakiki olanın, yorum tarafından yönlendirilen çizgi-roman olarak ortaya çıkan resmin sentetik konsantrasyonunu tamamlayan parçalara (kategorilere) bölündüğü görülmektedir. Bu durumun, Anna Karina'nın diğer, kendisini baştan beri takip eden figürlerle diyalog yaptığı sahnelerde de kendini tekrarladığı görülmektedir:

> **Adam**: Niçin bu Richard'dan intikam almak istiyorsunuz?
>
> **A. Karina**: Şundan: Belki sizi şaşırtacak ama, idealizm yüzünden!
>
> **Adam**: Gerçekten mi? Doğru tabii. O bir zamanlar bir baş makalede, faşizmin, ahlakın gök gürültüsü olduğuna inandığını yazmıştı.

Bunun üzerine tekrar, ellerinde silahla bir kadın ve bir erkek kafasını gösteren bir çizgi-roman resmi görülür. Anna Karina devamla şöyle der:

> **Anna Karina**: Ona ne yaptılar?
>
> **Adam**: Tam tersine. Dr. Corbo Ludwig'e, sizin geldiğinizi bildirdi. Fakat öyle nasıl çabuk Atlantic-City'ye gelebildiniz?
>
> **Anna Karina**: Bana kim saldırdı?
>
> **Adam**: Bir dakika. Burada soruları ben soruyorum!
>
> **Anna Karina**: Buyrun. Öyleyse cevapları da kendiniz verin.

Daha sonra devam eden diyalogda, Adam "O, belediye başkanının ölümüyle ilgili delilleri korumuştu, onları yok etmeli" ve

Anna Karina "Yani yine kriminal bir tarz!" derken, görüntüye yine üzerinde soru işareti olan çizgi-roman resmi gelmektedir.

Görüldüğü gibi Godard, geleneksel sinemada anlatım yapısının ve dramatürjik sürekliliğin en önemli unsuru olan diyaloğu, destrüksiyoncu estetiğinin kategorik bir unsuru olarak kabul etmektedir: Diyaloglar bir yönüyle aksiyona aitken, aynı zamanda diğer taraftan, içkinleşmiş olan insicamın içinden cümlelerin aniden çekilip çıkarılması suretiyle, aksiyon akışını kesintiye uğratmaktadırlar. Buna, seyirciyi seyirden uzaklaştıran Brechtiyan tarzda, araya giren yorumla aksiyonun kesintiye uğratılmasını da eklememiz gerekmektedir. Birbirinden uzaklaşan Anna Karina ve adam arasında şu diyalog geçer:

> **Adam**: Bildiğiniz gibi, bütün bu alanın, beşinci bölgenin organizasyonundan ben sorumluyum.
>
> **Anna Karina**: Hayır! Eğer beni öldürürseniz, bir şey öğrenemeyeceksiniz. Teoriniz hiç de isabetli değil.
>
> **Adam**: Onun nerede olduğunu bilip bilmediğinizi öğrenmek istiyorum.
>
> **Anna Karina**: Hayır!

Bu konuşmadan sonra kameranın önünde yan yana gelirler ve şu yorumu yaparlar:

> **Adam**: Ben ona, onun ne aradığını pekâlâ bildiğimi söylüyorum. Onun ölümünü haber aldı, buraya geldiğinde, her şeyin çok basit olacağını düşündü.
>
> **Anna Karina**: Ben de ona cevaben, bana her şeyin Çince gibi geldiğini söylüyorum.

Bu sahneler bize ayrıca, estetik-söylemsel modernizmin, bir çekim veya bir sahnenin sonunu, diğer çekim veya sahnenin

başlangıcıyla konstrüksiyon, süreklilik ve gerçeklik ilkelerine uygun biçimde bağlayan geleneksel montaja nasıl son verdiğini göstermektedir: Geleneksel montajın aksine, estetik modern sinemada kesim, görüntünün ayrıştırmacı unsurları arasında eleştirel-söylemsel ve diyalektik refleksiyonlar kuran ara mekânlardan oluşmaktadır. Estetik-modern sinemada montaj, artık, bir görüntüler toplamının sonunu, diğerinin başlangıcından ayıran bir sınır gibi işlev görmemektedir. Artık montaj hadisenin tam ortasına müdahale ederek, onu, filmin söylemsel bütünlüğünü, kendi ve tüm sinema tarihi üzerine yapılan estetik-eleştirel refleksiyon olarak inşa eden boş ara mekânlarla unsurlarına parçalanmaktadır. Modern sinemada, bilhassa Godard'da bu refleksiyon, çeşitli akustik-görsel unsurların hakiki dağıtımcısı, ayrıştırmacı ilişkileri söylemsel muhtevanın bütünlüğüne kavuşturan ve düzenleyen yönetmen (yazar) üzerine kurulmaktadır. Bu tespit doğrusu aynı zamanda, modern yönetmen filmlerinden ne anlaşılması gerektiğini de göstermektedir.

Modern sinemanın estetik-söylemsel estetiğinde, nihai anlamda gösterimin problematizasyonu amaçlandığından, Godard'ın bazı filmlerindeki irticali sahneler, hadise ve sesler, diyalog ve davranış mantığı arasına konan mesafeler aracılığı ile terkip edilmektedir. Burada yine, modernizmin ayrıştırmacı politikasıyla problematize edilen, irticalen sergilenen davranış mantığıyla karşı karşıya bulunulmaktadır: Estetik-modern sinemada konuşma eylemi (aktı), kendini görsel resime bağımlı olmaktan kurtarmaya veya en azından, irticali bir sergileme dahi olsa, resmin figüratif karakterine artık hizmet etmemeye temayül göstermektedir. Bu bağlamda, Godard'ın *Masculin-Feminin, Deux Ou Trois Choses Que Je Sais D'elle* ve *La Chinoise* filmlerini verilebilecek en güzel örnekler olarak zikredebiliriz. Özellikle *Deux*

Ou Trois Choses Que Je Sais D'elle filminde, çekim sırasında kulaklarının arkasında alıcı bir mikrofon taşımak zorunda kalan Marina Vlady şöyle demektedir:

> Çekimler başlamadan önce Godard bana, ne konuşmam gerektiğini söyledi, kaba hatlarıyla. Daha sonra mikrofonla bana tekrar etmem gereken metinleri söylemeye başladı. Pek sık olarak bana, anında cevap vermem gereken sorular sormaya başladı. Yani bir yandan ona cevap vermek mecburiyetindeydim, öbür yandan, önceden hazırlanmış olan diyaloglar vardı (Bildungszentrum Nürnberg, 1977: 10-11).

Şimdi burada tekrar etmek gerekirse: Godard'ın modern söylemsel sinemasının estetik yapısı ayrıştırmacı unsurlar ve nispetlerden oluşmakta ve buna uygun olarak, hiçbir şey yönetmenin eleştirel, destrüksiyoncu söyleminin operatif müdahalesinden muaf tutulmamaktadır. Netice itibarıyla, sinemanın geleneksel alışkanlıklarının açığa çıkarılmasının ve dikkatin, anlam üretme sürecine çekilmesinin yanında, estetik-söylemsel sinemanın ana karakteristiğinin Godard'da, hem de en radikal anlamda, destrüksiyon olduğunu söyleyebiliriz. Zira Godard'ın filmlerinde sadece davranışlar (aksiyon resmi) diyaloglar ile, diyaloglar müzik ile ve müzik yine ses montajı ve diyalog (gürültüler) ile ve bütün bunların hepsi eleştirel-refleksif montaj vasıtasıyla kesintiye uğramamakta, aynı zamanda filmin özü kendisini, bütün yönleriyle destrüksiyon olarak takdim etmektedir. Hatta denilebilir ki, Godard'ın dışında hiçbir yönetmen, onun kadar filmin metafiziğini, eleştirel-refleksif mantık ve modern öznenin (yönetmenin) estetik-söylemsel şuuru lehine yapmamıştır.

Diğer yönetmenlerin, seyircinin dikkatini nasıl anlamlandırma sürecine ve üretim şartlarına çektiğini gösterebilmek amacıyla,

burada Jim Jarmusch'un filmi *Stranger than Paradise/Cennetten Daha Garip* (1984)'i zikretmemiz uygun olacaktır. Bu filmde başrolde, aynı zamanda müzikten de sorumlu olan John Lurie oynamaktadır. Yönetmen, bir yabancı gözüyle, Amerika'dan bir hikâye anlatmaktadır. Film temasını iç ve haricî sürgün, kaçırılmış fırsatlar olarak belirlemektedir. Filmde, New York'ta yaşayan Macar göçmeni Willy'nin hayatından üç bölüm seyredilmektedir. Willy'nin kuzeni Eva ve onun arkadaşı Eddie ile oldukça maceralı durumlarla karşılaştığı bu bölümler *Yeni Dünya*, *Bir Yıl Sonra* ve *Cennet* olarak adlandırılmaktadır. Bu filmde Jim Jarmusch, oyun sırasını belirli bir zirve noktasına kadar geliştirip kesintiye uğratan, sonra başka bir oyun sırasına başlayan sinematik norma uymamaktadır. Bunun yerine Jim Jarmusch, oyun sırasını belirli bir zirve noktasına kadar devam ettirmekte, bu arada kamera, hiç de gerekli olmadığı halde, etrafta oturan ve zaman geçirmekle meşgul olan karakterleri görüntülemektedir. Ayrıca yönetmen kamerayı öyle konumlandırmaktadır ki, mekânın veya gösterimin sahnesinin simetrik boyutları, üç boyutlu ve aynı zamanda asimetrik biçimde algılanmaktadır. Yönetmen, kamera konumu ile gösterimin zaman ve mekânsal sürekliliği arasındaki paralel, bir başka deyişle simetrik nispetlere hiç önem vermemektedir. Fakat her şeye rağmen o, özellikle diyaloglarda ve ses çekimlerinde belgesel bir tarz uygulamaktadır. Kısaca, Jim Jarmusch sinematik geleneklerle deney yapmakta ve seyircinin dikkatini bu alışkanlıkların ve anlamlandırma pratiğinin üzerine çekmektedir.

Bir başka örnek olarak, bütün öykülemeci anlatım yapısına rağmen yabancılaştırmayı öne çıkaran Robert Bresson'u zikredebiliriz. Yabancılaştırma, daha doğrusu seyircinin seyirden uzaklaştırılması, Bresson'un eserinde, kelimelerin aşırı biçimde

vurgulanması sebebiyle oluşmaktadır.[79] Bresson'un filmlerinde seyircinin dikkati, tiyatral, itinalı, vecizeli, iyi düşünülmüş ve edebi olan diyaloglara çekilmektedir. Bresson'un, *Pickpocket* gibi, birkaç filminde diyalog, sıkça birinci tekil kişi formunda yapılan açıklamalar dolayısıyla bastırılmaktadır. Fakat açıklama, seyircinin zaten bildiğinden başka bir şeyi ortaya koymamaktadır. Böylece hadise (aksiyon), yapılan açıklama ile tekrar edilmiş olmaktadır. *Pickpocket* filminde örneğin, önce kahramanın nasıl hatıralarını yazdığı görülmekte ve aynı zamanda, onun bu yazılanları nasıl okuduğu işitilmektedir. Takip eden sahnelerde yine, kahramanın taslak halinde tasvir ettiği şeyler, hadisenin vuku bulduğu süreç olarak görülmektedir. Tabii seyircinin önce sahneyi görmesi ve sonra bir açıklama veya tasvir ile bu sahnenin tasdik edilmesi de, Bresson'un filmlerinde pekâlâ mümkündür. Örneğin *Le Journal d`un Curé de Campagne* (1950) filminde rahibin kaygıyla Vikar'a yöneldiği bir sahne mevcuttur. Rahip, bisikletini Vikar'ın kapısının önüne çekerken görülmektedir. Evin hizmetçisi kapıyı açar. Rahip, Vikar'ın evde olmadığını öğrendikten sonra, kapıya doğru yaslanır. Akabinde rahibin off-sesi duyulur: "Öylesine hayal kırıklığına uğradım ki, kendimi kapıya yaslamak zorunda kaldım." Benzer bir örnek yine *Un Condamné á Mort s´est Echappé ou le Vent Souffle ou il Vent* (1953) filminde bulunmaktadır: Başaktörün yastık kılıfını nasıl

79 Susan Sontag'a göre, Bresson'un biçimi, Alexandre Astruc'un 40'lı yılların sonuna doğru kaleme aldığı meşhur makalesi *Le Camera-Stylo*'da ifade ettiği taleplere tamamen uymaktadır:
"Dilden, kendi içinde ve kendisi aracılığıyla bir sanatçının düşüncelerini, bir makale veya romandaki gibi, ifade edebildiği biçimi anlıyorum. Film kendini tedricî olarak görselin, kendisi için olan resmin, vasıtasız ve müşahhas fıkranın despotluğundan kurtaracak ve değerle olduğu gibi, elastiki ve ayrışmış biçimde yazılabilen bir enstrüman olacaktır. Filme ilişkin olarak bizi ilgilendiren şey, işte böyle bir dilin oluşturulmasıdır." Bkz: (1991: 241)

yırttığı, sonra onu yatağın bir tarafından kopardığı tele sardığı görülmektedir. Akabinde şu off-sesi duyulmaktadır: "Onu iyice sarıp sarmaladım."

Estetik-söylemsel modernizmin başka tatbik imkânlarını gözler önüne serebilmek için, sinema tarihinin en önemli yönetmenlerinden birini zikretmek yerinde olacaktır: Alan Resnais ve onun filmlerini, bilhassa *Muriel ou de Temps d´un Retour* (1963) filmini. Bütün filmlerinde Resnais, kendi zaman tasavvurunu biçimlendirebilmek için, temalarını M. Proust ve Bergsoncu zaman şuuru söylemiyle işlemektedir. Onun filmlerinin ana figürleri, sürekli olarak kaybolmuş, tam ve düzgün yaşanmamış, uzak ama yine de içselleşmiş olan geçmiş zaman arayışı içindedirler. *Hiroshime, Mon Amour* ve *L´année Dernière à Marienbad* filmlerinde ana figürler, bir türlü kendisinden uzaklaşılamayan geçmiş zamanın baskısını hissetmekte ve acı çekmektedirler. Ana figürler ümitsiz ve huzursuz, şimdiki zamandaki mevcudiyetlerine sevgi vasıtasıyla meşruluk kazandırabilmek için, hislerinin metafizik-psikolojik kaynağını geçmişten şimdiki zamana taşımayı denemekte, fakat başarılı olamamaktadırlar. Bunun için tabii ki, yüklendikleri suç ve ayrı kalmışlığı aşmak zorunda kalmaktadırlar. Ana figürlerin tam olarak, ne geçmişe, ne şimdiye ne de geleceğe ait olmaları gerçeği, Resnais'in filmlerindeki anlatım tekniğini belirlemektedir. Münferit aksiyonlar değil ama, Resnais'in, sahnelerin ve filmsel mekânın inşasında montaj ve kamerayı geleneksel anlamda sürekli değil de, bilakis eliptik, sıçramalı kullanması dolayısıyla, anlatımın akışı kesintiye uğramakta, fakat bundan seyirciyi aksiyonun içine çekebilecek sarhoş edici bir anafor oluşmamakta, daha çok, seyirciyi, estetik-söylemsel anlatım teknikleri dolayısıyla, kendisiyle filmsel mekân arasına mesafe koymaya zorlayan bir tür yabancılaştırma

tesiri meydana gelmektedir. Ayrıca Resnais'in dili kullanış şekli de, bu yabancılaştırmaya katkı sağlamaktadır. Ana figürlerin konuşurken ümitsizliğe kapıldıkları, duyarsızlaştıkları veya ruhen konuşmaya iştirak etmedikleri gözlemlenmektedir. Ana figürler, sanki sadece mutsuz ve umutsuz olduklarında konuşuyorlarmış, şimdideki mevcudiyetlerini kendi kendilerine pek öyle yeterince izah edemiyorlarmış gibi bir intiba uyandırmaktadırlar. "Bütün ana figürler davranışlarında söylenemez olanı ifade etmektedirler. (Her şeyden önce kelimelerle ifade edilemeyen iki şeyi: Suçluluk ve erotik arzu)". Modern romanlarda (örneğin James Joyce'un romanları) ve psikolojik-gerçekçi sanat filmlerindeki gibi, Resnais'in filmlerinde merkezî şuurun, başaktörün hatırlamanın mücerretliği ile belirlenmiş ve biçimlenmiş şuuru olduğu görülmektedir. Estetik-söylemsel modernizmin bu biçim şuuru, netice itibarıyla daima muhtevanın inhilaline veya müphemleştirilmesine yol açmaktadır. Bu çerçevede hikâyenin bastırılması, bir başka deyişle gayesizleştirilmesinden dahi bahsetmemiz mümkün gözükmektedir. Postmodern estetiğin aksine, hikâyenin bu bastırılışı, filmin, bir his veya hadisenin yapısının biçimsel açıdan araştırılması gayesiyle gerçekleşmektedir. Demek oluyor ki artık, karakterlerin davranışının gayesi veya sebebi değil, biçimsel yapısı önem kazanmaktadır. Kısaca modifikasyonun bizatihi kendisi yapısal ve biçimsel araştırmanın nesnesi yapılmaktadır. Örneğin *Muriel ou de Temps d´un Retour* filminin başlarında, Héléne'nin aceleyle, eski sevgilisi Alphonse'u karşılamak için istasyona hareket ettiği bir sahne görülmektedir. Alphonse, yeğeni olarak tanıttığı sevgilisi Françoise ile birlikte gelir. Héléne onları istasyondan eve getirir. Üçü birlikte, üzerine akşam karanlığının çökmeye başladığı caddelerde yürürken, aniden şehrin geceye ait görüntülerinden gündüze geçiş

yapılır. Bu görsel zaman değişimi, Héléne'nin sesiyle süreklilik kazanır. Bu örnek bize net olarak, gerçekçi biçimde sergilenen aksiyonun dahi, nasıl hissin biçimsel tahlilinin nesnesi yapıldığını göstermektedir. Bu sahnede ve filmin tamamında dilin (kelimenin) nasıl, aksiyondan hareketle gelişmek yerine, onun üzerinde duran bir anlatım olmaya meylettiği görülmektedir (Sontag, 1991: 259-260).

Fakat nihayet, modernizmin diğer estetik-söylemsel filmlerine kıyasla, kendini sergilenemez mevcudiyet olarak değil de, sergilenemez namevcudiyet olarak sunan gaip bütünlüğün hissî olmayan, eleştirel-refleksif ve destrüksiyoncu gösterimi dolayısıyla, şahsi, teshirî intibaya hemen hemen hiç fırsat vermeyen Godard'ın filmleridir. Filmlerinin çoğunda Godard seyirciden, hayaline değil, dünyanın kendisine inanmasını talep etmektedir. Godard'da mevzu edilen problem, mevcut olmayan bütünlüğün tam olarak anlatılamamasıdır. Bütünlüğün namevcut oluşu karşısında takındığı bu metafizik tavrı dolayısıyla Godard, modern resimde olduğu gibi, biçimsel, yapısal, kategorik, insicamsız görüntülerle, filmsel anlamda kopuk olan anlatımın birliğinin inşasına ve bütünlüğün sergilenemez opsiyonuna, namevcut oluşun diyalektik ve ayrıştırmacı formu içinde telafi edilmesi gereken bir his olarak imada bulunmaya çalışmaktadır. İşte esasen bu sebepten dolayı Godard'ın, estetik-söylemsel modernizmin sinemadaki belkemiği olarak kabul edilmesi gerekmektedir.

Godard'ın filmsel mekânını tezatlar, seçilmiş renkler, çıplak ve bir veya iki renkli odalar ve duvarlar yahut genellikle derinliği olmayan manzaralar, figürlerin mekândaki matematiksel-geometrik ve genellikle asimetrik yönelişleri, biçimsel ve genellikle asimetrik biçimde konumlandırılmış kamera ve kamera hareketleri, bağlantısız zaman ve aksiyonların süreksiz biçimde

işlenişi oluşturmaktadır. Godard'ın filmlerinde görülen bir denizi, figürlerin hissî olarak yaptığı bir jesti, yüz ifadelerinin yakın ve ayrıntılı çekimlerini veya arka zeminde açık mavi bir duvarı, görsel zevk için sunulmuş estetik-biçimsel vesile olarak tasavvur etmek mümkündür. Fakat öte yandan, Godard'ın, arzunun ataerkil ve kapitalist ekonomisine karşı yönelttiği keskin eleştiri gereğince, filmlerinde bu görsel zevki kendi estetik-eleştirel tavrına uygun olarak frenlemesi ve hatta kıymetten düşürmesi dikkat çekicidir. Godard'ın bu çelişkisini gösterebilmek için, onun, arzunun kapitalist ekonomisine karşı yönelttiği eleştiriye rağmen, filmlerindeki entelektüel zevksizliği görsel zevkle telafi etmeye çalıştığını dahi söylemek mümkündür. Fakat kesin olan bir şey varsa o da, bu telafinin, bu birbirine zıt temayüllerin (entelektüel zevksizlik ve görsel zevk) normal sinema seyircisinin filme nüfuz etmesini sınırladığı gerçeğidir. Netice itibarıyla bu görsel zevk için sunulmuş vesile olarak tasavvur edilebilecek görüntüler (resimler) esasen, Godard'ın filmsel mekânının, simetrik-asimetrik olarak yapılandırılmış biçimciliğinin ilkelerinden başka bir şey değildir.

Godard'ın sinematografik mekânının, belirli boyutları olan ve üzerine işaretler, hareketler, şeylerin biçimleri, gürültüler ve kelimeler, kategoriler veya hislerin yansıdığı perdenin ince derisiyle (yüzeyiyle) özdeş olduğunu söyleyen cümle, sadece onun estetik-söylemsel estetiğinin biçimselci karakterine değil, aynı zamanda, olabildiği ölçüde şu sorunun cevabına da işaret etmektedir: O, oyuncuların vücutlarına nasıl muamele etmektedir? Bu soruya verilebilecek cevap şudur: O, oyuncuların vücutlarına, gösterimin vücuduna ve perdenin ince derisine (yüzeyine) nasıl muamele ediyorsa öyle, yani destrüksiyoncu, bağlantısız ve söylemsel biçimde...

Godard'ın filmlerinde, klasik-öykülemeci ve özellikle psikolojik-gerçekçi filmlerde sensomotorik bağlantılar (Deleuze, 1991: 21) olarak vazife icra eden ve aynı zamanda anlatımın gayeye yönelmiş gelişiminden ve sabit duran dramatik yapısından çeşitli sapmaları ifade eden yan unsurların, estetik söylemin, yapı ve biçimlerin eleştirel tarzda araştırılması gereğince, esnetildiklerini ve ve hatta tedricî olarak inhilale maruz bırakıldıklarını göz önünden kaçırmamak gerekmektedir. Yani bu yan unsurlar dahi, optik ve akustik olanın destrüksiyoncu düzenine eşlik etmektedir. Bu tespit, Godard'ın estetik, eleştirel ve entelektüel sinemasında figüratifliğin bir artış göstermediği, bilakis figüratifliğin özdönüşümsel tabiatının, belirli bir eleştirel-estetik tarza yönelik yapılan söylemsel refleksiyonun nesnesi yapıldığı anlamına gelmektedir. Gerçi modernizmin estetik-söylemsel sinemasında optik-akustik durumlar (resimler) artık bir aksiyon veya dramatik-konstrüktif davranış vasıtasıyla tesir etmemekte, bir aksiyon içinde dahi devam ettirilmemektedirler ki bu doğrusu temsilî aksiyon görüntüsünün (resminin) içine düştüğü derin bunalımı ifade etmektedir. Fakat öte yandan netice itibarıyla hareket sinemasının yerine, eleştirel-söylemsel biçimde bakan ve gözlemleyen bir sinema ikame edilmektedir (Deleuze, 1991: 17-22).

Doğrusu bu durum, Godard'ın nesnelciliğinin hakiki metafizik arka planının ne olduğunu göstermektedir. O, sinemanın geleneksel alışkanlıklarını açığa çıkararak, başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, klişenin her türlü biçimine savaş açarak, filmin dilbilgisel çağının sona erdiğini ilan etmek istemektedir. Klişeleri aşmak, görüntülerin arkasındaki potansiyel cevhere ulaşabilmek için Godard, klişeleri delik deşik etmeye, içlerini boşaltmaya ve nihayet sensomotorik bağlantıları bertaraf etmeye çalışmaktadır. Godard, doğrudan estetik-söylemsel

biçimde inşa edilen zamanın optik ve akustik resimleriyle klişeleri aşmaya çalışırken, besbelli ki, klişelere karşı olan bu duruşun kendisinin, estetik-söylemsel modernizmin klişesi olacağı gerçeğinin şuuruna varamamaktadır. Deleuze'e göre, optik-akustik resimler, "entelektüel veya toplumsal şuurdan değil de, derin, hayat dolu bir sezgiden neşet eden güçlerle beslenmediği takdirde, neticede klişeye dönüşme tehlikesi her zaman vardır.

Sabit çekimleri, görüntü montajını belirleyen ve ihtiva eden saf optik ve akustik resimler pekâlâ hareketin ötesinde bir mana ifade etmektedirler. Fakat esasen bu resimler ne figürlerin, ne de kameranın hareketlerini sabitleştirmektedirler. Bu resimler, hareketin artık sensomotorik bir resimde algılanması yerine, başka bir resim türünde kavranılıp üzerinde düşünülmesini temin etmektedirler" (1991: 37), yani eleştirel, didaktik ve işlevsel bir resimde.

Godard'ın estetik-söylemsel filmlerinde bedenin duruş mantığına yine aynı şekilde muamele edilmektedir: Hatırlanacağı üzere daha önce, hikâyenin bir tür dövmeye tabi tutulmasının klasik-gerçekçi, öykülemeci filmlerde de vuku bulduğu ve bunun özellikle kitle sinemasının, arzunun ataerkil ekonomisi lehine teşhir edilen kadın resimleriyle yapılandığı ifade edilmişti. Daha sonra bu tespit, Kara Dizi örneğinde ayrıntılı olarak mülahaza edilmişti. Ayrıca Laura Mulvey'in mevzuya ilişkin görüşlerine yer verilmiş, bir tür kadın figürünün fetişleştirilmesi dolayısıyla erişilen görüntü tesirinin, aksiyondan, karakterlerin sergilenişinden ve seyircinin kendini erkek gözlemciyle özdeşleştirmesinden daha önemli olduğu, hatta öyle ki, başaktörün, geleneksel anlatım sineması için oldukça karakteristik olan hâkim bakışının, görüntü lehine, seyirciyle doğrudan ilişkiye girdiği anda kırılmaya başladığı ifade edilmişti. Bütün bunlara

ek olarak ayrıca, dişil arzunun filmlerde yer almasının, başaktörün davranışları tarafından belirlenen filmsel aksiyon akışının sürekliliğini kesintiye uğrattığı, mevzu edilen arzunun, zevk ilkesinin (O/Id'in) figüratif bir enerjisi olarak, anlatımın nedensellik ilkesi uyarınca belirlenmiş olduğu ve teleolojik söylemine karşıtlık oluşturduğu vurgulanmıştı. Bu karşıtlığı, postmodern film estetiğinin şimdiye kadar oluşturulan ve bilhassa filmin, kendi figüratif tabiatına uygun olarak, iptidai süreci ve cinselliği, üstelik derin farklılıkları vurgulamak yerine, gösterimin yüzeyinde gerçekleşen infilak olarak sergilediğini ifade eden iddialar muvacehesinde daha müşahhas biçimde göz önüne serebilmek için, vücut ve vücut hareketlerinin pornografideki sunumuna işaret etmek gerekmektedir: Pornografik filmlerde, bilindiği gibi, vücudun sunumu ön plandadır. Bu tarz filmlerde genellikle oldukça yüzeysel, temelsiz bir hikâye anlatılmakta, üstelik öyle ki, öykü netice itibarıyla yalnızca, vücut ve vücut hareketlerinin figüratif, bir başka deyişle erotik sunumu için bir bahane olarak kullanılmaktadır. Bu tarz filmlerde cinselliğin mecburi tekrarı öykünün yerine geçerken, belirli sesler ve bazen müzik dahi vücudun ve jestlerinin, mimiklerinin ve her türlü hareketinin mevcut sunumunu desteklemek için hizmet etmektedirler. Pornografiye dair bu işaretleme, öykülemecilik, psikolojik-gerçekçilik ve söylemsellikten, vücudun figüratif sinemasına ve nihayet, sınır aşımlarının figüratif-postmodern sinemasına doğru gerçekleşen geçiş sürecini daha anlaşılır kılmak için yapılmaktadır. Ayrıca sinema tarihinin başlangıcından itibaren, sadece estetik modern sinemada değil, hatta klasik-gerçekçi anlatım sinemasında dahi, öyküyü figürleştirme (dövme yapma) ve tasarımlama, bir başka deyişle söylemselleştirme arasında bir çatışma olduğunu burada tekrar vurgulamak gerekmektedir. Bu

bağlamda mevzu edilen çatışma sürecinde, anlatımı figürleştirmenin (dövme yapmanın) üstünlüğü tedricî olarak ele geçirdiği görülmektedir. Bu tespiti inandırıcı biçimde izah edebilmek için, örneğin Rambo, Rocky, science-fiction-, korku- ve Schwarzenegger-filmleri gibi, zamanımızın filmlerinde vücudun sunumunun gittikçe daha ön plana geçtiğine işaret etmemiz geçici olarak kafi gelecektir. Bu filmlerde sadece anlatım figürleştirilmemekte, aynı zamanda vücut ve vücut hareketlerinin sunumu da özel efektler ve müzik tarafından desteklenmektedir. Örneğin *Terminator II* gibi filmlerde, sesin dahi nasıl abartılı olarak yapılan özel efektler dolayısıyla boğulduğu ve bu özel efektlerin vücut hareketlerini ve genel olarak figürlerin davranışlarını desteklediklerini görülmektedir. Netice itibarıyla ifade etmek gerekirse, klasik-gerçekçi ve öykülemeci filmlerin aksine, figüratif-postmodern filmlerde -son yıllarda çevrilen, özellikle saldırgan insiyaklar ihtiva eden filmlerde olduğu gibi, oyun artık hikâyeye tabi olmamaktadır (Lash, 1989: 145-147). Figürler, varoluşsal kaynaklarını ve dramatik anlamlarını artık hikâyeden almamakta, tersine hikâye figürlerden meydana gelmektedir. Yani hikâye jestlere, davranış biçimlerine, *sahne oyunu*'na dönüşmektedir. Böylece vücut, minyatürleştirilmiş, parçacıklara bölünmüş, aşırı kesintili ve odaklanmış mekânlar içindeki göçebe yolculuğunda, sadece kendini zamana bırakmamakta, hatta daha çok zaman, vücudun içine yerleştirilmektedir.

Bu bağlamda doğrusu, gösterimin bünyesinin dişil bir tarza sahip olmasının temin edilmesinden veya vücudun ve onun sayısız duruş biçimlerinin ve hatta şeylerin algısının (gösterimin, görüntünün) kadınsılaştırılmasından, bir başka deyişle genel alarak erotikleştirilmesinden bahsedebilmemiz mümkündür. Ayrıca, vücudun bu erotikleştirilmesi, başka bir ifadeyle

figürleştirilmesi, mümkün bütün tehlikelere rağmen, mutlaka vücudun kendi içinde kapalı bir bütünlük olarak yüceltilmesi anlamına gelmediğinin vurgulanması gerekmektedir. Daha çok burada, vücudun ve onunla birlikte öznenin, jestlerin ve davranış biçimlerinin kırıntıları veya figüratif tavırlar arasında gayesiz ve tedricî olarak tamamen çözüme uğrayıncaya kadar dönüşüme tabi tutulabileceğine ve dekonstrüksiyonunun yapılabileceğine işaret edilmek istenmektedir.

Bu bağlamda, vücudun jestlerinin ve davranış biçimlerinin öncelikle, sinemada çeşitli türlerin sabitleşmiş gösterim biçimleri ve klişeleri olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Bunlar dahi, renkler, diyalog, müzik, gürültüler, kelimeler vs. gibi, Godard'ın söylemsel estetiğinin kategorik sisteminin unsurlarına dönüştürülmüştür. Bu unsurların hepsinin bu sebeple, diğer türlere yapılan eleştirel-söylemsel refleksiyon vasıtasıyla söylemselleştirilmesi, tahlil edilmesi ve nihayet yapı-çözümlerinin yapılması gerekmektedir. Gerçi Godard, film üzerine söylemsel filmler yapmakta, fakat çelişkili bir biçimde filme değil, dünyaya inanmaktadır. Başka kelimelerle söylemek gerekirse, Godard, en azından dünyaya olan inancı iade eden filmlere inanmakta ve onun, söylemsel bir biçim ve tarzda kavramaya çalıştığı dünyanın hayalini bize sunan filme inanmamaktadır. Bu tespitlerden sonra şimdi, Godard'ın estetik-modern sinemasında vücudun gösteriminin söylemsel tarzda problematize edilmesine ilişkin gerekli nispet noktalarını bize muhtemelen verebilecek şu soruyu yöneltebiliriz: Gerçekten de Godard, akılcılar gibi, kendi gerçeklik tasavvuru ve dünya tasarımını izah eden ve kendine özgü bir haklılığa ve inandırıcılığa sahip olduğunu iddia eden söyleme inanmamakta mıdır?

Elbette. Fakat Godard, gösterime sunulan dünyanın kurgusuna, bir başka ifadeyle hayaline, bizi gerçek dünyaya inandırabilmek için, nasıl kıymetten düşürücü biçim ve tarzlarla yaklaşıyorsa, aynı muameleyi gösterimin bünyesine de yapmaktadır. O gerçek vücuda ve ete inanmaktadır, fakat onların kurgusuna veya hayaline değil. Gösterimin veya sergilenen etin kurgusal bünyesi, onun için ancak, vücudun sergilenen kurgusunun, eleştirel-söylemsel bir estetik ve onun politik etiği lehine, seyircinin kendi asli vücudunun şuuruna varmasını temin etmek için, destrüksiyonunun yapılması ve nihayet inhilale maruz kalması durumunda değer kazanmaktadır. Böylece jestler, vücut hareketleri ve davranış biçimleri, netice itibarıyla söylemsel durumlara veya söylemsel davranışlara dönüşmektedir.

Eğer, Godard'ın söylemsel estetiğinin, mevcut varlığın bütünlüğün namevcut oluşuna refleksiyonunu teyit ve tasdik ettiğini söylemek doğruysa, o zaman, Godard'ın filmlerinde figürlerin varolma salahiyetlerinin sadece filmin estetik-eleştirel söylemi bağlamında mümkün olabileceğini söylememiz pek anlamlı bir iddia olmuyor mu? Bu, mevcut varlığı ve onun diğer resimlere, kategorilere, türlere vs. yönelik refleksiyonlarını meşrulaştıran söylem zorunluluğu, bize aynı zamanda, neden Godard'ın resimler arasındaki nispetler meselesinde, yüksek seslerin veya serbest akortun harmonisinin muhafazasını (yani bir şeyin yolunda gidip gitmemesini) değil de, bir şeyin nasıl olması gerektiği veya nasıl estetik-söylemsel bir biçim ve tarzda gerçekleştirilmesi gerektiği (Deleuze, 1991: 238) sorularına önem verdiğini göstermektedir.

Godard'ın filmlerinde figürler davrandıklarında, konuştuklarında ve belirli hisleri, bir duruş mantığını aktarabilmek için jest ve mimiklerini gösterdiklerinde, sıçradıklarında, intihar

ettiklerinde, öldürüldüklerinde, kendi kendileriyle monolog yaptıklarında, *Une Femme est une Femme* filmindeki bir sahnede olduğu gibi dans ettiklerinde, yaptıkları iktibaslarla roman, piyes, yazar veya filmlere atıfta bulunduklarında, birbirleriyle kucaklaştıklarında ve dövüştüklerinde, ses ve renkler figürlerin davranış veya duruş mantığı gibi gösterildiklerinde, figürler kendi kendileriyle oynamak suretiyle kendilerini dramatize ve tiyatralize ettiklerinde, bu mutlaka figürlerin saf bir sahne oyununa dönüştükleri, kendilerini zamana salıp, zamanı da kendi içlerine yerleştirerek vücutlarının ve davranış biçimlerinin tedricî biçimde dönüşüme uğradıkları anlamına gelmemektedir. Gerçi, davranışların destrüksiyoncu gösterimi, bağlantısız ve diyalektik montaj vasıtasıyla figürler (vücutlar), *hikâye*nin karşısında müstakilleşmekte ve bağımsızlaşmaktaysalar da, bir başka gücün tabiyetine girmekten kendilerini tamamen kurtaramamaktadırlar. Figürler, *hikâye*nin öykülemeci anlatımı yerine, estetik-modern söylemin eleştirel-refleksif düzen/düzensizliğine tabi olmaktadırlar. Sözü edilen figürler, söylemsel kategorik sistemin işlevlerini icra eden aracı-kişiler konumundadırlar (Deleuze, 1991: 239-243), öyle ki, refleksif tipler olarak, epik yabancılaştırma tesiri dolayısıyla, estetik-söylemsel düzenin üçüncü tekil kişisinin veya kendini kategoriler, filmin ayrıştırmacı unsurları ve nispetleri vasıtasıyla, bütünlüğün namevcut oluşundan dolayı acı çeken aşkın öznelliğin aracısı olarak gösterime sunan *Ben*'in rolünü üstlenmektedirler. Örneğin Godard'ın bilim-kurgu filmi *Alphaville -Une Etrange Aventure de Lemmy Caution-* (1965)'da olduğu gibi: Filmde tekniği yenmek, aşkı ve şiiri kurtarmak isteyen bir adamın hikâyesi anlatılmaktadır. Başaktörümüz filmin sonunda, gerçekliği kendisinden alınmış bir dünyada artık özne ve fert olarak yaşamanın mümkün olmadığını anlamaktadır.

Netice itibarıyla söylemek gerekirse, beyaz perdedeki görüntüler gibi, vücudun jestleri ve davranış biçimleri sadece toplumsal, politik veya estetik değil, aynı zamanda metafizikseldir de (Deleuze, 1991: 251). Jestler ve davranış biçimleri, düşüncenin (ruhun) vücuttaki tezahürlerini sergilemektedir; beyaz perdedeki resimlerin estetik-söylemsel düşüncenin fenomenolojileri olması gibi, onlar da vücutların öznelliğinin fenomenolojileridir. Godard'ın beyaz perdede resimler, vücudun jestleri ve davranış biçimleriyle yaptığı şeyin, öznelciliğin metafiziği olduğunu söylemek pekâlâ mümkündür. Mevzuya ilişkin olarak Godard şöyle demektedir:

> Bir fikir vücudun bir kısmıdır, aynı şekilde gerçektir. Elimi hareket ettirdiğimde veya bir işçi Ford arabasında bir vidayı sıkıştırdığında yahut sevgilisinin omuzlarını okşadığında veya bir çek aldığında... bunların hepsi bir harekettir. Pek sık olarak vücudumun bana ait zahiri bir şey, öyle ki, vücudumun mümkün olduğunca zahiri ve dünyanın bir tür örtü olduğunu düşünüyorum. Örtü bir sınırdır, o vücudun içinde ve dışında veya her ikisinde birden olabilir. Fakat vücut olarak isimlendirilen şeyin içeride olduğunu ve dışarıda ne varsa ona ait olmadığını aklımıza yerleştirdiler. Fakat öylesine ait ki, insan yalnızca dışarıda var olana nispetle hareket ediyor. İnsanın kendi içini, sanki dışarıdan daha çok kendine aitmiş gibi tasavvur etmesi... Bilmiyorum, bu anlamda, bir fikrî, hadi ruhi bir şey olarak isimlendirmiş olalım, fakat ben fikir olarak isimlendirilen ve fikir olarak isimlendirilmeyen şey arasında bir fark göremiyorum. Fikrin tam zıttı olan bir şey yoktur. Yani bir fikir, her zaman uygun düşmektedir. Fikir maddi bir şey değildir, fakat vücudun bir anı (durumu), tıpkı vücudun, bir fikrin anı (durumu) olması gibidir (1981, 50).

Fakat bu anların (durumların) filmde nasıl kombine edildikleri veya yönetmen tarafından ahenkli kılındıkları sorusu, cevabını şu cümlede bulmaktadır: öznelciliğin estetik-metafizik söyleminin destrüksiyoncu, biçimselci düzeni/düzensizliği vasıtasıyla.

Bu bağlamda, özetlemek gerekirse, estetik-modern ve söylemsel sinemanın şu vasıflara haiz olduğunu söyleyebiliriz:

- Kelimelere, resimlere nazaran öncelik vermek.
- Kültürel nesnelerin biçimsel vasıflarını ve gösterimin eleştirel-refleksif tarzda problematizasyonunu aşırı düzeyde önemsemek.
- Akılcı bir kültür anlayışını ve öznelciliğin metafizik bir söylemini yaymak.
- Kültürel metinlere en yüksek düzeyde değer biçmek.
- *O/Id*'in, bir başka deyişle şuur-dışının değil de, söylemsel şuurun hassasiyetini vurgulamak.
- Seyirci ile kültürel nesne arasına mesafe koymak suretiyle tesir etmek.
- Varlığı veya gerçeğin tabiatını, temsil edilemezliğin gösterimi vasıtasıyla doğrudan problematize etmemek, aksine mevcut varoluşanı, yüceliğin namevcut oluşundan dolayı acı çeken modern öznenin mantıki-refleksif, eleştirel-estetik şuuru vasıtasıyla söylemselleştirmek (Lash, 1989: 141).

VARLIĞIN HÜKÜMRANLIĞINA GERİ DÖNÜŞ

Düşüncenin İktidarsızlığı

70'li, bilhassa 80'li yıllardan itibaren sinemada yeni bir gelişme, Antonin Artaud'un belki de daha çok tiyatroda gerçekleştirmeyi arzu edebileceği belirli bir yöneliş meydana gelmiştir. Antonin Artaud, kısa bir süre filmle meşgul olduğu halde, sinemaya değil tiyatroya inanmış ve bu yüzden teorilerini tiyatro sahnesinde gerçekleştirmeyi denemiştir.[80]

Sinemada vuku bulan bu daha sonra ayrıntılı biçimde incelenecek olan yönelişin, her bakımdan Artaud'un teorik değerlendirmeleriyle örtüştüğünü söylemek şüphesiz doğru olmayacaktır. Fakat yine de 70'li ve 80'li yılların sineması ve Artaud'un, postmodernitenin estetik görüşleri bağlamında öncelikle işaretlenmek istenen ilkeleri arasında belirli benzerlikler bulunmaktadır.

Artaud'un, düşüncenin iktidarını değil de, bilakis iktidarsızlığını teşvik eden temel estetik tavrı, özellikle estetik modernizmin eleştirel-söylemsel tavrıyla hiç uyuşmayan ilkelerini

80 Artaud sinemaya ilişkin olarak şöyle demektedir: "Bir şeyin kendisinin en kaba biçimde görüntülenmesinin karşısına tiyatro, şiir vasıtasıyla kendisi olmayan bir şeyin resimlerini koymaktadır. Ayrıca, aksiyon açısından bakıldığında, bütün şiirselliğe rağmen film şeridinin sınırları içinde kalan bir sanat resmi, hayatın bütün taleplerine tabi olan tiyatro resmiyle karşılaştırılamaz." (Artaud, 1987: 106)

sunmaktadır. Zira o, varlığı kendi bütünlüğü içinde kavrayabilmek için, düşüncenin zorunluluğunu, zayıflığında, kırılganlığında ve iktidarsızlığında görmektedir:

> Gerçek söz, ifade ettiği şeyi gizleyendir. O ruhu, tabiatın gerçek boşluğunun karşısına dikmekte ve ruh karşısındaki boşluğa tepki olarak düşüncede bir tür dolgunluk üretmektedir. Eğer tercih edilecekse, şöyle de söylenebilir: ruh, tabiatın hayali ifadelerine kıyasla düşüncede boşluk üretmektedir. Güçlü olan her his içimizde boşluk tasavvurunu uyandırmaktadır. Bu boşluğu engelleyen net dil, şiirin düşüncede tezahür etmesini de engellemektedir. Bu sebeple, izhar ve ifşa etmek istediği şeyi maskeleyen bir resim, bir mecaz, bir figür, ruh için, değerin tahlil edilmesi yoluyla tesir eden netliklere nispetle, çok daha önemlidir (1987: 106).

Artaud'a göre varlık, Heidegger'de olduğu gibi, her düşünce molasında ve düşünme sürecinin sonunda düşünülemez bir bütünlük olarak düşünceye geri dönmekte, böylece düşünce, sürekli olarak kendine gelmekte ve zorunlu bütünlüğün ön şartı olarak kendi iktidarsızlığını tecrübe etmektedir (1987: 64, 90, 111). Düşünce bütün gerçek enerjisini, varlıkla (bütünlükle) olan bu paradoksal ilişkisinden almakta ve bu yüzden hiç durmamaktadır. "Ruhumuzun akıllıca tasavvur edebileceği bir şeyi" diyor Artaud "kendimizden ortaya koyabilmemiz artık mümkün değildir; akıl artık yalnızca, hakiki düşüncenin bir şekilde kendisinden uzaklaştığı formu kavrayabilmektedir. (...) Ben boşlukta düşünmeye başlıyorum ve boşluktan tam doluluğa doğru hareket ediyorum; tam doluluğa ulaştığımda, tekrar boşluğa düşebilirim" (1987: 153, 159).

Netice itibarıyla Artaud sinemaya, tiyatroya olduğu gibi, ancak belirli bir şartla inanmaktadır: Sinema özü itibarıyla,

düşüncenin iktidarsızlığını, düşüncenin kalbinde izhar ve ifşa etmeye muktedir olmalıdır. Artaud'un, 70'li ve 80'li yıllarda sinemada meydana gelen gelişmenin karakteristiğini en iyi biçimde ifade eden özgünlüğü şurada yatmaktadır: Düşüncenin kendisini, iteleme ve bastırma, şuur-dışı, rüya, cinsellik ve ölümün karşısına konumlandıran Ekspresyonizm veya Sürrealizm'in aksine, Artaud'da bütün bu tarif ve hükümler, belirlenemezlikle olan ilişki içinde ortaya çıkmakta ve kendilerini, en büyük mesele olarak kabul edilen düşüncenin karşısında konumlandırmaktadırlar. Deleuze'e göre, sinema ile düşünce arasındaki ilişkinin tamamı Artaud tarafından yıkılmaktadır:

> Bir yandan artık, montaj vasıtasıyla düşünülebilecek bütünlük diye bir şey yokken, öbür yandan, resimlerle telaffuz edilebilecek iç monologlar da artık yoktur. Artaud'un, Eisenstein'ın iddialarını tersine çevirdiğini söyleyebiliriz: Düşüncenin, kendisini oluşturanın (sinir, ilik) şoka bağımlı olduğu doğruysa eğer, o zaman yalnızca tek bir şey düşünebilir: Bizim daha düşünmediğimiz gerçeği, bütünlüğü kendisini düşündüğü gibi düşünememe iktidarsızlığı. Biz sürekli olarak taşlaşmış, parçalara bölünmüş ve kırılmış düşünceyle muhatap olmaktayız (1991: 217).

Bütün bu mülahazalardan hareketle Artaud, kendi sanatsal çalışmalarında, anlamın sükûnetini bozacak ve kendi içinde sıkıştırılmış bulunan şuur-dışına tam bir serbestlik sağlayacak bir tür virtüel devrim gerçekleştirmek istemiştir. O hatta, kendisi vasıtasıyla ruhun bütün sapık imkânlarını "fertlerde ve bütün bir halkta yerelleştirebilecek gizli ve çok katmanlı bir vahşiliğin zuhurunu" (Artaud, 1987: 30, 33) talep ediyordu.

Kelimenin ve metnin diktatörlüğüne son vermek ve şuur-dışını serbest kılabilmek için şiirin, nesneler arasındaki ilişkilerin

kendi aralarındaki bağlantılarını ve biçimlerin anlamlarıyla olan ilişkilerini müphemleştirecek kadar anarşist olması gerekmektedir. Demek oluyor ki, şiirin tezahürünün, kaosa yaklaştıran düzensizlikten neşet etmesi gerekmektedir.

Kaygılar, korkular sahnede nesnel bir önceden kestirilemezlik ile gerçekleştirilmelidir. Artaud önceden kestirilemeyen durumlardan değil, kendisini aniden, münasebetsizce, düşünülmüş bir resimden hakiki bir resme geçmek suretiyle takdim eden nesnelerden bahsetmektedir. Esasen o, bizim şeytanlarımızı akın halinde sökün ettirecek bir tür eksorsizm talep etmektedir. Bu eksorsizm esnasında, hararetle insan varlığının bütünlüğünü ve psişik mekanizmasını lojik, determinist-olgucu sebep-netice ilişkisine indirgeme düşüncesine saplanmış olan psikolojiden feragat edilmesi gerekmektedir. Biz resimlerin bünyevi bilgisinin ve vecd durumlarını üretmek için gereken vasıtaların gösterimine geri dönmek zorundayız. Aksiyon ve dili, ses ve ışıkla öyle terkip etmeliyiz ki, şuur dışında enerji yüklü resimler ve dışarıda sebepsiz cürümler oluşabilmelidir. Aksiyon, seyircinin ve şairin kafasında tabiatüstü resimlerin, bir resimler seyelanının oluşmasına hizmet etmelidir. Seyirci, sahip olduğu bütün imkânlarla birlikte, vahşet ve korkuyla yüz yüze bırakılmalıdır.

Böylece Artaud seyircinin şuurunda, yabancılaştırma teknikleriyle değil, bilakis tesirli bir zincirleme, dikkatin gerçek bir köleleştirilmesi sayesinde erişilebilecek olan rüya resimlerinin kaotik bir inkişafını talep etmektedir. Seyircinin erotik düşkünlüklerinin, cürüme olan meylinin, vahşiliğinin, efsanevi hayvan tasavvurlarının, hayata ve nesnelere dair kurduğu ütopik anlamın, şiddetli rüya yağmurları altında sergilenmesi yoluyla, sadece nesnel ve tasviri dış dünyanın değil, bilakis iç dünyanın da görünüşlerinin müphemleştirilmesi gerekmektedir. Nihayet,

seyircinin, gerçekliğe ve gerçeklik içindeki kendi poetik konumuna ilişkin tasavvurlarını şüpheyle karşılamak gerekmektedir. Yine Artaud, resim ve hareketlerin, nesnelerin, sessizlik anlarının, çığlık, ritimler ve metinlere fazlaca yüklenen efektlerin gizli mutabakatıyla, her şeyden önce özdönüşümsel olan bedensel bir dili (1987: 45, 65, 76, 91-94, 98, 132) oluşturabileceğine inanmaktadır.

Şüphesiz Artaud'un, belirli bir açıdan bakıldığında, kendi zamanının önünde olduğunu söyleyebilmek mümkündür. O belki, teorilerini bütün yönleriyle tiyatroda başarılı biçimde tatbik edememiştir. Fakat o, fikirlerinin en önemli esaslarının, yaklaşık 30 yıl sonra, sadece kendi sahnelemelerinden daha iyi olarak filme uygulanmayıp, aynı zamanda birçok postmodern macera, korku, bilim kurgu filminde aşıldığını hayal bile edemiyordu. Bu bölümde inceleneceği gibi, gerçekliğin bu tür filmlerde şeylerin köpükleşmesi ve görülebilir olanın bulanıklığına maruz kaldığı, öyle ki, efektler, teshirî resimler ve arzunun diyalektiği vasıtasıyla, düşüncede tasavvur edilemez ve gözle görülemez olanın, gösterimin problematiğini oluşturduğu görülmektedir. Ayrıca yine, hiçbir şeyin, klasik-temsilî anlamda herhangi bir izafi nispet noktası olmaksızın, öykülemeci ve söylemsel tarzda yeniden-inşa edilmediği, paralojilerin ve karşılaştırılamaz, temsil edilemez ve belirlenemez olana yönelmiş gayretlerin, eski ahlak ve algının alışılmış biçimlerini müphemleştirdiği postmodern çağda yapılan filmlerde, gerçekle gerçek-dışının, akli olanla akıldışının, temsil edilmiş olanla simüle edilmiş olanın veya gerçek-zamanda sunulan gerçekçi olanla temsilî olanın, hakikat ile hakikat-dışının birbirinden ayrıştırılamazlığının tek geçerli kıstas haline geldiği görülmektedir. Tek geçerli yön haline gelen bu ayrıştırılamazlık bize nihai anlamda şunu göstermektedir:

"Bağlayıcı standart bir aklilik olmadığı gibi, onun böyle bir geçerliliği de yoktur." (Kolakowski, 1989: 9)

Geçerli olan tek şey, hadisenin ve *var*ın şartları önceden tayin edilemez, ne zaman, ne tarih, ne de mekânsal veya söylemsel olarak önceden hesap edilemez ve belirlenemez olan tabiatıdır.

Bir sonraki bölümde, müşahhas mülahazalar ile, estetik belirsizliğin oluşturduğu terörün çeşitli filmlerde, postmodern estetiğin belirli görüşleri çerçevesinde nasıl bir manzara arz ettiği ifade edilmektedir.

Gerçekliğin Postmodern Problematizasyonu

70'li ve bilhassa 80'li yıllarda film, tarihinin yeni, bunalımlı, fakat oldukça belirleyici bir dönemecine girmiştir. Bu dönüm noktası çeşitli sebeplerden dolayı bunalımlı ve aynı zamanda filmin geleceği açısından belirleyicidir. Bu sebeplerden biri, filmin öyküleme, temsil ve algının geleneksel biçim ve yapılarını müphemleştiren yeni gösterim ve algı biçimlerini, yeni hassasiyetleri ve ifade imkânlarını geliştirmesine bilgisayar teknolojisinin gelişmesinin vesile olmasıdır. Simülasyon teknolojilerinin filmde kullanılmaya başlanması, genel ve özellikle özel efektlere ilişkin olarak, nihayet sadece gösterimin bünyesini değil, aynı zamanda (belki de daha çok) gösterime sunulan vücudun bizzat kendisini, nesneleri, onların gerçek mekândaki ve nesnel zamandaki pratik düzenini, gerçekliğin sınırlarını değiştirmiştir. Bu değişimin neticeleri günümüzde dahi tecrübe edilmektedir. Bu dönemecin, bunalımlı ve belirleyici olarak vasıflandırılmasının bir başka sebebi de resimlerin artık, söylemsel iddiaları, dünyayı, nesnelerin kaotik düzenini bir ideoloji, belirli bir ahlak ve teoloji lehine değiştirmekten ve toplumla karşı karşıya gelmekten vazgeçmiş olmalarıdır. Bunun yerine resimler, toplum ve

değerlerini kabul etmeyi, nesnelerin tabii düzeninde/düzensizliğinde yerleşikleşmeyi denemektedirler. Resimler, söylemsel ilkelere değil de, sürekli olarak daha çok, arzunun ve zevk ilkesinin metamorfozlarına tabi olduklarında, politikanın, savaşın, sosyokültürel hadiselerin vs. seks, romans, tüketim arzusu, yemek ve içmekle eş tutulmasına yol açacak biçimde, zevk ve arzunun tabiileştirmenin kıstası haline geldiği bir dünyaya yaklaşmaktadırlar. Her ne kadar resimler, seyirciyi aydınlatmak yerine, onda zevk ve korku hisleri uyandırmaya başladılarsa da, film kendisini, sürekli olarak anlamlandırmanın ve entegrasyonun her sürecini gözetleyen çeşitli söylemlerin kurumsallaştırılmış yapılarından öyle kolayca kurtaramamıştır. Fakat zevk ve arzunun söylemsel düzeni (öznelliğin, şuurun ve tali düzenlerin ilkeleri) ile zevk ve arzunun söylemsel olmayan, anarşist-kaotik düzeni/düzensizliği (şuur-dışının ilkeleri, O/Id'in iptidai süreçleri) arasındaki hesaplaşma artık kaçınılmaz olmuştur. Bu hesaplaşmanın günümüzde kesin olarak, iki taraftan birinin lehine sonuçlandığını söylemek elbette aceleyle yapılmış saf bir iddia olurdu. Fakat yine de, zevk ve arzunun söylemsel olmayan, anarşist-kaotik düzensizliğine yönelik temayülün günümüzde medyada ve bilhassa filmde daha da güçlendiğini söylemek mümkündür.

Film tarihindeki bu mevzu edilen dönemecin karakteristiğini belirleyen, bir başka deyişle, bu dönüm noktasının temelinde var olan temayülün ana farkını diğer filmlere nispetle ifadeye kavuşturan filmleri, postmodern estetiğin öncüleri olarak vasıflandırmak mümkün gözükmektedir. Bu erken-postmodern filmleri incelemeden önce, postmodern olarak vasıflandırılabilecek bu filmlerin postmodern estetiğin bütün görüşlerine mutlaka uymadığını vurgulamak gerekmektedir. Bu bakımdan, postmodern estetiğin karakteristiğine uygun düşen bu filmlerin

tür, tarz ve anlatım yapısına göre, postmodern estetiğin çeşitli, gerçekten isabet eden bakış açılarına uygunluklarını incelemek sadece mümkün değil, bilakis zorunludur. Bu sebeple, özellikle erken-postmodern filmleri, postmodern estetiğin ana ilkeleri çerçevesinde incelemek uygun ve doğru olacaktır.

Bu bağlamda, öncelikle postmodern estetiğin ana farkının filmde ne olduğunu sorgulamak ve zamanın bu yeni ruhunun, filmde postmodern estetiğin ana hatları itibarıyla film, tür ve yönetmenin tarzına göre nasıl geliştiğini ve ifadeye kavuştuğunu billurlaştırmak gerekmektedir.

Öncelikle, öykülemeden çok sahne oyununu, efektif ve teshirî resimleri ön plana çıkaran, esasen figüratif olan filmler, 70'li ve 80'li yıllarda kendilerini postmodern hususiyetleriyle birlikte kabul ettirmişlerdir. Bu esasen figüratif olan filmlerde anlatım yapısı, nedensel, kesintisiz biçimde akan, temsilî biçimde inşa edilmiş zaman sırası ile değil, bilakis değiştirilebilir ve temelsiz hadiselerin zaman birimlerinin köpükleşmesi yoluyla belirlenmektedir. Hikâyeyi (öyküyü), heyecan verici hadiseler için bahane olarak kullanmaları ve sona ermeye karşı kararlı biçimde direnmelerinden dolayı, bu filmlerde bir tür hikâyenin gayesizleştirilmesinin vuku bulduğunu söylemek mümkündür. Başka kelimelerle söylemek gerekirse, seyircinin dikkati, temanın söylemsel veya etik anlamına yahut sadece, seyircinin filmin sonunda ulaştığı arzu tatminine (katharsis) değil, bilakis münferit teshirî resimlere, korku ve kaygı uyandıran ayrıntılara ve nihayet sahne oyununa çekilmektedir. Dikkatin bu farklı yöne çekilmesi, Artaud'un da ifade edeceği gibi, şuurun bu bir tür zincirlenmesi ve köleleştirilmesi, bu filmlerin seyircisine, heyecan verici hadiselerin zaman akışının baş döndürücü ritmine dalıp gitme imkânı sunmaktadır. Bu seyircinin arzulu bir biçimde

kendisini vermesini gerektiren dalıp gitmeye, bu filmlerde, aksiyon akışının, yani seyircinin beklentisi ile aksiyon ilişkisinin aniden kesintiye uğratılması suretiyle sürekli yeni impulslar verilmektedir. Bu tür filmler arasında Spielberg'in *Indiana Jones* filmlerini, (*Terminator II* gibi) *Schwarzenegger*-filmlerini, Martin Scorsese'nin *Meanstreet* filmini, *Rocky* filmlerini, *Friday the 13th I, II, III* gibi korku filmlerini ve *Blade Runner* gibi bilimkurgu filmlerini saymamız mümkündür.

Bu dönüm noktasının ana hatlarını müşahhas örneklerle gözler önüne serebilmek için, incelemeye 80'li yılların ve bilhassa *Indiana Jones* filmleri ile başlamak ve gerektiği takdirde uygun yerlerde, 70'li yılların bazı filmlerine atıfta bulunmak uygun olacaktır.

Daha önce işaret edildiği gibi, 70'li ve 80'li yıllarda sinemada, özellikle Hollywood'da bir tür, diğer birçok metne (filme) ilişkin hatıralardan oluşan karışım vuku bulmuştur. Bu bir tür hikâyenin dövmeye tabi tutulması, doğrusu, estetik-modern filmlerde olduğu gibi, eleştirel ve söylemsel değil, yüzeysel, parodik ve ironik biçimde gerçekleşmiştir. Bu filmler esasen kamera konumlarının, kamera açılarının, sekansların ve nihayet filmlerin söylemsel anlamına değil, hissî yoğunluklarına ve görüntülerin teshirî tesirine önem vermişlerdir. Bu dönüm noktasının ana farkını belirleyen estetik tavır, sanatsal unsurların, hadisenin temsil edilemez karakteri bağlamında tamamen mübadele edilebilirliğini öngörmektedir.

Bu minval üzere, senaryoları Steven Spielberg ve George Lucas tarafından yazılan *Raiders of the Lost Arc* (1981), *Indiana Jones and the Temple of the Doom* (1984) ve *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989) gibi örnekler meydana gelmiştir. Steven Spielberg *Raiders of the Lost Arc* filmini yapmaya niyetlendiğinde,

bir tür James Bond filmi çevirmek istediğini söylemiştir. Bunun üzerine G. Lucas şöyle bir tepki göstermiştir: "Hayır, gel birlikte James Bond filminden çok daha iyisini yapalım. Neredeyse bütün televizyon dizilerini ihtiva eden bir film yapalım." Bu tekliften sonra düşündükleri şey şu olmuştur: "Ne bulursan al ve hepsini tek bir film içinde paketle. Bu anlamda, daha önce hiç görülmemiş, özgün bir film yapmak istediler. Her ikisi de, birçok eski film sahnesini basitçe kopyalamak yerine, yeniden işlemek istiyordu." (Gunden, 1989: 121)

Her ne kadar, Spielberg'in hangi fikirleri, çekim planlarını ve gösterim tarzlarını, hangi eski ve çağdaş, kaliteli ve kötü çekilmiş filmlerden aldığını, yorumladığını ve değiştirdiğini tespit etmemiz mümkünse de, bu sahnelerin ayrıntılarına girmek konumuz açısından bir gereklilik arz etmemektedir. Bu filmlerdeki pastiche unsurlar pek öyle büyütülecek bir öneme haiz değildir. Postmodern estetik için önemli ve vasıflandırıcı olan bu pastiche unsurların kendisi değil, bilakis onların nasıl bir işlev gördükleri, eklendikleri ve hangi gayeyle kullanıldıklarıdır. Bu tespitlere uygun olarak, bu filmlerin, şimdiye kadar iddia edildiği gibi, yalnızca sözü edilen pastiche unsurlar dolayısıyla postmodern olduklarını söylemek mümkün değildir. Zira, çalışmanın önceki bölümünde, pastiche unsurların Godard'ın estetik-modern filmlerinde nasıl eleştirel-söylemsel bir biçim ve tarzda fonksiyon icra ettikleri görülmüştür.

Indiana Jones filmlerindeki bu pastiche unsurlara işaret etmekle yalnızca, bu unsurların, mevzu edilen filmlerde, nasıl hikâyeden/metinden daha çok sahnelere, kamera konumlarına ve sahne oyununa önem verildiğini gösterdikleri vurgulanmak istenmektedir. Bu Indiana Jones filmlerinde pastiche unsurlar yalnızca, sahne oyununun hikâyeye hâkim olduğu ve

gösterimin kendisinin, klasik-gerçekçi ve öykülemeci filmlerin aksine, hikâyeye ve nedensel zaman akışına tabi olmadığı bir film çevirebilmek için kullanılmışlardır. Şuur-dışına, iptidai sürece ve zevk ilkesine istinat eden figüratif-postmodern estetiğin ana vasfı, *oyun* ile *hikâye/metin* arasındaki bu ilişkide kendini göstermektedir.

Bu filmlerde, hikâyenin heyecan verici hadiseler için bahane olarak kullanıldığı gerçeği, her sahnenin nasıl bir bütünlük olarak figüratif bir anlama sahip olduğunu ve sonraki kesimde bir başka sahne ile bağlanan, müstakil görsel bir hadise olma yönünde temayül gösterdiğini ispat etmektedir. Bu filmlerin nasıl kararlı biçimde sona ermeye karşı direndiklerini gösterebilmek için şu örneği vermek yeterli olacaktır: İkinci Indiana Jones filmi olan *The Temple of the Doom*'un başlangıcında (Harrison Ford) Indy, içinde yenilip içilen ve dans edilen, George Lucas'ın Starwars filminde de görüntüye gelen, Club-obi-Wan adlı bir lokalde bir masanın etrafında kötü Çinliler ile birlikte otururken görülmektedir. Indy ve kötü Çinliler, bir elmas için pazarlık ederler. Indy, Çinliler'den arkeolojik açıdan çok değerli olan elması isterken, Çinliler de ondan, değerli başka bir şey talep ederler. Bu arada Çinlilerden biri silaha sarılır. Bunun üzerine Indy, kısa bir süre önce yanına oturan şarkıcı bir kadını esir alır. Bu durum karşısında Çinliler, Indy'ye elması verirler ve ondan istedikleri değerli maddeyi alırlar. Fakat kısa bir süre sonra, Indy'nin pazarlık esnasında içtiği şarapla zehirlendiği anlaşılır. Çinliler, Indy ile alay ederler ve ona panzehiri gösterirler. Bunun üzerine Indy ve Çinliler arasında heyecan verici bir kavga başlar. Kavga sırasında panzehir, Çinlilerin elinden yere düşer. Indy, etrafta koşuşup duran birçok insanın ayakları arasında panzehiri aramaya başlar. Indy'nin panzehiri yakalayacak

gibi olduğu anlarda, herhangi bir ayak onu başka bir yere iter. Indy bir kabustaymışcasına sürekli olarak panzehire ulaşmak için gayret gösterir. Nihayet panzehir şarkıcı kadın tarafından bulunur ve Indy onunla birlikte kendilerini pencereden dışarı atarak kaçar. Indy ve şarkıcı kadın pencereden yere, caddeye değil de, Indy'nin arkadaşı olan Çinli küçük bir çocuğun sürdüğü arabaya düşerler. Indy ve arkadaşları kaçarken Çinliler de onları sürekli kovalar. Indy ve arkadaşları nihayet, iki esrarengiz Çinlinin pilotluğunu yaptığı bir uçağa binerler. Pilotlar önce tamamen farklı bir yöne, Nepal dağlarına doğru uçağı yönlendirirler ve sonra fark edilmeksizin uçağı terk ederler. Pilotsuz kalan uçağın yakıtı bitmek üzereyken, Indy önce uçağı sevk etmek ister ama başaramaz. Indy ve arkadaşları nihayet şişirme bir botla dağlara çarpmak üzere olan uçaktan atlamayı başarırlar. Indy ve arkadaşlarının kendilerini Çinlilerden kurtardıkları bir anda, başka bir hikâye başlar.

Diğer bütün Indiana Jones filmlerinde, bu sahnelerde olduğu gibi, sürekli tehlikeli durumlar meydana gelmektedir. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, başaktörler sürekli olarak, duruma göre değişen, ritmini değiştiren ve bir önceki davranış mantığından uzaklaşan aksiyon içinde bulunmaktadırlar. Klasik-gerçekçi filmlerin aksine bu filmlerde, başaktörlerin daha önce vuku bulmuş olan davranışlar arasındaki ilişkiyi (aksiyon veya hadiseleri) ciddiyetle mülahaza edebilecekleri veya bir sonraki aksiyonu planlayabilecekleri bir zaman veya durum neredeyse hiç bulunmamaktadır: Başaktörler, bazen kısa bir süre sonra düşecek veya dağlara çarpacak olan bir uçakta, bazen vahşi veya seleyan şeklinde akan sular tarafından kovalandıkları yer altında bir kanalda bulunmakta, bazen de Berlin'de bir sarayda Naziler tarafından öldürülmek üzere esir alınmaktadırlar vs. Filmin

akışı içinde başaktörler, filmin sonuna kadar bir tehlikeden diğerine koştururken, seyirciye böylece, zevkle karışık bir korku hissi verilmiş olmaktadır. Seyircinin beklentisi ile aksiyon ilişkisinin aniden kesintiye uğraması veya aksiyon akışının, bir hadisenin mantıki neticesinin ve anlatımın gelişim çizgisinin aniden kavis alması dolayısıyla *hikâye*, söylemsel anlamını yitirirken, heyecan verici ve tamamen mübadele edilebilir hadiselerin oyunu ön plana geçmektedir. Oyunun, teleolojik veya söylemsel olarak düzenlenmiş *hikâye*ye nazaran daha ağır basması, hadisenin vuku bulma sürecinden figüratif gösterimin lehine gerçekleşen ani bir dönüşle emniyet altına alınmaktadır. (Bu tarz bir ani dönüş, özellikle postmodern resim ve mimaride hatların kırılganlığı veya türlerin keskin biçimde bükülmesi olarak görülmektedir). Ana figürler sürekli ve genellikle ölümcül olan tehlikelere maruz kalmaktadır. Ne var ki, başaktörler son anda, aksiyonların nedensel biçimde belirlenmiş sürecinden ani bir dönüşle tehlikeden kurtarılıp, geçici olarak tehlikeli olmayan, fakat kendilerini yeni bir tehlikenin beklediği başka bir duruma sevk edilmektedirler. Böylece seyircinin, kelimelerle *neredeyse, az kalsın vuku bulacaktı* biçiminde ifade edilebilecek bir şekilde, resim seyelanı ve rüya tarzında gerçekleşen gösterim dolayısıyla, bir arzu tatmininden diğerine geçmesi temin edilmektedir. Bu tarz geçiş ve ani dönüşler vasıtasıyla hikâyenin teleolojik çizgisi ile *O/Id*'in seksüel insiyakları, bir başka deyişle şuur-dışının zevk ilkesine istinat eden yüzeysel oyun karşı karşıya getirilmektedir. Seyircinin filmsel zaman ve mekân algısı, mübadele edilebilir tesadüfi hadiseler, sürekli olarak modüle edilen hissî yoğunluklar, fuzuli figürler ve teshirî resimler vasıtasıyla belirli bir biçim ve tarzda, *O/Id*'in rüyadaki, bir başka deyişle şuur-dışı evreninin

merkezi olmayan zaman ve mekân algısı mantığına benzer biçimde billurlaştırılmaktadır.

Seyirci ile bu Indiana Jones filmleri arasındaki interaktif ilişki bakımından, seyircinin klasik-gerçekçi ve öykülemeci filmlerde olduğu gibi sarsılmaz sabit bir yere sahip olduğu söylenebilir, fakat esaslı bir farkla: Seyircinin yeri, *Ben*'in tali süreci değil, bilakis *O/Id*'in iptidai süreci vasıtasıyla belirlenmektedir. Seyirci, gösterimin rüya tarzındaki hareket mantığı vasıtasıyla doğrudan filmin içine çekilmektedir. Hadiselerin sıra takibinin hususi, ani dönüşlerle yapılandırılmış anlatım tekniği, hadiselerin gelişim mantığı ve günlük hayattan daha çok rüyadaki hareket mantığını andıran zaman-mekân-aksiyon bağıntısı vasıtasıyla, seyircinin dikkati *yüzeysel oyun*a, yani gösterimin yüzeydeki infilakına çekilmektedir. Belirli yabancılaştırma efektleriyle filmsel hadiseden uzaklaştırılmaması, bilakis doğrudan filmin içine çekilmesi dolayısıyla seyirciye, libidinal istilaların ayrıcalıklı mekânı olan beyaz perdenin ve heyecan verici hadiselerin güçlendirilmiş baş döndürücü tesirini eleştirebilme imkânı neredeyse hiç verilmemektedir.[81] Daha önce yapılan, postmodern

81 Rüya üzerine yapılan en son araştırmalar doğrusu, rüya gören beynin montaj görüntülerinin, rüya görende resimler, sesler ve korkuların tuhaf sekansları dolayısıyla tezahür eden hislerin, seyircinin, klasik-gerçekçi ve söylemsel filmlere nazaran, bu Indiana Jones gibi filmlerden elde ettikleri tecrübelerle çok daha fazla benzerlik arz ettiklerini göstermektedir. Atom tekniği ve süper bilgisayarlarla yapılan araştırmalar, bütün beyin bölgelerinin, rüyada teshirlerin işlemine katıldığına işaret etmektedir. Rüyaların muhtevasını mantıki süreçler değil, bilakis korku, sevinç veya öfke gibi hisler belirlemektedir. Bütün bu en son araştırmalara göre, alnın hemen arkasında bulunan ve zaman, hissî, eleştirel düşünce ve mantık için vazifeli beyin kıvrımları, rüya sırasında susmakta, hiç tepki göstermemekte veya tamamen iptal edilmektedirler. Pierre Marquet şöyle demektedir: "Bir videoklipteki resimler gibi, rüyadaki sahneler teshirî bir müziği resimliyorlar. Böyle bir gece sineması eğer tuhaf ise, bu tuhaflık, Freud'un kastettiği gibi, anlamın yerini kaydıran sembollerden kaynaklanmamaktadır." Psikiyatrist Allan Hobson da benzer iddialarda bulunmaktadır: "Biz, hafıza-

anlamlandırmanın sınırları saydamlaştıran bir düzen öngördüğü, yani anlamın postmodern anlamlandırmada kıymetten düşürülmesinin, aynı zamanda anlam taşıyıcı ile anlamlandırılan arasındaki sınırların saydamlaştırılması olduğu tespitine uygun olarak, bu tür filmlerde genel olarak şuur-dışının resimlere dayanan anlamının geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Bu, özdönüşümsel oluşun postmodern pratiği olarak adlandırılabilecek, anlamlandırmanın sınırları saydamlaştırılmış düzeni, bu filmlerde gerçekliğe olan bakışı kaydıran resimlerin bütün katmanları boyunca vuku bulan güçlü görselleştirme dolayısıyla gerçekleşmektedir. Öyle ki, resimler sadece yine, özdönüşümsel olan çember içinde, artık gerçekliğin temsilî olmayan başka resimlere atıfta bulunmaktadır. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, sadece başka resimlere atıfta bulunan resimler, gerçeğin referans alındığı iddiasını ileri süren hayalin yerine geçmektedirler.

Sinemanın teknik vasıtalarını açığa çıkaran ve böylece sinemaya akliliği ve söylemsel şuuru yerleştiren filmlerin aksine, bu filmlerde, ses vasıtasıyla tesir eden dil ve teshirî resimler dolayısıyla seyirci ile seyir arasındaki mesafe ortadan kalkmaktadır. Bu filmlere daha çok, artık basit değil, bilakis abartılı ve günümüz sinemasının sarhoş edici eğlencesi olan *görsel oyun* hâkim olmaktadır.

Indiana Jones, Schwarzenegger, Stallone ve birçok bilimkurgu ve korku filmlerinin, 70'li ve 80'li yıllarda genç bir seyirci

mızı çalıştırmak için rüya görüyoruz. Freud'un rüya tabiri böylece aşılmıştır, O'nun sembol öğretisi çürütülmüştür. Muzun rüyada görülmesi pekâlâ sadece rüyada muzun görülmesi olabilir." Günümüzde araştırmacılar rüyayı, hafıza gibi mantık-dışı, hislerin belirlediği, komik ve teshirler tarafından sevk ve idare edilen bir beyin sineması olarak adlandırmaktadırlar. (Bkz: Spiegel, 40/1996: 232-235).

kitlesine yönelmiş olmaları, bu yapılan tespitleri şu şekilde tasdik etmektedir: İptidai süreçle aynı anlama gelen şuur-dışı durumda, gerçekliği, zamanı, mekânı, aksiyonu ve bunlar arasındaki bağıntıyı zevk ve arzulama ilkelerine uygun olarak algılamaya ve kendini böylece anlamlandırma sürecine dahil etmeye en müsait olan çocukluk ve gençlik çağıdır. Çocuk ve gençlerde şuurdışı ve figüratif tavrın, yetişkinlere nispetle daha asli olması, onların söylemsel aklın ve şuurun mantığından ziyade, masal, bir başka deyişle hislerin ve insiyaki çelişkilerin mantığına göre davranmalarından dolayı, bilim-kurgu, korku ve macera filmleri şu ana figürlerle birlikte özellikle gençlere[82] yönelmektedirler: Bu tür filmlerin başaktörleri genellikle, herhangi bir çılgın, mistik, sapık bir fikre saplanmakta, kendi zevk ve arzuları tarafından esir alınmakta ve bazen kendi ihtiraslarının kurbanı olmaktadır. Başaktörler, bir hayal veya herhangi tehlikeli bir sır tarafından baştan çıkarılmalarına müsaade etmekte, genellikle gerçekliği, gerçek olmayandan ayırt edememektedirler. Sonu gelmeyen aksiyon sahnelerinde sabit bir fikir tarafından esir alınan başaktörler, baş döndürücü bir aksiyona, bir başka deyişle, gayesizce, sırf kendi için olan davranışları gerçekleştirme düşkünü şizofren figürlere dönüştürülmektedirler.

82 Bu gençlere dâhil edilmesi gereken insanları Jean-Francois Lyotard şöyle tasvir etmektedir: "Devasa bir yeraltı hareketi, henüz tereddütlü, fakat daha çok bir huzursuzluk. Bu hareket değer kanununu teshirlerden mahrum bırakıyor, üretimin yavaşlatılması, tüketime karşı direnme, çalışmaya karşı direnme (hayali?), komünler, happenings, cinsel özgürlük hareketleri, fabrika ve ev işgalleri, kaçırmalar, seslerin, kelimelerin, renklerin *eser yaratma niyeti* olmaksızın üretilmesi. Bunlar ortamı geren insanlar, günümüzün *efendileridir*: Münzevi, deneyselci ressam, pop sanatçısı, hippiler ve yippiler, parazitler, deliler, mahkûmlar. Hayatlarında bir saat, meslekten bir filozofun bin kelimesinden daha çok hissî yoğunluk (ve daha az niyet ve kasıt) ihtiva etmektedir. Onlar Nietzsche'ye, okuyucularından daha yakındır." (Bkz: Lyotard, 1978:. 32)

Eğer bu sözü edilen filmlere, günümüzde esasen birbirinden ayırt edilmesi pek mümkün olmayan bilim-kurgu ve korku filmleri de dâhil edilirse, o zaman bu 70'li ve 80'li yılların *Blade Runner, Alien, The Thing, Star Wars, Star Trek, Halloween, Friday the 13th* gibi filmlerinde, nedenselliği oyunun içine dâhil eden görüntülerin saf yüzey oyunları dolayısıyla, şuurun sürekli olarak beklenmedik, ani ve bazen korkunç bir başkalaşma[83] tarafından esir alındığını söylemek mümkündür. Bu filmlerde, bir tür odaklanmış sinematik hareket ve ani dönüşler sebebiyle, zevkin ve mukabil ölümlülük ve yokluk hissinin simülakrası üretilmekte, öyle ki, hikâye olarak ele alınan bütün bir film, yüzeysel oyunun anlık, ani ve özellikle odaklanmış bir biçiminin ve parçacıklara bölünmüş hadiselerin müdahalesine maruz kalmakta, buna uygun olarak adem-i merkezîleşmektedir.

70'li, 80'li ve 90'lı yılların seyirciyi ve filmin öykülemeci geleneklerini terörize eden filmleri, algı ve düşünceyi, korku ve

83 Hatta, bu filmlerin seyircisinin, eğer özellikle bilgisayar animasyon (simülasyon) programları ve özel efektleri dikkate alırsak, görüntülerin saf yüzey oyunları ve gösterilenin ani ve beklenmedik biçimde başkalaşması dolayısıyla, oldukça kaygı verici ve belirleyici ontolojik bir varlık sorusuyla yüzleştiğini söyleyebiliriz: Varlık (insan) hiçliğin yerini tutan bir şey mi? Bu soru doğrusu kulağa oldukça tehditkar ve ürkütücü geliyor, öyle ki, varlık ve mevcudiyetin bütün problematiğini çözülmemiş ve hatta hiç dokunulmamış olarak yine önümüzde buluyoruz. Yine aynı şekilde, öznelliğin metafiziğinin dayandığı ve şu soruya isnat eden esası şüpheli buluyoruz: Neden sürekli olarak vuku bulan bir şey de, hiç değil? Veya Heidegger'in formüle edeceği gibi: 'Neden varoluşan mevcudiyet de, hiç değil?' (Bkz: Was ist Metaphysik?, s. 22) Filmde, bilhassa figüratif-postmodern filmlerde, hiç'in varlığa içkin bir öz olarak ortya çıkışının arttığını söyleyebilirim. Fakat bunun sebebi sadece, montajın belirli bir anlamda varoluşan mevcudiyet ile hiç arasında ekonomik bir denge olması, bir başka deyişle, resimlerin art arda sıralanışının, görüntüye geliş ve gidişinin belirli bir mantığı vasıtasıyla belirlenmesi ve bunun neticesi olarak her resmin faniliğinin bir sonraki görüntüye gelecek olan resmin şartı olması değil, aynı zamanda her resim, özellikle figüratif-postmodern filmlerde, sürekli artan bir oranda müstakilleşirken ve bu şekilde kaybolup giderken, hikâye ve hadiselerin her türlü nedensel, teleolojik-söylemsel temeli kaybetmesidir.

belirsizlikle ilişkilendirmekte ve böylece, varoluşumuzun ve çevremizin anlamını belirleyen söylemsel metotlarımızı ve hissî süreçlerimizi müphemleştirmektedirler. Daha önce belirtildiği gibi, insan kendilerini geleneksel ve uzunca zamandır alıştıkları çevresinde, kültürel, ahlaki tesir alanlarında güvenli hissetmektedir. Ayrıca, normal, kabul edilebilirlik sadece alışkanlıkların ve mantıki-söylemsel sistemlerin tesir alanında mevcuttur. Bildik tesir alanlarının dışında normal veya anormal bir şey yoktur, yalnızca şahsi olmayan ve sınırsız bir *var* mevcuttur. Son yılların bilim-kurgu ve korku filmleri tarafından terörize edilen tesir alanı, hatıralar, zihnî süreçler, tecrübeler, kognitif sistemler ve kodlanmış söylemler tarafından inşa edilen öznelliğin emniyet alanını vasıflandırmaktadır. Yorumlamalar büyük oranda gerçekliğin zihnî konstrüksiyonlarına ve kognitif şemasına bağlıdır. Bir duruma, nesneye veya hadiseye gösterilen tepki, genellikle algılanan şeyin bir ifadesidir. Kognitif sistemler ve şemalar, tabii gerektiği kadar esnekseler, dahilî yapılarını değiştirebilirler ve böylelikle çevrenin yeni, henüz asimile edilmemiş unsurlarıyla karşılaşabilirler. Fakat öte yandan, özel çevrenin yeni unsurlarıyla karşılaşmalar yanlış yorumlanabilir ve üstelik esasen kendine-referanslı ve kendi içine kapalı olan bir tesir alanı (söylem) tarafından. Bu ise nihayet gerçeklikle olan ilişkimizin kopması, kaybolmasına yol açabilir. Fakat işte, zihnî tesir alanının kognitif şemasıyla karşılaştırılamaz olan, her defasında oldukça tuhaf, ürkütücü, kaotik nesneler veya hadiselerle karşılaşmalar sebebiyle kendisine meydan okunulan, bu tesir alanıdır. Korku ve vehimler genellikle, işte bu meydan okumanın, beklenti ve umutların yadsınması dolayısıyla oluşan belirsizliğin neticesidir. Korkular, kaybolan gerçeklik ilişkisinden ve çaresizlik hissinden kaynaklanabilmektedir. Bu özellikle, kognitif sistemin,

ne yeni çevreyi kendi yapısıyla kaynaştırabildiği, ne de kendisinin yeni çevrenin yapısıyla uyum sağlayabildiği durumlar için geçerlidir. Çaresizlik ve ümitsizlik nihayet, güvenli gerçekliğin zihnî resimlerinin kaybedilmesi, kişinin kendini belirleme, geleceği planlama ve buna hazırlanma kabiliyetlerini yitirmesinden başka bir anlama gelmemektedir.

Beklenmedik biçimde oluşan gürültüler, ışık nispetlerinin aniden değişmesi, boş, ürkütücü tuhaf mekânlarda bulunmak, ani hareketler ve hızlıca öne çıkıp aniden hareket eden ve genişleyen nesneler, hem çocukları hem de yetişkinleri tabii ki huzursuz edebilmektedir. Çok daha huzursuz edici, ürkütücü ve dehşet verici şey ama, gerçekliğe dair sahip olunan zihnî konstrüksiyonun, artık kullanılabilir olanın determinist dünyasıyla örtüşmemesidir (Grixti, 1989: 149-162).

Bu tespitler elbette, günümüzde kitlesel bir fenomen olarak her yerde hüküm süren korkular, güvensizlik, ahlaki kargaşa ve şiddetin yegâne sorumlusunun son yılların bilim-kurgu ve korku filmlerinin olduğu anlamına gelmemektedir. İfade edilmek istenen daha çok, bu filmlerin, zamanımızın bütün dünya düzeninin artık kontrolden çıkmış olan kaotik durumunun ürünleri olduğudur. Bu sebeple, bu filmlerin konstrüktif yorumlar için resimler sunmamaları pek anlaşılabilir bir şeydir. Bu filmler daha çok, esasen teknolojik anlamda yönlendirilmiş olan kültürümüzün sürekli değişen toplumsal, politik, iktisadi ilişkilerinin ve şartlarının özüne nüfuz etmiş olan belirsizliği, korkuları ve ahlaki paniği güçlendirmektedirler (Grixti, 1989: 172).

Postmodern estetiğin ana farklarını göz önünde bulundurarak, *Halloween, The Eyes of Laura Mars, Friday of 13th, Dressed to kill, The Exorcist* gibi korku filmleri ve *Tron, Blade Runner, Brazil, Repo Man, Videodrome, Terminator II, Star Wars* vs. gibi

bilim-kurgu filmler yeniden seyredildiğinde, şu tespitleri yapmak pekâlâ mümkündür: Bu filmlerde hadise önceden kestirilemeyen bir ana dönüşmektedir. Bu esasen, varlığın kendisini şimdi ve burada sunduğu, tarihin/hikâyenin herhangi bir şekilde başladığı ve herhangi bir yerde beklenmedik biçimde, tıpkı hayat gibi sona erdiği anlamına gelmektedir. Veya Lyotard'ın da ifade ettiği gibi, tarih/hikâye başlamadığı gibi sona da ermemektedir: Bu filmlerde, bir hadiseyle birlikte başka bir hadise daha vuku bulmakta, yalnızca münferit sahnelerin tesir alanları değişmektedir. Zira onlar anlamın değil, kendileri vasıtasıyla küçük bir hikâyenin sonunun bir başkasıyla bağlandığı hissî yoğunlukların işaretidir. Bu filmlerde en önemli şey, gösterimin eleştirel karakteri değil, yalnızca ihtiva ettiği yoğun anlardır. Postmodern estetik için, resimlerin, hikâyenin gelişim çizgisinden ve hadiselerin doğrusal biçimdeki sıralanışlarından böyle yavaş veya yıldırım hızıyla sapmaları, eğer filme, dil ve kural koyucu tali düzenden kaçma, her türlü akli esastan feragat etme imkânı veriyorsa, müspet bir anlam ifade etmektedir. Postmodern estetik, insiyaki çelişkiler ve bir tür metamorfozla karakterize edilen masal mantığını talep etmektedir. Şuur-dışının bu dili, hem *Indiana Jones* hem de, 80'li ve 90'lı yılların birçok korku ve bilim-kurgu filmlerine uygun düşmektedir. Bu filmler kaotik anlatım teknikleri ve Ovid'in metamorfozlarına benzer tarzda sunulan gösterim sayesinde, seyirciyi baştan çıkarmaktadır. Bu filmler kendilerini, garip bir tarzda heyula olarak sunmakta, filmsel ortamlarını müthiş, saçma, ani, hesap edilemez ve ihtimal dışı olarak vasıflandırmaktadır. Resimlerin akışı, figürlerin hareketleri bu filmlerde, gerçekçi ve öykülemeci-dramatürjik aksiyonun vurgulanan anlarıyla değil de, hissî yoğunlukların ve teshirlerin keyfî olarak belirlenmiş anlarıyla ilişkilendirilmektedir.

Özel efektler, bilgisayar animasyonları ve simülasyonları, teshirî resimler ve sarhoş edici resim akışıyla, gerilimin klasik-öykülemeci tarzda inşası ve nedensel, teleolojik biçimde kurgulanmış olan beklentisel bağlantı sorusu önemini yitirmekte, bunların yerine yüzeysel oyun, hadiselerin parçacıklara bölünmüş, hiper-gerçekçi odaklanmış sunumları geçmekte ve böylece, filmin kendisi heyecan verici bir hadiseye dönüşmektedir.

Bu esasen figüratif olan filmler, entelektüel biçimciliği kıymetten düşürmekte ve onun yerine günlük hayatın adiliklerine ait anlam taşıyıcıları ikame etmektedirler. Bu filmler, kültürlerin akılcı ve/veya diyalektik bakış açılarına saldırmakta ve bunun için iptidai sürecin kültürel alanlara doğru genişleyip yayılmasını talep etmekte, seyircinin tamamen filmin içine çekilmesi suretiyle, arzu ve isteklerinin doğrudan kültürel nesnelere yönelmesini temin etmektedirler.[84] Odaklanmış zaman ve mekân dokusunun, parçacıklara bölünmüş nesnenin detay çekimleri ve hiper-gerçekçi sunumların bilgisayar animasyonları vasıtasıyla üretilen resimleri dolayısıyla, seyirci ile gösterim arasındaki mesafe ortadan kaldırılmaktadır. Fakat, esasen nesne ile öznenin birbirinden ayrılmasının ve netice itibarıyla temsilî refleksiyonunun zorunlu şartı olan bu mesafenin mevcut olmaması, temsilin temel ilkelerinin bertaraf edilmesi, bir başka deyişle istila edilmesinden başka bir anlama gelmemektedir. Hatta, temsilin bu şekilde istila edilmesinin, netice itibarıyla söylemsel tecrübenin ihsasî tecrübeye rücu etmesine yol açtığını, bunun da seyirciyi, mevcudiyetin, varoluşun ve *var*ın temsil edilemez karakteriyle yüzleştirdiğini söylemek mümkündür. Gösterilenin ve gösterimin heyecan verici bünyesinin ihsasî tecrübesi, aksiyon, oyuncular ve seyirci arasında mesafe tanımayan cinsel aktın (cimanın)

84 Bkz: Scott Lash, age., s. 141.

pornografik sunumunun ihsasî tecrübesiyle belirli benzerlikler taşımaktadır. Yukarıda zikredilen filmlerde gösterilenin ve gösterimin bünyesi bir tür erotikleştirmeye tabi tutulmakta ve bu sayede sunumun, bir başka deyişle varoluşun ve şimdide oluşun hissî yoğunluklarının efektleri güçlendirilmektedir. Bu vücudun ve nesnelerin erotize edilmiş sunumlarının figüratif ve yaygınlaşan düzeninin, bir rolün oyun olarak temsilinin, göstergesel ve söylemsel düzenine nispetle çok daha fazla gerçeklik ihtiva ettiğini söylemek mümkündür. Şeylerin şahsi olmayan ve ihsasî biçimde sunulan mevcudiyetlerinin şimdiki zamandaki parçalara bölünmüş figüratif yayılması, psişik enerjilerin ve heyecanların aktarımlarını güçlendirirken, klasik-gerçekçi ve söylemsel biçimde gösterime sunulan nesneler, daima temsilin modalitelerine bağlanmaktadırlar. Buna uygun olarak, 70'li yıllardan itibaren sinemada, vuku bulmuş olanın hikâyesinin verilmiş bir zaman içinde gerçekleştirilen temsilî (re-prezantatif) anlatımının yerine, tedricî olarak, şeylerin varoluşunun figüratif gösteriminin (prezentasyonunun) şimdiki zamanın temsil edilemez tecrübesi olarak ikame edildiğini söylemek mümkündür. En azından, tali düzenlerin temsilî transmisyonunun çeşitli düzeylerinin, son yıllarda, şeylerin figüratif-yayılgan ve billurlaştırıcı bir biçim ve tarzda genişleyen varoluş olarak şimdiki zamandaki ihsasî sunumunun güçlendirilmesiyle dengelendiğini iddia edebiliriz. Özellikle, dijitalleştirilen ve bilgisayar animasyonları vasıtasıyla üretilen detay çekimleri, seyircinin kendisini başaktörlerle ve hatta öznel kamera açılarıyla, imgesel bir biçim ve tarzda öznelleştirmesini güçleştirmektedir. Bu tür sahnelerde kameranın mevcudiyeti, ikinci bir göz gibi kameraya eşlik eden seyircinin bakışlarına bile hâkim olmaktadır. Bunun dışında, son yılların bu tür figüratif filmlerinde seyircinin kendisini,

öykülemeci bir tarzda, kamera ve kameranın önünde ne varsa, onunla özdeşleştirdiğini söyleyebilmek zordur.

Pornografik filmlerde olduğu gibi, son yılların birçok figüratif filminde, zirve noktaları, onları belirli bir dereceye kadar ayrıca geliştirebilmek için, toplanıp biriktirilmekte ve buna bağlı olarak, anlatımın başlangıç ve ortası vurgusuz kalmaktadır. Böylece gösterimin bünyesi nihayet, anlatımın zamansallığını kendi içine absorbe eden, yüceltilen anların metamorfik alanına dönüşmektedir.

Özellikle, felaketlerin, şiddetin ve heyecan verici hadiselerin (kazalar, ölü vücut, apokaliptik, post-apokaliptik tabiat hadiseleri veya teknolojik gelişmenin post-apokaliptik neticeleri vs.) hiper-gerçekçi gösterimlerini göz önünde bulundurursak, o zaman bu filmlerin ayrıca, esasen ve ilkesel anlamda temsil edilemez olan gerçeklik için deliller sunmaya çalıştıklarını söyleyebiliriz. Sadece sürekli olarak tekrar edilmeyen, aynı zamanda değiştirilen ve paralojikleştirilen odaklanmış ayrıntıların pornografik takibi, yorum ve temsil için şart olan mesafeyi büyük oranda ortadan kaldırmakta, filmsel hadise, hiper-gerçekçi biçimde şimdiki zamanda gösterime sunulan nesne ve hadiselerin efektif ve teshirî resimleri vasıtasıyla heyecan verici bir gösteriye dönüşmekte, otantik sunum ile imgesel temsil arasındaki fark ortadan kalkmaktadır (Falk, 1993: 1-42).

Bu 80'li ve 90'lı yılların heyecan verici filmlerinde, ayrıntılı biçimde karakterize etme, psikoloji ve toplumsal çevrenin tasviri anlamını yitirmektedir. Bu filmlerde artık, motiflere ve onların inanırlılığına önem verilmemektedir. Bunun yerine bu filmler, hadiselerin heyecan verici akışı, efekt ve teshir dolu detay çekimleri, his yoğunluklarının parçacıklara bölünmüş nesneleri ve kişiliksizleştirilmiş vücut parçalarının sonsuz faaliyetlerinin

sunumlarıyla eğlenmektedir. Böylece bu filmler seyirciyi, sadece inşa etmeye ve eğlendirmeye değil, aynı zamanda büyülemeye ve esir almaya çalışmaktadır. Nedensel zaman akışından sürekli ayrılma, beklentisel bağlantıların sürekli koparılması ve ifrat diyalektiği, bir başka deyişle iptidai enerjilerin aşırı düzeyde artırılması dolayısıyla bu filmler, şaşkın, erotik düşkünü, günlük hayatın kaotik düzenine yönelmiş olması sebebiyle aşırı düzeyde yüklenmiş hasta bir şuuru vücuda getirmektedir. 80'li ve 90'lı yılların birçok filminde, seyircinin dikkatinin yüzeysel oyuna, gösterimin yüzeydeki infilakına çekilmesi ve ara vermeksizin hayret, sarhoşluk, şok olma ve şaşkınlık durumunda bırakılması dolayısıyla, nihayet nesne ile özne arasındaki klasik ayrım da müphemleşmektedir. Böylece "seyircinin eğlenmesi, hem ölüm, hem de sevince hazır olan açık bir varoluş durumuna kendisini verebilmesine bağlanmaktadır." (Sontag, 1991: 75)

Özellikle 80'li ve 90'lı yılların, daha sonra incelenecek olan birçok bilim-kurgu ve korku filminde, şayet bir vücut, bir nesne (veya bizatihi gösterimin bünyesi) beklenmedik biçimde, aniden başkalaşmaya başladığında ve aynı zamanda esrarengiz biçimde, ürkütücü müzik veya gürültü ve özel efektler, seyircinin kulağı için, yüzeysel oyunun ve gösterimin kaotik gerçeklik düzeylerine eşlik ettiğinde, gerçeğin uğultusunun postmodern estetik formunun kendisini seyirciye açtığı görülmektedir. Tabir yerindeyse seyirci, Baudrillard'ın korku filmlerine ilişkin olarak ifade ettiği gibi, baştan çıkarılmaktadır:

> Yalnızca bu, anagramlarda da görülen, her türlü derinliği, anlamın çok derin temellendirmelerle yaptığı operasyonları yok eden tersine çevrilebilirliğin uğultusu sayesinde baştan çıkarma mümkündür: Yüzeysel uğultu, fakat engin uçurum (...) Baştan çıkarmanın

bütün stratejisi, şeyleri saf görüntü durumuna yerleştirmek, onların ışıldamasını ve kendilerini görüntü oyununda yiyip bitirmelerini temin etmektir (Baudrillard, 1987: 49-50).

♦ ♦ ♦

Öncelikle bilim-kurgu ve korku filmlerinin temasını genel olarak korku, düzensizlik, kaos, inanılamaz ve tasavvur edilemez olanın sınırları oluşturmaktadır. Bu yüzden korku, fantezi ve bilim-kurgu filmleri arasına net bir sınır çizmek öyle kolay olmamaktadır. Korku ve bilim-kurgu filmlerinin ağırlıklı olarak belirleyebileceğimiz temalarını şu şekilde özetleyebiliriz: Bu filmler başlıca mantık-dışılığı ve kaosu işlemektedir. Birçok bilim-kurgu filmi seyirciyi, bilim-kurgu edebiyatının aksine, ütopyayı anti-ütopyaya çevirdikleri gelecekteki bir dünya ile baştan çıkarmaya çalışmaktadır. Efsanelerden, masallardan, çizgi romanlardan ve başka filmlerin macera hikâyelerinden alınan birçok figür ve motif, önce işlenmekte, sonra her filmin kendi tarz ve anlatım tekniğine göre modüle edilmektedir. Bu esnada tabii ki, bilhassa bilim-kurgu filmleri, imkânsızın mümkün, inanılmazın inanılır biçimde gösterilmesinin gerektiği yerlerde bilimselliği kullanmaktadırlar.

Bu filmlerde genel olarak, fertle toplum, toplumla kurumlar veya uzaylı yaratıklar (alien), yahut bilimsel bir deney dolayısıyla meydana gelen ve her yerde, büyük şehirlerde, küçük köylerde, eski bir köşkte, yeryüzü gezegeninde veya evrende vs. hüküm süren korku ve dehşet işlenmektedir. Bu tür filmlerde, esasen ferdi-ahlaki veya toplumsal kaos ve düzene riayetsizlik işlendiğinden, ayrıca tabiat kanunları zedelenmekte ve sivilleşmiş toplumla veya fert ile bütün dünya düzeni arasındaki ahenk tehdit edilmektedir. Bu bağlamda netice itibarıyla, bir sonraki adımda

gerçekleşecek olana karşı duyulan korku ve insanlığın tehdit altında olması, bu filmler için belirleyici olmaktadır.

Bu filmlerde yapılan yolculuklar, yabancı yerlere, çok yabancı gezegenlere, başka politik sistemlere, başka zaman ve mekân boyutlarına, belirsizliğe, yeni ve bu yüzden alışılmamış bir çevreye yönelmekte, veya tersine, uzaylı bir yaratık tarafından dünyamıza yapılan seyahatler anlatılmaktadır. Yani, genellikle bu filmlerde işlenen maceralar, büyük tehlikelerin, korkuların, dehşetin, hayretin, sürprizlerin, rizikoların, zevk ve zevksizliğin eşlik ettiği seyahatler, bilinmeyenin, bir başka deyişle şahsi olmayan *var*ın sonsuz ve kaotik düzeninde sınırların mütemadiyen aşılmasına, varlığın unutulmasına (kendiliğin kaybedilmesine) yönelik yapılan yolculuklardır.

Yine burada da, bu bilim-kurgu ve korku filmlerinde sinema, 60'lı yılların sonlarında tarihinin yeni, belirleyici bir dönüm noktasına ulaşmaktadır. 70'li yıllardan önce çevrilen neredeyse bütün bilim-kurgu ve korku filmleri, yukarıda zikrettiğim temaları klasik-gerçekçi, öykülemeci ve temsilî anlatım yapılarının malzemesi yaparken, son yılların birçok filmi, bizatihi kaotik, anarşist ve göçebeleşmiştir. Bu filmler bize sadece bilim-kurgu ve korkudan haber vermemekte, aynı zamanda bizzat kendileri tedricî olarak düzensizliğe, kaosa, nihayet korkuya ve bilim-kurguya dönüşmektedirler.

70'li ve 80'li yıllardan önce, James Whale'in *Frankenstein* (1931) ve A. Hitchcock'un *Psycho* (1959) filmi tarzında yapılan[85]

85 Bu iki klasik bilim-kurgu ve korku filminde esasen *Üst-ben* ile *O/Id* arasındaki yarılma ve zıtlık, öykülemeci anlatımın malzemesi yapılmıştır: Fakat yine de, her iki filmde de karakterlerin psişik istikrarsızlığı, ferdi ruhî hastalık olarak sergilenmiş ve netice itibariyle toplumsal düzen ve sağlık adına tecrit edilmiştir. Hem *Psycho* hem de *Frankenstein* filminde, seyirciye, sergilenen karakterlerin çılgın bir fikre saplanmış ve psişik açıdan istikrarsız akıl-dışı dünyasını, sivil dünyanın sıradan akli düzeninden ayırabilme imkânı verilmiştir. Fakat yine de,

birçok film, modern insanın nasıl emniyetsiz olduğunu göstermektedir. Ruhi hastalık anlayışının psikanalize istinaden sekülarize edilmesinden sonra modern insan, kendi kendisinden, yanlış anlaşılan ve kendi içinde pusuya yatmış tehlikeli kuvvetlerden, insanlığı dışarıdan tehdit eden güçlere nazaran daha çok korkar olmuştur. Cinsel sapıklıklar, erkek dikizcinin kadınlara uyguladığı şiddet, şiddete dayalı öldürmeler ve cinsel tatmin arasındaki bağıntı vs. gibi mutat temalar bilhassa 70'li yıllardan önce yapılan korku filmlerinde, belirli psikanalitik bakış açılarına ve fikirlerine uygun olarak tasarımlanmıştır. Bu korku filmlerine, Dracula, uzaylı güçlerin istilası, Şeytan'ın bir insanın içine girmesi, deli bir bilim adamının deneyleri gibi mevzuları işleyen filmleri eklediğinde, korku ve bilim-kurgu filmlerinde 70'li yıllara kadar işlenen emniyetsizlik ve tehlikenin boyutlarını tasavvur etmek hiç de zor değildir.

Psycho ve *Frankenstein* arasında, 70'li ve 80'li yılların filmlerindeki kaotik ve düzensiz olana yönelik olan genel temayüle işaret edebilecek küçük bir fark vardır: *Psycho* filminde başaktörün (Normen Bates) psişik istikrarsızlığı, *Hill Haus* gibi, müstakil, kesin kararlı, gayeye yönlenmiş, tamamen kapalı ve tecrit edilmiş olarak sergilenmiştir. Anlatımın bütün gerilimi ve çift anlamlılığı nihayet başaktörün ruhî hastalığına dayandırılarak, zihnî sürecine rücu ettirilerek makulleştirilmiştir. Netice itibariyle seyircinin normallik, aklilik ve emniyetli dünya düzeni anlayışı tasdik edilmiştir. *Psycho* filminin aksine *Frankenstein* ve diğer bütün *mad-scientist/deli bilim adamı* filmlerinde problem, sadece başaktörün tecrit edilmiş olarak temsil edilen ruhiyatı değil, aynı zamanda modernizmin bilimsel söylemidir: *Frankenstein* filminde bir bilim adamı (mad-scientist) ceset parçalarından suni, yeni ve daha iyi bir hayat yaratmaya çalışmaktadır. Bilim adamı başarısız veya kontrolden çıkan birkaç deney yapar. Bilimsel deneyleri çevre için önceden görülemeyen ve sezilemeyen neticeleri de beraberinde getirir. Bilim adamı deneylerinin ölümcül neticelerini gördükten sonra, her şeyin kontrol ve hesap edilebilir olmadığını kendi kendine itiraf eder. Daha sonra bilim adamı, her şeyi tekrar düzene sokmaya, kendisi tarafından meydana getirilen fenalığı ortadan kaldırmaya çalışır. Tıpkı Otto Rippert'in sekiz bölümlü sessiz filmi *Homunculus* (1916) da olduğu gibi, birçok *mad-scientist/deli bilim adamı* filminde, insanlık için tehlike oluşturan sadece bir ucube veya ruhen hasta bir insan değil, aynı zamanda ve daha çok modern bilim etiğidir.

70'li yıllardan itibaren, korku ve bilim-kurgu filmlerinde hem sergilenen dünyanın sürekli genişleyen bir çapta, hem de bizatihi anlatımın öykülemeci modalitelerinin terörize edilişi tecrübe edilmektedir. Tehlike sürekli daha hesap edilemez ve kestirilemez ve dünya daha mantık-dışı bir hale gelmiştir. Bu bakımdan, insani düşünce ve iradenin nispi emniyetinden gayri insani impulsların kati emniyetsizliğine olan geçişin, bilhassa son yılların bilim-kurgu ve korku filmleri için çok karakteristik olduğu söylenebilir. *The Exorcist* (yön: William Friedkin, 1974), *Alien* (yön: Ridley Scott, 1979) veya *Halloween* (1979) ve *Jaws* (1975) gibi filmler, bu 70'li yıllarda meydana gelen gelişmenin filmin geleceğini nasıl etkileyebileceğini göstermektedir. *The Exorcist* ve *Alien* gibi diğer korku filmlerinde şiddet ve terör, günlük emniyetli düzenden tecrit edilmemekte ve korkunun kendisi grafik anlamda detaylandırılmış bir tarzda gösterime sunulmaktadır. *The Exorcist* filminde seyirci, daha önce hiç görmediği korku sahneleri ve şok-efektleriyle karşılaşmıştır: Kızın başının omuzları üzerinde daire çizerek dönmesi; haçın kızın vajinasına girmesi; alışılmamış bir ölçüde sözlü hayâsızlıklar; kızın ağzından çıkan ve akan yeşil safra suyu vs. Bütün bu ve diğer hiper-gerçekçi biçimde sergilenen sahneler sayesinde seyircinin dikkati, dehşetli hadiseler tarafından bırakılmamacasına sıkıca esir alınmıştır.

The Exorcist filminde, tiksinti uyandırıcı cismani ayrıntıların hiper-gerçekçi ve yüksek düzeyde renkli sunumları ile korkunun metamorfik formları başarılı bir biçimde kombine edilmektedir. *The Exorcist* ve diğer *Alien* gibi benzer filmlerde hikâye, sözlü olmaktan daha çok görsel, cismani bir form içinde anlatılmakta, böylece seyirciden hikâyeye değil, bilakis tehlike ve tehdidin vasıtasız gerçekliğine inanması talep edilmektedir.

Netice itibarıyla bu filmler seyirciyi, tehdidin, gerçekliğin ne etik, ne akli, ne de teleo- ve teolojik açıdan açıklanabilir olan başka bir düzeninden neşet ettiğine inandırmaya çalışmaktadır. *The Exorcist* filminde, bir ana ve kızının görünüşte düzenli ve mutlu hayatı, yaklaşmakta olan bir işgalin küçük belirtileriyle rahatsız edilmektedir: Merdivenlerde duyulan sesler, çatıdaki bunaltıcı darbeler. Bir hadiseyi bir başkası takip etmektedir. Rahatsız etmeler gittikçe daha bir ciddiyet kazanmakta, gerilimi artıran şoklar daha bir gözle görülür hale gelmektedir. Düzenlenen bir eğlence sırasında yere bevledilmektedir; kız çocuğun odasında dondurucu bir soğuk, *yardım et!* bildirisinin kızın kırık heykelinde görünmesi vs. Gerilim düzeyleri daimi olarak her yerde artmakta ve seyirci, filmin figürleri gibi çılgınlaşmaktadır. Anlatımın bütün düzeni muallakta yüzmektedir. Zira, gerilimin bir düzeyinden diğerine geçiş, yalnızca karmaşıklığı artan şok efektleriyle işaretlenmektedir. Edepsiz diyaloglar, tiksindirici detay çekimleri, uçan vücutlar, gerilim ve gevşemenin birbirini kovalaması ve filmin sonunda sorunun kati bir çözüme kavuşmaması seyirciye, kendisini filmin karakteriyle özdeşleştirebilme imkânını ortadan kaldırmaktadır. Son yılların birçok filminde, *The Exorcist* filminde olduğu gibi, figürler kendilerini karakter olarak geliştirebilmek için gerekli zamanı bulamamaktadırlar. Seyirci ve film arasındaki interaktif ilişki, bu sebeple karakter gelişiminin dramatik sürecine değil, bilakis hiper-gerçekçi vurguya, temsil edilemez olanın bol hadiseli gösterimine istinat etmektedir. Tabii ki aynı şey, içinde aşırı düzeyde şiddet uygulanan sahneler için de geçerlidir. Şiddet uygulamasının ve tehdidin öykülemeci temsilin geleneksel çerçevesi içinde işlendiği klasik-gerçekçi korku filmlerinin aksine, *Alien* ve *Friday the 13th* gibi birçok korku filmi, öykülemeci

temsilin bu geleneksel çerçevesini, ifrata varan şiddet vasıtasıyla kırmaya çalışmaktadır.

Gerilimi inşa etmenin çeşitli biçimleriyle, tecrit edilmiş kurban-figürlerin çılgınca öldürülmeleriyle cinsel ilişkilerin karıştırıldığı *Friday the 13th I, II, III* gibi filmlerde özellikle, hunharca akıtılmış kanların ayrıntılı görüntülerine vurgu yapılmaktadır. Eğer, sadece *Friday the 13th - The Final Chapter* filminde 90 dakika boyunca 14'ten az olmayan cinayet sahnesinin seyredidiği düşünülürse, bu tür korku filmlerinde karakterlerin dramatik inşasından, nasıl şok efektlerinin hızlandırılmış sekansları lehine feragat edildiği kolaylıkla tespit edilebilir. Bu oldukça belirleyici bir gelişmedir. Zira bu tehdidin, bir başka deyişle psikozun kişiliksizleştirilmiş gösterimi dolayısıyla, aynı zamanda ruhi hastalık veya tehdidin kaynağı da tamamen anlaşılmaz ve kontrol edilemez olmuştur. Bu tür filmlerde kişiliksizleştirilmiş psikozun, tarif edilemeyen *başkası* ve bu yüzden tehdidin hesap edilemez olmasından dolayı, bir başka deyişle eski izafi, anlaşılabilir psikotik bir kişinin, karşı konulamayan, tabiatüstü, kötü bir güce ve tehlikeye dönüşmesi sebebiyle, filmin kurban-figürleri ve seyirci, şehirlerde, evlerde, kâbuslarında ve içlerinde pusuya yatmış bekleyen bu kişiliksizleştirilmiş korkuya nasıl tepki göstereceğini sezememektedir bile.

70'li yıllara kadar korku filmlerinde, psikotik karakterlerin klasik-dramatik inşası kendine özgü bir retorik geliştirmiş ve netice itibarıyla klasik-gerçekçi temsilin deveranı içinde hareket etmiştir. Kişiliksizleştirilmiş canavar (aliens) fikrinin keşfi ve geliştirilmesiyle birlikte korku filmi, kendini bu deverandan kurtarabilmesini mümkün kılacak yeni impulslar kazanmıştır. Fakat bu yeni, korku filminin kişiliksizleştirilmiş canavarının mutlaka uzaylı bir yaratık olmadığını açıklamak ve

vurgulamak gerekmektedir. Bu pekâlâ psikotik insanlar, yarı-insanlar, yarı-robotlar, tabiatın, böceklerin veya radyasyon gibi mücerret güçlerin bir tehdidi de olabilmektedir. Fakat burada, bunların artık söylemsel, psikanalitik araştırmaların nesneleri olmadıklarını bilmemiz gerekmektedir. Yani bu canavarlar, seyirciye o denli yaklaşmaktadırlar ki, içlerinde dahi olabilecekleri intibaını uyandırmaktadırlar. Bu yalnızca onların kişiliksizleştirilmiş olmalarından değil, ki bu modern insanın fırsat kollayan, ahlak ve mantık-dışı insiyaklarının maskelerinin düşürülmesi anlamına gelmektedir, bilakis aynı zamanda, seyirci ve film hadisesi arasındaki mesafeyi ortadan kaldıran hiper-gerçekçi biçimde sergilenmiş, seyirciyi koltuğuna bağlayan sahneler dolayısıyla, şimdi ve burada cereyan eden, üzerine eleştirel-söylemsel ve tahlilî bir refleksiyon kurmanın mümkün olmayışından kaynaklanmaktadır.

Örneğin *Alien* (1979) içinde birçok bilim-kurgu unsurları barındıran bir korku filmidir. Bu filmde uzaylı canavarın bir karakteri yoktur; bilakis o sadece bir *var* veya *O/Id*'tir. Bu filmde Ridley Scott, bilim kurgu klasiği *The Thing From Another World* (1951)[86] filminin tehdit modelini kullanmaktadır. *Alien*'de an-

86 Howard Hawks/Christian Nyby tarafından sinemaya aktarılan *The Thing From Another World* (1951) filmi, John W. Campbell'in *Who Goes There* (1938) adlı romanına dayanmaktadır. Bu, Howard Hawks ve Christian Nyby'nin klasik-gerçekçi gösterim modeline göre, doğrusal biçimde ilerleyen anlatım tarzı ve zekice üretilmiş dramatik yapı ile filme aktardığı romanda Campbell, karakter veya karakter gelişmesine önem vermeksizin, insanî psikolojiyi uzaylı yaratığın vücudu ile yüzleştirmektedir. Campbell romanında insan ve canavar arasındaki edebi sınırları, şuur normları ve şuur-dışı insiyaklar arasındaki figüratif sınırları muallâkta bırakmaya çalışmaktadır. Daha sonra aynı romanı John Carpenter, *The Thing* (1982) adlı filmle sinemaya aktarmıştır. Bu filmde John Carpenter, seyirciyi sürekli olarak şaşırtma, onu hiper-gerçekçi efektler vasıtasıyla şoke, provoke etme ve nihayet, apaçık ortada duran imkânsızlıkla yüzleştirebilme başarısı göstermektedir. Netice itibariyle, bu filmin anlatım tekniğinin, şeyleri sunuş biçim ve tarzının, Howard Hawks ve Christian Nyby'nin *The Thing From*

latılan hikâye, esasen bir cümlede özetlenebilecek kadar basit ve temelsizdir: Uzaylı saldırgan bir yaratık, uzay gemisine alınır. Yaratık gemide bulunanları sırayla öldürmeye başlar. Bu saldırıdan yalnızca yaratığı devre dışı bırakacak olan bir kadın kurtulur. Bu filmde uzaylı canavar, biçimini değiştiren ve salgıladığı yeşil safra suyuyla belirli maddeleri ve insan vücudunu tahrip edebilen bir yaratıktır. Bu filmde Alien bir hayat formu olarak ilk defa, filmin en vahşi ve dehşetli sahnelerinin birinde, astronot Kane'in göğüs kafesini aniden patlatarak dışarı çıkarken görülür. Daha sonra gemideki ekip ve tabii seyirci, telkin, dolayımlılık ve doğrudan hiper-gerçekçi biçimde sunulan karşılaşmalardan oluşan karışım sayesinde üretilen korku vasıtasıyla, daimi bir paniğe maruz bırakılmaktadır.

Düzensizliğin ana kaynağı olan Alien bu filmde, insani vasıf ve kabiliyetlerle karşılaştırılabilecek hiçbir hususiyete sahip değildir. Bu başka bir şeyle karşılaştırılamayan düzensizliğin gücü karşısında figürler, klasik-dramatürjik ilkeler ve psikanalitik görüşler açısından tahlil edilebilecek karakteristik vasıflarını yitirmeye başlamaktadır. Deyim yerindeyse figürler, insani varlığın kişiliksizleştirilmiş vücuduna sahip bir varlık türünün ontolojik düzeyine indirgenmektedir. Neredeyse tamamen cinsiyetsizleştirilmiş ve kişiliksizleştirilmiş insani tabiatı belirleyen başlıca şey, tükenmek bilmeyen düzen, özgürlük iştiyakı ve aynı zamanda kaos karşısındaki iktidarsızlığıdır. Hatta, insani vücuttan ziyade, yalnızca bu iştiyak ve iktidarsızlığın insani tabiatı vasıflandırdığını söyleyebilmek mümkündür.

Özellikle, geminin bilim adamının aslında insanlar tarafından yapılmış bir robot olduğunun ortaya çıktığı ve tahrip

Another World filminden ziyade R. Scott'un *Alien* filminden etkilendiğini söylemek mümkündür. (Bkz: London, 1992: 27-44)

edildiği sahnede vücut, insani cevherin taşıyıcısı olarak eski geçerliliğini yitirmektedir. Bu ve diğer birçok bilim-kurgu ve korku filminde vücut ve kabiliyetlerinin mübadele edilebilir ve diğer varlık türlerine aktarılabilir olduğu anlaşılmaktadır. Vücudun ve vasıflarının bu aktarılabilirliği, doğrusu yeni gösterim imkânlarına ve insani varoluşun problematizasyonuna işaret etmektedir. Zira, vücudun mübadele edilebilirliği, her şeyden önce onun, insanın aşkın öznelliğinin temsilcisi olarak ayrıcalıklı özgünlüğünü müphemleştirmektedir. Vücut ve ruh, çeşitli varlık türlerinin öznelliği, eril ve dişil cinsiyetler arasındaki sınırlar saydamlaşmakta ve bu durum doğrusu varlığın tarifini ve gösterimini daha da müşkül hale getirmektedir. Demek oluyor ki *Alien*, kendisinde bilim-kurgu ve korku filmlerinin hususi unsurlarının oldukça efektif biçimde kombine edildiği ve aynı zamanda zikredilen yeni gösterim imkânlarına işaret edilen bir filmdir. Daha sonra yapılan *Entity* (1982, yön: Sidney Furie), *Zombies* (1980, yön: Olli Soino), *The Thing* (1982, yön: John Carpenter), *The Fly* (1986), *Naked Lunch* (1991, yön: David Cronenberg), *Terminator II* (1991, yön: James Cameron) vs. gibi filmlerde korku, fantezi, psiko thriller ve bilim-kurgu filmlerinin unsurları özel efektler vasıtasıyla sürekli daha mükemmel biçimde terkip edilmektedir. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, film türleri ve gerçekliğin çeşitli düzeyleri arasındaki sınırlar, teshirî tesirler ve heyecan verici hadiseler için gerçekleştirilen hiper-gerçekçi bir sunum vasıtasıyla, her defasında farklı biçim ve tarzlarda aşılmaktadır. Bu tür filmler bize, içinde aklın kendisinin, bir başka deyişle şuurun düzensizliğe maruz bırakıldığı yeni bir dünya sunmaktadırlar. Bu tür filmler tarafından hiper-gerçekçi bir tarzda sergilenen, seyirci içine çekildiği dünyalarda, şuur ve şuur-dışı, hayat ve ölüm, tabii olan ve tabiatüstü

olan, dünyalı ve uzaylı, emniyetli ve emniyetsiz bir durum, normal ve anormal, gerçek ve kurgu arasındaki sınırlar, etik değer ve sınırlara riayet etmeksizin, sürekli artan bir oranda terörize edilmektedir.

Şuur-dışı'nın bu terörü genellikle görünüşte normal olan kendilikten neşet etmektedir. Bu terör, psikopatlığı, normal olmayan cinselliği, ifrata varan şiddeti, kontrol edilemeyen postapokaliptik hastalığı ve mantık-dışı metamorfozlarıyla, yine görünürde düzenli ve emniyetli olan çevreyi, kendi toplumsal çöküntüsünün çerçevesine dönüştürmektedir. Müphemleşen sınırların evreninde şuur-dışı, şeytan, dişil veya bazen eril psikopat, dünyalı veya uzaylı bir hayat formu, bilimsel ilerlemenin bir neticesi veya robotlar, androitler ve cyborglar[87] olarak vazife görmekte ve böylece *O/Id* (şuurdışı) hem seyircinin sözde emniyetli çevresinin bildik boyutlarını, hem de öykülemeci anlatım yapısının klasik modalitelerini, düzensizlik ve metamorfozlar lehine terörize etmektedir.

70'li ve 80'li yılların *Star Wars* (1977 yön: George Lucas), *Star Wars - the Empire Strikes Back* (1979, yön: Iruin Kershner), *Close Encounter of the Third Kind* (1977, yön: Steven Spielberg), *Thron* (1982, yön: Steven Lisberger), *E.T. - The Extraterrestrial* (1982, yön: S. Spielberg), *The Terminator* (1984, yön: James

87 Androitler, ağırlıklı olarak biyolojik ve elektronik parçalardan suni olarak meydana getirilen insan kopyalarıdır. Androitler tıpkı insan gibi görünmekte ve bazen insanî hislere ve zaaflara sahip olmaktadırlar. Fakat onlar, birçok açıdan insana üstün olmalarından dolayı, insanın mükemmel olmayışını gözler önüne sermekte veya en azından insanın, mükemmel post-human bir insan veya makina ile telafi edilebileceği yahut dengelenebileceği imkânına işaret etmektedirler. Cyborg (sibernetik organizma) ise, androitler gibi insanî görünen başka robot makinalardır. Cyborg da aynı şekilde, üzerine et ve kandan bir kılıf geçirilen elektronik, mekanik parçalardan oluşmaktadır. Bu cyborgların beyni, insan beynine nispetle çok daha mükemmel çalışan bir bilgisayardır. (Bkz: Hahn ve Jansen, 1992: 19).

Cameron) gibi filmleri, figüratif gösterim, yeni sınır aşımları ve klasik-gerçekçi, öykülemeci veya söylemsel hikâye anlatımının terörize edilmesi için, şuur-dışını teknolojik gelişmeler, bilgisayar animasyonları, özel resim ve ses efektleriyle donatabilme imkânlarını göstermektedirler. Sarhoşluk verici görüntüleriyle seyirciden, neyin gerçek olduğu sorusu hakkında net bir anlayışa sahip olmasını talep eden bu filmler, günümüzde, 90'lı yıllarda çevrilen *Jurassic Park* (1993, yön: S. Spielberg), *Independence Day* (1996, yön: Roland Emmerich), *Mission: Impossible* (1996, yön: Brian De Palma), *Terminator II; Judgement Day* (1991, yön: James Cameron), *The Fifth Element* (1997, yön: Luc Besson) vs. gibi filmlerin öncüleri olarak postmodern kültürün unsurlarını oluşturmaktadırlar.

Bu filmlerde, 70'li ve 80'li yılların *Indiana Jones* ve *Mad Max* gibi aksiyon ve korku filmlerinde olduğu gibi, vurgular hikâyenin kendisinden ziyade münferit sahnelere, kamera konumlarına ve yüzeysel oyuna yapılmaktadır. Bu tür filmlerde, postmodern estetiğin figüratiflik, farklılık sınırlarını saydamlaştırma ve metinlerarasılık vasıflarına haiz ana farkıyla ahenk içinde, sadece hikâye, heyecan verici hadiselerin sıralanışı için bir bahane olarak kullanılmamakta, aynı zamanda çeşitli türler, anlatım teknikleri, modaliteler, gerçeklik düzeyleri kendi aralarında karıştırılmakta, öyle ki, gerçeği, gerçek olmayandan veya gerçek olamayacak olandan ayırabilmek neredeyse imkânsızlaşmaktadır.

Star Wars ve bilhassa *Star Wars II* filmi, şüphesiz sinema tarihinin kilometre taşlarından birini oluşturmaktadır. Zira, bu filmlerin dünya çapında başarılı olmalarının arka planında, sadece bütçelerinin 10 Milyon Dolar olması gerçeği yatmamakta, bilakis geniş kitle seyircisinin estetik şuurunun, bütün bir film

tarihi, fakat aynı zamanda modernleşme sürecinin tamamı, her şeyden önce teknolojik gelişmenin hızı ve günlük hayatın ve gerçekliğin görselleştirilmesi dolayısıyla belirli şizofren bir duruma gelmesi gerçeği bulunmaktadır. Bu sebeple öncelikle, bu yeni şuurun macerasını, takip eden seçilmiş filmlere ilişkin olarak tasvir etmek gerekmektedir.

Star Wars I, II, III filmlerinde esasen çok basit biçimde yapılandırılmış, heyecan verici hadiselerin arka planında duran, evrendeki iyi ve kötü arasındaki ezeli kavganın bir hikâyesi işlenmektedir. Bu klasik-dramatürjik model dolayısıyla gerçi her seyirci için belirli bir özdeşleşme-figürü mevcut, fakat figürler hiçbir karakteristik-psikolojik derinliğe sahip değildir. İnsani figürlerin karakteristik inşası, tıpkı androitler, hayvanlar veya robotlar (C 3, PO und R2 D2) gibi yüzeysel, masalımsıdır. Bu tespitler bağlamında, içinde sadece hissî, klasik bir müziğin eşlik ettiği hadiselerin değil, aynı zamanda karakteristik olarak sergilenen insani figürlerin ve diğer hayat formlarının temelsiz ve mübadele edilebilir şekilde yer aldığı bu filmleri, bir tür *uzay operası veya gezintisi* olarak tasavvur etmek mümkün gözükmektedir. Bu filmlerde her şey, aynı düzeyde, bir başka deyişle, aynı mükemmellikle estetize edilmiş gösterimin yüzeyinde bulunmaktadır. Bu filmler dizisinde, şeylerin her biri, *hiç*in yerini tutmaktan öte varoluşsal bir anlam taşımamakta ve her şey, gösterimin yüzeydeki infilakı dolayısıyla inhilale maruz kalmakta, klasik-öykülemeci anlatımın dramatürjik temelleri yüzeysel sarhoşluğun ve uğultunun figüratif bir unsuruna dönüşmektedir. Özellikle, sadece bilim-kurgu filmi değil, aynı zamanda bazen bir Western, bir savaş filmi, tarih filmi, aşk filmi, fantezi ve korku filmi olan *Star Wars: The Empire Strikes Back*'te gösterim, sürekli artan bir oranda kendi öyküsel-dramatürjik temelini

kaybetmektedir. Şeylerin sergileniş tarzı, bu filmde, birçok düzlemde gerçekleşen yüzeysel aksiyon biçiminde şekillenmektedir.

Star Wars: The Empire Strikes Back filmi üç bölümden oluşmaktadır: Birinci bölümde, buz gezegeni Hoth üzerindeki isyancılar, imparatorluğun devasa tankları tarafından saldırıya uğramaktadır.

İkinci bölümde, fantezi türüne geçiş yapılmaktadır: Bir tünele giren isyancılar uzayda kaybolurlar. İsyancılar bir çıkış yolu arar ve aynı zamanda Luke Skywalker vasıtasıyla, Yoda adındaki, koboldumsu (Alman masallarındaki cüce cin) bir öğreticinin yanında güç ile olan ilişkilerini derinleştirmeye ve böylece kendilerini kötüden kurtarmaya çalışırlar.

Üçüncü bölümde Skywalker, arkadaşlarını Darth Vader'in elinden kurtarmaya çalışır, fakat anlatım kati bir şekilde sona ermemektedir. Böylece tabii, Star Wars filminin üçüncü bölümü için gerilimli bekleyiş devam eder.

Bu film için, 402 defa trükaj yapıldığı, animasyonlar için birçok tekniğin geliştirildiği ve bilgisayar tarafından sevk edilen kamera ve objektiflerin kullanıldığı ve bu sayede aksiyon sırasında kamera ile kaydırmalar, zoomlama, eğrilmeler ve oldukça itinalı çekimler yapıldığı ve ayrıca birçok hareket akışının bir *Joy-Stick* üzerinden yönlendirildiği ve aynı anda bir bilgisayar tarafından hafızaya kaydedilebildiği gerçeği, figürlerin ve aksiyonlarının dramatik anlamının nasıl dipsizlikte, bir başka deyişle, yüzeysel oyunun dipsiz derinliğinde parçalanıp tahrip edildiğini göstermektedir. Karakteristik davranışları, teshirî oyun ve efektif aksiyon dolayısıyla arka plana iten, bir başka deyişle, vücudun heyecan verici gösterilerin veya aksiyonun taşıyıcısı olduğu bu filmlerde, ne anlatımın etik-söylemsel anlamı, ne de aksiyon ve hadiselerin dramatik anlamı önemsenmektedir.

The Terminator (1984) ve *The Terminator II; Judgement Day* (1992) gibi post-apokaliptik filmlerde mevzu edilen doğrusu bu anlatılanlardan biraz daha fazladır: Bu filmler bize, insan vücudunun artık istisnai bir kimliğe haiz olmadığını, et ve teknoloji, insan ve makina, ruh ve beden veya cinsiyetler arasındaki sınırların kaybolup gittiğini gösteren vücudu, bir tür post-hüman tarzda sergilemektedirler.

The Terminator (1984) filminde iki adam gelecekten 1984 yılına geri dönmektedir. Bu iki adamdan biri, patronunun annesi olan Sarah Connor'ı koruma vazifesi üstlenmiştir. Diğeri ise, geleceği belirleyecek olan oğlunu doğurmaması için tam da bu Sarah'ı öldürmesi gereken humanoit bir savaş makinasıdır. Bir karaktere, anlam ve anlayışa sahip olmaksızın, kendini vazifesini icra etmeye sabitleyen Terminator, büyük bir soğukkanlılıkla ve bir makina hassasiyetiyle, Sarah Connor adını taşıyan bütün kadınları öldürür. Gerçek Sarah yaşamaya devam eder ve Terminator'ü yok eder. Fakat filmin sonunda gerilim devam eder: Güçlü bir fırtına ile (başka bir Terminator'ün) geleceğine işaret edilmektedir. *The Terminator II: Judgement Day* filminde gerçekten de öyle olur: Bu sefer iki androit gelecekten 1984 yılına geri döner. Bunlardan birinin, Sarah'nın 10 yaşındaki oğlunu, onu öldürmek isteyen ikinci Terminator'den koruması ve kurtarması gerekir. Birinci Terminator *Seri 101*'in, ayrıca bir mühendisin (konstrüktör) üçüncü dünya savaşına yol açacak olan bir bilgisayarı inşa etmesini engellemesi gerekir. Filmin sonlarında ikinci Terminator, şiddetli patlama dolayısıyla içinde kızgın sıvıların bulunduğu çelikten bir havuza düşer ve batar. Birinci Terminator, gelecekte inşa edilenleri tamamen yok etmek için, onun arkasından havuza dalar.

Özellikle *The Terminator II* gibi filmlerde, insan vücudunun istinai hususiyetlerini, aşkın öznelliğin ve zekanın üstünlüğünü ve insanlığın ilerici-teleolojik tarihselliğini müphemleştiren post-apokaliptik ve post-hümanist bir vizyon sunulmaktadır. Bu post-apokaliptik ve post-hümanist vizyon muvacehesinde, mücadeleci, tavizsiz duruşları ve Sarah Connor'ın aksiyonlarıyla temsil edilen ve feminist olarak adlandırılan kadınlar da, bu filmde önemlerini yitirmektedir. Zira bu filmde şunlar sergilenmektedir:

- Esasen seküler aklın modern öznesinin aşkın gücünün temsiline ve tarihi ilerlemesine hizmet etmesi gereken modernizmin teknolojik gelişmesi ve bilimsel söylemi, bütün dünyayı ve insanlığı tehdit etmeye başlayabilir.
- Esasen insanlık kaderinin şekillendirilmesi için geliştirilen teknoloji, şimdi artık geleceği de belirleyebilir. Hatta, günümüzde geliştirilen bilgisayar sistemleri gelecekte öyle zeki olabilirler ki, insanlar tarafından bir tehdit olarak algılanabilirler ve bu yüzden onlar insanlığı yok etmeye kalkışabilirler.
- Her hâlükârda insanlık bu filmde, insani olmayan fakat benzer görünen varlıklardan (robotlar, cyborglar) neşet eden dehşet verici apokaliptik bir tehlikeye atılmaktadır. İnsan bu varlıklar karşısında neredeyse her türlü kabiliyet açısından daha zayıf ve iktidarsız bulunmakta, yani, maruz kaldığı, bu esasen kendisi tarafından yaratılan yaratıkların saldırısına dayanabilecek gibi görünmemektedir.

İnsan, tek başına kendi varoluşunu, özneye sekülerleşme süreci tarafından atfedilen hususiyetler ve işlevler vasıtasıyla emniyete

alamaması dolayısıyla, bilgisayar programlarına, teknoloji vasıtasıyla vücuda getirilen ve insan-üstü güçlere haiz varlıklara muhtaç bulunmaktadır. Fakat bu esasen insanın varoluşunun, ruhsuz, mantık-dışı, kişiliksizleştirilmiş, cinsiyetsiz, sapık, hasmane ve ürkütücü boyutta güçlü varlıkların karşısına, yine aynı şekilde karakteri, cinsiyeti, hassasiyeti ve anlayışı olmayan gayrı insani bir gücü yerleştiremediği sürece kurtarılamayacağı anlamına gelmektedir. Anlaşılan o ki artık, düzensizliğe karşı mücadelede aklilik söylemi, bilimsel modaliteler veya moral değil, yalnızca çılgınlık geçerlilik kazanmaktadır.

Doğrusu, *The Terminator II* filmi, sahip olduğu paranoyak kovalamaca sahneleri, sarhoş edici görüntüler, Guns'n Roses'ın müziği, bir gerçeklik düzeyini diğerinden ayırabilmeyi imkânsız kılan hiper-gerçekçi sunumlar ve özel efektleriyle, gösterimin ve seyretmenin patolojik-şizofren durumuna oldukça yakın durmaktadır.

Bilgisayar animasyonları, gerçek sahnelerin bilgisayar animasyonlarıyla terkibi yardımıyla yönetmen James Cameron, özellikle *The Terminator II* filminde, vücudun ve gerçeğin sınırlarını başarılı bir biçimde metamorfoza tabi tutabilmektedir: Schwarzenegger'in karşı oyuncusu *T-1000*, keyfî olarak seçtiği insani (dişil veya eril) biyolojiyi üstlenebilen veya kendisini, örneğin mekânın zemini gibi, çevresine entegre edebilen *akıcı* metal bir vücuttur. O, kendisine atılan bir kurşun sebebiyle zarar gördüğünde veya bir patlama dolayısıyla en küçük parçalarına bölündüğünde, kendini hemen asli durumuna geri dönüştürebilmektedir. Yine benzer şekilde, gerçek sahnelerin bilgisayar animasyonlarıyla terkip edildiği sahnelerde münferit segmentlerin akıcı biçimde iç içe geçirilmesi, örneğin bilgisayar tarafından tasarımlanan zeminin, *T-1000*'in formuna dönüştürülmesi

mümkün olmaktadır. *T-1000*'in vücudu, keyfî olarak genişledikçe, biçim değiştirdikçe veya yoğun bir maddenin içinden öbür tarafa geçtikçe, Schwarzenegger'in (kahramanın) vücudu da, her defasında daha çok, insani görünümünden bir şeyler kaybetmektedir. Schwarzenegger'in vücudu, *T-1000*'inki gibi kendi parçalarına ayrılıp sonra yine terkip edilmemektedir. O, tek tek organlarını kaybetmekte ve neredeyse tamamen tahrip edilmektedir. Schwarzenegger'in vücudunun tahrip edilmesiyle, seyircide (en azından genç yaştaki seyircide) acıma hisleri uyandırması ve böylece seyirci ve kahraman arasında hissî bir yakınlaşmanın meydana gelmesi amaçlanmaktadır. Fakat burada klasik-dramatürjik bir özdeşleştirmeden bahsedebilmemiz oldukça zor görünmektedir. Özellikle filmin son sahnesinde sadece fiziki değil, psişik anlamda da sınırlar aşılmaktadır: Schwarzenegger (Terminator) ölmeden önce, oldukça hisli biçimde ve duygulu bir müzik eşliğinde Sarah'nın oğlunun elini sıkıca tutmakta ve şöyle demektedir: "Şimdi insanların niçin ağladığını anlıyorum..." Bu filmde insan ve makina, başaktör ve seyirci arasında şöyle bir interaksiyon ve patolojik sınır aşımı görülmektedir: Cyborg sadece dış görünüşü itibarıyla değil, insani bir görüntüye sahip vücudunun tahrip edilmesiyle psişik olarak da insana yakınlaştırılmış olmaktadır. Cyborg ayrıca, insani hisler için belirli bir anlayış geliştirmiş olması ve insanın varoluşu için kendini kurban etmesi bakımından da insani tabiata yaklaşmaktadır.

Bir sonraki örnek olarak, insan ve kopyaları arasındaki sınırların müphemleştirildiği R. Ridley Scott'un *Blade Runner* (1982) filmini ele almak uygun olacaktır. Bu kültleşmiş olan filmde Ridley Scott, fantezi, bilim-kurgu filmleri ve Kara Dizi'nin[88] ait

88 Bu anlamda özellikle *low-key* ışıklandırma tekniği (keskin ışık-gölge zıtlığı ve tuhaf ışıklandırma nispetleri, mekânsal anlamda çarpıtılmış perspektifler ve *Voice-Over* tekniği göze çarpmaktadır.

oldukları türlere özgü vasıflarını iç içe geçmiş vaziyette, günümüzde kısmen gerçekleştiği görülen fütürist bir vizyon içinde modüle etmektedir.

Başlangıç jeneriğinden hemen sonra görüntüye gelen metinde, insaniliğin, bir başka deyişle insanın tabii varlığının, ne hususi ne de istisnai olduğuna işaret edilmektedir. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, insanın özgüllüğünü, onun ne genetik ne de psikolojik yaratılışına istinat etmek mümkündür.[89]

Filmde başlangıç jeneriğinin hemen akabinde görüntüye gelen metinde şöyle denmektedir:

"21. yüzyılın başlarında Tyrell Corporation robotları geliştirirken Nexus robotlarını geliştirme aşamasına gelir ve insanla tamamen aynı olan bir varlığı -replikantı/insan kopyasını yaratır.

Nexus 6 aşamasının bu suni insanları, kendilerini yaratan gen mühendislerinden daha güçlü, hareketli ve en azından onlar kadar zekiydiler. Replikantlar köle işçiler olarak, başka gezegenlerin tehlikeli araştırılmasında ve kolonileştirilmesinde kullanıldılar. Başka bir gezegendeki bir kolonide Nexus 6 savaş

89 İnsani varoluşun etik-ontolojik anlamda benzer biçimde problematize edilişi, daha önce, Stanley Kubrick'in *A Clockwork Orange* (1971) filminde görülmektedir. Bu filmde S. Kubrick şiddet ve kanunsuzluğun hâkim olduğu bir dünya sergilemektedir. Şiddet düşkünü rockçu bir grubun üyelerinden biri, bir cinayet esnasında yakalanır. Sözü edilen kişiye, bu sapkınlığından kurtarmak için tedavi uygulanır. Fakat uygulanan terapi esnasında rockçunun kişiliği ve ferdiyeti tamamen bozulur. Kişi nihayet, saldırgan çevresine karşı kendisini savunamayan canlı bir *saat mekanizması*'na dönüşür. Bunun neticesi olarak o, daha önce kendisinin kurbanı olan kişilerin kurbanı olur. Politikacılar onu intihara sevk etmek isterler, fakat o bunu aşar ve yaşamaya devam eder. Bütün bu süreç, bu durumdan faydalanmak isteyen İçişleri Bakanlığı'na, bilakis zarar verir. Bunun üzerine rockçunun tedavisi tersine biçimde işletilir ve ona devlet hizmetinde, geliri oldukça yüksek bir iş teklif edilir.

birliğinin isyan etmesinden sonra, ölümle tehdit edilen replikantlara dünyaya dönüş yasaklandı.

Blade Runner adı altında faaliyet gösteren özel polis birimlerine, yeryüzünde bulunan her replikantın yakalanması ve öldürülmesi talimatı verildi. Bu durum idam değil, *bilakis devre dışı bırakma* olarak adlandırıldı."

Bu metinden sonra görüntüye, orantısız, kaotik ve sergilenemez bir vaziyette, 2019 yılının Los Angeles şehri gelmektedir. Dünyanın aşırı düzeyde nüfuslanmış ve kirlenmiş olmasından dolayı insanlar, dünyayı terk etmeleri ve replikantların şehirleşmeye uygun hale getirdikleri başka gezegenlerde yeni bir hayata başlamaları hususunda ikna edilmeye çalışılmaktadır. Filmin hemen başlarında Los Angeles'da, özel olarak eğitilmiş replikantların dünyaya ait bir uzay gemisiyle, dört yılla sınırlı hayat sürelerini uzatabilecek imkânlar bulabilmek için dünyaya geldikleri haberi duyulur. Replikantların dünyaya dönüşlerinin yasak olması, zeki replikantların zamanla kavgaya tutuşmaları ve alışılmış insan tiplerinden kolayca ayırt edilememeleri dolayısıyla, polis birimleri tarafından tehlikeli olarak değerlendirilir ve takip edilirler. Replikantları çok iyi tanıyan eski bir polis olan Deckart'a (Harrison Ford), iki kadın ve iki erkek replikantla mücadele etme vazifesi verilir. Deckart öncelikle, yeni bir model oluşturabilmek amacıyla yapılan en son deneyler neticesinde üretilmiş, sürekli bir hafızaya sahip ve diğer replikantlara göre daha uzun yaşayabilen Rachel'e bir test uygular. Tyrell Corporation bu tür deneyleri *insandan daha insan* sloganıyla gerçekleştirmektedir. Filmin akışı içinde Deckard; Leon, Roy, Zhora und Pris adını taşıyan dört replikantı devre dışı bırakmaya çalışırken, aynı zamanda Rachel'e âşık olur. Deckard önce karakteristik anlamda Kara Dizi'nin *good-bad-girl*'ü gibi karışık bir

tip olan Zhora'yı vahşice arkadan, diğer replikant Leon'un gözü önünde öldürür. Zhora'nın, Deckard tarafından üç kere ateş edilerek öldürüldüğü sahneye, hisli elektronik bir müzik, kahraman (Deckard) için sempati yerine, öldürülen Zhora için acıma duyguları uyandıracak biçimde eşlik eder. Bu seyircinin Zhora için duyduğu acıma duygusu ayrıca, Deckard'ın, kendisi tarafından temsil edilen insani varoluşun konumundan şüphe duyduğunu ifade eden düşüncelerini ihtiva eden ve *voice-over* tekniğiyle aktarılan monoloğuyla tasdik edilir: "Raporum oldukça sıradan olurdu: Bir replikantın emekliye ayrılması. Fakat bu hiç de hoş bir şey değil, bir kadını arkadan vurmuş olmak. Yine aynı duyguydu.... şu içimdeki duygu.... onun için... Rachel için."

Sonraki takip eden sahnelerde Deckard'a, Tyrell Corporation tarafından Rachel'i devre dışı bırakması talimatı verilir. Kısa bir süre sonra Deckard, aynı yerde Leon'un saldırısına uğrar ve fena halde dövülür. Fakat Leon, son anda Rachel tarafından vurulur. Böylece Rachel, Deckard'ın hayatını kurtarmış olur. Daha sonra, Zhora'nın öldürüldüğü sahnede duyulan müzik, Rachel ve Deckard arasındaki aşk sahnesine eşlik etmeye başlar.

Daha sonra Roy, replikantların yaratıcısı olan Dr. Tyrell'in yanında görülür. Roy, Dr. Tyrell'den replikantlar için önceden belirlenen hayat süreleri için çözüm ister. Roy'un kendisine *baba* diye hitap ettiği ve Roy'u oğlu olarak gören Dr. Tyrell, replikantların hayat sürelerinin uzatılmasının imkânsız olduğunu söyler. Roy, yaratıcısını dudaklarından öper ve sonra onu öldürür.

Filmin sonlarına doğru Deckard, önce Roy'un sevgilisini (Pris) tabancayla, oyuncak ve kuklalar arasında yakaladıktan sonra öldürür. Fakat daha sonra, Blade Runner'ın kendisi, son replikant Roy tarafından kovalanmaya başlar. Kovalamanın sonunda Deckard ölümle yüz yüze gelir ve bir binanın çatısında,

cadde boşluğuna asılı kalır. Replikant Roy, Deckard'ın karşılaştığı ölüm tehlikesini fark ettiğinde, insandan daha insani bir biçimde davranır: Roy, Blade Runner'ı son anda boşluğa düşmekten kurtarır. Bu kurtarma hareketinin oldukça fazla enerji kaybına mal olması sebebiyle, Roy'a yaşamak için fazla zaman kalmaz. Yarı çıplak vücudu ve elinde beyaz bir güvercinle Roy, yağmur altında oturarak son konuşmasını yapar: "Bütün bu anlar kaybolup gidecek... zaman içinde... tıpkı yağmura karışan gözyaşları gibi. Ölme zamanı geldi!" Kısa bir süre sonra Roy, yüzünde hüzünlü bir ifadeyle son nefesini verir. Yavaşlatılmış zaman çekimi ile ve hisli elektronik bir müzik eşliğinde Roy'un kafasının nasıl göğsüne düştüğü ve beyaz güvercinin ellerinin arasından uçtuğu görülür.

Filmin sonunda Deckard, sevgilisi Rachel'i Tyrell Corporation'ın elinden kurtarır ve birlikte bindikleri uçakla, nereye gittiklerini ve ne kadar daha yaşayacaklarını bilmeksizin gözden kaybolurlar.

Blade Runner ve *Terminator* gibi filmler, vücudun neredeyse mükemmel simülasyonu dolayısıyla, orijinalin de simülasyon olabilme ihtimalini ifadeye kavuşturmaktadırlar. Bu doğrusu, vücudun modern söylemde nasıl merkezî konumunu yitirdiğini ve sonra terkibi ve dekonstrüksiyonu (yapı-çözümü) yapılabilir olanın parçacıklara bölünmüş imaj veya simülasyon bünyesine dönüştüğünü göstermektedir. Kültürel ve biyolojik anlamdaki cinsiyet farklarının, DNA yapıları ve kromozom gibi tabii verilere tabi olsalar da, yapı-çözümü yapılabilmekte veya yeniden inşa edilebilmektedir. Demek oluyor ki vücut, tamamen mübadele edilebilir, yeniden inşası ve dekonstrüksiyonu yapılabilir ayrıştırılamaz bir ete dönüşmektedir.

Bu tür *Blade Runner* gibi filmlerde, sadece vücudun gösterimi ile gerçekliği arasında sınırlar değil, aynı zamanda temsilî

gösterim ile simülasyon, özel efektler ve gösterime sunulanın hakiki vücudu, sanat ve teknoloji veya ticari olanla, saf sanatsal olan arasındaki sınırlar da ortadan kalkmaktadır.

Blade Runner filminde, Scott Bukatman ve Brooks Landon'un da tespit ettiği gibi, sadece merkezinde boşluk olan ve kararsız biçimde son bulan bir hikâye anlatılmamakta, aynı zamanda bir şehir, oldukça karmaşık, orantısız, kırılgan ve parçacıklara bölünmüş ve bu haliyle bütünlüğün temsil edilemez kristal bir resmine dönüşmüş olan görsel bir mekân olarak sergilenmektedir. İlk ve oldukça uzun süren çekimlerde, bir gözün birleştirici bakışı vasıtasıyla şehir alanı bütün genişliğiyle görülmektedir. Bütün genişliğiyle Los Angeles şehri kendini, görünürde endüstriyel anlamda aşırı gelişmişliğin homojen bir bölgesi olarak sunmaktadır. Fakat Tyrell Corporation'ın devasa ve şeytani binası görüldükten sonra, seyirci tedricî olarak, bu homojen olarak görünen şehrin arkasında esasen gerçekte neyin saklandığını keşfetmektedir: Mekânsal anlamda çarpıtılmış ve akıcı kamera perspektifleriyle şehrin içine girdikçe, seyirci kendini şehrin içinde, hem mekânsal hem de zamansal anlamda yönlendirebilmek ve onu bir bütün olarak kavrayabilmek için gerekli olan entelektüel kabiliyetlerini kaybetmeye başlamaktadır. Özel efektlerin, simülasyonların ve gerçek sahnelerin arasındaki farklılık sınırlarının saydamlaştığı gösterim, bir başka deyişle, birbirinden ayırt edilemez farklılıkların eş zamanlı gösterimi dolayısıyla *Blade Runner* filmi, anlatımın dramatik gelişimini ve davranışların karakterize edilişini gölgeleyen kaotik olanın heyecan verici görsel bir gösterisine dönüşmektedir. Filmin mimari ve elektronik unsurlardan oluşan görsel mekânının, orantısız boyutların parçacıklara bölünmüş gösterimleri vasıtasıyla keyfî olarak dağıtılması dolayısıyla, anlatımın dramatik yapısı

da infilak edip, hareket resimlerinin moleküler birimlerine saçılmaktadır. Saçılan bu resimler bizatihi teshirî bir modülasyon için, bir gerçeklik seviyesinden veya (türe özgü) gösterim biçiminden diğerine geçiş yapmakta ve netice itibarıyla, kati şekilde tanımlanabilir bir bütünlüğü oluşturabilmek için birleşmemektedirler (Landon, 1992: 45).

Buraya kadar görüldüğü gibi, 70'li, 80'li ve 90'lı yılların, bilgisayar teknolojisinin çeşitli biçim ve tarzlarda kullanıldığı *Indiana Jones*, korku, bilim-kurgu ve aksiyon filmlerinde sadece çeşitli türler ve anlatım yapıları kendi aralarında karıştırılmamış, aynı zamanda çeşitli gerçeklik düzeyleri, ruh ve beden, vücut ve makina arasındaki sınırlar da, sürekli olarak daha çok etiği dikkate almaksızın, deforme edilmiş ve dönüştürülmüştür. Netice itibarıyla sadece temsilin klasik-öykülemeci yapıları terörize edilmemiş, aynı zamanda onlarla birlikte vücut ve davranış, zaman ve mekân arasındaki bağıntının eski klasik-dramatik anlamı da geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. Davranışın, vücudun yüzeyinde kan, et, yaralı bir doku ve teshirî biçimde stilize edilmiş hareketlerden oluşan bir form içinde sergilenmiş olmasından dolayı, özellikle *Indiana Jones*, bilim-kurgu ve korku veya Stallone ve Schwarzenegger filmlerindeki gibi, gözyaşları veya kan gibi, vücudun aldığı tavırların gösterimi, öykülemeci, didaktik-söylemsel ve dramatik işlevini yitirmiştir. Et ve kan, protez veya makinalardan mürekkep vücut, ayrıştırması imkânsız simülakraya, dekonstrüksiyona değilse bile, en azından belki sergilendiği gibi olmayan veya hiç varolmamış olan orijinal bir vücudun temsiline dönüşmektedir.

Ayrıca burada klasik zaman, mekân ve aksiyonun birliği ilkesinin, bilgisayar teknolojisinin heyecan verici tarzda kullanılmasıyla tahrip edildiği anlaşılmaktadır: Trükaj tekniği ve

bilgisayar animasyonu sayesinde günümüzde, zamanı (aksiyonun gerçek zamanını), mekânı (aksiyonun gerçekleştiği gerçek mekânı) ve bizatihi aksiyonu (gerçek vücudun aksiyonunu) birbirinden ayırmak, keyfî biçimde yeniden inşa etmek ve dekonstrüksiyonunu yapmak, dönüştürmek, belirli yabancı vücut ve nesnelerle kombine etmek veya onlarla telafi etmek mümkün olmaktadır. Bu bağlamda netice itibarıyla, oyuncuların eş zamanlı olarak ve bizzat gerçek hadiselere dâhil olması ve seyirciye sunulan hadiselerin gerçekleştiği gerçek mekânlarda bulunmasının asgariye indiğini söyleyebiliriz. Böylece vücut (hem gösterimin bünyesi hem de oyuncuların vücudu), özdönüşümsel, figüratif bir yüzeye ve gerçekliğin kendisi de, belirli bir zamanla sınırlı sunumun teshirî, heyecan verici bir gösterisine dönüşmektedir.

Doğrusu Steven Lisberger'in filmi *Tron* (1982), daha sonra çevrilen *Twister* ve *Dante's Peak* gibi filmlerde oyuncuların vücudunun, üstlenecekse hangi dramatik-temsilî işlevler üstlenebileceğini bize göstermektedir: Trükaj tekniği açısından oldukça olgunlaşmış olan bu filmde, başlangıç jeneriğinin hemen arkasından görüntüye gelen metinde de ifade edildiği gibi, iki ayrı dünyanın ve bu dünyalarda yaşayan varlıkların hikâyesi işlenmektedir. Bunlardan biri bizim bildiğimiz, görüp hissedebildiğimiz dünya, kullanıcının, yani bilgisayar kullananların dünyasıdır. Diğer dünya ise filmde elektronik bir mikrokozmos olarak vasıflandırılmaktadır: Programların dünyası. Netice itibarıyla filmde kullanıcıların, programların yaratıcıları olması sebebiyle kısmen bu programların dünyasında, bilgisayar ekranının öbür tarafında yaşadığından hareket edilmektedir.

Filmde, insanlar gibi görünen birçok figürün (yaratığın) bilgisayarın elektronik mikrokozmosunda yaşadığı görülmektedir. Daha sonra, insanlar tarafından daha da geliştirilen programlar

sayesinde, bilgisayarın mikrokozmosunda insandan, kullanıcıdan binlerce defa daha zeki ve güçlü bir *Cyber-Space-Tanrısı*'nın oluştuğu anlaşılmaktadır. Bu esasen kullanıcının programlarından beslenen *Cyber-Space-Tanrısı*, insanlığa karşı isyan etmeye ve dünyanın yegâne hâkimi olmaya kalkışmaktadır. Kullanıcıya ve bütün dünyaya karşı giriştiği bu isyan için o, insanlara, kullanıcılara veya muhtemelen zeki programlayıcılara ihtiyaç duymaktadır. Bu sebeple o, sürekli olarak insanları video oyunlarının, Cyber-Space'in içine çekmeye çalışmaktadır. Nihayet bir programlayıcı, bilgisayarın elektronik mikrokozmosunun içine yansıtılır. Programlayıcı daha sonra Cyber-Space'teki arkadaşlarıyla birlikte *Cyber-Space-Tanrısı*'na ve ona tapınan kullanıcılara karşı başarılı bir direniş sergiler.

Bu filmin zikredilmeye değer olmasının sebebi, filmde ilginç bir hikâye anlatılıyor olması veya büyük bir seyirci kitlesine hitap etmiş olması değildir elbette. Bunun sebebi daha çok, *Tron*'un bize bir bilim-kurgu filmi olarak, bilgisayar teknolojisinin yoğun biçimde kullanılmasıyla, hem klasik-öykülemeci anlatım yapısının, hem de oyuncuların vücut gösterimlerinin klasik-dramatik işlevinin hangi dereceye kadar figüratif, farklılıkları ayrıştırmayan ve özdönüşümsel olan cyberpunk estetiği lehine, terörize edilebileceğini göstermiş olmasından kaynaklanmaktadır: İlk defa bu filmde oyunculardan çok elektronik uzmanları, video dizaynıcıları ve bilgisayar sanatçıları çalışmıştır. En yeni animasyon teknolojisi sayesinde, filmin yarısından fazlası bilgisayar tarafından üretilmiştir, öyle ki, oyuncular, özel efektlere karşı hiçbir şansı olmayan kuklalara dönüşerek dejenere olmuştur. Bu aynı zamanda şeylerin filmde sergileniş biçimi ve tarzı için de geçerlidir: Dramatik-temsilî anlatımın klasik-gerçekçi bünyesi de aynı şekilde bilgisayar animasyonlarının

ve özel efektlerin oldukça yoğun ve itinalı kullanımları dolayısıyla, cyberpunk estetiğinin figüratif ilkelerine tabi olmuştur. Hatta filmin, insanların bir lokalde video oyunlarını seyrediş-lerinin gösterildiği bir sahnesinde, bu duruma gönderme yapılmaktadır. İnsanlar, cyber-space'in oldukça teshirî ve efektif gösterim imkânlarına tamamen dikkat kesilmiş, büyülenmiş bir vaziyettedirler. Filmde insanlar lokalin taşıdığı isimle vasıflandırılmaktadırlar: *Space Paranoids*. Film seyirciyi, sürekli olarak video oyunlarının bu cyber-space'iyle yüzleştirmekte ve sonra kendisi, bilgisayarın mikrokozmosuna dönüşmektedir. Hatta ikinci bir kameraman gibi gelişmeleri takip eden veya kendisinin kamera objektifinin merceği tarafından yönlendirilmesine müsaade eden, hadiselerin ve nesnelerin hiper-gerçekçi düzeninde/düzensizliğinde yerelleşen seyircinin dahi, böylece, mekân paranoyaklarından biri olmaya başladığını söylemek mümkün gözükmektedir.

♦ ♦ ♦

Çeşitli gerçeklik düzeylerini, video oyunlarını, çizgi-romanları, bilgisayar animasyonlarını ve sinema filmlerini gösterimin yüzeyinde yan yana ve üst üste yükleyerek sergileyen ve böylece temsilî sunumun klasik-öykülemeci yapısını terörize eden *Jurassic Park* (1993, yön: Steven Spielberg) veya *Independence Day* (1996, yön: Roland Emmerich) gibi filmler, 90'lı yıllarda sinemada, cyber-estetiğin başka değişik ve çeşitli kullanım imkânlarını göstermektedirler. 90'lı yıllarda vizyona giren *Twister, Dante's Peak, Mission: Impossible, Forrest Gump* veya *Star Wars: The Empire Strikes Back, 2. Versiyon* gibi filmlerde, bilgisayar animasyonlarının kullanımı, CD ve multimedya alanındaki gelişmeler sayesinde, televizyondan alınan belgesel ve gerçek haber görüntüleriyle filmin kurgusal görüntüleri, yeni çekilen

görüntüler eskileriyle ve yapılmış filmlerin orijinal görüntüleriyle, bilgisayar animasyonuyla üretilmiş görüntüler, gerçek sahnelerle ayrıştırması imkânsız bir biçim ve tarzda, aynı sahnede karıştırılmıştır. Ayrıca bu filmlerde parçacıklara bölünmüş ve dijitalleştirilmiş hareket resimlerinin ritmi, müzik video kliplerini andıran teshirî sesler ve müzikle kombine ve nihayet modüle edilmiştir. Nitekim daha sonra, 1995 yılında, tamamen bilgisayar vasıtasıyla üretilen *Toy Story* gibi filmler vizyona girmiştir.

Daha önce zikredilen *Indiana Jones*, *Stallone, Schwarzenegger*, bilim-kurgu ve korku filmleri veya *Blade Runner* ve *Toy Story* gibi filmler, postmodern kültürün yapısındaki değişim ve dalgalanmanın ne kadar derin olduğunu göstermektedir. Bu dijitalleştirilmiş gerçeklikler çağında artık, aşılamayacak olan teknik sınırların olup olmadığı, gerçek dünyanın eski kati sınırlarının emniyete alınıp alınamayacağı bilinememektedir. "Resimler, sesler ve metinler" diyor Monaco, "bir kere dijitalleştiğinde, artık her şey mümkündür. (...) Günümüzde artık, kendimiz ve fikirler arasında nesnel engeller bulunmamaktadır." (1985: 523) Öyle ki günümüzde, video-cd, DVD, bilgisayar ekranı veya sinemada görülen filmlerin ritimlerine, bazı kısımlarına ve öyküsel gelişim çizgisine özgürce ve keyfî olarak müdahale edebilmek ve nihayet anlatımın akış mantığını sevk ve idare etmek mümkündür.

Gerçi günümüzde, apaçık biçimde virtüel gerçekliği multisensorik algının teknik imkânları sayesinde devre dışı bırakmaya çalışan bu teknolojik hareketin, filmin geleceğini nasıl etkileyeceği veya hatta belirleyebileceği tam olarak bilinmemektedir. Fakat öte yandan, bu bölümde izah etmeye çalışıldığı gibi, filmin bu gelişmeden bağımsız olarak varoluşunu sürdüremeyeceğini söylememiz pekâlâ mümkündür. Filmin bu bağımlılığının temel neticelerini şu şekilde özetleyebiliriz: Televizyon ve

video, CD'ler, DVD'ler, bilgisayar oyunları, çizgi filmler, çizgi romanlar, video-klip türleri ve son 30 yılın sinema filmleri arasında metinlerarası (intertekstüel) bir ilişki. Netice itibarıyla bu ilişkinin, postmodern estetiğin kimi görüşlerinin (özdönüşümsellik, metinlerarasılık, dil oyunları, paralojik sınır aşımı, arzunun, zevk yoğunluklarının ve şuur-dışı iptidai süreçlerin tasvip edilmesi vs.), film alanında uygulanabilmesini en azından teknik anlamda mümkün kıldığını söylemek mümkündür.

♦ ♦ ♦

Buraya kadar, teneffüs edilen zaman ruhunun postmodern karakterini birlikte belirleyen teknoloji, film sanatı ve toplam kültürel manzaranın karşılıklı etkileşimlerinin estetik neticeleri, öncelikle, başlıca ticari filmlerle bağıntılı olarak incelenmiştir. Şimdi aynı açılardan olmak üzere, modern anlamda sırf sanatsal olmayan, bilakis ticari vasıflarına rağmen sanatsal anlamda iddialı, aşırı derecede iddialı modern filmlere hem estetik, hem de ticari anlamda meydan okuyan filmleri incelemek uygun olacaktır. Daha önce zikredilen filmler gibi bunlar da, en önemli alanlarda farklılık sınırlarının saydamlaştırılması sürecine ve bu sebeple postmodernleşmeye maruz kalan bir kültürün ürünleridir. Farklılık sınırlarının saydamlaştırılması mantığı ve gerçek olanın tabiatının problematizasyonu veya birçok gerçeklik düzeyinin, türün, tarzın, geleneksel ve deneysel olanın üst üste yüklenmesi dolayısıyla oluşan kural karşıtı karmaşıklığa (belirsiz olana, adem-i merkeziyete ve tesadüfi olana) ve anlam düzeyinde kaygılı bir huzursuzluğa sebep olan bu filmler, hep birlikte, kültür bunalımından bunalım kültürüne geçişi yansıtmakta ve sundukları arzunun kendilerine has alternatif yapısıyla topyekûn bir farksızlığın oluşumuna belirsizlik katmaktadırlar.

Temsil Edilemez Olanın Gösterimi
-Susmanın Mantığı ve Arzunun Yeni Yapısı-

Bütün bilgi alanlarını söylemleştirmenin seküler-modern sürecini tahlil, tasnif, sınırlama, yorumlama ve türlere ayırma, nicel ve nedensel araştırmalar tarzında belirleyen azgın bir bilgilenme iradesidir. Hatta denilebilir ki, ferdi davranış tarzlarını, temayüllerini, alışkanlıklarını, hislerini ve cinsel hayatını dahi bilgi nesnesi yapan bu söylemsel bilgi iradesinden hiçbir şey kendini kurtaramamıştır. Demografide, biyolojide, tıpta, psikiyatride, psikolojide, erotikte, pedagojide ve politik eleştiride şekillenen çeşitli söylemselliklerin bir patlaması, kendini her yerde, bütün toplumsal-kültürel ve aynı zamanda hayatın en ferdi alanlarında geçerli kılmıştır. Bütün bu bilgi teknikleri ve hakikat zorlamalarının arkasında, M. Foucault, iktidar ve kontrole yönelmiş olan zevk ve arzunun bir yapısını bulmaktadır. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, her ikisi de, söylemsel aklın hakikat üretimi ve sahip olduğu zevk, modern bilgi iradesine içkin olan kudret stratejilerine bağlıdır (1983: 11-125).

Fakat işte tam da bu söylemselliklerin sona ermek bilmeyen çoğalımı, modernleşme (aydınlanma) sürecinin sonunu getirmiştir. Zira yeniden üretim, kodlar, dağılma ve unsurların ve değerlerin tamamen mübadele edilebilirliği çağında farklılıklar öylesine ortadan kaldırılmıştır ki, netice itibarıyla bütün anlamların devasa bir içpatlaması (implosyon), evrensel bir farksızlaşmaya geçiş meydana gelmiştir. Söylemselliklerin aşırı düzeyde çoğalımının, bilgi teorisi açısından izafiyetçiliğe yol açtığını ve bunun, akliliğin bağlayıcı standardının olmadığını ispatladığını söyleyebiliriz. Günümüzde sıkça duyulan "*her şey izafidir veya her şey özneldir*" sözü esasen, hakikat söylemlerinin çoğalımı

ve nihayet izafileşmesi dolayısıyla oluşan bilgisizlik iradesinden veya en azından, daha önce *modern* olarak kutlanan ve bitmişlik, tamamlanmışlık ve mükemmellikle vasıflandırılan bütün oluşum ve eserlere karşı duyulan şüpheden başka bir şeyi ifade etmemektedir.

Postmodern anlamda bu izafileşme, hakikat kavramlarının topyekûn mübadele edilebilirliği, teorilere, büyük anlatımlara (meta-söylemlere), ne yapıldı, anlatıldı ve aydınlatıldı ise hepsine, tarihe ait olan ve kendini tarih yapan her şeye karşı duyulan bu iştahsızlık belirleyici bir anlama işaret etmektedir: Avrupa'da meydana gelen kültürel ve toplumsal alanların söylemselleştirilmesi ve modernleştirilmesinin tarihi, netice itibarıyla, şeylerin hakiki varlığının her türlü epistemolojik ve söylemsel sürecin sonunda her defasında sergilenemez ve önceden hesap edilemez olan olarak geri döndüğü ve kendini her türlü kati tanımlamadan uzak tuttuğu gerçeğini göstermektedir. Ayrıca *her şeyin izafi olduğunu* iddia eden ifade kendi içinde çelişkili ve bu yüzden, mantıki açıdan tutarsızdır. Zira bu sözün tutarlı olabilmesi için, bizzat kendisinin, kendini bir bütünlük olarak sunan her şey karşısında izafileşmemesi, bir başka deyişle, bütünlüğün izafiliğin kurallarına indirgenebileceği neticesine yol açmaması gerekmektedir.

Aynı şekilde bütün film tarihi içinde mevzu edilen bu probleme yönelmemiz, yani çeşitli türlerin, tarzların, temsil tekniklerinin ve söylemsel gösterim tasavvurlarının, nesnelerin ve hadiselerin temsil edilemez olan tabiatına hangi biçim ve tarzlarda yaklaştıkları sorusunu yöneltmemiz gerekmektedir. İşte bu sebeple günümüzde, film tarihindeki çeşitli türler, tarzlar ve anlatım tekniklerini, nesnelerin ve hadiselerin temsil edilemez olan tabiatına ilişkin olarak izafileştirilebilmesi mümkün olmaktadır.

Film tarihindeki anlatım tarzlarının bu izafiliği, postmodernitenin estetik şuurunda asla kötümserliğe veya nihilizme yol açmamaktadır. Aksine bu durum daha çok, postmodernite için, kendisinden hareketle film tarihini, anlatımı ve gösterimi, gerçeğin temsil edilemez tabiatına uygun olarak problematize edilebileceği belirleyici bir noktayı ifade etmektedir: Netice itibarıyla, hadiselerin gerçek değil de anlatım zamanı olarak tarih, söylemsel aklın, sembolik-temsilî, tali düzenlerin hilelerini sergilemekte, öyle ki, nihayet tarihin bizzat kendisi, kendisinin kapalı bir bütünlük olarak temsil edilmesine müsaade etmeyen şeyin şahidi olmaktadır. Bu tespitlere uygun olarak postmodernite, dil oyunları/paralojiler, farklılık sınırlarının saydamlaştırılması, dekonstrüksiyon, metinlerarasılık, ironik ve parodik biçimde özdönüşümsellik ilkeleri vasıtasıyla teleolojik ve sembolleştirilmiş hikâyenin/anlatımın temsilî-söylemsel düzenini problematize etmeye ve onun yerine, sonsuz açıklığın, vuku buluşun/hadisenin hususiliğini/özdönüşümselliğini ikame etmeye çalışmaktadır. Böylece postmodernite, göstergelere ve tali düzenlere içkin olan mesafeyi ortadan kaldırmak suretiyle, resmin (beyaz perdenin) kendini yansıtmasında, tıpkı nesne ve hadiseninkinde olduğu gibi, gösterilemez ve sergilenemez olanı gösterime, filmin bizzat kendisi hadiseye dönüşecek biçimde dâhil etmeye çalışmaktadır. Böylece seyirci, açık bir bütünlük olarak gösterimin hadise karakteri ve arzunun yeni figüratif-libidinal, pagan-zevkperest, göçebe, metamorfik, çoğulcu-dekonstrüktif, hırçın, kural dışı-şizofren yapısı dolayısıyla şaşkınlığa ve suskunluğa düşmektedir. Bu şaşkınlık/suskunluk doğrusu, eleştirel-söylemsel düşüncenin apaçık ortada duran ve öylece sunulan karşısındaki zayıflığından ve iktidarsızlığından başka bir şeyi ifade etmemektedir. Postmodern estetiğe göre seyircinin,

kendisine gösterilen şeyi tanımlayacak her türlü eleştirel-söylemsel güçten mahrum kalması gerekmektedir. Seyirci bakmalı, hayrete düşmeli ve susmalı, fakat, gerçeğin kaotik tabiatını tecrübe edebilmek için tahlil etmemeli veya söylemleştirmemelidir. Postmodern gösterimin kendisiyle, tıpkı tarihle olduğu gibi, parodik-ironik ilişkisi, kitabı *Tractatus Logico-Philosophicus*'un sonunda Wittgenstein'ın ifade ettiği şu sözlerini hatırlatmaktadır:

> Benim sözlerim ancak, beni anlayan kişinin onlar vasıtasıyla, onların üzerine çıkması ve onları aşması durumunda, onların anlamsızlığını idrak ettiğinde (bir şeyleri) izah etmektedir (yani kişinin yukarı çıktıktan sonra merdivenleri ayaklarının altından itmesi gerekiyor). Kişi bu cümleleri aştığı takdirde, dünyayı doğru görecektir.
>
> Üzerine konuşulamayan şey hakkında susulması gerekir (1995: 85).

Kendisiyle parodik-ironik bir ilişki içinde olan bu tavır, kendisinde hiçbir merkezi, mutlak çıkış noktası ve nihayet, hakiki olana yönelik asli bir ilişki olmayan, bilakis sadece, "geçici birçok intiba arasında şuurun temellendirici kesinliklerini açığa alan" (Foucault, 1983: 77) bir tür sürekli kendini sınamanın mevcut olduğu ve böylece, açık bütünlüğün kavranılamaz tabiatı karşısında düşülen hayret ve suskunluğu vasıflandırmaktadır.

Postmodern film estetiği seyirciyi, şaşırtıcı hareketler, beklenmedik karşılaşmalar, gerçeğin tabiatının problematizasyonu, paralojiler, figüratif-libidinal sınır aşımları ve seyir vasıtasıyla hayrete düşürecek bir rüya gezisine davet etmektedir. Eserler, türler, anlatım teknikleri, saçılmış mekânlar ve zaman birimleri, tıpkı farklı gerçeklik düzeyleri gibi, dil oyunlarını ihtiva eden bir diyalogda iç içe geçmelidir. Bu diyaloğun devam edebilmesi için seyirci, yorulmak bilmeyen bir hareketlilik içinde olmalı,

seyretmeli, tecrübe etmeli ve bizzat kendini hadiseleştirmenin sanatın estetik tabiatını belirlediğini keşfetmelidir.

♦ ♦ ♦

Değerlendirmelerin bu aşamasında, postmodern estetiğin farklı bakış açılarına göre incelenmesi gereken, çeşitli sanatsal anlamda iddialı ve aynı zamanda ticari olan, ortalama sinema seyircisine başarıyla hitap eden filmleri öne çıkarmak uygun olacaktır.

Öne çıkarmak istenen bu filmlerde, biçimselci-yapısalcı, modern filmin söylemsel-entelektüel yapısını ve geleneksel sinemanın öykülemeci-temsilî ve didaktik-retorik yapısını müphemleştirmesi gereken alternatif bir arzu yapısı tasvip edilmektedir. Bu tür filmlerde bu, büyük oranda, gerçeğin karakterinin problematizasyonu vasıtasıyla meydana gelmektedir. Ne ki bu filmlerin mevzu edilen problematizasyonu, gerçekliğin kendisinin kaybedildiği, televizyon haberleri, reklam ve yüksek düzeyde gelişmiş bilgisayar teknolojisi vasıtasıyla yeniden üretilen gerçekliğin, asıl gerçeklikten daha gerçek, güncel ve müşahhas olduğu bir dönemde yaptıklarının vurgulanması gerekmektedir. Ayrıca buna ek olarak, günümüzde, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların, medyada (ebedi deveran) mümkün olanın müşahhaslaştırılması ve güncelleştirilmesi dolayısıyla ortadan kalktığını ifade etmemiz gerekmektedir. Kısaca günümüzde, yüksek düzeyde gelişmiş bilgisayar ve gen teknolojisi sayesinde deri rengi, cinsiyet hormonlarını değiştirmenin ve cinsiyette kasdi ikizanlamlılığın mümkün olduğu post-tarihsel ve post-human bir dönemde bulunulmaktadır. Özellikle günümüzün reklamlarında, resimde, müzik-video-estetiğinde ve genel olarak popüler kültürde pek sık olarak, kadın ve erkeğin farklı vücut kısımlarını kaynaştıran ve harekete geçiren bir tür post-human gösterimle

karşılaşılmaktadır. Resimlerin içine monte edilerek inşa edilen cinsel ikizanlamlılık veya cinsel genişleme gerçekliği ve normatifliği, *Tron, Blade Runner, Brazil, Android, Scanners, Terminator II, Robocop II, Total Recall* veya David Cronenberg'in *Videodrome*'u gibi birçok filmde görülen, bir tür cyberpunk-estetiği tarzıyla problematize edilmektedir. Daha önce incelendiği gibi, bu filmlerde, film, televizyon, video ve bilgisayar animasyonlarının (cyberspace) anlatım tekniklerinin ve gösterim imkânlarının kombine edildiği bir tür cyberpunk estetiği bahis mevzudur. Kullanıcının, bir görüntüyü temaşa etmekten ziyade, simüle edilmiş üç boyutlu bir dünyada bulunduğuna inandığı cyberspace ile arasındaki interaktif ilişkide olduğu gibi, bu filmler, sahip oldukları cyberpunk estetiği vasıtasıyla seyirciyi hipergerçekçi biçimde sergilenen sahnelerin içine çekebilmektedirler. Bu tür filmler seyirciyi, vücutsuz olarak (veya vücudundan dışarı çıkarak) cyberspace'e benzer sahnelere yönelerek, yeni bir dünya ve gerçekliği tecrübe etmeye davet etmektedirler; tıpkı, bütün benzer filmlerde ve insan olmanın ne anlama geldiğine dair sahip olduğumuz anlayışa meydan okuyan *The Lawnmower Man* filminde olduğu gibi (Landon, 1992: 119).

Öncelikle vurgulamak gerekirse, bu bölümde incelenecek olan örnekler, hadiselerin, resim ve enformasyon akışının ulaştığı inanılmaz hızın, sürekli daha karmaşık hale gelen gösterim ve algı biçimlerinin, vücudun gerçek zamanlar ve mekânlar arasındaki hızlandırılmış hareketliliğinin ve bilgisayar teknolojisinin şuuru, hafızayı ve dolayısıyla tarih ve gerçeklik anlayışını, tahrip ve terörize edici biçimde etkilediği bir döneme ait olan filmler olacaktır.

İncelenmesi gereken bu tür filmlerin yönetmenleri arasında hiç kuşkusuz David Cronenberg de bulunmaktadır. Meslektaşı

David Lynch ve Brian De Palma gibi underground (yeraltı) tarzında film yapan çevreden gelen David Cronenberg, *Shivers* (1975), *Scanners* (1980), *Videodrome* (1982), *The Fly* (1986) ve *Naked Lunch* (1991) gibi filmlerinde çeşitli biçim ve tarzlarda filmlerinin öznesini inhilale maruz bırakmaktadır. Cronenberg'in bu filmlerinde, öznenin bu inhilalinde *tertip* edilmiş, sivilleşmiş vücut deforme edilirken, bastırılmış olan, seks ve şiddetin dekonstrüktif bir terkibi halinde "*sivilleştirilmiş* hayatın yüzeyinde zuhur etmekte ve metamorfik bir biçimde body horror olarak geri dönmektedir." (Horst, Epd Film, 5/92: 23)

Örneğin *The Fly*, David Cronenberg'in başarıyla, hissî yoğunlukların zamansal gelişimini ve aynı şekilde gerçeklikten gerçekdışılığa geçişi göçebe bir tarzda muallakta bıraktığı ve böylece seyirciye çok anlamlı bir pozisyon tahsis ettiği bir filmdir. The Fly filmini, seyircide yarı-insan olan başaktör için acıma hislerini uyandırması ve nihayet virüs ve ölümün anlamını müphemleştirmesi dolayısıyla, daha çok, Cronenberg'in de ifade ettiği gibi, virüsün tarafını tutan post-aids filmlerinden biri olarak tasavvur edebiliriz (bkz: Lash, 1989: 148).

Filmde Jeff Goldblum, dünyayı değiştirebilecek alışılmamış bir şey keşfeden ihtiraslı bir bilim adamı olan Seth Brundle olarak görülmektedir. Seth, Veronica ile tanışır ve onu gazeteci olduğunu bilmeksizin laboratuvarına davet eder. Seth, Veronica'ya iki telekabin ve kendisinin geliştirdiği, yalnızca cansız nesneleri bir kabinden diğerine ışınlamak suretiyle aktarabilen bir bilgisayar sistemi gösterir. Daha sonra Seth, Veronica'ya, özel hayatının olmaması sebebiyle gerçekleştirdiği ilerlemeleri gözlemesini önerir. Bir gün Seth canlı bir varlığı bir telekabinden diğerine aktarmayı dener: Bir maymunu. Birinci deney başarılı olmaz ve maymun korkunç yabancı bir varlığa dönüşür. Bu arada Seth ile

Veronica arasında bir aşk hikâyesi gelişir. Nihayet Seth sabırsızlanır ve eksik kalan deney neticelerini beklemeksizin, kendi kendini bir kabinden diğerine ışınlamayı dener. Seth, gerçi kendini karşı kabine aktarmayı başarır, fakat bir sinek telekabinin içine girer ve deney neticelerini menfi yönde etkiler. Bunun üzerine felaketler meydana gelmeye başlar: Seth'in sırtında tedricî olarak sert kıllar üremeye ve sadece vücudu değil, aynı zamanda davranışları da değişmeye başlar: Daha derinden nefes almaya başlar ve çok daha güçlü hale gelir. Damak zevki değişir, vücudu esnekleşir. Davranış bakımından ve bedenen sürekli artan bir oranda gayri insani bir yaratığa (bir sineğe) benzemeye başlar, deyim yerindeyse, gayri insanileşir ve görünüşe bakılırsa insanüstü güçlere sahip olmaya başlar, (örneğin, normal bir insan için zor olacak bir sayıda, Veronika ile cinsel ilişkiye girebilmek gibi.) Seth yine de müptelası olduğu keşiflere devam eder ve kendi vücudunda gözlemlediği alışılmamış gelişmelere hiç aldırmaz. Tam aksine, deneyden sonra elde ettiği güçler ve enerji, onu büyüler. Bu gelişmelere uygun biçimde, tahrip edici seks ve şiddetin karışımıyla meydana gelen cinselliğin temsil edilemez bir hadise olarak sergilendiği bazı sahneler görülür.

Veronica, Seth'in kendisini ışınlama arzusuna karşı gelince, Seth bir barda bir fahişe aramaya başlar. Seth, sözde tanıştığı fahişenin arkadaşı olan şişman bir adamı, bilek güreşi yapmak için kışkırtır. Seth dehşetli bir güce sahip olduğu için, rakibin o kalın bileği vahşi biçimde kırılır ve hatta adamın bilek kemiği dışarı çıkar. Seth fahişeyi alıp eve götürür, fakat daha sonra, fahişeyle yapılmak istenen deney Veronica tarafından engellenir. Bu arada Seth'in vücudu dönüşmeye, bir başka deyişle çözülmeye, kulağı, dişleri ve tırnakları yerlerinden çıkmaya, dökülmeye başlar. Vücudunun derisi sertleşir ve hayvanileşir. Daha

sonra Veronica'nın Seth'den hamile olduğu anlaşılır. Veronika hamile olduğunu söylemek için ona gider, fakat söylemeye cesaret edemez. Aynı sahnede aralarında geçen diyalog, öznenin, bu sarhoş edici tedricî dönüşüm karşısında nasıl kendini kaybettiğini gösterir:

> **Seth**: "Şimdi gitmelisin ve asla geri dönmemelisin. Hiç böceklerin acıdığını duydun mu? Ben de duymadım. Böceklerin acıma duygusu yoktur. Aşırı derecede vahşiler. Acımaları ve tavizleri yoktur. Böceklere güvenmemeliyiz. Acaba ilk böcek politikacı ben mi olmalıyım diye düşündüm. Bunu gerçekten isterdim. Fakat korkuyorum, çünkü..."
>
> **Veronica**: "Bununla ne demek istediğini anlamıyorum."
>
> **Seth**: "Bununla demek istiyorum ki... ben... bir zamanlar insan olduğunu ve bunu sevdiğini rüyasında gören bir böcek olduğumu söylemek istiyorum. Fakat şimdi bu rüyalar bitti. Ve böcek gerçek."
>
> **Veronica**: "Hayır, hayır, hayır Seth."
>
> **Seth**: "Bununla, eğer gitmezsen sana acı verebileceğimi söylemek istiyorum."

Bunun üzerine Veronika ve eski erkek arkadaşı, bebeği aldırmak için özel bir kliniğe giderler. Fakat Veronica, bebeği aldırma eylemi gerçekleşmeden Seth tarafından kaçırılır. Seth kendisiyle birlikte Veronika ve bebeği ışınlamak suretiyle, hep birlikte aynı yaratık içinde bütünleşerek yaşayıp yaşayamayacaklarını öğrenmek ister.

Seth'i engellemek ve öldürmek için, Veronica'nın eski erkek arkadaşı laboratuvara gelir. Veronica'nın eski arkadaşı, kavgada, böceğin (Seth'in) ağzından çıkan ürkütücü bir görünüme sahip kimyevi maddeler dolayısıyla sol elini ve sağ bacağını kaybeder.

Böcek, Veronica'yı şiddet kullanarak telekabinin içine itmeye çalışır. Veronica'nın buna direnmesi ve Seth'i engellemeye çalışması dolayısıyla, Seth'in vücudu tekrar çözülmeye ve bir sineğin vücuduna dönüşmeye başlar. Seth nihayet Veronica'yı telekabinin içine itmeyi başarır. Işınlama başlamadan önce, Veronica'nın eski erkek arkadaşı telekabinleri birbirine bağlayan kabloya ateş eder. Veronica kendini dışarı atmayı başarırken, Seth içeride kalır. Bu arada önceden programlanmış olan bilgisayar ışınlamayı başlatır, ışınlanan Seth (sinek) diğer kabinden başka bir uzaylı yaratığa dönüşmüş olarak çıkar. Çoktan melodrama dönüşmüş olan hikâye filmin sonunda zirve noktasına ulaşır. Dehşetli yaratık (Seth), Veronica'ya, kendisine ateş etmesini işaret eder ve o da bunu ağlayarak yapar.

David Cronenberg'in bu filminde, diğer bütün figüratif filmlerde olduğu gibi, *yüzeysel oyun* hikâyeye hükmetmektedir. Bu filmde vücut küçük parçalara bölünmektedir; tıpkı anlatımın yapısı gibi. Her ikisi de mutasyona tabi tutulabilmekte ve biçimlenebilmektedir. Vücudun eski sabit sınırlarının başkalaşan ve akıcı, mutasyona uğrayan görüntülere dönüştüğü *Naked Lunch* ve *Videodrome* gibi filmlerde, modern vücudun bütünlüğü ve sabit sınırları inhilale maruz kalmaktadır. Bu filmde Cronenberg, *O/Id*'nun korkunç acayip ve libidinal sınır aşımlarını, virüsü, teleolojik-akılcı ve temsilî olanın donuk düzenine yönelik karşı saldırıya geçirmeye çalışmaktadır. Böylece Cronenberg aynı zamanda, vahşet, sınırsız dehşet ve dizginsiz seksle dolu yozlaşan bir dünya sergileyerek, ilerlemeye olan modern inancın bir kurtuluş getirmediği ve zorlukları aşmanın bir biçimi olmadığını göstermeye çalışmaktadır. *The Fly* filmi, seyirciye sabit bir pozisyon tahsis etmeye temayül göstermekte, fakat aynı zamanda gerçeklik ve gerçek-dışı, insan ve böcekler arasındaki

sınırları tedricî olarak aşmak suretiyle ve böylece ulaşılan gerçeğin karakteristiğinin göçebe tarzında problematize etmesi dolayısıyla, seyirciyi yanıltmaktadır. Bu filmde seyirci, bütünün ve vücudun hâkimiyet altına alınışıyla değil, bilakis bunların bir gerçeklik düzeyinden diğerine tedricî olarak geçişi ve böylece filmin hissî yoğunlukların göçebe tarzındaki seyahatiyle yüzleşmektedir. "Seyirci, ben beyaz perdede ne yapıyorsam, onu seyrediyor" diyor Cronenberg, "Yaptıklarımı dehşet verici olarak buluyorlar ve benim de aynı intibaya sahip olmam gerektiğine inanıyorlar. Ben filmlerimde sürekli olarak seyirciyi, farklı bir tavır takınması için zorlamaya çalışıyorum. (...) Bir virüs olmanın nasıl bir şey olduğunu tasavvur edebiliyorum. Filmleri hastalığın perspektifinden seyredin." (Epd Film, 5/92: 24). Bu perspektif özellikle, vücudun hâkimiyet altına alınması değil, işlev sırasında inhilalini sergileyen *The Fly* filmi (ve tabii *Scanners*, *Shivers*, *Videodrome* ve *Naked Lunch*) için oldukça uygun düşmektedir (Lyotard, 1992: 108).

70'li, 80'li ve 90'lı yılların bilim-kurgu ve korku filmlerinde olduğu gibi, bu filmde de, seyircinin dikkati biçimin ve gösterimin eleştirel-söylemsel karakterine değil, bilakis görüntülerin hissî yoğunluğu fazla olan anlarına, açıklığın hadise karakterine, yani nesnenin kendisine çekilmektedir. Burada mevzu edilen, Slavoj Zizek'in de tespit ettiği gibi, "nesnenin kendisini göstermek, kendisinde umursamayan ve keyfî olan karakterini görünür kılmaktır" (1991: 97).

Bu postmodernitenin *sergilenemez olanın gösterimi* anlayışına uygun düşen *The Fly*, *Videodrome* ve *Naked Lunch* gibi filmlerde, korkunun kaynağını (heyula, öldürme ihtirasıyla dolu korkunç canavar vs.) doğrudan göstermeyen, bilakis mevcudiyetine müzik, gürültüler, gölgeler vs. vasıtasıyla sadece imada bulunan eski

geleneksel gösterim tarzı, tersine çevrilmektedir: Dehşet uyandıran nesne, doğrudan, hiper-gerçekçi bir biçim ve tarzda gösterilmekte ve ürkütücü tesiri ise daha sonra, yapı içinde sahip olduğu pozisyonun yalnızca bir efekti olarak izah edilmektedir. Bu mevzuda Slavoj Zizek şöyle demektedir:

> Korku uyandıran nesne, diğer (sembolik) düzendeki boşluğu doldurma rolünü tesadüfen üstlenen gündelik bir cisimdir. Modern eserin prototipi Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'idir. Bütün anlamsız, korkudan uzak olan aksiyon, Godot'nun, belki de bir şeylerin vuku bulmasına sebep olacak olan gelişini beklemek olarak gerçekleşmektedir. Fakat tabii ki Godot'nun hiçbir zaman gelmeyeceği bilinmektedir; zira o, sadece hiç için, merkezî bir namevcudiyet için kullanılan bir isimden ibarettir. Bu hikâyenin postmodern yeniden yazımı nasıl olurdu acaba? Bu yazım bize, Godot'nun kendisini mutlaka gösterirdi: Bizimle eğlenen, bizim gibi aynı anlamsız, cansıkıcı ve sersemce eğlencelerle dolu bir hayatı süren budala bir herif. Aramızdaki tek fark şu olurdu: Onun tesadüfen, kendi bilgisi dışında, bir *şey*in yerinde kendini tekrar bulması, gelişini beklediğimiz bir *şey*in inkarnasyonuna dönüşmüş olması (1991: 99).[90]

The Fly'da olduğu gibi, *Naked Lunch* filminde de, izahı yapılamayan bir korkunun sebebiyle yüz yüze gelinmektedir. Korkunun kaynağı, bu tür *Naked Lunch* gibi filmlerde, öylesine hiper-gerçekçi biçimde sergilenmekte ve tahripkar korku yoğunlaştırılmaktadır ki, hadise görünüşte tamamen gündelikleşmekte ve seyirci nihayet, *şey*e oldukça yakınlaşmaktadır. Böylece seyirci, *Naked Lunch* filminde, resimlerle gerçeklik arasındaki sınırların nasıl silindiğine ve tabii şunlara şahitlik etmektedir:

90 Age., s. 99.

- Bir yönetmenin/yazarın muhayyilesinin vehimlerinin, nasıl gizli arzularından hareket edip çıkarak (polimorfik insiyakların isyanı olarak) günlük hayatın üzerine sağanak halinde döküldüğüne.
- Nasıl mütemadiyen, hadisenin kendini başka boyutlarda tekrar ettiği yeni bir düzeye ulaşıldığına: Bill Lee, bir atış talimi sırasında, Joan'ı, başındaki cam bardağı vuracakken, alnının ortasından vurarak öldürür. Bu hadise vuku bulmadan kısa bir süre önce, büyük bir böcek ona, Joan'ın düşman bir organizasyonun ajanı olduğunu, bedeli ne olursa olsun bir hafta içinde öldürülmesi gerektiğini söylemektedir. Filmin sonunda Bill Lee (Peter Weller), despot bir hükümdar tarafından yönetildiği belli olan *Annexia* adında bir krallığa kaçar. Arabanın içinde öldürdüğü Joan gibi görünen ve aynı adı taşıyan karısıyla birlikte yola çıkar. Sınır kontrolünde ona mesleği sorulur. Yazar olduğunu söyleyince, ondan bunu ispat etmesi istenir. Bill bir şeyleri, Wilhelm-Tell-Talimini canlandırmaya başlar ve kurşun yine kadının alnına isabet eder.
- Nasıl konuşan, emirler veren bir yazı makinasının bir başka yazı makinası tarafından saldırıya uğrayan bir böceğe dönüştüğünü.
- Bir yazı makinasının nasıl aşırı büyük bir penis şekline büründüğünü ve bu haliyle, Bill ve Joan'ın cinsel ilişkisine katıldığını. Başka kelimelerle söylemek gerekirse, cinselliğin esasen, bastırılmış polimorfik insiyakların hayaletleri birbirleri üzerine gitmedikleri takdirde, daha çok sevinci olmayan bir durum olduğunu.
- Makinanın nasıl organik olanla kaynaştığını.

David Cronenberg'in bir başka post-aids filmi *Videodrome*'da, nasıl, insan-video teknolojisi-transmutasyonu sayesinde yeni bir etin oluşabileceğine ve nasıl ruh, vücut ve teknoloji arasındaki sınırların inhilale maruz kaldığına şahitlik edilmektedir. Bu filmde de, hem gerçekliğin hem de gösterimin problematizasyonu dolayısıyla, seyirciye, göçebe tarzında bir konum tahsis edilmektedir. Filmde insan, programlanmış bir ete dönüşmekte ve anlatımın kahramanı, medyadaki ahlaktan yoksunlaştırılmış gösterimlerin, sado-mazoşist bir dünyanın kurbanı olmaktadır. *Videodrome*, kendisinde etik-moral veya ideolojik bir söylem adına medyanın eleştirildiği bir film değildir. Onun daha çok, porno (seks), şiddet, medya klişeleri, korku (body horror), seyircinin geleneksel kabul biçimleri ve bilgisayar teknolojisiyle gerçekleştirilen hiper-gerçekçi gösterimlerin unsurlarından oluşan figüratif-postmodern bir kolaj olduğunu söyleyebiliriz. Böylece bu filmde gerçeklik ve gösterim, ayrıştırılamazlık sınırlarına varıncaya kadar birbirleri içinde eritilerek akıtılmaktadır.

Videodrome filminde, özel bir televizyon kanalının şefi olan ve Videodrome adı altında sözde *snuff*-programı (görüntülenmek üzere işlenen cinayetleri yayınlayarak ticari başarı sağlamak isteyen bir yayın türü) ile ticari başarı sağlamak isteyen Max Wren (James Woods)'in hikâyesi anlatılmaktadır. Henüz filmin başında Max, arzulama ve çılgınlık çağında televizyon, şiddet, pornografi ve insanlar ile medya arasındaki interaktif ilişkinin tartışıldığı *The Rena King Show* adlı bir televizyon programında görülmektedir. Rena King (Lally Caokan) tarafından yönetilen ve televizyon üzerine yapılan tartışmaya bir radyo sunucusu Nicki Brand (Deborah Creley) ve kendisinden medyanın peygamberi olarak bahsedilen (Brian O'Blivion) biri de katılmaktadır. Talk-show programı, başaktörlerin hangi ironik

anlamda, günümüz toplumuyla ilgili olarak vuku bulan hadiseleri etik ve estetik açıdan tanımlamaya muktedir olduklarını göstermektedir:

Rena King, talk-show programını Max Wren'e yönelttiği şu soruyla başlatır:

Rena: Max Wren! Sizin televizyon kanalınız seyirciye her şeyi sunuyor, soft-pornografiden şiddete kadar, peki neden?

Max: Çünkü iktisadi açıdan ayakta durmak zorundayız. Biz, küçük bir kanalız. Varlığımızı sürdürebilmemiz için, insanlara, başka yerde göremedikleri şeyleri göstermeliyiz. Biz de bunu yapıyoruz.

Rena: Fakat bu tür filmlerin, cinselliğin ve şiddetin belli bir biçimine katkıda bulunduğunu düşünmüyor musunuz? Bu sizi ilgilendirmiyor mu?

Max: Elbette, hem de oldukça. Fakat, seyircime fantezi ve ümitsizlikleri için zararsız bir ventil sunmak istiyorum. Yani demek istediğim, müspet bir şey.

Rena: Siz ne düşünüyorsunuz Nicki, bu bizim için müspet bir şey mi?

Nicki: Bizim, günümüzde aşırı düzeyde stimüle edilen zamanlarda yaşadığımızı düşünüyorum. Uygun olan her yerde stimülasyon arıyoruz. Her tarafımız bunlarla dolup taştı. Sürekli olarak, ister hissedilebilir, duygusal, ister cinsel uyarıcılar olsun, hep daha fazlasını istiyoruz. Bence bu kötü bir şey.

Max: Üzerinizde niye böyle bir elbise var?

Nicki: Niye? Sizi rahatsız mı ediyor?

Max: Elbiseniz... oldukça stimüle edici. Aşırı derecede kırmızı. Demek istiyorum ki, Freud'un elbise hakkında ne dediğini biliyor musunuz?

Nicki: Kesin haklıydı sözlerinde. Mevcut aşırı stimülasyon tarafından yüksek düzeyde uyarılmış bir vaziyette yaşadığımı itiraf ediyorum.

Max: Bakın, sizi yemeğe davet etmekten mutluluk duyarım.

(Bu arada stüdyonun içinde bulunan bir ekranda Prof. O'Blivion görünür.)

Rena: Prof. O'Blivion, siz, erotik ve şiddet dolu filmlerin bir tür his iptaline, gayri insanileşmeye yol açacağını düşünüyor musunuz?

Prof. O'Blivion: Televizyon ekranı gözün ikinci bir ağ tabakası oldu.

Rena: Evet.

Prof. O'Blivion: Televizyon dışındaki mevzular dışında, televizyona çıkmayı reddedişimin sebebi de işte budur. Ve tabii ki, gözün bakışı anlamına gelen 'vion' bana doğuşta verilen bir isimdir, gerçekten! O benim televizyon ismim. Kısa bir süre içinde hepimiz hususi isimlere sahip oluyoruz. Katot ışınlarının geçtiği kamışı seslendirmeye uygun isimler.

Rena: Nicki, sence Max Wren gibiler toplum için bir tehlike mi?

Nicki: Pek emin değilim. Fakat benim için kesinlikle evet.

Bir sonraki sahnede gerçekten, seyirciyi sarhoş edebilmek için, bir şeyin ne kadar gerçekçi biçimde sergilenebileceğini veya, gerçeğe sadık biçimde sahnelemeyi (re-prezantasyonu/temsili) talep eden klasik-modern ilkeden geriye ne kaldığını görmektedir: Televizyon kanalı 83'ün stüdyosunda Max ve arkadaşı, bir kısmını seyircinin de seyrettiği, Asya'ya ait bir porno filmi üzerine tartışmaktadırlar:

Max: Aksiyon nasıl devam ediyor? Yani demek istediğim, bu siyah adam da kim? Politik gayeyle esir alınan biri mi?

Arkadaşı: Aksiyon yok burada. Bir saat boyunca böyle devam ediyor.

Max: Devam ediyor... nasıl?

Arkadaşı: Şimdi olduğu gibi... İşkence, cinayet, şiddet...

Max: Mekân değişiyor mu?

Arkadaşı: Hayır. Bu çok sapıkça bir şey!

Max: Harika!

Arkadaşı: Sapıklar için.

Max: Gerçekten mükemmel. Prodüksiyon masrafı neredeyse hiç yok. Kendimi bakmaktan alıkoyamıyorum. İnanılmaz düzeyde gerçekçi. Peki oyuncuları nereden buluyorlar?

Bir sonraki, porno filmlerinin niçin cinsel-etik anlamda gerçekçi olduklarını seyirciye gösteren bir sahnede, Max ve Nicki birlikte Max'ın evinde görülmektedir. Evde Nicki, Max'a bir porno filmini sorar ve tesadüfen, içinde işkence, cinayet ve sadomazoşist cinselliğe dair sahnelerin yer aldığı Videodrome'un video kasetlerini bulur.

Nicki: Tanrım, inanmıyorum!

Max: Kapatıyorum.

Nicki: Hayır, hayır, hayır, önemli değil... Dayanabilirim. Görüntü daha net olamaz mı?

Max: Şifrelenmiş kaçak bir kopya bu.

Nicki: Müthiş.

Max: Gerçekten mi?

Nicki: Evet. Beni etkiliyor (Max'a kesik omzunu gösterir). Hadi İsviçre'de yapılan ordu bıçağını getir ve şurayı azıcık kes, fakat oldukça hafif biçimde.

Max: (omzuna bakarak) Benden önce birisi davranmış. Omzuna ne oldu?

Nicki: Bir arkadaş... O da mutlaka Videodrome'a sahip olmak isterdi.

Max: Biri seni kesmiş.

Nicki: Nasıl, sence iyi mi?

Max: Bilmem.

Nicki: Bir şeyler yapalım mı?

Sonra, baş döndürücü ses-efektleri ve kabusvari resimler eşliğinde, cinsel ilişkinin segmentlere bölünmüş gösteriminin sarhoş edici tesirini artıran sado-mazoşist sahneler görülür. Daha sonra Nicki, Videodrome'u üreten firmaya gitmek ister. Nicki böyle bir şey için yaratıldığını düşünmektedir. Böyle şeylerin onu çok etkilediğini Max'a ispat edebilmek ve gösterebilmek için bir sigarayı kendi göğsünde söndürür.

Filmin akışı içinde Max, Videodrome'u organize edenlerle ilişkiye giriyor. Videodrome programının asıl icatçısının Prof. Brian O'Blivion olduğu ortaya çıkar. Max, önce Prof. O'Blivion'un kızı Bianca ile tanışır, fakat kendisiyle bir türlü konuşma fırsatı bulamaz. Nihayet Max, organizasyondan bir tane Videodrome kaseti aldığında, bu projede şiddet, seks ve vehimlerden daha fazla bir şeyin mevzu edildiğini tespit eder: Max kaseti eline alınca, kaset biçim ve yapısını başkalaştırmaya başlar. Kasette, bir masada oturmakta olan Prof. O'blivion konuşmaktadır:

"Kuzey Amerika'daki savaş, çerçevesini Video-arena'da, Videodrom'da buluyor. Deyim yerindeyse ekran, gözün ikinci

bir ağ tabakası oldu. Beynin psişik yapısının bir bölümü. Bu yüzden, televizyonun göstermeye muktedir olduğu her şey, seyirci için yepyeni bir tecrübe. Bu sebeple televizyon gerçeklik oluyor, gerçekliği de televizyonsuz tasavvur edemiyoruz. (Ansızın farklı bir tonla) Max! Bana geldiğiniz için çok mutluyum. Benim de birtakım zorluklardan geçtiğimi sanırım anlıyorsunuz. Sizin gerçekliğinizin yarısı video halüsinasyonundan oluşuyor. Eğer dikkat etmezseniz, gerçekliğiniz tamamen halüsinasyona dönüşecek. Oldukça tuhaf yeni bir dünyada yaşamayı öğrenmelisiniz. Beynimde bir tümör ve vizyonlarım vardı. Tümörün bu vizyonlar sebebiyle oluştuğunu düşündüm, tersini değil. Vizyonların içime girdiklerini ve ete, kontrol etmesi imkânsız bir ete dönüştüklerini hissettim. Fakat tümör alındıktan sonra, onu Videodrome olarak isimlendirdiler. Ben Videodrome'un ilk kurbanıydım."

Konuşma sırasında maskeli bir kadın (Nicki) içeri girer ve Prof. O'Blivion'u bağlamaya başlar. Konuşmanın sonunda Nicki, Prof. O'Blivion'u boğarak öldürür.

> **Max**: O arkada saklanan kim? Ne istiyorlar?
>
> **Nicki**: Seni istiyoruz Max, seni. Bana gel, Nicki'ye gel. Beni bekletme, lütfen...

Daha sonra, televizyonun nasıl biçim ve fonksiyonlarını değiştirdiği görülmektedir. Televizyon makinası, hareket eden, genişleyen ve ayrıca Max'ta (tabii ki seyircide de) erotik-seksüel fantezileri ve hissî zevk yoğunluklarını uyaracak biçimde sesler çıkaran organik bir yaratığa dönüşür. Makinanın yüzeyinde (derisinde) hareketli, sinir veya damarları andıran ve Max'ı merak, hayret ve erotik-seksüel arzu ile karışık his ve zevk

yoğunluklarıyla okşayan çizgiler oluşur. Ekranın tamamında Nicki'nin dudakları, bir başka deyişle ağzı görülür. Ekran ile birlikte görüntü dışa doğru genişlerken şunlar duyulur: "Seni istiyorum Max, seni. Gel hadi, gel! Bana gel. Hemen şimdi! Benim, Nicki. Bizi bekletme, lütfen!" Max genişleyen elastik ekranın içine girmeye çalışır.

Ertesi gün Max, tekrar Prof. O'Blivion ile konuşmaya çalışır. Bianca ile konuşmasında Max, Prof. O'Blivion'un 11 ay önce beyin tümörü (videodrome problemi) sebebiyle öldüğünü öğrenir. Bianca ona ayrıca, profesörün sahip olduğu halüsinasyonların beyninde var olan öldürücü ve tedavisi imkânsız tümörün bir işareti olduğunu söyler. Max, Bianca'dan, televizyondaki hayatın, hakiki şimdiki zamana göre daha iyi şekillendiğine inanan Prof. O'Blivion'u görebileceği başka videodrome-kasetleri alır. Video kasetlerinde Prof. O'Blivion, videodrome sinyallerinin dozunun aşırı düzeyde artırılmasıyla yeni bir organın, beynin tamamen yeni bir bölümünün biçimlenebileceğini söyler. Böylece oluşan et, halüsinasyonlar üretebildiği ve kontrol edebildiği gibi, bu sayede gerçekliği de tamamen değiştirebilecektir.

Prof. O'Blivion'un bu ifadeleri doğrusu, *Videodrome* gibi filmleri, klasik-gerçekçi, temsilî-öykülemeci, neorealist-psikolojik ve sanatsal modern filmlerden nasıl ayırmak gerektiğine de işaret etmektedir: Gerçeklik düzeylerini (örneğin halüsinasyonlar, hayaller, akıl-dışı davranış biçimleri, psişik depresyonlar vs. gibi) sorgulayarak sergilemenin sebebi, bu tür filmlerde şuur durumuna, psikolojiye veya kahramanın karakteristik vasıflarına indirgenmemekte, isnat edilmemektedir. Bu tür filmlerde gerçekliğin (nesnenin, hadisenin) tabiatı kendini, problematik, kaotik, ölçümle belirlenemez ve karşılaştırılamaz, temsil edilemez olan olarak sunmaktadır. Bu sebeple bu tür filmlerde

sadece başaktörlerin değil, seyircilerin de gerçeklik anlayışı müphemleştirilmektedir.

Aynı şekilde, *Videodrome* filminde de, gerçeklik, ayrıştırılamaz olana dönüşmektedir. Zira bu filmde, yeni bir etin nasıl oluştuğu, dönüştüğü, arzuladığı ve seksüel-erotik bir haz duyduğu veya gerçekliğin nasıl değiştiği görülmektedir: Başaktörün vücudu açılmaktadır. Açılan vücudun içine tabanca veya video kaseti, daha sonra hiç bozulmamış biçimde geri almak üzere koyulabilmektedir. Vücut diğer insani organları koparıp yutabilmektedir. Vücut makinayla (tabanca gibi) veya teknolojik aletlerle (televizyon gibi) kaynaşabilmekte veya maddi olan, cansız nesne, canlı bir ete dönüşebilmektedir. Filmin akışı içinde, sadece başaktörün değil, aynı zamanda seyirci olarak onunla birlikte, belki daha çok seyirci, gerçekliği gerçek-dışı'ndan, hayalden ayırt edemediğini fark etmektedir: Max, eşzamanlı olarak, hem gerçek mekânda hem de cyberspace'de, ayrıca cyberspace'de Max tarafından öldürülen kadın, aynı anda Max'ın yatağında görülmektedir. Max'ın nasıl televizyonu kamçıladığı ve aynı zamanda ekranda görünen Nicki'nin seksüel anlamda uyarıcı sesler çıkardığı görülmektedir. Filmin sonunda nihayet, Max ile birlikte, nasıl onun kendini ekranda ateş ederken gördüğü ve sonra gerçekten aynı şeyi *yeni et* adına yaptığı görülmektedir.

Bu tür, *Videodrome* gibi filmlerde (veya daha önce zikredilen bilim-kurgu ve korku filmlerinde) her şey netice itibarıyla, kendini *var*ın şahsi olmayan bir formu içinde sunmakta ve buna uygun olarak ihtimal dışı olan, muhtemel olana, imkânsız olan, mümkün olana dönüşmektedir. Mekânsal ve zamansal sürekliliğe dair sahip olunan gündelik normal anlayış, ironik ve paradoksal bir biçim ve tarzda tasdik edilmekte ve aynı zamanda reddedilmektedir. Böylece *Videodrome* ironik, özdönüşümsel

bir film olarak, gerçek, mümkün, imkânsız, muhtemel/ihtimal dışı ve hayal gibi çeşitli gerçeklik düzeylerini figüratif gösterimin bir ve aynı, özdönüşümsel düzeyinde birbirine dolaştırmak suretiyle seyircinin kafasını karıştırmaktadır. Burada Cronenberg, genellikle Max Wren'in açılan vücudundan hareketle oluşan özel efektler sayesinde, temsilî gerçeklik referansının çerçevesini başarılı bir biçimde adım adım kırmaktadır: Bunda özellikle, önce videodaki gerçeklik ve fantezi, sonra video ile Max'ın hayatı arasındaki ayrıştırılamazlık önemli bir rol oynamaktadır. Scott Bukatman'ın da tespit ettiği gibi, *Videodrome* filminde sürekli olarak gerçeklik görüntüye, görüntü de halüsinasyona dönüşmektedir. Burada kullanılan film teknikleri arasında bir ayrım ve gerçekliği, seyirci için halüsinasyondan ayırabilecek akli-metinsel bir sistem yoktur. Her an, gerçek olarak sunulmakta, üstelik klasik-gerçekçi filmin geleneklerine uygun olarak. Bu bağlantısız halüsinasyonlar resmin statüsüne zarar vermektedir: Ya her şeye inanmak veya hiçbir şeye inanmamak zorunda kalınmaktadır. Böylece nihayet, dilbilimsel konstrüksiyonların tanımsız kalması dolayısıyla, temsilin alanı istikrarsızlaşmaktadır (Bukatman, 1992: 91).

Bu filmlerde tercih edilen, görüntülerin temsilî anlamını, eski klasik-modern ve dini hakikat kavramları gereğince belirleyen herhangi bir etik-moral sistem bulunmamaktadır. Bu filmlerde daha çok, meselenin artık etik veya moral değil, bilakis ontolojik (varoluşsal) olduğu gözler önüne serilmektedir. Artık eski etik-moral ve hakikat kavramları ile (söylemlerle) varoluşun biçim ve tarzını değerlendirebilmek imkansızlaşmaktadır. Zira, ontolojik ve kognitif anlamda, kendini açık varoluş olarak sergileyen veya bu şekilde sergilenen mevcudiyetin var olup olmadığını, varsa ne olduğunu dahi belirleyebilmek

zorlaşmaktadır. Ne olduğunu ve neyin vuku bulduğunu belirleyebilme başarısı gösterilebilse bile, bunu etik-moral anlamda değerlendirebilmek için gerekli olan temel bulunmamaktadır. Zira bu tür, *Videodrome* gibi filmlerde, kendisini *neyse o* olarak sunan *şey*in hadise karakteriyle karşı karşıya gelinmektedir. Bu durumda, hem tabiatı, hem kültür ve insanı, psikolojik, zeki canlı bir varlık (Biyo-loji) olarak bilginin nesnesi yapan bilimsel çalışmalarda ve söylemleştirmelerde etik-moral anlamlandırmayı şiddetle reddeden ve böylece varoluşun epistemolojik ve ontolojik anlamını etik ve moralden ayıran nesnelciliğin akılcı-olgucu ilkeleri bir işe yaramamaktadır. Postmodern açıdan bakıldığında, bu tür filmlerin, mümkün olan her şeyin bu modern tarzda nesnelleştirilmesinin neticelerini olgu olarak kabul ettiklerini ve onlara, gerçeğin temsil edilemez karakterinin *var* ve *mevcut* formu içinde gösterimi vasıtasıyla, insani varoluşun etik-ontolojik anlamı bağlamında, belirsizlik kattıklarını, varlığın etik anlamını mutlak vazgeçilemezlik olarak tartışmaya açtıklarını söyleyebiliriz: *Videodrome* filminde örneğin, modern öznenin postmodern çağda ne hale geldiği görülmektedir. Aydınlanma sürecinde yüzyıllar boyunca biyo-psikolojik bir topluluk olarak lokalleştirilen, tahlil edilen, yorumlanan, söylemselleştirilen ve bilgi isteminin nesnesi yapılan seküler öznenin vücudu, *Videodrome*'da, gayri insanileşmiş, karaktersizleşmiş ve hatta psikolojiden yoksunlaşmış bir et, metinselleşmişliği, kodlanmışlığı ve inşa edilmişliği çözüme tabi tutulabilir ve kendi organlarına bölünüp parçalanabilir yeni bir et olarak sergilenmektedir. Netice itibarıyla *Videodrome* filmi seyirciye, etik-ontolojik anlamda şunu haber vermektedir: Eylemleyen, her şeyi bilen ve düşünen modern ruh öldü! Yaşasın et!

♦ ♦ ♦

Başka bir örnek, postmodern vücudun, kültürel suni, tüketilebilir bir ürün olarak sergilendiği, Peter Greenaway'in *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (1989) adlı filmidir: Film, tiyatroda olduğu gibi, perdelerin açılmasıyla başlamaktadır. *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* filminin birçok epizottan oluşan, fakat doğrusal olarak gelişen hikâyesi büyük bir lokantalar bölgesinde bulunan bir sahnede başlamaktadır. Lokanta binasında başlıca sahneler olarak mutfak, depo, yemek salonu, kadın ve erkek tuvaletlerinden ve diğer yan, küçük alanlardan oluşan çeşitli mekânlar bulunmaktadır. Fakat filmin görsel mekânı, asla kendi içinde kapalı bir bütünlük olarak kavranamamaktadır. Filmde Richard Bohringer, lokantanın sahibini ve Richard adıyla aşçıyı oynamaktadır. Michael Gambon, lokantayı kendi malı gibi gören ve kullanan hırsız Albert'i oynamaktadır. Zengin bir adam olan Albert her şeye hâkim olduğuna inanmaktadır. Albert küstah, saygısız, sinik, saldırgan, obur, kültürsüz ve sapık biridir. O etrafındaki herkese, onun gibi seks ve yemek düşkünü sapık olan arkadaşlarına, lokanta çalışanlarına ve kendi karısı Georgina (Helen Mirren)'ya despotça, kendi özel malı, kölesiymiş gibi davranmaktadır. Aşçıyı eğer saymazsak, bu seksüel-sapık, zevkperest ve şiddet dolu, içinde yalnızca gücün ve et cazibesinin geçerli olduğu dünyaya yabancı olan tek kişi Michael'dir (Alan Howard). Michael her gün lokantaya gelir ve yemekte beraberinde getirdiği kitapları okur. O kibar görünüşlü, kültürlü, kendine güvenen, kısaca deyim yerindeyse düşünen bir öznedir. Michael, büyük bir ihtimalle, kitaplardan öğrendiği bir nezaket ve cinsellik anlayışına sahiptir. En çok *Fransız Devrimi* adlı kitabı seven ve okuyan Michael, belli ki modernizmi temsil etmektedir. Michael ve Georgina birbirlerine âşık olurlar. İkisi önce tuvalette, daha sonra

oldukça düzensiz ve kirli olan çeşitli mekânlarda buluşur. Albert, Michael ve Georgina'nın birbirlerine âşık olduğunu öğrendikten sonra, Albert, Georgina ve Michael üçgeninde, esasen sadece filmin heyecanlı bir biçimde bitmesi için vesile olma işlevi gören dramatik bir gerilim oluşur.

Yüzeysel olarak bakıldığında, yani *The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover* filminin anlatımı edebi bir metin olarak tasavvur edildiğinde, hikâyenin klasik-dramatürjik anlatım şemasına uyduğu söylenebilir. Gerçekte ise, hikâyenin bu klasik-dramatik, öykülemeci yapısı, resimlerin etik-estetik, temsilî anlamını belirleyen bir topluluk arz etmemekte ve bu sebeple, filmin figüratif resim dili açısından belirleyici bir rol oynamamaktadır. Bu filmde hikâyenin daha çok, oldukça teshirî ve efektif, deneysel, temsilî olmayan, mantık-dışı müdahalelerle rahatsız, hatta bertaraf edilmek için kurgulandığını söyleyebiliriz: Filmin bütün akışı boyunca P. Greenaway, çoğul perspektif ve geometrikleştirilmiş hareket mantığına tabi olan kamera hareketliliğini, dikey ve yatay tasvirlerle titiz biçimde uygulamaktadır (Spielmann, 1993: 54). Mekânlar arasındaki geçişlerde Greenaway, kamerayı, kendini tekrar eden aynı müziğin eşliğinde, yatay biçimde (soldan sağa veya tersine) hareket ettirmekte ve buna uygun olarak figürleri bir yerden başka bir yere koşturtmakta, onları mekânlara dağıtmaktadır. Bu yatay kamera hareketleri vasıtasıyla Greenaway, sadece bir mekândan diğerine geçişleri değil, aynı zamanda, zaman ve mekânsal resimler arasında fark etmesi oldukça zor boşluklar oluşturmaktadır. Bu filmde Greenaway'in, münferit resimlerin merkezcil görünüşleri itibarıyla klasik-gerçekçi ve perspektivist resim (veya tiyatronun) mekân konseptine yakınlaştığı gerçeği, resimlerin özdönüşümsel oluşun figüratif gücünü artırmalarında ve aynı zamanda

gerçeğe yönelik olan temsilî referansın inandırıcılığını zayıflatmalarında bir değişikliğe yol açmamaktadır. Zira seyirci, tiyatro seyircisinin perspektifiyle yapılan yatay kamera hareketinin, dikey, dairevi vs. gibi diğer kamera hareketleri veya filme özgü kamera konumları ve çekim teknikleri (iç, dış, yakın, genel çekimler gibi) ile çeşitlendirilmesi dolayısıyla şaşkınlığa uğramaktadır. Başlangıçta perdelerin açılması ve filmin sonunda (tiyatroda olduğu gibi) kapanması seyircinin kafa karışıklığını daha da artırmaktadır.

Klasik-gerçekçi temsilin geçerliliği, sadece bu estetik pratiğin yapısal ve biçimsel karmaşıklığı sebebiyle değil, aynı zamanda figüratif arzulanabilirlik, zevk yoğunlukları ve sergilenen mekân ve zaman resimlerinin, hedeflenen bedensel anlamda tecrübe edilebilirliği (bir başka deyişle özdönüşümsel ilklik) dolayısıyla ortadan kalkmaktadır: Bir mekândan diğerine yapılan geçişlerde, tedricî olarak bir renkten diğerine, mavi ve yeşilden kırmızıya ve beyaza (bir başka deyişle siyah-beyaza) ve tersine geçişler yapılarak, seyircinin, söylemsel şuurun nedensel-normatif kurallarına uygun olarak inşa edilen zaman, mekân ve aksiyon bağıntısı için sahip olduğu *normal* anlayışına ironik bir oyun çerçevesinde meydan okunmaktadır. Zira bir renkten diğerine yapılan tedricî geçişin, esasen aksiyona hiçbir etik-dramatik ve temsilî etkisi yoktur. Örneğin Georgina, lokantada bir masada Albert ve arkadaşlarıyla birlikte görülmektedir. Lokanta kırmızı bir renkle aydınlatılmış ve Georgina'nın üzerinde kırmızı bir elbise vardır. Georgina ayağa kalkar ve Michael ile buluşmak için tuvalete gider. Georgina tuvaletin kapısına giderken görülür. Kamera, onun tuvalete girişine yatay hareketle belirli bir mesafeden eşlik eder. O, yatay hareket eden kamera eşliğinde tuvalete girerken, renkli görüntüler, koridordan tuvalete geçilen

yerde, siyah bir ara resimle değiştirilmektedir. Georgina, bütünüyle beyaz bir mekân olan tuvalette görülür. Georgina'nın aniden ve hiçbir sebep olmaksızın beyaz elbiseler içinde görülmesi ise seyirciyi şaşırtmaktadır. Dışarı çıktığında Georgina üzerinde yine aynı kırmızı elbiseyi taşımaktadır. Bu geçişler seyircinin kafasını karıştırmakta, çünkü aksiyonun gerçekleştiği yer olarak görülen mekânın gerçekte nasıl olduğu artık bilinememektedir. Bedensiz bir biçimde mevcut olunabilinen cyberspace gibi, gerçekliği olan bir mekânda cereyan eden aksiyonun, nasıl ve ne kadar gerçek, inandırıcı olduğu tespit edilememektedir. Gerçi böylece belki bir tür mekân dramatürjisi meydana gelmekte, fakat aynı zamanda bu dramatürji, aksiyonla doğrudan, temsilî bir bağlantısı olmayan çeşitli mekânların gerçeklik düzeylerinin izafileştirilmesi dolayısıyla, özdönüşümsel mekân resimlerinin estetik arzulanabilirliği ve zevk yoğunlukları için, açık bütünlüğün dekonstrüksiyonu yapılabilir sınırlarına kaydırılmaktadır. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse: Hiçbir mekân görüntüsünün diğerinden daha gerçek olmaması dolayısıyla, filmin görsel mekânı kendini, dekonstrüksiyonu yapılamaz, sergilenemez bir bütünlük olarak sunmaktadır.

The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover filminin sonunda, heyecan verici bir hadisenin temsilî bir düzeyde oldukça anlamlı bir gösterimi görülmektedir: Michael ve Georgina arasındaki aşk ilişkisini öğrendikten sonra Albert, Michael'i bulur, onu kitaplarını, bir başka deyişle kelimelerini, yani pek sevdiği Fransız Devrimi adlı kitabı yemeye mecbur eder ve sonra da öldürür. Acaba burada modernizmin sembolik düzeni (tahlil, bilgi, düşünme) ve diğer hususiyetleri, Michael tarafından metalaştırılmakta ve tüketilmekte midir? Film, bu sorunun cevabını, modern insanın bizzat kendisinin et yemeğine dönüştüğü

son sahnede vermektedir: Georgina, Michael'in vücudunu kızarttırır ve Albert'i merasimli bir akşam yemeğine davet eder. Georgina elinde tabancayla Albert'i, artık modernizmi tecessüm ettirmeyen Michael'in pişirilmiş ve kızartılmış olan vücudunu (etini) yemeye zorlar. Eti yemeğe başlayan Albert, Georgina tarafından vurulur ve ölür. Böylece bu filmde, bütün mümkün bilgi alanlarını müşahhas bir biçimde tahlil etmeye, tasarımlamaya, biçimlemeye, inşa etmeye, şemalaştırmaya ve söylemselleştirmeye çalışan modernizme nihai bir ders verilir: Çoktandır sekülerleştirilmiş, psikiyatrikleştirilmiş bir vücuda indirgenmiş olan insan dahi, bir meta olarak tüketilebilir.

Diğer, *The Draughtsman's Contract* (1982) veya *Prospero's Books* (1991) gibi filmlerde P. Greenaway, çeşitli gerçeklik ve sunum düzeylerinin (temsilî düzey dâhil) grift gösterimi vasıtasıyla, içinde bütünlüğün kendini sergilenemez ve temsil edilemez alan olarak sunduğu, mümkün olan en yüksek düzeyde figüratif ve özdönüşümsel bir film çevirmeye çalışmaktadır. Bunu, Greenaway özellikle *The Draughtsman's Contract* filminde, resimlerin yatay ve dikey kamera hareketlerine, merkezcil çekimlere uygun olarak oluşan kendi görünüşlerini, üst üste yüklemeyi ve bunu kapı ve pencere aralıklarından elde edilen bakışlarla ve bilhassa filmin görüntü düzeyine yerleştirilmiş, taklit edilen manzarayı gerçekliğe sadık kalarak çizebilmek için çerçevelemeyi mümkün kılan optik çizim aletiyle gerçekleştirmeyi başarmaktadır. Ressamın, modeli çerçevelenmiş münferit segmentlere bölen kadraj aleti vasıtasıyla, nesnelerin gösterim düzeyi çapraz noktalama usulüyle taranmakta ve çerçeve işlevi görüntü düzeyinde çoğaltılmaktadır. Perspektifsel-merkezcil kadrajlamanın (gösterimin) klasik-gerçekçi mekân konseptinin dekonstrüksiyonu ve gerçeklik düzeylerinin izafileştirilmesi muvacehesinde

bütünlük kendini, dekonstrüksiyonu yapılamaz ve sergilenemezlik, temsil edilemezlik olarak sunmaktadır. İllüzyonist mekân tesiri ve olgusal iki boyutluluk arasında bir tür devirme hareketinin meydana geldiği görüntülerin özdönüşümsel anında, (Spielmann, 1993: 57) temsilî görüntülerin klasik-gerçekçi statüsü müphemleşmektedir.

Aynı şekilde *Prospero's Books* filminde de, Greenaway, sahne mekânının filmsel kadrajlanması dolayısıyla oluşan merkezcil görüntülere, filmin sanal mekânında dijital görüntüler yükleyerek ve bunu tedricî oluşların eşzamanlı gösterimi ve eşzamanlılığın tedricî olarak parçalanmışlığıyla genişletmek suretiyle, seyircinin kafasını karıştırmaktadır. Greenaway film setini, daire biçiminde dönen bir sahneye monte etmekte ve onu kamera önünde hareket ettirmektedir, öyle ki, bitişik olan dış mekân tedricî olarak görüntü alanına dâhil edilmektedir. Bu bağlamda Yvonne Spielmann şunları söylemektedir:

> Bilgisayar animasyonları tarafından üretilen sabit çerçeveler içindeki sürekli hareket akışı, örnek vermek gerekirse, bulunduğu yerde koşturan hayvanları ve geometrik bir figürün kendi etrafındaki dönüş hareketini çağrıştırmaktadır. Fotoğraftaki gelişim aşamalarının taksimini tersine çeviren stasyoner hızlanmanın, bu tür dijital işleme tabi tutulmasını artık, seri biçimde fotoğraflamanın ilkeleriyle karşılaştıramayız bile. Değişik inşa imkânları sunan hız, sabit resimlerden flu hareket görüntülerine kadar farklılık arz edebilmektedir. Elektronik resim donukluğu, duran münferit bir resmin yüzeyinde, bir figürün resim içindeki kısmi veya bütün bir hareketinin, film görüntüsünde sonsuzca aynı pozisyonda devam edebileceği anlamına gelmektedir. Resimler arasındaki hareketin yapısı, resmin gelebileceği küçük hiper-dinamik bir yere dönüşmektedir. İki resim düzeyinin saydam biçimde, birini diğerine tabi kılmak suretiyle birbirine yüklenmesinde, yani sınırları oluşturan belirgin kenarlarla birlikte

gerçekleşen entegratif bir karışımda, bir kolaj içindeki gibi bitişik iki dokuyla karşılaşıyoruz (Spielmann, 1993: 58).

Netice itibarıyla, P. Greenaway'in birçok filminde, klasik-gerçekçi temsilin geleneksel gösterim biçimlerinin, oldukça karmaşık, estetik-figüratif ve çoğulcu pratiğin çeşitli ifade imkânlarından yalnızca biri olarak gerçerlilik kazanmaktadır. Sözü edilen pratik, çeşitli çerçeve fonksiyonlarının görüntü içinde tabakalandırılması, saydam resim düzeylerinin görüntü içinde griftleşmesi, filmin figüratif ve özdönüşümsel görüntüsel mekânı içinde resim, tiyatro, film, tedricî, eşzamanlı ve sürekli/süreksiz akış biçimlerinin karışımına ait gösterim usullerinin izafileşmesi ve resimsel, filmsel ve elektronik teşekküllerden oluşan kombinasyon vasıtasıyla temsil edilemez ve sergilenemez olanı gösterime sunabilmek için çabalamaktadır.

♦ ♦ ♦

Buraya kadar, postmodernitenin bütün dünyayı ve kültürü tamamen kodlanmış ve söylemleştirilmiş bir düzen/düzensizlik içinde bulduğu ve daha sonra nasıl onun bu kodları ve esasen temsil problemini işleme tabi tuttuğu değerlendirilmiş oldu: manipülatif, oyun gibi, dekonstrüktif, çoğulcu, figüratif-libidinal, göçebe, sınır aşarak, hadiseleşerek ve netice itibarıyla bu postmodern arzudan belirli temsilî-otoriter bir söylemin meydana geleceği ümidini beslemeksizin. Ayrıca postmodern yönelişin kendini her yerde, bilhassa, epistemolojinin ve hikâye anlatımlarının içinde anti-teleolojik temayülden, resim, kod ve tarzlarla oluşturulan büyülenmişlikten, kültürel, politik, varoluşsal dekonstrüksiyon ve bunalım sürecinden, öznenin merkezden uzaklaştırılmasından, anlamın içpatlamasından ve kültürel hiyerarşilerin çökmesinden, anlamın aşkın düzeninin namevcut

oluşundan dolayı duyulan zevkten bahsedebildiğimiz yerlerde gerçekleştirdiği vurgulanmış oldu. Bu yönelişin başlıca önemli neticeleri film bağlamında, saçılmışlık/gayesizleşme, libidinal işgaller, teshirî yoğunluk ve bağlılık ağının adem-i merkezîleşmesi, paralojik-çoğulcu, figüratif-dekonstrüktif anlatım tarzı, figürlerin karaktersizleştirilmesi, bir başka deyişle etik cevherin ve psişik iç dünyanın geçerliliğini yitirmesi olarak tanımlandı ve temsilin klasik-gerçekçi anlatım ve gösterim yapısının nasıl sürekli artan bir oranda terörize edildiği gösterilmeye çalışıldı. Temsil edilemez ve sergilenemez olanın gösterimine yönelik bu postmodern temayül dolayısıyla, sadece temsilin klasik-gerçekçi ve söylemsel yapısı değil, aynı zamanda *Ego*'nun/*Ben*'in (modern seküler öznenin) merkezî söylemsel pozisyonu müphemleştirilmiş ve bu bağlamda, tıpkı gösterimin bünyesi gibi, insanın sergilenen vücudu da, figüratif, oldukça teshirî ve zevkli parçalara bölünmüş, böylece sürekli artan bir oranda motivasyonsuzlaştırılmış, bir başka deyişle söylemsellikten arındırılmıştır. Modern öznenin içi aşkın cevherden boşaltılmış, arzu ve zevkler üreten bir vücuda/ete ve nesneye dönüştürülmüştür.[91]

Küçük parçalara bölünmüş vücut, nesne gibi libidinal enerji akımının kaynağı haline gelmiştir. Beden, gösterimin yüzeyine kazılmış veya bir resim-olmayana (var-olmayana,

91 Eğer burada bir *özne*den bahsedebileceksek, bu ancak Gilles Deleuze'ün şu şekilde tasvir ettiği bir süje olabilir: "Tuhaf, her türlü sabit kimlikten mahrum, sürekli olarak, organları olmayan bir vücut üzerinde, arzu makinalarının yanında şaşkın dolaşan, üretime katılımıyla tanımlanan, her yerde ikramiye olarak bir oluş veya dönüşüme maruz kalan, kendi tükettiği konumlardan doğan ve tükettiği her konumu iade eden bir özne. *Bu öyleyse benim, bu netice itibariyle bana...* Zira acı da, Marx'ın dediği gibi, insanın kendinden zevk almasıdır. Şüphesiz her arzu üretimi, kaçınılmaz olarak bir tüketim ve konsomasyon, netice itibariyle *şehvet*tir. Fakat bu, yalnızca kayıt alanının alakasızlığı sayesinde, her parçalanmadan geriye kalan artıklar arasında kendini yönlendirebilen özne için değildir." (Bkz: Deleuze ve Guattari 1995: 24.)

hazır-bulunmayana) dönüştürülmüştür, öyle ki, görüntüye gelişin ve kayboluşun zevkli biçimde ritimleştirilen ve stilize edilen zamanı içinde arzu tarafından tüketilebilir bir şey olmuştur.

Etik cevherin ortadan kaldırılması ve ademi merkezîleştirilen *Ben*'in kendiliğinin şuurunda olmaması, günümüzde bizi, *şiddet* kavramını yeniden düşünmeye sevk etmektedir. Bu mülahazanın oldukça zor olması, *şiddet* kavramını hangi etik-söylemsel nispet noktasına göre tanımlayıp değerlendireceğimizi artık bilememezden ileri gelmektedir. Modernizm tarafından önce sekülerleştirilen, sonra tahlil edilen, tasarımlanan ve söylemselleştirilen etik cevherin inhilal edilmesi bizzat şiddet midir? Veya bu iç dünyanın akılcı-tahlilî söylemselleştirilmesi zorba bir girişimdi ve bu yüzden zorunlu olarak, etik cevherin kıymetten düşürülmesine yol açtı diyebilir miyiz? Esasen, sekülerleştirilen ve aydınlanma aklı tarafından söylemselleştirilen cevher (ruh, iç dünya veya psişik olan), etik meselelere ilişkin olarak kendisine yönelebileceğimiz en yüksek merci midir? Bu netice itibarıyla, hakikat değerleri gibi, etik değerlerin de izafileştirilmesi anlamına gelmez mi? Eğer öyleyse, o zaman nasıl *kötü olma*yı veya *iyi olma*yı (cevherî anlamda *iyi* veya *kötü, fena*), haklı veya haksızlığı, adalet veya adaletsizliği vs. temellendirebilecek ve izah edebileceğiz? Zira *kötü olma*nın kendisinde de, *iyi olma* gibi, belirli (Hristiyan olmayan) bir ruhanilik bulunmaktadır.

Bu gelinen noktada, şu soruları yönelterek, *şiddet* kavramı üzerine yürütülebilecek dekonstrüktif bir tartışmaya giriş yapmak mümkündür:

- Şiddetin etik anlamda sınırları nerededir?
- Fertten kaynaklanan şiddet, devletten, kanundan veya kurumlardan vs. kaynaklanan şiddetten nasıl ayırt edilebilir?

- Peki niçin, tabiattan kaynaklanan şiddet, *gerçek, kanun karşıtı, cezalandırılabilir* bir şiddet olarak tasavvur edilmemektedir?
- Şiddet uygulamayı haklı veya cezalandırılabilir kılan şey nedir?
- Şiddetin özünü belirleyen şey esasen nedir? Her türlü hareket, güç kullanımı ve eylem özü itibarıyla bir şiddet, zorbalık mıdır? Veya tam tersi: Her şeyi saf bir davranış/hareket olarak tasavvur edilecek olursa, o zaman nasıl etik ve hukuki anlamda şiddetten bahsedilebilir?

Bu sorulardan ve muhtemel cevaplarından hareketle, filmde şiddetin gösteriminin ve temsilî gösteriminin şiddetinin etik-estetik mülahazasına giriş yapabilmek mümkün gözükmektedir.

Öncelikle, postmodernitenin, gerçeklik ve gösterimi arasında temsilî-söylemsel bir refleksiyon kuran, itina ile tasarımlanan ilkelerin tatbikatını, mücadele edilmesi gereken gerçek şiddet olarak tasavvur ettiğini vurgulamak gerekmektedir. Bu mücadelede, temsilî gerçeklik referansının şiddetini terörize etmek ve nihayet devre dışı bırakabilmek için şiddet uygulanabilmektedir. Daha önce görüldüğü gibi, (*Blade Runner, Videodrome, Naked Lunch* vs. gibi sanatsal anlamda iddialı ve bilim-kurgu ve korku filmlerinde) postmodern yönelişlerin gerçekleştiği filmlerde nesneler ve şiddet, hiper-gerçekçi biçimde sergilenmekte ve postmodern figüratif estetiğin ilkelerine uygun olarak, temsilin öykülemeci düzeni bertaraf edilmektedir. Bu filmlerde seyirciye, içinde düzensizliğin zorba düzeninden başka bir düzenin olmadığı, özdönüşümsel resimlerin bir dünyası sunulmaktadır. Bu filmlerin hiper-gerçekçi biçimde sergilenen düzensizliğinde, imgesel olan, gerçek olarak işlev görmekte, gerçeğe tezat teşkil eden her

şey dinamitlenmekte, bir başka deyişle, gerçeklik (gerçek olan) imgesel olan tarafından absorbe edilmektedir. Figüratif-postmodern filmlerin özdönüşümsel, hiper-gerçekçi biçimde sergilenen düzensizliğinde, temsilin kendini, kanonik (modernizmin ruhani kanunlarına uygun) biçimde zorla kabul ettirmeye çalışan şiddeti bertaraf edebilmek için, şiddet ve kaos öne çıkmaktadır.

Yine aynı şekilde, 80'li ve 90'lı yılların birçok filminde algının artık öykülerin örgüsüne takılmadığı, bilakis durumlara karıştırıldığı görülmüştü. Postmodernitenin söylemsel-eleştirel şuurdan kaotik, özdönüşümsel ve saçılarak yayılan algıya, kendini algılayan algıya yönelişi, temsilin tahrip ve yok edilişinin şartları altında, mantık ve estetiğin, şuur ve algının, sürekli artan bir oranda nispetsizleşmesine, çelişmesine yol açmıştır. Sembolik düzenlere karşı olan postmodern direnişi nihayet, öykünün (hikâye anlatımının), üstelik büyük göstergelerin etik-söylemsel değerlerini dikkate almaksızın, inhilali takip etmiştir.

Bütün bunların yanında ayrıca, seyircinin, parçalara bölünen, karaktersizleştirilen ve izafileştirilen vücudun gerçekliğinden ve etik-dramatik tecrübenin tarihinden nasıl mahrum bırakıldığı ifade edilmiş oldu. Seyirci, vücut ve ruh, insan ve makina, gerçeklik ve hayal (kurgu) vs. arasındaki sınırların, daha önce zikredilen filmlerde, nasıl radikal bir biçim ve tarzda, etiği dikkate almaksızın ortadan kaldırıldığına şahit etmiştir. Ayrıca, çeşitli gerçeklik düzeylerinin ve klasik-modern zıtlıkların, *var* ve *neyse o* olanın hiper-gerçekçi biçimde sergilendiği aynı gösterim yüzeyinde, belirsizliğe doğru akıntıya bırakılması dolayısıyla, varlığın ve bütünlükle olan ilişkisinin etik-ontolojjk soruları cevapsız kalmıştır. Bu sebeple öznenin ve bilhassa vücudunun her türlü etik-ontolojik, insan varlığına özgü varoluşsal temelden mahrum kalması dolayısıyla, parçalanmış, paranoyak-şizofren bir

aksiyonun içine itilmiş ve keyfî olarak stilize edilmiş olan vücuttan kaynaklanan şiddet de (Seks ve genel olarak davranış gibi) eski klasik-dramatik, etik-söylemsel anlamını yitirmiştir. Şiddetin estetize edilen bünyesi, sadece, etik-dramatik davranışların kaynağı veya iyi veya kötü bir ruhun etik/etik olmayan vasıflarının taşıyıcısı olarak insan vücudunun geçerliliğini değil, aynı zamanda klasik-öykülemeci ve söylemsel dramatürjinin bütün etik yapısını da sarsmış, müphemleştirmiştir. Durmak bilmeksizin akan kan, sayısız kovalamaca ve cinayet sahneleri, her yerde saçılmış uçuşan vücut parçaları, insanlarla birlikte havaya uçurulan ev ve arabalar, tabiat felaketleri artık şiddeti temsil etmemektedirler. Bunlar daha çok zevk ve mukabil ölümün simülakrumu olarak işlev görmektedirler. Klasik-gerçekçi anlatımın dramatik temelini belirleyen her şeyin, yüzeysel kargaşanın figüratif bir unsuruna dönüştürülmesi dolayısıyla, parçacıklara bölünmüş resimlerin (nesnelerin) figüratif, özdönüşümsel deveranı içinde iyi-olmanın, kötü-olmanın, kahraman veya antikahraman olmanın yahut ahlakiliğin, ahlaksızlığın, kanuniliğin, kanunsuzluğun etik-söylemsel anlamını aramak, seyirciye neticesiz, mantiken temellendirilemeyen bir çabaymış gibi görünmektedir. Her şeyin *var* ve *neyse o*, *öyle değil, şu tarzda* biçiminde sergilenmesi dolayısıyla varlık, *şimdi*nin yeniden teslim alınamayan bir formu içinde vuku bulan açık bütünlüğün temsil edilemez karakterine bürünmektedir.

Bizim, resimlerin fügüratif, özdönüşümsel, intertekstüel ve paralojik-polisemantik tesir alanı içinde hiçbir yerden başlayamamamız veya hiçbir yere varamamamız, bir başka deyişle, kendisinden konstrüktif bir biçim ve tarzda hareket edebileceğimiz hiçbir epistemolojik, etik-söylemsel, dramatik-temsilî nispet noktası bulamadığımız gerçeği, günümüzde, televizyon

(reality-tv, televizyon haberleri, talk-şovlar, televizyon dizileri, kriminal hadiselerin, tabiat felaketlerinin, spor organizasyonlarının, seks, şiddet ve politikanın canlı olarak yayınlanması), internet, video, klipler, vücudun ve algının zaman ve mekânsal anlamda hızının artması, metinsel ve görsel enformasyon seleyanı, sinema filmleri ve nihayet birbirinden oldukça farklı kültürel tesir alanları arasındaki interaktif ilişkiden oluşan bütün postmodern, tarih-sonrası kültür için de geçerlilik arz etmektedir.

Önceki değerlendirmelerde de ifade edildiği gibi, *var*, *neyse*, *o* ve *bu tarzda*/*mevcut*un hadiseleşen gösteriminin postmodern-figüratif mantığı, sinemada, bilhassa 70'li yıllardan itibaren günümüze kadar sürekli artan bir oranda kendini geçerli kılmış ve bu çerçevede seyirci, eleştirel-söylemsel mesafenin namevcut oluşu sebebiyle, açık bütünlüğün (film hadisesinin veya sadece vuku buluşun) temsil edilemez karakteri karşısında suskunluğa maruz bırakılmıştır. Sergilenemez, temsil edilemez ve dekonstrüksiyonu yapılamaz olanın gösterimine yönelik bu temayül, *var*ın formu içinde, 90'lı yıllarda öyle yaygınlık kazanmıştır ki, bu filmler temsil edilemez olanın figüratif gösterimine yönelik temayüle tutunmalarına rağmen, kimi dekonstrüktif-figüratif filmlerin nesnesi olmaktan kurtulamamışlardır. Bu filmlerin istisnai oluşu ayrıca, onların basit aksiyon filmleri olmaktan ziyade, şiddetin *var*ın formu içinde estetize edilmesi dolayısıyla, filmde şiddet mevzusu üzerine yapılan tartışmaları yeniden alevlendiren sanatsal anlamda iddialı eserler olmalarında yatmaktadır. Bu filmler arasında özellikle, *The Silence of the Lambs* (yön: Jonathan Demme, 1991), *Bad Lieutenant* (yön: Abel Ferrara, 1993), *Natural Born Killers* (yön: Oliver Stone, 1994), *Pulp Fiction* (yön: Quentin Tarantino, 1994), *Man Bites Dog* (yön: Rémy Belvaux, 1992) gibi örnekler dikkat çekmektedir.

Klasik-gerçekçi ve öykülemeci filmlerin aksine bu filmler, zikredilen Indiana Jones, bilim-kurgu ve korku filmleri ve 70'li ve 80'li yılların birçok ticari filmi gibi, yüzeysel oyunlara öncelik vermekte ve kararlı biçimde sona ermemek için direnmektedirler. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, bu filmlerde geleneksel anlamda bir hikâye ve izaha kavuşan bir son bulunmamakta, bunun yerine, daima aynı olanın, ebedi deveranın, insiyakların ve semptomların, hadiseleşme formu içerisinde değişken sunumları öne çıkmaktadır. Dikkat çekici başka bir özellik de, bu filmlerde kötünün, *bad guy*ın, ahlak-dışılığı temsil eden, sivil çevrenin etik ve hukuki kurallarını çiğnemeye, kahraman tarafından temsil edilen etiği yok etmeye çalışan bir anti-kahraman olmayışıdır. Kötü, bu filmlerde uzaylı bir yaratık, cyborg, android, makina veya herhangi bir gayri insani hayat formu değil, insan, özne, başaktörün kendisi ve her şeyden önce, sadece kendine yönelik olan, eylemleyen özne durumuna gelen, özdönüşümsel, kendini eleştirmeyen görüntülerin medyumudur. Seyircinin kendini, kötüden (anti-kahraman/bad guy) veya gayri insani hayat formundan uzak tutması nispeten kolay olurken, bu filmlerde seyirci, suçlu ve kurbanla birlikte, kinik bir kampanyaya dâhil edilmektedir. Seyirci, artık sadece cinselliğin gösterimiyle karşılaştırabileceğimiz, *var* ve *mevcut*un formu içinde sergilenen şiddeti dikizleyen bir konumda bulunmaktadır. Seyirciye, ne medyatik gerçeklik algısının inşa ve bünyevi şartları, ne de geleneksel algı biçimlerini sarsan şiddet hakkında mücerret etik-estetik bir söylem sunmayışları dolayısıyla bu filmler, etiğin söylemsel aklına ve geleneksel zevkin kurallarına karşı kazandıkları galibiyetin sevincini yaşamaktadırlar. Böylece, hiçbir etik söylem veya yorum tarafından eleştirilmeyen kötü başaktör,

resimlerin özdönüşümsel deveranının, medyumun dekonstrüksiyonunun habercisi olmaktadır.

Netice itibarıyla, şiddetin *The Silence of the Lambs* ve *Wild at Heart* gibi filmlerde stilize veya estetize edildiği iddiası pek doğru değildir. Şiddet ve cinsellik, sinema tarihinde, temsilî veya etik-söylemsel gösterimin türe özgü usüllerine uygun olarak hep estetize veya stilize edilmiştir. Şiddetin bu türden estetize veya stilize edilişine seçkin bir örnek olarak, kendi geleneksel anlatım yapısı içinde şiddeti sadece stilize etmeyen, aynı zamanda etik anlamda tasdik de eden *The Godfather I, II, III, IV* filmi zikredilebilir. Şiddetin bu etik anlamda tasdik edilmesi dolayısıyla *The Godfather* filmini, hatta The Silence of the Lambs filminde olduğu gibi, şiddet gösterimlerine ilişkin olarak etik refleksiyon kurmayan veya gerçek ve kurgusal şiddet arasındaki ilişkinin psikolojik ve toplumsal izahından feragat eden filmlerin öncüsü olarak kabul etmek mümkündür. Bu tür filmlerde, bütün film boyunca, bilhassa şiddet sahnelerinde, kötünün, iyinin etik-moral yorumu, bir başka deyişle seyircinin etik-moral dogmaları vasıtasıyla ayrıştırılmadığı medyumun kendi kendini sahnelemesine istinat edilmektedir. Hatta, seyircinin *var* ve *mevcut*un formu içinde kendiliğindenlik olarak sergilenen şiddetin iş birlikçisi konumuna getirilmesi dolayısıyla, bu dogmalar temelden sarsılmakta ve müphemleştirilmektedir, tıpkı *Man Bites Dog* filminde olduğu gibi.

Man Bites Dog filminin başaktörü, insanlarla oldukça entelektüel düzeyde mimari, şehir dizaynı ve insanın tabiatı üzerine sohbet yapabilen, fakat aynı zamanda dizi halinde insanları öldüren genç bir adamdır. Genç adam bir film grubuyla karşılaşır ve gruba, işlediği cinayetlere kamerayla eşlik etmesini teklif eder. Film grubu teklifi kabul eder, filmin ana figürünü, farklı

yaşlardaki çeşitli insanları vahşice öldürürken, reality-tv tarzında takip eder. Seyirci katili, eşlik eden film grubunun kamerasıyla takip eder, grubun nasıl katilin iş birlikçisi olduğunun canlı şahidi olur. Filmin son sahnesinde reality-tv'ye ait bir başka film grubu daha ortaya çıkar ve grubun sesten sorumlu üyesi çıkan çatışmada ölür. Seyirci yere düşen ve çekmeye devam eden kamerayla birlikte yalnız kalır. Bu filmde reality-tv'nin gerçek mantığı gözler önüne serilmektedir: *İşte böyle! Mevcut! Bize akıl-dışı görünen şey, biz idrak edemesek de, vuku bulmaktadır. Man Bites Dog* filmi, reality-tv mantığını benimsemesi dolayısıyla, kendini, ek bir etik-moral yorumda bulunmaksızın, medyatik gerçeklik tavassutunun dekonstrüksiyonuna dönüştürmektedir.

Bad Lieutenant/Kötü Polis (1993) filminde, hikâyenin eski kralının, eski iyi, irade ve güçle donatılan kahramanın (teleolojik-teolojik anlamda söylemselleştirilen öznenin) ne hale geldiği görülmektedir: Özne, şimdi ve burada, çevresinde ve nihayet dünyada vuku bulan şeyleri, kendi tecrübeleri ve ihsasî algılarını aşmasını sağlayan aşkın metafizik kabiliyetlerini kaybetmektedir. Filmin başaktörü, ait olduğu vahşi-kaotik dünyadan kendini uzak tutamamaktadır. Dünya artık Heideggeryan anlamda ruhani, öznenin kendi varoluşunun şuurunda olduğu, daha doğrusu bu şuura tahammül edemediği bir dünya değildir. Özne artık şu gerçeği aşıp arka plana ulaşamamaktadır: Vuku bulan sadece, kendini olduğu gibi sunan, neyse o olan şeydir.

Bad Lieutenant filminde Harvey Keitel, uyuşturucu düşkünü, rüşvet alan, şiddet kullanan, cinsel sapıklıkları olan, kumar düşkünü ve düzgün aile hayatı olmayan bir kriminal polis rolünü oynamaktadır. Bu filmde, klasik-gerçekçi anlatım sinemasının iyi kahraman konseptinin kati olarak reddedildiği görülmektedir. Sözde kahraman burada, gerçekliğin tatmin nesnesi

olarak sabitlendiği bir toplumda yaşayan güçsüz bir şahıs, tekil kişidir. Yine aynı şekilde bu filmde klasik-dramatik anlamda gerçekleşen bir öykü anlatımı bulunmamaktadır. Başaktör gibi seyirci de günlük hayatın temsil edilemez adiliklerinin açık sınırları içinde şaşırmakta ve herhangi etik-söylemsel bir yargıya varamamaktadır. Böyle bir toplumun ve nihayet, çeşitli kontrol mekanizmaları, ceza stratejileri ve hak ve hukuku temellendiren, kendini haklı çıkaran, hak ve kanunları belirleyen organizmalar vasıtasıyla insanlar üzerinde şiddet uygulayan kapitalist devletin politik-hukuki, etik-kültürel ve pratik düzeni içinde tekilleşen, veya deyim yerindeyse, şahsiyeti olmayan tekillere dönüşen insan kendini tamamen iktidarsız hissetmektedir. Bu iktidarsızlık doğrusu, kendi varoluş haklarını emniyete almak veya her yerde mutlak surette yaygınlaşan şiddette pay sahibi olabilmek için, tekil kişileri karşı-şiddet uygulamaya mecbur kılmaktadır; tıpkı orijinal senaryosu Quentin Tarantino tarafından yazılan ve Oliver Stone'un yönettiği *Natural Born Killers/Katil Doğanlar* filminde olduğu gibi. *Bad Lieutenant* filminde, bu şiddette pay sahibi olmaya yönelik hissedilen iradesiz ve şuursuz (insiyaki) varoluşşal zorunluluk en iyi şu sahnede sergilenmektedir: Bad Lieutenant/Polis mesleki konumunun kendisine verdiği ayrıcalıklı gücü suistimal etmekte ve sokak ortasında durdurduğu iki genç kızın önünde mastürbasyon yapmaktadır. Bu teşhirci akt vasıtasıyla, toplum içinde çekinmeden mastürbasyon yapan Polis, şiddet eylemini, hem hukuk sistemine ve devletin hak belirleyici ve kanun koyucu gücünün suistimaliyle sağlanan toplumsal düzene, hem de teşhir ve saldırgan cinsel bir cebir sergilemek suretiyle kendisine yöneltmektedir.

Doğrusu Polis, gerçeklikte, günlük hayatın gerçek düzeninde iyinin yerinin olmadığına inanmak zorunda kalmaktan dolayı

utanç duymaktadır. Esasen mutlak bir şey olması gereken iyi, pratikte artık geçerli değil, eğer mevcutsa bile, ancak günlük hayatın ve dünyanın dışında bir yerdedir. Şeylerin böyle değil de şöyle cereyan etmesi polise utanç vermektedir. Bir rahibe birkaç genç tarafından kilisede, üstelik sunak masasının üstünde, haç kullanılarak tecavüz edildiğinde, Polis bu hadisede kendisi için, nihayet mutlak varlık adına iyi bir şeyler yapabilme şansı görür. Tecavüze maruz kalan kurban, failleri bağışlar ve böylece Polis'in omuzlarından günahlarını almamış olur. Polis'in kilisede gördüğü, bazen küfrederek, bazen ağlayarak kendisiyle konuştuğu İsa'nın, aslında kiliseye giden siyahi bir kadın olduğu, İsa görüntüsünün aslında, uyuşturucu bağımlısı polis memurunun halüsinasyonu olduğu ortaya çıkar. Polis memuru filmin sonunda, arabasında vurulur ve sonra günlük hayatın, trafiğin ve oraya buraya koşuşturan insanların gürültülü kaotik ortamında unutulur, bir başka deyişle, kimsenin dikkatini bile çekmez.

Bad Lieutenant filmi, değil günlük hayatın kaotik düzeni, müspet dünyanın dahi filminin çekilemeyeceğini göstermektedir. İşte bu yüzden *Bad Lieutenant* filmi, tanınmış ve bildik olanla mutlu olmaktan, yani psikolojik, toplumsal izah ve lanetlemeden, her şeyden önce moral yorumdan mahrum kalmaktadır.

Natural Born Killers/Katil Doğanlar filminde *şiddet* çeşitli bakış açıları altında işlenmektedir. Doğrusu filmin sonunda, filmin şiddet kavramı üzerine kurulmuş, şiddetin kendisinin ve vasıta olarak ne olduğunu, ne adına ve neye karşı kullanıldığını izah ve tanımlamayı temin edecek belirli etik-politik ve estetik bir söylem ihtiva etmediği anlaşılmaktadır. Bu filmde şiddet, kendini figüratif gösterimin çeşitli paradoksal, ironik-parodik, dekonstrüktif ve müphem bakış açılarıyla sunan şiddetin kaotik düzeni vasıtasıyla, temsil edilemezlik ve dekonstrüksiyonu

yapılamazlık olarak tezahür etmektedir. Film, tabiat, toplum, medya, hapishaneler ve ailedeki şiddet görüntülerinden oluşmaktadır. Yine aynı şekilde insanlar, bilhassa ana figürler Mickey (Woody Harrelson) ve Malory (Juliette Lewis) arasındaki sevgi ve barışa ait resimler görülmektedir. Fakat aşk ve seks sahneleri gösterime, şiddetin etik-söylemsel karşıtlığı olarak sunulmamaktadır. Görüntüler daha çok libidinal gösterimin figüratif-estetik düzeyinde üst üste, iç içe, art arda ve yan yana veya birbirleri arasına yerleştirilerek sunulmakta ve böylece açık bütünlüğün (hadisenin) temsil edilemez karakteriyle ilişkiye girilmektedir. Çizgi filmin, reality-tv'nin, televizyonun, televizyon haberlerinin, belgesel filmin, sinema filminin, bilgisayar animasyonlarının ve metinselliğin çeşitli gerçeklik düzeyleri, temsil ve sunum imkânları, hep birlikte metinlerarası-paralojik bir ilişki içinde şiddetin figüratif dekonstrüksiyonu olarak işlev görmektedirler. Bu şiddetin figüratif dekonstrüksiyonu bize *şiddet*in kendi bütünlüğü içinde hiçbir sunum ve temsil imkânıyla sergilenemeyeceğini ve *şiddet*i sergilenebilir bir bütünlük olarak, temsilin etik-estetik formu içinde göstermenin kendisinin *şiddet uygulama* olduğunu göstermektedir. *Katil Doğanlar* filmi, oldukça hızlı, kaotik kesim tekniği ve karmaşık, uğultulu ses efektleriyle geleneksel algı biçimlerine *şiddet* uygularken, *şiddet*i figüratif-dekonstrüktif gösteriminin nesnesi yapan, kendine ironik ve parodik biçimde yaklaşan bir film olarak, video-klip-estetiğine refleksiyon kurduğu intibaını uyandırmaktadır.

Katil Doğanlar filmi, *şiddet*i tamamen haklı çıkaran veya lanetleyen belirli etik-eleştirel bir yorum ihtiva etmemektedir. Filmde daha çok, filmin sonunda cevapsız kalan birçok soruyla yüzleşilmektedir:

- Şiddetin kendisi, tabiatta, hayvanlar dünyasında varoluşun, hayat sürmenin biricik biçim ve tarzı olarak cereyan eden hadiselerden hareketle, tabii, yani etik değerlerden bağımsız bir şey olarak tasdik edilebilir mi?
- Şiddet, sadece devletin anayasal salahiyetinde gerçekleştiği zaman mı müspet bir şeydir?
- Hangi ilişki içinde, şiddetin iktidarı veya tersine, iktidarın şiddeti meşru kılması doğrudur? Başka bir deyişle: İnkişaf eden ve yöneten iktidarın haklılığı ve hukukiliği, şiddetin inkişaf eden ve hükmeden gücünden nasıl ayırt edilebilir?
- İktidarın, gücün kimin haklı kimin haksız, neyin hukuki neyin değil, neyin meşru neyin meşru olmadığına karar verdiği, aralarındaki sınırları şöyle veya böyle kaydırdığı, bir başka deyişle, şiddetin yöneten ve hükmeden gücünü/ruhunu çok değişik alanlarda ve çeşitli biçim ve tarzlarda kendine tabi kıldığı bir dünyada *şiddet*i, belirli bir sınıf, grup veya toplum yapısına yahut kötülüğün (kötü ruhun) belirli bir konseptine isnat etmek ne kadar mümkün ve doğru olur?
- Eğer şiddetin kendisinin etik-moral ve söylemsel anlamda ne olduğu bilinmiyorsa, şiddetin kötüye ait ve onun tarafından temsil edilen bir şey olduğunu söylemenin bir anlamı var mıdır?
- Etik ve estetik arasında, eğer etiğin geleceğinin estetik olacağı düşünülüyorsa, hangi karşılıklı etkileşim ilişkisinden bahsedebiliriz? O zaman *şiddet*in, hangi etik değere (söyleme), bir başka deyişle kıstasa tekabül etmesi gerekmektedir?

Katil Doğanlar filminin başlangıcında, boş ve vahşi tabiat manzaralarına, vahşi hayvanlara ait olan, *şiddet*i tabii, bir başka deyişle etik anlamda tarafsız bir şey olarak sergileyen resimler görülmektedir. Bu resimler bize tabiattaki şiddetin, etikle hiçbir ilişkisi olmayan bir gerçeklik olarak cereyan ettiğini göstermektedir. Fakat bu görüntülerin hemen ardından, vahşi boş bir arazide bir yük arabası, barışçıl bir hayvanın kesilmiş başı ve bir arabanın bir böceği ezdiği görüldüğünde, şiddetin en geniş anlamda, insani varoluşun (mevcut oluşun) özünü de içerdiği fark edilmektedir. İnsanın da, tabiatı gereği zorba olduğu anlaşılmaktadır. Fakat insanın zorbalığı sadece tabiata karşı değil, kendine, yani başka insanlara karşı da yönelmektedir: Aynı bölgede, içinde cinselliğe, alkole, müzik ve belirli derecede şiddete karşı tüketim arzularına sahip insanların, aşırı düzeyde seks ve şiddet düşkünü, deyim yerindeyse doğuştan katil olan Mickey ve Malory'nin bulunduğu bir lokal görülür. Bir adam Malory'e cinsel tacizde bulunduğunda, lokalde dehşetli şiddet eylemleri meydana gelir. Mickey ve Malory, kendi zevk ve keyiflerine göre, neredeyse lokalde bulunan herkesi öldürürler. Klasik-gerçekçi ve temsili-söylemsel anlatım sinemasının aksine, bu şiddet sahnelerini Oliver Stone seyirciye, hiper-gerçekçi, sürrealist, ironik-parodik, özdönüşümsel resimler içinde, temsilî olmayan, asimetrik, alışılan algılama biçimlerini manipüle eden kamera perspektifleri ve aşırı düzeyde hızlı, zıplayan ve oldukça karmaşık kesim tekniğiyle göstermektedir. Her yerde şiddet görülmektedir: Tabiatta, televizyonda ve lokalde insanların arasında. Şiddet sahnelerine eşlik eden rock'n roll, blues ve özel ses efektleri, pornografik bir film veya müzik-video-klipte olduğu gibi, davranışlar, vücut tavırlarını ve montajı desteklemekte ve hepsi

birden libidinal gösterimin zaman ve mekânsal ritmini belirlemektedir.[92] Böylece *Katil Doğanlar* filmi seyirci ile şiddet gösterimleri arasında hiçbir mesafe oluşturmamaktadır. Fakat eleştirel-söylemsel mesafeye sahip olmayan, hatta, denilebilir ki, şiddet gösterimlerinden zevk alan, onlara sempati duyan seyirci kendini, *var* ve *mevcut* formunda sergilenen şiddetin iş birlikçisi yapmaktadır. Böylece, zevkle ve arzulu olarak şiddet gösterimlerine katılan seyirci nihayet, kendi öznelliğinin esasını belirleyen, eski geleneksel etik-söylemsel konseptlerin geçerliliğine yönelik sorular sormaya mecbur bırakılmaktadır.

Bu bakımdan seyirci, Mickey ve Malory ile birlikte, şiddetin baş döndürücü gösterimini kutlamaktadır: Klasik-romantik bir müzik eşliğinde Mickey ve Malory dans edip, melodramatik filmlerin klasik-gerçekçi aşk sahnelerindeki gibi birbirlerini öperken, arka planda gökyüzündeki havai fişek gösterileri görülmektedir.

Mickey ve Malory, bir sinema perdesinin önünde arabanın içinde, doğrusu 30'lu ve 40'lı yılların trük-çekimlerini andıran bir sahnede görülmektedir. Beyaz perdede, aşırı derecede hızlı kesimle ve baş döndürücü rock'n roll müziği eşliğinde, sayısız, hiçbir insicamı olmayan resimler görülmektedir. Mickey ve Malory arabanın içinde, önlerindeki perdede görülen resimler arasında gezinti yaparlar. Araba bir manzara görüntüsünün önünde kaza yapar ve tahrip olur. Bir sonraki sahnede Mickey ile Malory, arabayı, perdedeki manzara görüntüsünden hiç de daha gerçekçi olmayan bir çevrede görülür: Ansızın gece olur. Malory dans ederken, Mickey gökyüzündeki yıldızlara bakar.

92 Örneğin Mickey tarafından ateşlenen kurşunun havada nasıl uçtuğunu ve kurbanın yüzünün önünde durduğunu veya, Mickey tarafından fırlatılan bıçağın yavaş zaman çekimleriyle kurbanı kovaladığı ve yakaladığını görüyoruz.

Ölümsüzlüğün ve meleklerin hayalini kurarlar. Oldukça acayip görünümlü bir meleğin gökyüzünden aşağı inişi görülür. Mickey ve Malory, birbirlerini ilk defa gördükleri ve âşık oldukları günleri hatırlamaya başlarlar.

Daha sonraki sahnelerde gösterim, tekrar başka bir gerçeklik düzeyine geçiş yaparken, hikâyenin anlatımı klasik-öykülemeci anlamda süreklilik arz etmekte ve pekâlâ irtibatlandırılabilir bir vaziyette kalmaktadır: Malory, bir televizyon dizisinde, kötü, zorba bir babanın kızı olarak görülür. Anne, babanın baskıcı otoritesine boyun eğer ve böylece onun cinsel sapık ve zorba davranışlarını desteklemiş olur. Bu sahneleri Stone, bildik Amerikan dizilerindeki gibi çekmekte, belirli yerlerde hayali olarak varsayılan seyircinin, dizinin nükteli veya trajik gelişimi veya basitçe ve oldukça kıvrak biçimde kurulan diyaloglara ilişkin tepkisini (örneğin gülme, alkış biçiminde) off-ses olarak göstermektedir. *Katil Doğanlar* filminde görülen televizyon dizisinin adı *I love Malory*'dir. Baba, Malory'i baskı altına alır, sürekli olarak cinsel tacize ve tecavüze yeltenir ve buna hayali seyirci tasdik edici gülüşlerle tepki gösterir. Dizide bir gün, ansızın, Mickey ortaya çıkar. Mickey'in çıkıp gelişi, hayali seyirci tarafından Malory'nin kurtuluşu olarak algılanır ve bu yüzden alkışlanır. Mickey ve Malory gerçekten ilk karşılaşmada birbirlerine âşık olurlar ve birlikte kaçarlar. Dizinin birinci bölümü bu şekilde sona erer. Daha sonra tekrar, dizinin dışındaki gerçekliğin, bir başka deyişle filmin kendi asıl görüntülerindeki gerçekliğin nasıl olduğu görülür: Mickey tutuklanır ve hapse gönderilir. Malory zorunlu olarak sapık ebeveyninin yanına, daha doğrusu televizyon dizisinin gerçekliğine döner. Mickey, Western filmlerinde olduğu gibi, bir atın üstünde hapisten kaçmayı başarır. Siyah-beyaz görüntülerle Malory'i evde, babası ise renkli

televizyonda sadece şiddet görüntülerine bakarken görülür. Mickey hapisten çıkıp geri gelir ve Malory'i beraberinde götürmek ister. Birlikte kaçmadan önce, Mickey ve Malory birlikte, anne ve babayı öldürürler. *I love Malory* dizisinin son sahnesinde bütün evi ateşe verirler. Daha sonra filmin akışı içinde:

- Mickey ve Malory'nin yeşil ovalar ve bir nehir üzerine kurulu köprüde nasıl evlendikleri;
- Nasıl, etik-söylemsel aklın gerçekliğiyle hiçbir ilişkisi kalmamış insanların yaşadığı bir ülkede arabayla gezindikleri;
- Mickey ve Malory'nin, insanların sadece, *O/Id*'in mantık ve etik-dışı kuralları tarafından güdüldüğü, her yerde, tüketilebilir olanı, cinselliği, hızı ve şiddeti sınırsız ve sapıkça arzuladığı, böylece devletin hukuk düzeninin esasen dayandığı etik-söylemsel temeli bir tarafa iterek aşmak istediği bir toplumda, nasıl sevildikleri ve meşhur oldukları;
- Avrupa ve Amerika'da, nasıl insanların her yerde Mickey ve Malory'ye saygı duydukları ve kendilerine örnek aldıkları, onları efsaneleştirdikleri: *Şiddet*in artık, meşru bir şey olarak sadece devletin yasal iktidarının inhisarında olmayışı;
- Kimi televizyon kanallarının, izlenme oranlarını artırmak için, şiddet içeren canlı yayınlar ve reality-tv gibi programlar, filmler, çizgi filmler, televizyon dizileri, reklamlar vs. vasıtasıyla nasıl seyirciyi büyülemeye çalıştıkları görülmektedir.

Filmde ayrıca, şiddet ve seksin, özdönüşümsel resimlerin çoğulcu-dekonstrüktif düzeyinde kombine edildiği birkaç sahne görülmektedir: Mickey ve Malory, bir otel odasında bulunurlar. Mickey televizyon seyreder, bazen uzaktan kumanda aletiyle kanal değiştirir. Her kanalda şiddet görüntülerinin sergilendiği görülür. Odanın penceresinde Stalin gibi tarihi-politik kişiliklere, savaşlara, zorbalıklara ait resimler, araya giren oldukça romantik manzara görüntüleriyle karışmış biçimde görülür. Bu şiddet dolu sahneleri arka plandaki pencerede seyrederken, Mickey ve Malory'nin sabit bir yere bağlanmış bir kadının gözleri önünde seviştiği görülür. Malory daha sonra bir arabaya binip gider. Yolda giderken Malory'nin hayalinde, şiddet, seks ve tecavüzden oluşan görüntüler canlanır. Arabasını bir benzin istasyonuna sürer ve orada, kendisiyle cinsel ilişkiye girmesi için kışkırttığı bir genci öldürür.

Daha sonra bir polis bir fahişeyle birlikte, Mickey ve Malory'nin kaldığı odaya benzer, pencere yerine beyaz perdenin olduğu bir otel odasında görülür. Polis fahişeyi, oldukça vahşi bir cinsel ilişki esnasında öldürür.

Şiddet içeren sayısız eylemden sonra nihayet, Mickey ve Malory polis tarafından tutuklanır. Hem tutuklama sırasında, hem de daha sonra hapiste hukuk düzeninin güvenlik güçleri, şiddet uygulayarak meşruluğun dışına çıkarlar. Sadece Mickey ve Malory gibi siviller değil, hukuk düzeninin yasal güçleri, polisler ve hapishane müdürü gibi yüksek düzeydeki memurların da şiddet ve seks düşkünü oldukları görülür. Hapishanedeki polislerin vazifesi tutukluları gözetlemek ve cezalandırmaktan oluşur. Bir reality-tv programına ait kamera ekibi, Mickey ile canlı röportaj yapmak ister. Diğer memurlar gibi şiddet düşkünü olan hapishane müdürü, televizyonda görünmek ve meşhur olmak

istediği için, televizyon ekibine canlı çekim izni verir. Canlı olarak yayınlanan ve diğer tutuklular tarafından anı anına izlenen röportajda Mickey, hayatın bir kovalamaca olduğunu, herkesin kendi tarzınca şiddet uyguladığını, çünkü herkesin içinde bir şeytanın bulunduğunu ve bunun da yalnızca sevgiyle öldürülebileceğini söyler. Mickey röportajcıya şöyle der: "Biz ikimiz aynı tür varlıklar bile değiliz. Ben de bir zamanlar sizin gibiydim. Ben kendimi geliştirdim. Kendinizi insan zannettiğinizi biliyorum, fakat bence siz bir maymunsunuz. Siz maymun bile değilsiniz, siz medya kişiliğisiniz..." Röportajdan sonra bütün hapishanede ayaklanma olur. Televizyon ekibi ayaklanmayı kamerayla takip eder. Bütün hadise, çeşitli televizyon kanallarından canlı olarak aktarılır. Röportajın sunucusu, Mickey'nin tarafını tutmaya başlar ve o da, öldürmenin, şiddet uygulamanın, özgürlüğün ve gayri meşruluğun zevkle tadını çıkarmak suretiyle katil olur. Netice itibarıyla Mickey ve Malory, rehin aldıkları sunucuyla birlikte kaçmayı başarırlar. Daha sonra Mickey ve Malory, sunucuyu, sadece izlenme oranını düşünen ve medyayı temsil eden biri olduğu için öldürürler: Mickey ve Malory, doğuştan katil, yani tamamen tabii olan iki kişidir. Ne ve nasılsalar öyledirler. Bu tabii, saf dürüstlük, onları, kendilerini ve her şeyi alıp satan, asla gerçek yüzünü göstermeyen veya en azından kendilerinin de suçlu olduğunu itiraf etmeyen hapishanenin müdürü, güvenlik güçleri, gazeteciler ve televizyon moderatörleri vs. gibi diğer insanlardan ayırmaktadır.

Daha sonra, aile ve toplum içinde gerçekten vuku bulan şiddet uygulamalarını görüntüleyen televizyon haberlerinden yapılan iktibasları görülmektedir. Filmin son resimleri seyirciye, Mickey ve Malory'nin nasıl daha sonra normal bir aile içinde

yaşayan vatandaş olduklarını ve hakiki (!) sevgiyi, barışı bulduklarını göstermektedir.

Katil Doğanlar filmi, şiddet, seks ve kanunsuzluk üzerine yapılmış anarşist-politik bir propaganda filmi değildir. Yine aynı şekilde film bize, eleştirel-seküler aklın, metafizik (metapsikotik) tahlilî etiğin temsilî bir söylemini sunmamaktadır. Film şiddet gösterimini, ironik-parodik ve libidinal gösteriminin figüratif bir unsuru yapmak suretiyle, etik-estetik geleneklerin en aşırı sınırlarına kadar ilerletmektedir. Böylece film, şiddet gösteriminin sınırlarını *var* ve *mevcud*un formu içinde göstermeye çalışmaktadır.

Filmin ana figürü, geleneksel etik ve psikolojik anlamda, ne iyi ne de kötüyü temsil etmektedir. O ruhaniliği, ne destrüksiyonu ne de dekonstrüksiyonu yapılabilir olan, kendini temsil edilemez bir bütünlük olarak, *neyse o*, *nasılsa öyle* ve *işte böyle* biçiminde sunan kötü ruhun bir figürüdür. Mickey, filmde de ifade edildiği gibi, (veya bir Kızılderili'nin onda keşfettiği gibi) bir şeytan, katil fakat ruh hastası değildir. O bir deli değil, her şeyi, yanlışın ve doğrunun ne olduğunu bilen, fakat buna hiç değer atfetmeyen biridir. O, etik, ontolojik varoluşun destrüksiyonu yapılamaz, sergilenemez ve temsil edilemez sınırlarını tecessüm ettirmekte ve böylece, söylemsel hükümlerin bir neticesi, üretilmiş bir kimlik, başka bir deyişle, etik-söylemsel kodlar ve ideolojik efektler vasıtasıyla varlığını sürdüren bir özne olan insanlara, aşağılayıcı bir biçimde ve zorbaca yaklaşmaktadır; tıpkı filmde geleneksel usullere, kodlara ve temsilî gösterimin etik-söylemsel algılama biçimlerine yapılan muamele gibi: Özdönüşümsel teshirî resimlerin hızlandırılmış ve libidinal modülasyonu, değişken gerçeklik düzeylerinin baş döndürücü efektleri vasıtasıyla, seyirciyi sarhoş etmekte, dikkatini, geçmiş veya

gelecekten daha çok şimdiye, şimdide ve burada mevcut olana yöneltmektedir. Hızlı, zıplayan montaj tekniği, değişik perspektiflerle, renklerle, ses-efektleri ve zaman-ritimleriyle (yavaşlatılmış zaman çekimleriyle) tekrar edilen çekimler vs. seyircinin film hadisesine mesafeli durmasını engellemektedir. Modernizmin estetik-söylemsel ve eleştirel-tahlilî filmlerinin aksine, seyirci böylece, sürekli artan bir oranda, erotize edilen zaman ve hareket görüntülerinin baş döndürücü anaforunun içine çekilmektedir. Artık doğru biçimde gerçekçi, hiper-gerçekçi, sürrealist, belgesel, kurgusal, hayali, temsilî ve söylemsel resimleri birbirinden ayırt edilemediği anaforun içinde, hem gündelik gerçekliğe, zamana ve mekâna dair sahip olunan anlayış, hem de film tarihi ve medya tarafından kodlanan geleneksel algılama biçimleri terörize edilmektedir. *Katil Doğanlar* filminin, keyfince, libidinal, dil oyunlarına dayalı ve sinema tarihinin destrüksiyonuna uygun biçimde reality-tv, bilgisayar animasyonları, çizgi film, müzik-video-klipleri, televizyon dizileri, televizyon haberleri gibi çeşitli gösterim biçimleri ve imkânlarından faydalanarak, onları gösterimin figüratif, özdönüşümsel düzeyinde kendi aralarında karıştırması dolayısıyla, filmin bizzat kendisi şiddetin belirli bir formuna bürünmektedir. Belli ki bu şiddet, temsilin tarihine ve sınırları, muhtevası, güç ve bilgi, bir başka deyişle söylemselleştirme iradesinin tarihi tarafından kodlanan ve belirlenen etik-söylemsel ve kültürel tesir alanının içinde kendini emniyette hisseden ve etik anlamda masum, doğru ve iyi olduğuna inanan seyirciye yönelmektedir.

90'lı yılların bir başka kültleşen filmi *Pulp Fiction/Ucuz Roman* (1994)'da incelenmesi gereken başka bir durumla karşılaşılmaktadır: Bu filmde şiddet ve davranış/aksiyon her türlü etik-dramatik ve söylemsel anlamdan mahrum bırakılmakta

ve böylece klasik-gerçekçi anlatım sinemasının nedensel-teleolojik biçimde yapılandırılan hikâye anlatımının etik-söylemsel, sembolik-temsilî düzeni, saçma, figüratif-libidinal bir yüzey oyununa dönüşmektedir.

İronik-parodik bir biçim ve tarzda, *Pulp Fiction* filmi, seyircinin sinema tarihi tarafından biçimlenen ve kodlanan algı biçimleri ve alışkanlıkları ile oyun oynamaktadır. Bu filmde de, klasik-gerçekçi ve söylemsel filmlerdeki kahramanlığın geleneksel kategorisine ait olmayan kötü ve diğer figürler, belirli etik-karakteristik vasıflara göre ayırt edilen geleneksel, etik-temsilî gösterim bulunmamaktadır. Kahramanlar, etik-dramatik anlamda karakterleri temsil etmemekte, aynı anda kurnaz, aptal, zorba, sapık, kurban veya romantik olarak sergilenebilmektedir. Figürlerin psikolojisi, geçmişi ve aynı zamanda geleceği seyirciyi artık pek ilgilendirmemektedir. Onlar daha çok, seyirciyi eğlendirmek, daha doğrusu, algının zevk nesnesi olmak için varık sahnesinde bulunmakta ve bunun için istedikleri her şeyi yapabilmektedirler: öldürür, döver, dövülür, tecavüz edilir, gevezelik eder, küfreder, dans eder ve öldürülürler... Onlar artık özne, aşkın-metafizik ve etik-akılcı ruhun temsilcisi değildir. Onlar bir vücuda sahip değildir, sadece muktedir olmanın ve imkânın etik mantığına göre davranan bir vücuttan ibarettir. Onların davranışlarının etiği, muktedir olmanın, tesadüfün ve imkânın sınırları vasıtasıyla niceliksel olarak belirlenen eylemlerinin mantığından ibarettir. Onların vücutları daimi olarak tesadüfe, önceden hesaplanamaz olana maruz bırakılmakta ve böylece muktedir oldukları şeyin sınırlarının şuuruna varmaları gerekmektedir. Daha doğrusu, onların, hadiselerin (belirli bir tarzda tasavvur edilen gerçekliğin) nedensel olarak yapılandırılmış tesir alanının dışına atılmaları ve böylece

zayıf, bazen gülünç, budala/beceriksiz veya akıllı/akıl-dışı hayvan biçiminde sergilenmeleri amaçlanmaktadır.

Pulp Fiction filminde ayrıca, anlatım ve gösterimin, tecrübelerin ardışıllığı, hadiselerin art arda sıralanışı anlamına gelen, klasik Aristocu anlamda geçmiş, şimdi ve gelecek zamandan veya öykülemeci dramatürjiye uygun olarak başlangıç, orta (çatışmaların zirve noktası) ve sonuç bölümünden oluşan klasik-dramatürjik zaman yapısının nasıl kendi içine doğru çöktüğü görülmektedir. Bu doğrusal-sürekli, dramatik-öykülemeci zaman yapısının aksine *Pulp Fiction* filminde zaman, deveran eden, sonsuz bölünebilir, zatı itibarıyla boş ve belirlenmemiş, ne başlangıcı ne sonu olan, bilakis her başlangıcın aynı anda son olduğu bir bütünlük olarak sergilenmektedir. Zamanın bu belirsizliğinde ve sonsuz bölünebilirliğinde, bir zamandan başka bir zamana geçiş veya bir zamanı bir başkasının içine düşürmek mümkün olmaktadır. Tabii ki bu imkân ancak filmsel gösterimin zamansal formasyonu anlamında gerçekleşmektedir, yoksa mutlaka, Heideggerci anlamda zamanlama/zamanlaşma demek olan ruh olarak değil (Bkz: Heidegger, 1993: 435). Yine aynı şekilde zamanı (veya bir zaman birimini) belirli bir mekânda dondurmak, bir başka deyişle bir anlık durumda dinlendirebilmek, daha sonra keyfî olarak seçilmiş herhangi bir anda, aynı mekâna ve zamana, üstelik farklı bir bakış, ritim ve tecrübeyle geri dönebilmek mümkün olmaktadır.

Bu bakımdan *Pulp Fiction* filminin anlatım yapısı, teleolojik-nedensel biçimde inşa edilen dramatik bir yapı arz etmemektedir. *Pulp Fiction* filmi başladığı yerde sona ermektedir. Filmin sonunda sadece, aynı mekâna değil, aynı zaman birimine, yani aynı, başlangıçta jenerikten önce görülen sahneye geri dönülmektedir: Filmin ilk sahnesinde, iki sevgili Pumkin (Tim Roth)

ve Honey Bunny (Amanda Plummer)'in lokantada bir masada oturarak yapmayı düşündükleri soygun hakkında tartıştıkları görülmektedir. Pumkin, Honey Bunny'i bir lokantayı soymanın oldukça kolay ve pek tehlikesi olmayan bir şey olduğuna inandırır. Sonra her ikisi de ayağa kalkar ve tabancalarıyla müşterileri tehdit ederek soygun yapacaklarını söylerler. Sahne araya giren jenerikle kesintiye uğramakta ve takip eden sahneler tarafından, son bitiş sahnesine kadar, tecrit edilmektedir.

Başlangıç jeneriğinden sonra Vincent (John Travolta) ve Jules (Samuel L. Jackson) arabayla giderken görülür. Yol boyunca aralarında Mc Donald's, Burger King, seks, pornografi veya televizyon dizileri gibi gündelik anlamsız ayrıntılar üzerine sohbet ederler. Daha sonra sessizce, bir eve girerler. Evde Jules ve Vincent'in şefi olan Marsellus Wallace ile kriminal bir grup genç kalmaktadır. Jules ve Vincent aradıkları şeyi elde ederler, gençlerle konuşur ve sonra, Jules'in İncil'den ayetler okumasının akabinde onları öldürürler. Bu şekilde sekans sona erer. Takip eden sekanslarda, esasen filmin ne önceki, ne de sonraki bölümleriyle doğrudan ilişkisi olan Vincent Vega ve Marsellus Wallace'nin karısının, ayrıca boksör Butch'ın hikâyesi anlatılır. Filmin akışı içinde şunlar görülür:

- Vincent ve Butch'ın, M. Wallace'nin lokalinde nasıl tanıştıkları;
- Vincent'in nasıl M. Wallace'nin karısı Mia'ya şehirde refakat ettiği, onunla dans ettiği ve nasıl, uyuşturucudan dolayı zehirlendiğinde kurtardığı;
- Aslında maçı kaybetmesi gereken, bunun için M. Wallace'den para alan Butch'ın, nasıl bir karşılaşmada rakibini yumruklayarak öldürdüğü;

- Butch'ın, savaşta ölmüş olan babası tarafından kendisine hatıra olarak verilen saati almak için eve geldikten sonra nasıl tesadüfen Vincent ile karşılaştığı ve onu öldürdüğü;
- Butch'ın nasıl tesadüfen caddede, arabasının önünde M. Wallace'yi gördüğü, onu ezmeye çalıştığı, fakat daha sonra kovalandığı: Her ikisinin de nasıl, kriminal iki kişi tarafından bir dükkanda yakalandığı, bağlanıp dövüldüğü, özellikle M. Wallace'ye tecavüz edildiği;
- Butch'ın nasıl M. Wallace'yi kurtardığı ve daha sonra karısını alıp parayla birlikte kayıplara karıştığı.

Daha sonra *The Bonnie Situation* ismi altında gösterilen sekansta, önce, jenerikten hemen sonra Jules ve Vincent ile birlikte kanlı şiddet sahnelerinin eğlenceli biçimde sergilendiği eve geri dönülmektedir. Daha önce gösterilen sahnelerin son anlarını, seyirci, bir başka odaya saklanmış olan bir gencin perspektifinden tekrar tecrübe etmektedir. Genç öncelikle, Jules'in İncil'den iktibas ettiği ayetleri, silah seslerini ve arkadaşlarının çığlıklarını işitir. Genç daha sonra bir tabancayla, Jules ile Vincent'i öldürmeye kalkışır, fakat kendisi öldürülür. Çetenin son üyesini Jules ve Vincent yanlarına alarak arabayla uzaklaşırlar. Yolda Vincent kaza ile gence ateş eder ve onu öldürür. Arabanın içi, Jules ve Vincent tamamen kana bulanır. Etrafa saçılmış olan kanlardan ve cesetten kurtulabilmek için, Jules ve Vincent, şefleri Marsellus Wallace'den yardım talep ederler. Marsellus Wallace, *Bonnie Situation* olarak isimlendirilen durumlar meydana geldiğinde devreye giren Kurt isimli birini (Harvey Keitel) gönderir. Kurt, arabayı, Jules ve Vincent'i yıkayarak ve ceseti ortadan kaldırarak durumu tekrar düzene sokar. Jules ve Vincent kendilerini oldukça hafiflemiş hissederler ve kahvaltı yapmak için bir

lokantaya giderler. Lokantada Pumkin ve Honey Bunny arasında geçen diyalog duyulduğunda, filmin başındaki sahneye geri dönüldüğü fark edilir. Tekrar, Pumkin ve Honey Bunny'nin nasıl ayağa kalkıp, silahı çekerek bağırdıkları ve müşterileri soygunla tehdit ettikleri görülür. Uzun süren, silah ve kelimelerin ortalıkta dolaştığı, komik ve histerik bir oyundan sonra Jules ve Vincent, Pumkin ve Honey'i sakinleştirmeyi başarırlar. Jules ve Vincent, Pumkin ve Honey'nin yaptıkları soygun mallarıyla birlikte kaçmalarına göz yumarlar. Onlar da kalkıp, huzurlu biçimde dışarı çıkarlar. Vincent'in daha önce gösterilen bir sahnede öldürüldüğünü görmemize rağmen, *Pulp Fiction* filmi ironik bir biçimde, Vincent'le birlikte mutlu bir sonla biter.

Pulp Fiction filmi için, hadiselerin teleolojik biçimde sıralanışından elde edilecek neticeye göre hakiki bir başlangıç ve son tespit etmeye çalışmak boşuna ve zaten anlamsızdır. Bu çaba, sözü edilen filmde, bunların zaten hiç önemsenmediği gerçeğini değiştirmeyecektir. Bu filmde daha çok, kendisine, seyirciye, daha doğrusu seyircinin geleneksel algı biçimlerine ve sinema tarihine yönelik olarak yapılan ironi ve parodinin önemli olduğunu söyleyebiliriz.[93] Film seyirciden, böyle lüzumsuz yeniden inşa çabalarından ziyade, filmin içine girmesini ve hikâyenin nasıl sona ereceğini, gerçekten ne olduğunu ve ne olacağını bilmeksizin, gerçekliğin önceden kestirilemeyeceğinin şuuruna varmasını talep etmektedir. Fakat pekâlâ şu soru sorulabilir: Bu film, içinde şiddetin herhangi icat edilmiş bir öznellik, erillik, dişillik adına, herhangi bir etik-moral söylem, kahramanlık veya ulus adına uygulandığı ve bu suretle haklı gösterildiği

93 *Pulp Fiction* filminin gerçekten, Marylin Monroe gibi medyatik şahsiyetler, traji-komik hususiyetleri olan müzikaller (Vincent ve Mia'nın hikâyesi gibi), gangster filmleri veya Film Noir (özellikle Butch'ın hikâyesinde göze çarpmaktadır) hakkında yapılan postmodern bir parodi olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

filmlere karşı yapılmış bir protesto mudur? Başaktörleri her türlü etik-moral cevherden mahrum bırakarak, kahramanlığın klasik-geleneksel konseptini küçük düşürdükleri için mi bu filmler çok beğenilmektedir? Psikolojiyi, sosyolojiyi ve öznenin kahramanlığını küçük düşürmek suretiyle, söylemsel aklın tanrısal kudretini efsane olmaktan çıkardıkları veya en azından müphemleştirdikleri için mi bu filmler çok beğenilmektedir? Ve nihayet: Eğer davranışlar sadece akt olarak tasavvur edilirse, o zaman *etiği olmayan şiddet* ifadesi esasen ne anlama gelmektedir?

♦ ♦ ♦

Netice itibarıyla, tahlil edilen filmlerin postmodern figürlerinin, artık modernizmin aşkın-metafizik özneleri, merkezde pozisyon alan ego/ben olarak değil, arzu makinaları, daha doğrusu, libidinal enerjilerin durmak bilmeyen akışını temin eden heterojen parçaların oldukça karmaşık bağlantılarından oluşan şizofrenik arzu makinaları olarak işlev gördüklerini söyleyebiliriz (bkz: Deleuze ve Guattari, 1995: 497).

Mekanik bir sistemin aksine bu arzu üreten makinaların parçaları birbirine bağlı, irtibatsız veya çeşitli biçim ve tarzlarda terkip edilmiş olabilmektedir. Burada mevzu edilen arzunun, daha doğrusu libidinal enerjilerin akıtılması, arzunun, zevkle tüketilebilecek bir şekilde yüzeye kazılmasıdır. İşte böyle, postmodern arzu kendini, şuur-dışı makinası olarak, farklı türden parçaların şizofren biçimde toplanması şeklinde sunmaktadır. Bu toplanmanın, bu kendini *O/Id*'in çoğul ve kısmi, yayılgan işgalleri olarak açığa vuran libidinal enerjilerin paralojik-figüratif, merkezi olmayan yapısının anlamını, doğrusu, postmoderniteyi oluşturan, meydana çıkmasını sağlayan kültürel bir entropinin içine düşüşün semptomu olarak telakki edebiliriz. Bu bakımdan, postmodernitenin başlıca bu kültürel çöküntüyle alakalı bir şey

olması dolayısıyla, bu şuur-dışı, şizofrenik arzu makinalarının (bu bilinen *özneler*in) *Blade Runner* veya son bir örnek olarak incelenecek olan *Blue Velvet* gibi bazı filmlerde, ödipal ve ailevi anlamda gerçekleşen yeniden taksimin/hâkimiyetin bünyesine bürünmeleri mümkün olmaktadır. Fakat yine de, bu tür 'Blue Velvet' gibi filmlerde, postmodern estetiğin belirli bakış açılarına uygun olarak, temsil dinamitlenmekte, gerçekliğin ve metnin/gösterimin ontolojik statüsü problematize edilmektedir.

Yine bu filmlerde de seyirci sabit değil, modern filmlerde olduğu gibi göçebe bir konuma sahiptir. Fakat bu göçebe konum, modern filmlerde olduğu gibi, gösterimin eleştirel-söylemsel, entelektüel problematizasyonu yoluyla değil, ancak gerçek olanın tabiatının problematize edilmesi dolayısıyla meydana gelmektedir. Gerçek olanın bu postmodern problematizasyonu tabii ki her filme göre farklı bir biçim ve tarzda vuku bulmaktadır. Fakat yine de hepsi, bilhassa *Diva* ve *Blue Velvet* gibi filmler şu paydayı paylaşmaktadır: Seyirci doğrudan filmin içine çekilmekte, fakat, daha önce tespit edildiği gibi, böylece, seyircinin içine çekildiği gerçeğin aslında suni olduğu ortaya çıkmaktadır.

Bu bağlamda öncelikle, seyircinin dikkatinin, klasik-gerçekçi filmlerde olduğu gibi, anlamlandırılan üzerine çekildiği, fakat bunun daha sonra aslında, Jules'in odasındaki imgesel ve gerçek arabalar gibi, sahte, birbirine zıt ve acayip anlam taşıyıcılardan mürekkep bir şey olduğu anlaşılan *Diva* (yön: Jean-Jacques Beneix, 1980) filmine kısaca değinmek uygun olacaktır.

Film bir konser sahnesiyle başlamakta, genç bir postacı olan Jules, opera sanatçısının sesini, şarkıcının sesinin ticari amaçlarla kaydedilmesine karşı gelmesine rağmen, banda kaydetmektedir. Bu sanatçı kadına oldukça hayranlık duyan, müptela olan Jules, konserden sonra sanatçı kadına ait açık mavi bir suvare

tuvaletini çalar ve mopetle eve gider. Jules mopediyle yoldayken Beneix kamerayı, Jules'in içinde 50'li yıllara ait birkaç araba resminin bulunduğu evine çevirir. Filmin akışı içinde Jules'in kaldığı odanın hiper-gerçek boyutları ve vasıfları daha iyi fark edilir. Öncelikle terk edilmiş büyük bir garaj gibi görünen mekân, filmin sonuna kadar tedricî olarak sürekli daha kaotik bir hal alır. Jules'in odasında sadece araba resimleri değil, 50'li yıllara ait gerçek arabaların olduğu görülür. Bu arabalar daha sonra rüşvetçi iki memurun ortadan kaldırılmasında kullanılır. Aynı şeyleri, daha sonra Jules'in arkadaşı olan Bordin'in evi için de söyleyebiliriz. Her ikisi de, gerçek olan ile imgesel olan arasındaki sınırların kaldırıldığı postmodern bir mekânda yaşamaktadır. *Diva* filminde, sebep netice bağıntısından (veya planlı ve mantıklı akıl tarafından) değil, bilakis, filmde kendisine birçok defa atıfta bulunulan Zen felsefesinde olduğu gibi, arzu ile yaratılan ve yine bu şekilde varoluşunu sürdüren bir dünya sergilenmektedir. Zen felsefesi ile bağıntılı ve postmodern zevk ilkesine uygun olarak Beneix, *Diva* filminde hikâye ve filmsel zaman-mekân-aksiyon bağıntısını, şiddet, erotik ve farklı türlerin aşk hikâyelerini karıştırmak suretiyle dekonstrüksiyona tabi tutmaktadır. Bu sunulan güçlü hislerin ortak özelliği, onların seyirciyi ve film tarihinin dekonstrüksiyonu yapılmış geçmiş zamanını şimdiye taşımalarıdır: Böylece hikâye, şuur-dışı dilinin, rüya mantığının ve insiyaki paradoksların işaretleriyle kendisinden zuhur ettirilmekte, öyle ki, hadise beklenmedik bir biçimde gelen veya cereyan eden ana dönüşmektedir. Klasik-gerçekçi ve öykülemeci filmlerin aksine, *The Fly, Blade Runner, Videodrome, Naked Lunch, Diva* ve *Blue Velvet* gibi postmodern filmlerin paralojik, poli-ritmik ve figüratif-göçebe anlatım yapısı, herhangi bir temsilî moral tasavvurunun söylemsel, hiyerarşik biçimde

inşa edilen düzenini tanımamakta, bu filmler daha çok, öznenin kendisini ritüel bağlantılar içinde kaybettiği tedricî bir akış sunmakta veya *Blue Velvet* filminde olduğu gibi, öznelliğin emniyeti sorguya çekilmekte, müphemleştirilmektedir.

Nitekim şizofren özne, *Blue Velvet* filminin paralojik-dekonstrüktif gösteriminde, kendini sürekli başka ve başkası olma sebebiyle kaybeden, işaretlerin ödipal, paranoyak-şizofren, libidinal, sembolik-temsilî ve figüratif düzenlerinden oluşan ontolojik bir karışıma maruz bırakılan, oluşmakta olan bir figür olarak tezahür etmektedir.

Blue Velvet filminin hikâyesini şu şekilde özetlemek mümkündür: Filmin ana figürü olan Jeffrey Beaumont, geliri vasatın biraz üstünde olan bir ailenin oğlu olarak Amerika'da küçük bir şehirde yaşamaktadır. Aynı şehirde yaşayan babası daha henüz filmin başında kalp krizi geçirir ve hastaneye kaldırılır. Jeffrey babasının işlerini üstlenir. Bir gün Jeffrey boş bir arazide yaptığı gezinti sırasında kesik bir kulak bulur. Jeffrey bulduğu kesik kulağı bir dedektife götürür ve kulağın kime ait olduğu ve araziye nasıl geldiği sorularından oluşan bir sır alanının içine girmeye başlar. Dedektifin kızı olan Sandy, ona yardım eder. İkisi birlikte, bir binanın yedinci katında oturan, ruhi rahatsızlığı olan kulüp şarkıcısı Dorothy Wollens'i gözetlemeye başlarlar. Bir gün Jeffrey gizlice Dorothy'nin evine girer ve elbise dolabının içine saklanır. Dorothy, onu dolabın içinde bulur ve elindeki bıçakla tehdit ederek, soyunmasını emreder. Dorothy, onu baştan çıkarmaya başlar, fakat dengesiz, hayâsız, uyuşturucu alan, sürekli içen, sapık ve yörede uyuşturucu ticareti yapan Frank tarafından rahatsız edilirler. Jeffrey, Frank ve Dorothy arasında gerçekleşen tuhaf, şiddet dolu, cinsel bir ritüele şahitlik eder. Dorothy, oğlu ve kocası Don'u kaçırmış olan Frank'ın adeta cinsel kölesi gibi

davranır. Jeffrey'nin açık arazide bulduğu kulağın, Don'a ait olduğu ve Frank tarafından kesildiği anlaşılır. Jeffrey tedricî olarak, Dorothy'nin vahşi, sado-mazoşist cinsel dünyasına girmeye ve onun tarafından baştan çıkarılmaya başlar. Bir gün Frank, Dorothy ve Jeffrey'i yakalar ve arkadaşlarının etrafında dolaştığı kendi kulübüne getirir. Frank'ın arkadaşlarından biri, gece kulüplerinin sevimli şarkıcısı Dean Hockwell, Frank ve arkadaşlarına *Sand Man* şarkısını söyler. Frank, arkadaşlarıyla birlikte Jeffrey'i kulüpten alıp bir kumsala götürür ve orada döver. Kumsalda yalnız bırakılan Jeffrey, daha sonra şehre, Sandy'nin yanına döner. Jeffrey, Sandy ile birlikte bir yüksek okul partisine gider ve orada yanak yanağa sevgililer gibi Sandy ile dans eder. Eve geri döndüklerinde, Sandy'nin evi önünde çırılçıplak duran ve Jeffrey'e âşık olduğunu söyleyen Dorothy ile karşılaşırlar. Sandy'nin annesi, şoka giren Dorothy'nin üzerini örter ve teselli etmeye çalışır. Dorothy'yi hastaneye gönderirler. Jeffrey, Dorothy'nin evine gider ve orada öldürülmüş iki adamın cesedini bulur: Don'u ve rüşvet alan polis memurunu. Dedektif olan Sandy'nin babası gelir ve Frank'ı öldüren Jeffrey'i eve götürür. Filmin sonunda Jeffrey ve Sandy evlenirler, düğünde her iki tarafın aile mensupları birlikte yemek yerler.

Bu keyifli aile tablosunun arka planında, pencere pervazlarına konan ve ağzında plastik bir kurt taşıyan mekanik bir kuş seyircinin dikkatini çeker. Ayrıca filmin sonunda Dorothy'nin oğluyla mutlu biçimde karşılaşmalarının da gösterildiğini eklememiz gerekmektedir. *Blue Velvet* filminin bu kısaca özetlenen hikâyesi bile, seyircinin klasik-gerçekçi, öykülemeci filmin karakterlere dayanan anlatımıyla değil, bilakis oldukça akıcı ve istikrarsız olan çoğulcul yapılarla karşı karşıya olduğunu göstermektedir. Farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse: Burada

varlığın cevherî-metafizik ontolojisiyle değil, bilakis, varlığın belirli ontolojik-fenomenolojik bir söylem için esas teşkil etmediği, hadisenin/vuku bulmanın ve oluşun ontolojisi ile karşı karşıya bulunulmakta, öyle ki, epistemolojik ve ontolojik belirsizlik, gerçekliğin postmodern tecrübesinin karakteristiği olmaktadır.

Filmin henüz başında Jeffrey, açık arazide kesilmiş bir kulak bulur. Seyirci kamera ile birlikte kulağın içine çekilir. Görüntü bütün perdeyi kaplar. Tuhaf, uğultulu sesler duyulur. Bir önceki sahnede arazinin ot sapları ve siyah büyük böceklerle kaynaşan yüzeyi görülür. Bu görüntüler, hikâyenin içpatlamaya hazır yapısına işaret eden kaosu sergilemektedir. Bu asli kuralsızlık, başka bir deyişle karşılaştırılamazlık ve şeylerin kavranılamaz esası dolayısıyla, sergilenemez olanın/karşılaştırılamaz olanın anlatımın içine itelenmesi de temin edilmiş olmaktadır. Bu görüntülerle birlikte, gerçeklik ve gerçek-dışılık, geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki sınırların kaldırılması dolayısıyla *Blue Velvet* filminin estetik formu kendini, gerçeğin uğultusuna, hadisenin sergilenemez karakterine açmaktadır. Sergilenemez olanın ve belirsizliğin gösterime sunulmaya çalışıldığı bu görüntülerde kulak, şuur-dışının oluşmasına katkıda bulunan en önemli duyu organı olarak tasavvur edilirken, filmde gürültü, şeylerin mütenakız dağılımı ve gerçeklik düzeyleri arasındaki bağlantı olarak idrak edilmektedir (bkz: Denzin, 1991: 70, 75).

50'li ve 60'lı yılların rock'n roll müzik parçaları, aynı yıllara ait arabalar ve siyah-beyaz televizyon vs. ile oluşan, şimdiki zamanı terörize eden nostaljik atmosfer içinde, film süratle gerçekliğin temsil edilemez problematik tabiatının gösteriminden, tabiattaki şiddetten ve dünyanın gürültüsü içinde kaosun hassas algılayıcısı olarak kulaktan cinayete, dehşet verici cinselliğe, alkol ve uyuşturucu bağımlısı şiddete, Frank ve Dorothy, Dorothy

ve Jeffrey arasındaki sado-mazoşist ritüellere geçiş yapmaktadır. Bu sergilenemezlikler, filmde oldukça müşahhas biçimde, basit, küçük şehir hayatının görünürde barışçıl yüzeyinin altında pusuda bekleyen varoluş biçimleri olarak kavranmaktadır: Açık mavi bir gökyüzü ve açmakta olan, bahçe parmaklıklarının önünde sağa-sola hareket eden kırmızı gülleri gösteren başlangıç sahnesinden, iki tarafında ağaç olan bir caddede aşağıya doğru yavaşça sürülen 40'lı yılların klasik yük arabasına ve ayrıca Blue Velvet'i söyleyen Babby Winton'un film müziğine kadar bütün bu sahneler, filmin 40'lı yılların küçük şehir filmleri üzerine yapılan bir parodiye dönüştüğü intibaını uyandırmaktadır. Fakat hemen sonra film, 50'li, 60'lı ve 80'li yılların Luberton caddelerinde sürülen arabaları göstermektedir. 80'li yılların gelişmiş yüksek teknolojiye sahip klinik donanımı, 40'lı yıllara ait bir hastanede ortaya çıkmakta ve 50'li yılların bir filmine ait bir sahne, sessizce ve birden siyah-beyaz bir televizyonun ekranında belirmektedir. Yüksek okul öğrencileri modası 30 yıl eskimiş olan elbiseler içinde gösterilmektedir. *Blue Velvet* böylece, geçmiş zamanın ikonlarına yol açan, onlarla alay eden ve kendilerine sözde saygı gösteren ve bu esnada şimdide düzenleyen bir filme dönüşmektedir. Böylece *Blue Velvet* filminin geçmişle şimdi arasındaki sınırları kaldırdığı ve kendini bütünlüğün belirlenemeyen sınırlarına açtığı anlaşılmaktadır. Bunun bir neticesi olarak, Jeffrey, Sandy, Dorothy ve Frank, sanki rüya görüyormuşlarcasına yürümektedirler. Bu bakımdan, Blue Velvet gibi filmlerin nostaljik anlamda, Jameson'ın da ifade etmek istediği gibi, geçmişe tutunduğu ve onu şimdiye aktardığı iddiasında bulunmanın doğru olmadığını vurgulamak gerekmektedir. Bu tür filmler daha çok, şimdiye dönüştürdükleri geçmişe dair nostaljileri içinde terör oluşturmaktadırlar. Geçmiş zamanın unsurları

saf nostaljinin değil, bilakis tahribin işaretleridir. Lyotard'a göre bu filmler, geçmişe yönelik hasret duygularını uyandırmak yerine, nostaljiye karşı savaş açmaktadırlar. Fakat yine de, *Blue Velvet* filminde var olan iki tür nostaljiden bahsedebiliriz. Orta sınıfa ait yetişkinlerin hayatı, geçmişle olan doğrudan bir ilişki içinde sergilenmekte ve böylece tahrip edilemeyen bir hayal üretilirken, öte yandan gençliğin rock'n roll müziği, özellikle bu müzik, Frank'ta olduğu gibi, ileri yaşlara taşındığında, kendi kendini tahrip etme ve şiddetle ilişkilendirilmektedir.

Bu bağlamda, geçmişin iki farklı türünün şimdiye aktarıldığını, böylece geleceğin kendisini, ihtimal olarak değil gerçek olarak tebarüz ettirdiğini söyleyebiliriz. Böylece, zamanın dönemleri ve bunlara ait olan şimdinin gerçeklik düzeyleri içe doğru patlamaktadır. Gösterimin bu içpatlama biçimi, filmin toplumsal alanlarında da görülmektedir. Filmde şiddetin geçerli olduğu alanlar, emniyetli ve saygın biçimde yaşamaya çalışan aşağı ve orta sınıfın ait olduğu sözde emniyetli toplumun merkezine yerleştirilmektedir. Bu ise, postmodern filmlerin şiddeti, simülakrayı ve emniyetli olmayan alanları, Disneyland'da, MTV'de veya ticari televizyon kanallarında oluşturmak yerine, bu fenomenleri günlük hayata isnat ettikleri anlamına gelmektedir (bkz: Denzin, 1991: 68).[94]

94 Aynı şeyleri belirli bir farkla *Rebel Without a Cause* (yön: Nicolas Ray, 1955) filmi için de söylemek mümkündür. Sözü edilen filmde gençliğin tehlikeli, şiddet dolu ve emniyetsiz alanları, sözde emniyetli muhafazakâr toplumla küçük bir şehirde yüzleştirilmektedir. Filmde isyankâr bir tip olan James Dean, kültür bunalımından, bunalım kültürüne, daha doğrusu, *Rebel Without a Cause*'da postmodern çağa geçişe işaret etmektedir. Nikolas Ray'in bu isyankâr filmi, melodram, şiddet, çılgınlıktan oluşan karışım, sahne oyununun ön planda olması, gerçeğin karakterinin problematizasyonu dolayısıyla *Blue Velvet* ve *Diva* gibi postmodern filmlere benzemektedir.

Bu zaman ve mekânsal sınır aşımları vasıtasıyla, *Blue Velvet* filminde yeni gösterim imkânları aranmakta ve böylece sergilenemezliğin asli anlamı aktarılmaya çalışılmaktadır. Hatta denilebilir ki, gerçeğin tabiatının postmodern problematizasyonunun sınır aşan karakteristiğine uygun olarak, karakter sergilemenin problematiği dahi ele alınmakta ve aksiyon içindeki figürlerin geleneksel gösterim biçimleri sorgulanarak müphemleştirilmektedir. *Blue Velvet* filmi gerçekten, Ödipus trajedyasının sansasyonel ve ironik biçimde işlenmesinden, geleneksel aile değerlerinin parodisine, bastırılmış homoseksüel arzuların, kastrasyon kompleksinin gösteriminden, anne ve baba figürlerinin çoğaltılmasına ve diğer karakter sergilemelerinin kadim sahnelerine geçişi sado-mazoşist bir form içinde ve dekonstrüktif bir biçim ve tarzda problematize edebilmeyi başarmaktadır.

Ödipus trajedyasının, Freudyen psikolojiyle ilişki içerisinde, nasıl ironik biçimde işlendiğini gösterebilmek için, öncelikle filmin en göze çarpan sahnelerden biri olan, içinde sözde-kahraman ve anti-kahramanın ilk defa karşılaştığı sahneyi zikretmek uygun olacaktır:

Gece gizlice Dorothy (Isabella Rossini)'nin evine giren Jeffrey (Kyle Mac Lachlan), Dorothy'nin geldiğini fark edince elbise dolabının içine saklanır. Jeffrey, saklandığı yerden Dorothy'i gözetlemeye başlar. Dorothy üzerindeki elbiseleri çıkarır ve bir şeyler almak için elbise dolabına yönelir, fakat telefonun çalmasıyla birlikte vazgeçer. Telefonda Dorothy ile Frank arasında şu diyalog geçer:

> **Dorothy**: Merhaba. Evet efendim. Frank! Beni onunla konuştur. Frank! Lütfen Frank! Efendim? Ben Blue Velvet'i severek söylüyorum... Don'un kendisi... Her şey yolunda, korkmuyorum. Don! Don!

Beni duyabiliyor musun? Ufaklık nasıl, iyi değil mi? Senin yanında mı? Don? Frank bana söylesene, o ne olacak? Biliyorum, uslu olacağım. Annen seni seviyor, tamam mı Frank? Efendim!

Bu konuşmadan sonra Dorothy, dolabın içindeki Jeffrey'i yakalar ve ondan, elindeki bıçakla tehdit ederek soyunmasını ister:

Dorothy: Soyun! Seni görmek istiyorum. Nasıl soyunduğuna bakmak istiyorum.

Dorothy, Frank'tan öğrendiği sadist, daha doğru bir ifadeyle sado-mazoşist bir rol oynamaktadır; bıçağın ucunu doğrudan Jeffrey'nin penisine tutar ve böylece, Jeffrey'nin kastrasyon kompleksi ile Dorothy'nin elektra kompleksi sergilenmiş olur:

Dorothy: Yakına gel! Daha yakına! Ne istiyorsun?

Jeffrey: Bilmiyorum.

Dorothy: Hareket etme! Bana bakma! Hoşuna gidiyor mu?

Jeffrey: Evet.

Dorothy (yüksek sesle): Bana dokunma, yoksa seni öldürürüm. Benim böyle konuşmam hoşuna gidiyor mu?

Jeffrey: Hayır.

Dorothy: Kanepeye geç ve uzan.

Bu arada kapı çalınır, Jeffrey tekrar elbise dolabına saklanır, Frank içeri girer:

Dorothy: Merhaba bebeğim!

Frank: Çeneni tut! Yani baba, aptal dişi domuz seni.

Bu konuşmadan sonra Jeffrey, Frank ile Dorothy arasında yaşanan seksüel bir ritüelin şahidi olur: Frank, yüzüne taktığı bir maskeyle içine uyuşturu çeker ve Dorothy'e şöyle emreder:

> **Frank**: Bacaklarını ayır! Daha çok ayır! Ve şimdi bana göster! Kahretsin, bana bakma! (aniden mazoşistleşerek ve Ödipus kompleksini hatırlatırcasına) Anne, anne, anneee...
>
> **Dorothy**: Anne seni seviyor.

Birden sadistleşen Frank, Dorothy'e tokat atar ve "Bana bakma!" diye söylenir. Frank bazen sadistçe bazen de mazoşistçe davranmaya devam eder. Daha sonra Frank, ağzına mavi ipek bir kumaş alır ve kumaşın öbür ucunu Dorothy'nin vajinasına sokar. Ritüelin sonunda Frank, ayağa kalkar ve şöyle der: "Hayatta kalıyorsun bebeğim. Bunu Van Gogh için yap." Bu kelimelerle yönetmen seyirciden, başkasının kulağını çağrıştırmak suretiyle, şiddetin yeraltı dünyasını hatırlamasını talep etmektedir (bkz: Denzin, 1991: 66).

Bu zikredilen sahnede olduğu gibi, *Blue Velvet* filmi belli ki, doğum, cinselliğin kaynakları, elektra ve kastrasyon kompleksi vs. gibi Ödipus yapılarını işlemektedir. Hatta ödipal arzuların teslis (üçleme) formu içinde çoğaltıldığını bile söyleyebiliriz, örneğin Dorothy-Dorothy'nin oğlu-Don; Dorothy-Frank-Jeffrey; Jeffrey-babası-annesi; Dorothy-Jeffrey-Sandy; Dorothy-Frank-Dorothy'nin oğlu; Sandy-Sandy'nin babası-Jeffrey şeklindeki ödipal teslis gibi. Fakat *Blue Velvet* filmi, kimi Kara Dizi filminde olduğu gibi, Freudyen Ödipus kompleksinin ne entelektüel psikanalitik bir söylemi, ne de öykülemeci-temsilî biçimde işlenmesidir. Ödipal arzuların üçleme tarzında çoğaltılması daha çok, yeni bir kahraman ve *anti-kahraman* problematiği geliştirmeye

hizmet etmekte, öyle ki, kendini emniyette hisseden öznelliğin sınırları, şiddet, vahşet, çılgınlık ve sado-mazoşist ritüeller vasıtasıyla terörize edilmekte ve seyircinin bizzat kendisi, bu öznenin emniyette oluşunun sorgulanması ve müphemleştirilmesinden tamamen korunamamaktadır: Muhafazakâr küçük bir şehirde evlilik hayatının cinsel, geleneksel-ailevi sınırları içinde, kendi eril öznelliği için emniyetli bir yer bulan genç bir kişi, beklenmedik biçimde bu dünyada, onu kendi öznel emniyetinin geleneksel alanından, içinde bir kadının vahşi, sado-mazoşist cinselliğine bulaşacağı ve baştan çıkarılacağı tuhaf, şiddet dolu bir dünyaya kaçırmak isteyen kötü bir ruhla karşılaşmaktadır. Genç, Dorothy ile Frank arasındaki sado-mazoşist ilişkinin içine çekilmekte ve dikizci olarak hiçbir tesiri olmayan bir figüre dönüşmektedir; tıpkı, kendisine Jeffrey'in bakış açısıyla dikizci rolü verilen seyirci gibi. Gösterimin bu dikizleyici düzeyinde David Lynch, eril ve dişil figürlerin zevk nesnesi, özne ve kurban olma arasında gidip gelen pozisyonları alabilecekleri, netice itibarıyla dişil ve eril kimliklerin problematizasyonuna yol açacak olan bir zevk alanı oluşturmaktadır (bkz: Denzin, 1991: 70).

Doğrusu *Blue Velvet* filmini ışıklandırma, kamera yönetimi ve dişil cinsiyetin mütenakız kimlikler içinde sergilenişi bakımından Siyah Dizi'nin kimi filmleriyle karşılaştırmamız mümkün görünmektedir. Bilhassa *Blue Velvet* filminin, kadın tiplemesi dolayısıyla belirli bir anlamda Siyah Dizi'nin kimi filmlerinin izini taşıdığı muhakkaktır. Bu bağlamda, ne mazoşist, ne de sadistçe davranan, daha çok geleneksel dişil pozisyona, eril bakışın nesnesi olan pozisyona sahip olan Sandy'i *good-girl* tipi ile, Dorothy'i ise, sado-mazoşist tavrı dolayısıyla daha çok Kara Dizi'nin dişil *femme fatale* veya *bad-good-girl* tipleriyle karşılaştırabiliriz. Fakat *Blue Velvet* filminde mevzu edilen, Siyah

Dizi'nin bazı filmlerinde olduğu gibi, cinsel arzunun ödipalleştirilmesi yoluyla eril benlik şuurunun, basitçe müphemleştirilmesinden fazla bir şeydir: *Sınır aşımı* ve *farklılıkların saydamlaştırılması* gibi postmodern ilkelere uygun olarak *kahraman* ve *anti-kahraman* arasındaki sınırlar ötelenerek ileriye kaydırılmak yerine, geriye doğru itelenmekte ve böylece öznelliğin esasen emniyetli olmadığı vurgulanmaktadır. Bu özellikle, Dennis Hopper tarafından oynanan *kötü*nün değil, aynı zamanda *kahramanın* da kendisini sado-mazoşizm içinde tecrübe etmesinde görülmektedir. Tam da bu anlamda, *Blue Velvet* filminde anlatımın kahraman veya anti kahraman gösterimi, çözümü oldukça zor bir mesele haline gelmektedir. Bu kahraman-problematiği ayrıca, Frank'ta olduğu gibi, Jeffrey'nin sadist davranış tarzında da tebarüz etmektedir. Bütün bunların hepsi en açık bir şekilde, özellikle, Frank, arkadaşları, Jeffrey ve Dorothy'nin kulübü terk edip kumsala gittikleri sahnelerde ifadeye kavuşmaktadır. Yolda, Jeffrey dövülmeden önce, Frank, Jeffrey'e şöyle der: "Sen de benim gibisin."

Özellikle son sahneler dikkate alındığında, *Blue Velvet* filminin, ödipal efsaneye yaklaşım biçimi bakımından, kendi içine kapalı anlatım yapısının içinde Freudyen mevzuların temsilî söylemsel tarzda işlenişinden ziyade, onların ironik tarzda alaya alınışını sunduğu söylenebilir. Filmin son sahneleri, Dorothy'nin kaybolan oğlunu mavi bir gökyüzünün altında nasıl kucakladığını ve Jeffrey'nin geleneksel aile ortamına, eril emniyetin sözde son durağına, geri dönüşünü göstermektedir. Fakat bu geri dönüş, asla geleneksel anlamdaki bir mutlu sonu sergilememektedir. Bu sahneler daha çok Freudyen mevzulara ve geleneksel aile çekirdeğinin (örneğin anne ile çocuk arasındaki bağ gibi) etik-moral değerlerine yapılan ironik ve parodik bir yaklaşımı

ifade etmektedir. Filmin sonundaki bu *normal olan*a geri dönüş, hakikatte başlangıçtaki nesnelerin kaotik duruma geri dönüşten başka bir şey değildir. Böylece film başladığı gibi, bir kulağın içinde ve diğerinden dışarı çıkarak sona ermektedir. Başlangıçta olduğu gibi filmin sonunda da, David Lynch'in şuur-dışına uzanan yolu kulaktan geçmektedir. Kısaca filmin sonunda, mucizevi olanla muhtemel olan, gerçek olanla efsanevi olan, normal vatandaşla elit sınıf arasındaki sınırların aşılmasıyla, gerçekliğin özünde var olan hiçliğe, emniyetsizliğe ve belirsizliğe, daha doğrusu ayrıştırılamazlığa işaret eden, kendi içine doğru patlayan bir bütünlüğe ulaşılmaktadır. İşte böyle, David Lynch filmini, yavaş bir zoomla Jeffrey'nin kulağından dışarı çıkıp, ailenin mutfak penceresindeki pervazlara konan, Kızılgerdan kuşunu andıran mekanik bir varlığın ötüşüne yönelerek sona erdirmektedir. Aynı sahnede David Lynch, Sandy'ye annesinin yanında şunu söyletmektedir: "Dünya gerçekten tuhaf ve yabancı, değil mi Jeffrey?"

Ayrıca burada filmin, anlatımı açık bir bütünlüğe kavuşmasını temin eden çoğulcu bakış açılarına işaret etmek gerekmektedir. Zira bu açık bütünlük sadece, özeli toplumsal hayattan, normal vatandaşı elit sınıftan, gerçeği gerçek-dışından ayıran sınırlara değil, aynı zamanda Kara Dizi, melodram, soft-pornografi, korku filmi, polisiye, küçük şehir filmi, avangart vs. gibi çeşitli tür ve tarzlar arasındaki sınırlara da meydan okumaktadır. Gerçekten de *Blue Velvet* filmini, ademi merkezî ve içe doğru patlayan anlatım yapısı dolayısıyla şu ya da bu türle sınıflandırmamız oldukça zordur. Özellikle acayip, hipnotik, bir başka deyişle baş döndürücü, seks yüklü sahneleri, yine aynı şekilde şiddet, hakiki sevgi, melodramatik ve sado-mazoşist ritüelleri dikkate alındığında, *Blue Velvet* gibi filmlerin

esasen herhangi bir sınıflamaya karşı direndikleri daha iyi anlaşılmaktadır: Anlaşılan bu tür filmlerin yönetmenleri, içinde bulunduğumuz postmodern çağda, geleneksel öykülemeci anlatım yapısıyla parçalanmışlığa, süreksizliğe, günümüzün gündelik tecrübelerinin çoğulluğuna ve öznenin inhilaline hitap edebilmenin artık mümkün olmadığını düşünmektedirler. Bu yüzden, *Blue Velvet* gibi filmler, gündelik gerçek hayatın kaotik durumunu mümkün olan en geniş anlamda kavramaya ve hiçbir şey kaçırmamaya çalışmaktadır. Böylece bu filmler, iddialı film yapma adına ve günlük hayatın kaotik düzenine uygun olarak, tahrip edici seks ve şiddet, çılgınlık, uyuşturucu ve alkol suistimali, sado-masosişt ritüeller, aldatıcı gerçeklikler ve enerji akışına bağımlı olarak yapılandırılmış anlatım tarzına hoşgörüyle yaklaşan seyirciye yönelmektedir.

Seyircilerin ve eleştirmenlerin gösterdikleri tepki, 'Blue Velvet' filminin çelişkili muhtevalardan, türlerin üst üste yüklenmesinden ve sınır aşan, nefes kesici seksüel-erotik ve şiddet içeren görüntülerden inşa edildiği ve bundan dolayı belirli bir sınıflamaya karşı direndikleri gerçeğini tasdik etmektedir:

- Bir eleştirmen (Champaign-Urbana, Illinois): "Bu filmi seviyorum. Geçen gece ona tekrar baktım. Her şey var: Sırrilik, Kara Dizi, Hitchcock, korku, çok güzel film müziği, ışıklandırma, ortam, Blue Velvet şarkısının melodi yapısını değiştirme ve gerilim üretme tarzı."
- Bir seyirci: "İnsanlar, o filmi altı defa seyrettiğimi duyunca, benim hasta bir kişi olduğumu söylüyorlar."
- Bir seyirci: "Bu filmi ya seviyorsun veya ondan nefret ediyorsun."

- Bir başka seyirci: "Bilmiyorum, ürkütücü olan film mi, yoksa ona bakanlar mı?"
- Veya: "Kendimi o filme bakan bir sapık gibi hissettim."

David Lynch ise, *Blue Velvet* filmi hakkında şöyle demiştir:

> "Belirli bir açıdan bakıldığında bu her şeye rağmen bir fantezi filmi. Bu film, esrarengiz bir hikâye tarafından sarılmış tuhaf arzuların bir rüyası gibi. O, fantezi serbest bırakıldığında nelerin vuku bulabileceğini gösteriyor. (...) Blue Velvet, küçük bir Amerikan şehrinin yüzeyi altında yapılan bir gezinti, fakat aynı şekilde şuur-altında veya normalde karşılaşmadığımız şeylerle karşılaşılan bir yerde yapılan bir araştırma."

Kendisinden filmin anlamını mülahaza etmesi rica edilince, Lynch şunu söylemiştir:

> "Ben bir şey söylesem de fark etmez. Bu, 400 yıldır ölü olan bir delikanlıyı mezardan çıkarıp, ona kitabı hakkında soru sormak gibi bir şey. Onun kitabı, önümüzde durandır. Onun bu mevzuda söyleyecekleri, bir şeyi değiştirmez. Eğer dürüst olunacaksa, onun adım adım farklı düzeylerde anlaşılabileceğini, fakat yine de, her şeye rağmen hakiki kalacağını düşünüyorum. Hayatın da böyle olduğunu düşünüyorum. Onu sürekli daha derinden yakalayabiliriz, fakat her zaman harika bir anlamı yine de olacak."
>
> Filminin belirli bir türe aidiyeti sorulduğunda Lynch, şöyle bir yorum yapmıştır: "Bence o bir türe ait değildir. O *Blue Velvet*'tir."

Filmini mutlaka belirli bir kategoride görmesi hususunda ısrar eden röportajcıya Lynch, karşılık olarak şöyle demiştir:

> 'Siz öyle diyorsunuz, sanki siz her filmi isnat edebileceğiniz bir kategori bulabilecekmişsiniz gibi. Fakat tür kurallarına uymak zorunda değilsiniz. *Blue Velvet* filminde kurallara bağlamanın belirli bir tarzına, normal nedensel izahlara karşı duran birçok şey var." (bkz: Denzin, 1991: 73-74).

Bütün bu mülahazalar bize, Blue Velvet gibi, birçok açıdan postmodern olarak değerlendirilebilecek filmlerin, kültürel nesnelerin formel vasıflarını, gösterimin eleştirel-söylemsel problematizasyonunu aşırı düzeyde önemseyen ve akılcı kültürel anlayışı yayan klasik-gerçekçi ve estetik-söylemsel modern filmlerin aksine, kültürün akılcı ve/veya didaktik bakış tarzlarına saldırdığını ve kültürel bir metnin ne anlama geldiğinden ziyade, ne yaptığını önemsediğini göstermektedir.

Netice itibarıyla ifade etmek gerekirse, *Blue Velvet, Videodrome, Blade Runner veya Naked Lunch* gibi postmodern filmler, gösterimlerinde kati didaktik veya eleştirel-söylemsel bir anlam yapılandırmamaktadırlar. Anlamla oynanan, sonu gelmeyen parodik oyunlar vasıtasıyla bu filmler, söylemsel-temsilî bir kontekstin bünyesinin sınırlarını veya söylemsel anlamda belirlenen ve bu sebeple sınırlı olan kodu aşarak belirsizliğe uzanmaya çalışmaktadırlar. Belirsizliği, düşünülmeyeni ve ayırt edilemezliği üreten kontekstüel bünyenin mevcut olmayışı, mümkün *anlam*ın asıl kaynağını oluşturmaktadır. Bu tür filmlerde, kati anlam iradesi daimi olarak, gerçeğin tabiatının problematizasyonu ve konteksti yeniden yorumlama imkânının çoğulluğu dolayısıyla mağlup olmaktadır. Gösterimin çift anlamlılığı, parçalanmışlık ve saçılmışlık, kontekstlerin çoğulluğu vasıtasıyla, itimatın, güvenilir yorumların anlamı ve hermenötik-söylemsel sentezlerin oluşturduğu hayal kırıklığının ve isteksizliğin

postmodern tarzda dinamitlenmesi, netice itibarıyla seyircinin istikrarlı, güvenilir (kurgusal) bir dünya anlayışını bertaraf etmektedir. Mümkün dünyalar, çeşitli karşılaştırılamaz ontolojik düzeylere yansıtılmakta, öyle ki, bu dünyalar arasında görünen şeyler netice itibarıyla ayırt edilemez, başka bir deyişle belirlenemez olarak kalmaktadır. Söylemsel dünyaların, herhangi motive eden bir kontekstin dışında yüzleşmeleri dolayısıyla, bütünlüğün temsilî inşasının imkânsızlığını vasıflandıran bir boşluk oluşmaktadır. Başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, ayırt edilemezlik ve açık bütünlük, segmentlerin mümkün temsilî kontekst içinde yeniden terkip edilmesi yoluyla değil, dekonstrüksiyonu yapılamaz sınırlar içinde bütünlüğün dekonstrüksiyonu olarak tezahür etmektedir.

İroni, parodi, pastiche unsurlar, kontekstlerin dekonstrüktif çoğulluğu ve gerçekliğin temsil edilmeyişinden oluşan figüratif bir örgüde, modern seküler öznenin söylemsel-temsilî otoritesinin yerine, ödipal, paranoyak, şizofren, libidinal ve figüratif düzenlerin örgüsünde, kendini daima başkalaşmış olarak sunan ve böylece her defasında kati tanımlamalardan uzak duran post-yapısalcı ve postmodern bir *O/Id* ikame edilmektedir. Demek oluyor ki artık, aydınlanmanın öznesi değil, bilakis *O/Id* (şuur-dışı), gerçeğin temsil edilemeyen problematik tabiatına, dekonstrüksiyonu yapılamaz olana ve karşılaştırılamaz olana ilişkin olarak hitap etmektedir. Yani *O/Id*, postmodern bunalım kültürü içinde yeni arzulara, zevklere, isteklere, umutlara, korkulara, kaygılara ve nihayet inhilale maruz kalan öznenin sorularına işaret etmektedir.

Son Söz

Modernizm, insanı evrenin yeni hükümranı olarak görüp, hakikat ve özgürlüğün mutlak ölçüsü olmak durumuna yükselttiğinde, onu nesne ile ilişki içerisinde, güç istemiyle donanmış özne biçiminde tasavvur ediyordu. Modern özne-nesne ilişkisinde özne, animalis rationalis, akıllı ve hayal gücüne (herhangi bir şeyi [göz-]önüne getirip yerleştirebilme/kurabilme kabiliyetine) sahip bir hayvan kabul ediliyordu. Öyle ki, aklıyla varolanı tahlil edebileceği, mümkün olanı ve olması gerekeni önceden hesap edip belirleyebileceği öngörülüyordu. Böylece özne güç istemine (hükümranlık arzusuna) mukabil hedefler tayin edecek, kurallar tespit edecek ve faaliyet şekline uyarlanmış araçlar hazırlayacaktı. Modernizm, özneyi nesneye yönelik olarak kurulmuş refleksif bir ilişki içerisinde görüyordu. Bu ilişki doğrusu modernizmin, aklın özü ve ana ilkelerini nasıl düşündüğünü ifşa etmektedir: Refleksiyon! Aynı zamanda aklın özünü ve ana ilkelerini belirleyen yansıma! Bu anlamda öyleyse düşünmek, bir şeyi başka bir şeye yansıtmak demektir. Modernizm, düşünmek üzerine böyle düşünmüş, bu düşünceye uygun olarak düşünmenin temel ilkelerini güya keşfetmiş, onları metafizik-aşkın bir düzlemde sistematize veya formüle etmiş ve buna da lojik veya lojistik adını vermiştir.

Modern sekülerleşme sürecinde bu lojik ve sistematik yansıma, değişik tarz ve biçimlerde ortaya çıkmıştır: Örneğin eleştirel-aşkın (Kant), diyalektik (Hegel ve Marx) veya akılcı-pozitivist yansıma vs. gibi. Fakat bu düşünme tekniklerinin refleksiyonları neticede nereye varacak, başka bir deyişle bu refleksiyonlar aslen ne ile ilişkiye girmiş olacaklardı ki?! Cevap aslında çok açık ve basit, ama o denli sorgulamayı gerektirecek nitelikte: Bu refleksif düşünme teknikleri, gerçeklik, nesnelerin durumu, varolma ve genel olarak varolanın tabiatı üzerine kurulmuş bulunmaktadır. Hakikatin bu öznelleştirilmesi -ki paradoksal bir biçimde nesnel olmak adına yapılmaktadır- bütün nesne dünyasının veya varolan her şeyin kendisinin ilkin (hakikatin kaynağı olan) öznenin öznelliğinde asıl varlığına kavuştuğu varsayımını gerektirmektedir. Düşünmenin ilkelerinin, gerçekliğin, nesnelerin durumunun ve sonuçta varolanın temel ilkeleri olarak öngörülmesiyle, öznenin öznelliği kendisini, varlığın hükümranlığına değil de, saf aklın sistemine, saf düşüncenin hükümranlığına ait olan hakikatin mutlak ölçüsüne yükseltmektedir. Bu saf düşünce hükümranlığının muhtevası ise, Hegel'in iddia ettiği gibi, adeta Tanrı'nın ebedi varlığının, tabiatın ve mutlak olmayan sonlu ruhun yaratılması öncesindeki durumuna benzemektedir (bkz: Heidegger, 1991: 244). Nasıl Karl Marx'da dünya tarihi, insanın insan emeğiyle husule getirilmesi ve tabiatın insan için oluşması ise (bkz: Marx, 1932: 307), modernizmin hakikati izhar ve ifşa etmesi de, mevcut ve mümkün olanın gerçekliğinin mantıki- tahlilî, eleştirel-aşkın ve diyalektik düşünmenin refleksifliği aracılığıyla yapılan, öznel tarzda belirlemeden başka bir şey değildir. Buna göre hakikat, ruhun[95]/öznelliğin nesnelleş-

95 Bir başka deyişle, modern ruhun nesnelleştirilmesi; bu modern ruh ki, sadece kavramların, tasarımların (refleksiyonların) örgüleştirdiği öznel dokusunu ger-

mesidir, bu ise refleksif faaliyetin neticesi, kendi kendisini üreten, gerçek olanın tüm gerçekliğini belirleyen aklın ve mutlak öznenin iradesinin eyleminin ürünü olarak tezahür etmektedir. Böylece, düşünme ve bilmenin öğretisi, hakikati izhar-ifşa etme tekniği ve gerçek olanın gerçeklik düzeyini belirleme metodolojisi olan mantığın, ne şekilde öznenin kudret iradesinin, metafizik-aşkın muharrik üretim gücü yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu haliyle mantık (loji), teknoloji çağında birçok alanda, ekonomi ve endüstrinin her alanında, ilmi araştırmaların her dalında ve politikanın organize edildiği merkezlerde uygulamaya geçirilmiş ve nihayet, gerçeğin teknik üretiminin bir bütünlük olarak biçimlenen ürünlerinde temsil (reprezante)[96] edilmiştir. Düşünme üzerine belirli refleksif tarzda düşünmenin neticesi olarak ortaya çıkmış olan loji (düşünme tekniği), sınır tanımak-

çeklik üzerine tatbik etmekle değil, aynı zamanda bunun da ötesinde, düşüncelerinin sistemini, varolan her şeyin sistemini kendi içinde eriten varlığın kendisi olarak tasavvur etmek suretiyle hükümranlığın evrensel biçimlerini elde etmeye çalışmıştır. Bkz: (Heidegger, 1994: 140)

96 Bu kelimeyle kastedilen, bir şeyin (örneğin mantığın) başka bir şeyle temsilî düzlemde tekrar sunulmasıdır.
Burada öznenin mantıki-refleksif düşünme ve tasarlamanın temsilî (reprezantatif) muhtevasını simgeleyen, Descartes'ın meşhur cümlesine işaret etmek gerekmektedir. Bu cümle aynı zamanda sekülerleşme projesine ve dolayısıyla mantıki-refleksif düşünmenin (öznenin öznelliği) varlık ve varolan üzerinde kurulmuş iktidarından beslenen modern inancı öz bir şekilde ifade etmektedir: "Düşünüyorum, o halde varım". Burada öznenin mantıki düşünmesinin temsilî refleksiyonu vasıtasıyla, varlık üzerinde (sanki varlık düşünmenin ürünüymüş gibi) iktidar gücünü kullandığı görülmektedir. Descartes'ın aslen, her şeyden şüphe ediyormuş gibi görünmesine rağmen, özneyi/beni (ego) neden sorgulamadığı ortaya çıkmaktadır. Netice itibariyle Descartes (ve onunla birlikte topyekün Yeniçağ ve Aydınlanma felsefesi) hiçbir şeyi riske sokmamıştır. Descartes'ın her şeyden, nesnelerin ve diğer öznelerin şuurla algılanışından şüphe ediyormuş gibi görünmesi, sadece peşinen kabul edilen, benin/egonun şüphe dışı olmasını daha etkileyici bir biçimde vurgulamak içindir.
Bkz: (Heidegger, 1983: 30).

sızın yayılmıştır. Öznenin aşkın-metafizik öznelliğinin ve onun söylemsel[97] aklının temsilcisi olarak loji, sosyoloji, psikoloji, biyoloji, antropoloji, teknoloji, felsefe, ahlak, estetik ve hatta sanat gibi diğer alanlara yansıtılmıştır. Öyle ki, eski ve yeni oluşan alanlar, istidlali bilgi sahaları olarak birbirinden ayrıştırılmıştır.

İşte tam da bu, modern-seküler öznenin güç istemini (dünyayı topyekûn mobilize etme irade ve arzusunu) temsil (reprezante) edecek olan söylemselliklerin mütemadiyen artıp çoğalmaları, amaçlananın aksine moderniteyi bunalıma, bir başka deyişle çıkmaza sürüklemiştir. Bu bunalım, çıkar yolun eksikliğinden değil, *söylemsel aklın hakikat üretimi*nin sayısızca artmasından kaynaklanmıştır. Bu ise netice itibarıyla epistemolojik, etik, estetik, kültürel değer ve unsurların izafileştirilmesi anlamına gelmiştir ki, bu durum rasyonelliğin bağlayıcı genelgeçer bir ölçüsünün olmadığının ispatlanması anlamına gelmektedir. Nitekim, söylemsel olarak idrak edilen bütünlük, bu rölativizimde çözüme uğramıştır.

Hakikatin ve gerçek olanın gerçekliğinin belirlenmesinde mutlak ölçü olarak kabul edilen öznenin neticede iflasına (inhilale uğramasına) yol açan modern bunalımın oluşmasının en önemli sebeplerinden biri, işte bu hakikate ilişkin söylemlerinin izafileştirilmesidir. Bu en bariz şekilde modernizmin, özneyi de nesneyi ele alışına benzer biçimde, ilmi ve söylemsel araştırmaların maddesi yapmasında kendini göstermektedir. Biyoloji, biyokimya, gen-teknolojisi ve sibernetik gibi ilim dallarının yanı sıra psikoloji ve bilhassa psikanaliz (Freud), öznenin (ben/ego) ne derece ciddiye alınabileceğini göstermiştir:

97 Bu vasıflandırma ile belirtilmek istenen, öznel aklın, belirli bir konsept ve sistematik düzen çerçevesinde mevzuları tartışıp incelemekle, hakikate ulaşabileceği varsayımıdır.

Freud'un psikanalizinde, kendi benliğinin kati olarak şuurunda olduğu ve bu şuur ile hareket ettiği kabul edilen özne, gayrı-merkezîleştirilmiş, merkezden uzaklaştırılmış (yoksunlaştırılmış), şuur ve şuur-dışı arasındaki muallakta salınıp duran *ben*e dönüştürülmüştür.

Yalnızca modern öznenin, psikolojik bir ben olarak algılanıp, ağırlığını yitirmesi sebebiyle değil, aynı zamanda son derece ilerlemiş bilgisayar ve gen-teknolojisi sayesinde insan ve makina, ruh-beden ve teknoloji arasındaki sınırların (örneğin tabii insan ile suni, klon-insan gibi) kaldırılmasıyla, modernizmin ilericilik, evrim, eşitlik (emansipasyon), evrensel aklın güvenilirliği gibi ilkeleri ve nesnenin karşısında konumlandırılan, özgürlük, istek-irade ve bilgi ile donanmış özneye olan inanç temelinden sarsılmıştır.

Bu değerlendirmeler muvacehesinde, film sanatıyla ilişkili meselelerin, özne, nesne, varlık, zaman, mekân, gerçeklik, şuur ve şuur-dışılık veya ilim, teknoloji, tarih, etik-ahlak, estetik, kültür, tabiat vb. gibi varoluşsal problemlere müteallik temel kavramlar dikkate alınmaksızın tartışılamayacağı anlaşılmaktadır. Eğer,

- Teknolojik reprodüksiyonun ve kodların postmodern çağında, tarihin, evrimin ve felsefenin sonundan, post-hümanizmadan bahsedildiği bir dönemde, film sanatı hangi anlamı ifade eder?
- Modernizmin idealleri, etik-estetik ilkeleri pratikte geçerliliğini yitirdilerse, bütün bu gelişmelerin sonu nereye varacak?
- Gerçeklik, zaman, mekân, tabiat ve nesneyle ilgili şuurumuz ve bununla birlikte film, günümüzün sınırları müphem postmodern evreninde ne gibi bir değişikliğe uğruyor?

gibi sorular üzerine fikir yürütülmesi anlamlı ise, o zaman bu noktaya nasıl gelindi sorusunun da göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Bu soru ise, film tarihinin incelenmesini zorunlu kılmaktadır: Hareketli resimlerden oluşan yedinci sanatın (filmin) on dokuzuncu yüzyılın sonunda doğuşu, yazı kültürünün resim kültürüne dönüşmesi, başka bir ifadeyle, çoğunlukla söylemsel olan kültürden, ağırlıklı olarak figüratif olan kültüre geçişi ifade etmesi bakımından önemli bir dönüm noktası teşkil etmektedir. Yine de, filmin hareket ve zaman çekimlerinin özdönüşümsel figüratif özelliğinin kendine has bir tarz olarak billurlaştırılması kolay olmamıştır. Zira modern söylemlerin etik-estetik ilkeleri, ilkin temsilî (reprezantatif) anlatımın klasik-gerçekçi geleneğinin çeşitli sunuş teknikleri olarak, film tarihinin başlangıcında sinemaya hâkim kılınmıştır. Bu ilkeler muvacehesinde film, harekete geçirilmiş resimler vasıtasıyla bir temanın temsilî-öyküleme usulüne uygun bir tarzda sergilenip sunulması olarak algılanıp, öz itibarıyla bu doğrultuda şekillendirilmiştir. Ne var ki, hareketlendirilmiş temsilin klasik-gerçekçi anlatım yapısı, kendisini film tarihinin ana gelişme çizgisi ile özdeşleştirmekle birlikte, filmin asıl bunalım yatağı haline gelmiştir. Filmin özünün klasik-gerçekçi, öykülemeci temsil vasıtasıyla böylece belirlenmesi, ancak bu ana çizgiden sapan Ekspresyonizm, Sürrealizm, Neorealizm, Kara Dizi gibi temayüllere karşı sürekli yeniden yapılanma mecburiyeti pahasına ayakta tutulabilmiştir.

Sinemadaki tür, tarz ve yönetmene göre değişen figüratif yönelişlere rağmen, klasik-gerçekçi, öykülemeci film, akla gelen bütün anlatım teknikleri ve vasıtalarıyla hikâyenin teleolojik-kurgusal anlamını temsilî tarzda sunmaya uğraşmıştır. Öyle ki, gösterimin kendisini, temsilî söylemsel hakikatin kapalı bir

bütünlük içerisinde cereyan eden bir hadise olarak kavramaya çalışmıştır. Öte yandan bu filmler (öyküleme usulüne dayalı temsilî geleneklerini sürdürmek maksadıyla) diğer filmleri ve klasik-gerçekçi filmlerin büyük yönetmenlerini taklit etmişlerdir; öykülemeci gösterimlerinin ve teleolojik-konstrüktif anlatımlarının figüratif bir unsuru olarak kullanmışlardır. Öyküleme geleneğinin yukarıda izah edilen bu gelişim süreci, bir temanın temsilinin (re-prezantasyonunun) kendi çevrimsel döngüsü içerisinde nasıl gitgide güçleştiği ve nasıl yavaş yavaş imkânsız hale geldiğini göstermektedir. Bir başka deyişle, öyle anlaşılıyor ki, filmin kaderi gerçekliğin değil, kendi kendisinin görüntüsel medyumu içerisindeki temsili (re-prezantasyonu) olmuştur.

Sinemadaki temsilin bu krizi, aslında modernizm şuurunun bunalımından başka bir şey değildir. Modernizm, sanat eserini bir anlama, özneye (anlamlandırana) işaret ve dolayısıyla refleksif-aşkın aklın (idea, fikir) temsilî-cismani sunumu olarak anlamıştır. Böylelikle modernizm, özne ile nesne, fikir (ide) ile gerçeklik, ben (özne) ve nesne arasındaki modern karşıtlığı (öznenin öznelliğinden yola çıkarak ve onun aşkınlığının lehine) aşmaya çalışmıştır. Aydınlanma'nın eleştirel-söylemsel şuurunun girdiği tehlikeyi gören estetik-söylemsel modernitedir. Fakat, reprezantasyon, klasik-gerçekçi ve psikolojik anlatım tarzlarının estetik-söylemsel modernite tarafından kurtarılabilmeleri mümkün olmamıştır. Bu estetik-söylemsel modernite, belki temsilî değil, fakat mutlaka özne ve onun eleştirel-söylemsel şuurunu kurtaracak olan yeni estetik sunum imkânlarını aramaya başlamıştır. Söylemsel geleneğin tali ve sembolik düzenlerinin kendi içine kapalı ebedi deveranı, temsilin estetik yapılarının bunalımı olarak algılanmıştır. Böylece estetik-söylemsel modernizm, temsilî gösterimin tabiatını problematize etmeye,

eleştirel-refleksif ve parametrik-söylemsel anlatım yapısı vasıtasıyla, sembolik-kavramsal göstergelerin düzenini entelektüel tarzda çözmeye çalışmıştır. Estetik-söylemsel modernizmle beraber, özellikle Jean-Luc Godard'ın filmlerinde eleştirel-refleksif akıl ve yargı gücü adına koparılan, her tarafı çınlatan bir çığlığın duyurulması amaçlanmıştır. Bu çığlık, eleştirel-entelektüel refleksiyon yardımıyla, filmin klişe ve kalıplarını açığa alıp ortaya dökmeyi denemiştir. Söz konusu yeni estetik-söylemsel tutum, bilhassa Godard'ın filmlerinde araçsallaştırılan, seyirci ve film arasına mesafe koyan eleştirel ve aynı zamanda operasyonel biçim anlayışı vasıtasıyla, sinemanın kalıplarını tartışmış ve tabii seyirciyi de bu tartışmaya çekmiştir. Bununla birlikte, klasik-gerçekçi temsilin bunalımını estetik yapının krizi, bu yapıyı da ayrıştırılabilir unsurların (kategorilerin) ve münasebetlerin oluşturduğu bir sistem olarak ele almakla, yeni estetik-söylemsel tutum kendisini destrüksiyonun ve bilgilenmenin estetiği haline getirmiştir.

Fakat modern estetiğin söylemsel şuurunun bu atılımı (bunun sinemadaki en önemli temsilcisi hiç şüphesiz Jean-Luc Godard'dır), sanat tarihçileri, film eleştirmenleri, akademisyenler ve film tarihçilerinin ötesinde, geniş seyirci kitlelerine hitap edememiştir. Bu girişim, sinemadaki estetik-söylemsel şuurun bunalımına yönelik yapılan entelektüel bir müdahale olarak tarihteki yerini almıştır. Sinema bu çerçevede, ayrı ayrı parçalarına bölünebilecek bir bütünlük olarak görülmüş ve parçaların, eleştirel-söylemsel bir tertibe sokulmasıyla, sistemin unsurlarını birbirine bağlayan refleksif ilişkilerin kurulmasıyla, yeni bir sinema ilan edilmek istenmiştir. Bu girişim başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Zira filmi, mantıki-refleksif, eleştirel-estetik aklın söylemsel

tarzda yaşayıp tecrübe etmenin alanı veya ürünü yapmak isteyen estetik-söylemsel çığlık, seyircide yankı bulmamıştır.

Belirli bir yapı olarak kavranılabilir olmaması sebebiyle, bunalım kendini gittikçe daha yoğun biçimde hâkim kılmış ve nihayet müphemleşen sınırların postyapısalcı-postmodern ve tarih sonrası evreni haline gelmiştir; öyle ki, eski, söylemsel-diyalektik, temsilî, pozitivist-akılcı, politik-ahlaki alanlarda elde edilmiş ve güya çerçevelenmiş bütünlükler riske atılmıştır.

Bu söylemsel bütünlüklerin riske atılmasından sonra, resimler, evrim ve tarih sonrası, postmodern çağın filmlerinde, gitgide kendi kendilerini vasıtasız olarak ve bir başka şey için olmaksızın ifade etmeyi öğrenmişler ve nihayet gerçek ve gerçek-dışı, akla uygun ve akıl-dışı olanın, reprezantasyon ve simülasyon şeklinde veya gerçek hayattaki zaman akışı içerisinde sunulanın, gerçekçi ve hiper gerçekçi olanın ve son olarak, hakikat ve hakikat dışının, varlık ve varlığın görüntüsünün birbirinden ayırt edilemezliğinin tek geçerli ölçü haline geldiğini ifade etmeye başlamıştır.

Postmodern çağın filmlerinde, çeşitli gerçeklik düzeylerinin, klasik-gerçekçi, temsilî ve söylemsel estetiğin eski modalitelerinin ve yeni sunuş imkânlarının hepsinin birden, bir şeyin olduğunun veya ne olduğunun, mevcudiyetinin, hiper gerçekçi-figüratif gösterimin yüzeyinde, nasıl anlaşılmazlığın ve şaşkınlığın sınırlarına doğru akıtılarak yayılıp dağıtıldıkları, böylece gösterime sunulan gerçekliğin etik-ontolojik problematiğini cevapsız bırakıp, klasik öyküleme ve söylemsel dramatürjinin bütün etik-estetik yapısının sorgulandığı görülmektedir. Ana hatlarıyla postmodern olan filmler, olayların parçacıklara bölünmüş şekilde ve hiper gerçekçi tarzda odaklanan gösterimleriyle, özdönüşümsel, metinlerarası olmanın ve paralojik yüzey oyunlarının

cyberspace estetiğiyle, eski klasik-gerçekçi, uzun müddettir çökmeye yüz tutan öyküleme usulü temsile ve son dönem modernitenin eleştirel-refleksif ve estetik söylemine, sinemada nihai öldürücü darbeyi vurmuşlardır.

Özellikle son dönemlerin bazı postmodern filmleri, yoğun efektif ve teshirî sunumlarının figüratif, paralojik-dekonstrüktif, metamorfik-şizofren yüzey oyunlarında, postmodern hayatın apokaliptik bir biçimde *şimdi*de zirveleştirilen adem-i merkezî durumunu göstermektedirler. Son otuz yılın figüratif-postmodern filmleri, göçebe gibi mekândan mekâna, aksiyondan aksiyona, türden türe, bir anlatım tekniğinden öbürüne, bir mantıktan diğer bir mantığa, bir ifrattan başka bir ifrata kaçışmaktadırlar. Bu filmler, birçok gerçeklik düzeyinin, türlerin ve tarzların üst üste yüklenmesiyle, belirsizliği, adem-i merkeziyeti, tesadüfiliği, aniliği ve kural dışı (aykırı) karmaşıklığı meydana getirmektedirler; öyle ki, delik deşik edilmiş anlam düzleminde kaygılı bir huzursuzluğa ve tali (ikincil) düzenlerin yıkılmasına sebep olmaktadırlar.

Özetlemek gerekirse, son yılların figüratif-postmodern filmlerinin tutkulu bir gayretle, karşılaştırılamaz, sergilenemez ve belirlenemez olana yönelerek, üzerine vaaz edilmiş eski görüşleri, zaman, mekân, davranış ve gerçek olanın gerçekliğine müteallik alışılmış algılama biçimlerini sorguya tabi tuttuklarını söyleyebiliriz. Aynı yöneliş ile yeni geliştirilmiş gösterim, algılama biçimleri, ifade imkânları ve yeni zuhur eden duyarlılıklar vasıtasıyla, gerçek olanın ve gösterimin tabiatını problematize etmeye çalışmaktadırlar. Resmin, görüntünün ontolojik-fenomenolojik statüsünü problematize eden bu figüratif-postmodern filmlerin kaotik gösterimini, bilinemezliğin (post-) apokaliptik terörü olarak ifade etmem mümkün gözükmektedir. Bu

bilinemezlik, hatıralar, zihnî süreçler, tecrübeler, alışkanlıklar, kognitif sistemler ve kodlanmış söylemler ile kurulmuş yapı olarak geçmişten beri algılanan ve adlandırılan öznelliğin emniyet bölgesini, ne zaman ne tarih, ne mekân içerisinde, ne de söylemsel olarak önceden hesaplanıp kestirilebilen, belirlenebilen *var*ın sınırsız açık alanı ile yüzleştirmektedir.

Bu bağlamda, insani düşünce ve iradenin nispi güvenilirliğinden gayri insani uyarımların kati güvensizliğine olan geçişin, bilhassa son yılların bilim-kurgu ve korku filmleri için çok karakteristik olduğu söylenebilir. Sinemada gitgide psikoloji, dramatürji ve bir karakter canlandırmasından vazgeçilmesi, figürlerin iç dünyasının neredeyse tamamen boşaltılması ve onları güvensizlik alanlarının hiper-gerçekçi, fiziki ve parçacıklara bölünmüş dış dünyasında, insan vücudu halinde projektil gibi hareket ettirilmeleri oldukça önem arz etmektedir. Zira bu filmlerde beden, artık insan özünün, karakteristik sıfatların ve ahlaki değerlerin taşıyıcısı olması dolayısıyla kabul edilen eski geçerliliğini kaybetmektedir; öyle ki ruh ile beden, insan ile makina, çeşitli cinslerin öznellikleri ve erkek ile dişi arasındaki sınırlar inhilale maruz kalmaktadır.

Dolayısıyla, iç dünyanın etik-söylemsel değerleriyle, psikolojik-ahlaki bir pusula rolü üstlenen *ben* ve vicdanıyla birlikte boşaltılmasının, filmdeki anlatım yapısının, klasik-dramatik, temsilî ve estetik-söylemsel kahraman-antikahraman ve iyi-kötü düzeni problematiğinden bağını koparmasıyla ilişki içerisinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Aynı şekilde, hareketlerin dramatikten, hikâyenin de belli bir gayelilikten arındırılması için, gösterimin bünyesinin adeta figüratif bir dövmeye tabi tutulduğunu söyleyebiliriz. Bu ifadeyle bilhassa kastedilen,

- klasik-gerçekçi ve öykülemeci-dramatürjik aksiyonun tebarüz eden belli başlı anlarının vurgulanmasından ziyade, dikkatin, şiddetli, ani heyecan içeren, teshirî ve hissî yoğunluğu olan ve keyfî olarak düzenlenmiş anlara çekildiği,
- özel efekt, bilgisayar animasyon ve simülasyonları, teshirî görüntüler ve sarhoş edici resim seyelanıyla, oyunun ve olayların parçalara bölünmüş ve hiper-gerçekçi tarzda odaklanan sunumun öne geçmesi dolayısıyla, sebep-netice şeması içerisinde yürüyen ve teleolojik tarzda kurulmuş bağlantıların oluşturduğu klasik öyküleme usulünün gerilim artırma anlayışının darbe aldığı ve nihayet gösterimin özdönüşümsel bedeninin bizatihi kendisinin olağan dışı bir hadise haline geldiği,
- gösterime sunulan nesnelerin *hiç*in yerini tutmaktan öte bir anlamı olmayan, bütün her şeyin gösterimin yüzeydeki infilakıyla harcandığı ve bunun neticesi olarak klasik-öyküleme usulüne dayalı anlatımın, temelinin yüzeysel teşevvüşün figüratif bir unsuru haline getirildiği,
- psikoloji, sosyoloji ve teoloji gibi ilimlerin açığa alınıp maskelerinin düşürülmesiyle, söylemsel aklın ilâhî gücü ve öznelliğin kahramanlığı mitosunun yıkıma uğratıldığı ve nihayet öznenin bir tür gayriihtiyari biçimde arzular üreten şizo-makinasına dönüştürüldüğü filmlerdir.

Postmodern bakış açısıyla, bu tarzdaki filmlerin, modern, seküler medeniyetin apokaliptik akıbetinin etik-estetik ve kültürel sonuçlarını, başka bir deyişle onun, kültürel anlamda kaosa düşmesini bir olgu olarak kabul ettikleri söylenebilir. Bu kabulden yola çıkarak, bunalımın tarih-sonrası kültürünün ürünleri

olarak, normal hayatın gerçekliğinin belirsizliğe ve bilinmezliğe doğru dönüşümünde, onlara eşlik ettikleri söylenebilir. Bahsedilen filmler, normal hayattaki gerçeğin kaotik düzeninden (düzensizliğinden) ilham almaktadırlar. Gündelik hayatın nesnelerini, hadiselerini ve varoluş biçimlerini bir temsil (re-prezante) edilemezlik olarak sunmaya çalışmakta ve bu çaba içerisinde onları, ne etik-estetik anlamda yorumlamakta ne de eleştirmemektedirler.

Postmodern, tekno-kültürel çağın filmleri, seyirciyi paralojik-figüratif, sabit bir merkezi bulunmayan, erotize edilmiş hareket ve zaman görüntülerinin sarhoş edici anaforik girdabına çekmektedir. Gösterim ve seyirci arasındaki mesafeyi, hiperrealistik sunum (prezentasyon), parçacıklara bölünmüş nesnenin ve odaklaşan zaman-mekân örgüsünün detay çekimleriyle ortadan kaldıran filmler, bu şekilde, bir şeyin gösterime sunumunun heyecan verici bünyesinin hissî tecrübesini mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla gösterimin bünyesinin erotize edilmesiyle, sürekli şimdide sunulan halıhazırda bulunuşun ve oluşun tesir ve haz yoğunluğu/teshiri güçlendirilmektedir. Sonuçta bunlar, öznenin bu zamanda, gerçek olanın gerçekliğini ne şekilde algıladığı ve yaşayıp tecrübe ettiğini dile getirmektedirler: Space-paranoids gibi; şimdi ve burada mevcut olma biçiminde güncellik, sürekli başkalaşmak ve hayret içerisinde, şaşkınlık ve hayranlıkla bir şeyi seyredercesine (dikizlercesine), coşarak ve kendini uyuşturucasına sarhoş ederek vs. Kaldı ki benzer durumları günümüzde mağazalarda, galerilerde, fuarlarda, turistik merkezlerde ve şehirlerde, video oyunlarında, dans lokallerinde, diskolarda, tiyatrolarda ve sinema komplekslerinde, bilgisayarda (internet), cyberspace ve televizyonda gözlemlemek mümkündür. Günlük hayatın duyum alanına çeşitli teknoloji ve medyalar tarafından

nasıl yüklenildiği günümüzde zaten neredeyse herkes tarafından bilinmektedir.

Demek ki günümüzde gerçeklik, space-paranoids gibi, gerçek olanın parçacıklara bölünmüş ve bir mihrak etrafında dokunmuş zaman-mekân örgüsünün alanı olarak yaşanıp tecrübe edilmektedir. Tekno-kültürel yaşantıların alanı içerisinde gerçeklik öyleyse kendisini, algıyı sürekli vücut buluşuna muhatap kılan nesnelerin şahsi ve ihsasî tarzda gösterime sunulan hâlihazırda bulunuşlarının zaman-mekân boyutundaki figüratif yayılması olarak sunmaktadır. Cyberspace, internet, televizyon, sinema ve beyaz perdedeki postmodern alan, heyecan ve psişik enerjinin aktarıldığı, tecrübelerin sürekli şimdide edinildiği yer, bir şeyin ne olduğunun, nasıl oluştuğunun ve mevcudiyetinin belirlenemezliğinin alanı olarak açılmakta ve böylece belirsizliğe doğru yayılıp genişlemektedir.

Günümüzde klasik-ontolojik ve metafizik anlamda yapılabilecek insan tanımlamalarının pratikte karşılık bulması oldukça zor görünmektedir. Günümüz insanı bahis mevzu edildiğinde daha çok, şuursuz istek ve haz üretimlerinin bio-psikolojik alanı (mekânı) sayılan ve böylece, iştahlıca arzulayan ve arzulanan (deri yüzeyinin derinliği olarak) et durumunda olan vücutlar ifade edilmektedir. Demek ki, günümüzde insan tarih-sonrası ve post-hümanist çağın vücutları haline gelmiş bulunmaktadır. Günümüzde vücudun gitgide alışılagelmiş cinsiyet kimliklerinden uzaklaştığı, toplumsal-kültürel alanın ahlaki-söylemsel kodlarından bağımsız hareket edebildiği, gelişmiş bilgisayar ve gen-teknolojisi sayesinde cilt renginin, cinsellik hormonlarının değiştirilmesinin ve cinsiyetin kasten ikizanlamlı olmasının mümkün olduğu bir çağ tecrübe edilmektedir. Bugünkü teknoloji ile vücudun hem dış, hem de içten kodlandırılması,

küçültülmüş, stimüle eden teknik organizmalarla işgal edilerek nüfuslandırılması mümkün hale gelmiş bulunmaktadır.

Son yılların postmodern-figüratif filmleri,

- En küçük parçalara bölme yöntemiyle elde edilen ayrıntılı netliklerin, sadece tekrara dayanmayan, aynı zamanda ayrıştırılan ve çeşitlendirilen sergileme mantıklarının paralojik biçimde sürdürülen pornografik tarzda takibi vasıtasıyla yorumun, eleştirinin ve özellikle temsilin vazgeçilmez ön şartı olan mesafeyi ortadan kaldırmaktadırlar.
- Ayrıntılı karakter oluşumundan, psikoloji, etik kodlar ve toplumsal çevrenin söylemsel tasvirinden vazgeçip, onun yerine olayların heyecan verici, akıcı, efektif ve yoğun teshirî detay çekimleriyle, kişilikten yoksunlaştırılmış vücut parçacıklarının veya zevk ve haz yoğunluğunun (ve buna mukabil ölümlülük/yokluk hissinin) parçalara bölünmüş nesnelerin sonsuz işleme tabi tutulmasının gösterimiyle eğlenmektedirler.
- Sebep-netice ilkesine uygun olarak kurgulanmış zaman akışından sürekli sapmalarla, belli bir beklenti oluşturan olaylar zincirinin sürekli kırılmasıyla, ifratın diyalektiği ile, başka bir deyişle, iptidai enerjilerin fantastik ve aşırı boyutlarda yükseltilmesiyle istikametsiz, şaşkın, erotiğe saplanmış, normal hayatın kaotik düzeninin kuşattığı hasta bir şuuru vücuda getirmektedirler.
- Gösterimi sürekli hayret ve sarhoşluk verici durum olarak sunmakta ve seyircileri mütemadiyen beklenilmeyen yeniliklerle karşı karşıya getirmektedirler. Bunun neticesi

olarak özne ile nesne arasındaki klasik-modern ayrımdan şüphe etmektedirler.

- Son olarak da vücudun ve sıfatlarının devredilebilirliğinin ve değişkenliğinin görüntülenmesiyle, vücudun, insandaki aşkın öznelliğin temsilcisi olmak bakımından, kendine has ve biricik olma özelliğinden şüphe etmekte ve böylece, ahlaki ve metafizik söylemsel öznelliği ile modern öznenin, insan ve makina, beden ve ruh, gerçeklik ve hayal, güncellik ve kurgu (fiksiyon), varlık ve görüntü gibi değişik ontolojik düzeylerin şeffaf sınırları arasında kaybolduğunu açıktan açığa gözler önüne sermektedirler.

Bütün bu gelişmeler, filmin geleceğine dair bazı ipuçları vermektedir: Film tarihi, filmin ilmi-teknolojik ve toplumsal-kültürel gelişmelerden etkilenmemesinin mümkün olmadığını göstermektedir. Şüphesiz sinema/film, televizyon, video-klip, DVD, bilgisayar animasyon programları, cyberspace teknolojisi ve reklam programları için sözü edilen metinlerarası ilişkiler gittikçe gelişecektir. Hatta bu karşılıklı ilişkinin şimdikilerinden daha karmaşık gösterim biçimleri doğuracağını iddia etmek mümkündür. Filmin, bugüne kadar olduğu gibi, gelecekte de kendine özgü ifade biçimlerinin sınırlarını devamlı aşacağı, sanatkârane ve teshirî tarzda yeni efektif boyutlar keşfedeceği ortadadır. Tabii ki bu boyutların, gelecekte ne şekilde tezahür edeceğini tahmin etmek çok zordur. Bilgisayar ve dijital teknolojinin bu bağlamda hangi rolü oynayacağı tam olarak söylenemez. Eğer eşya ve hadiseler, geleceğin daha karmaşık bir cyberspace estetiğine uygun olarak, çok hızlandırılmış, saçılıp deforme olmuş, ani çıkışlarla zıplayan ve punkrock veya tekno-müziğine benzer hızlı,

şiddetli ritimler ile gösterime sunulacaklar ve böylece seyircinin dikkati süratle akan, *şimdi*de tezahür eden ve aynı anda kaybolan özdönüşümsel ve sebep netice ilişkisi olmayan resimlerin üzerine çekilecekse, filmin öykülemeci anlatımını sürdürüp sürdüremiyeceği veya ne şekilde sürdüreceği sorusu şimdiden merakı celbetmektedir. Belki de biz o zaman, herhangi bir şekilde, sakin ve sade resimler, uzun süreye yayılmış ritimler ile bir hikâye anlatan filmler için nostalji duyacağız ve onları çok beğeneceğiz. Belki de gelecekte en iyi hikâye anlatımlarını ancak bazı televizyon programlarında (örneğin haberlerde) öyküleme usulüne uygun tarzda sunulan hadiseler olarak izleyebileceğiz. Bilmiyoruz, uzak gelecekte filmin ne hale gelebileceğini belki hayal edemiyoruz bile. Her ne olursa olsun, bugün tespit edebileceğimiz filmin hiçbir zaman eskisi gibi olmayacağıdır; remake (yeniden yapım) olsa bile. Gelecekte, bugünde olduğu gibi, gerçekliği klasik-gerçekçi, reprezantatif veya eleştirel-söylemsel tarzda gösteren ve belirli etik-estetik ölçüleri ve düzenleri vaazeden filmlerin olabileceği düşüncesi isabetli görünmektedir. Fakat bu tür atılımlar bile, postmodern (film) kültürünün etik-estetik pratiğini ve yaşayış tarzını belirleyen zamanın ruhu ve zihniyeti olarak tecrübe edilen kaotik durumunu değiştirmeye muktedir olamazlar. Bilakis bu atılımlar postmodern kaosu daha da güçlendirirler.

LUGATÇE

Anagram: Bir kelimedeki harflerin yerleri değiştirilerek elde edilen kelime: bakla - ablak gibi.

Belagat: İyi konuşma, sözle inandırma yeteneği, söz sanatlarını inceleyen bilgi dalı, retorik, konuyu bütün yönleriyle kavrayarak hiçbir yanlış ve eksik anlayışa yer bırakmayan, yorum gerektirmeyen, yapmacıktan uzak, düzgün anlatma sanatı.

Celb: Kendi tarafına çekmek, çekmek, götürmek.

Cyberspace: Siber-uzay.

Dâhilî: İçle ilgili, içe ait olan.

Dedüksiyon: Tümdengelim.

Deformasyon: Biçimi bozulma, biçimsizleşme.

Dejenerasyon: Yozlaşma, soysuzlaşma, bozulma.

Dekonstrüksiyon: Yapı-çözüm.

Deruhte: Üzerine alma, üstlenmek, kendini vazifeli bilmek.

Destrüksiyon: Yapı-bozum, yıkım, tahrip etme.

Didaktik: Öğretim yöntemlerini ele alan bilgi, öğretim bilgisi, öğretici olma.

Efekt: Radyo ve televizyon yayınlarında, tiyatro oyunlarında veya film seslendirmelerinde, hareketleri izlemesi gereken seslerin doğal kaynakların dışında, optik, mekanik, kimyasal yöntemlerle gerçekleştirilmesi.

Ekspresyonizm: Dışavurumculuk.

Empresyonizm: İzlenimcilik.

Fiksiyon: Gerçek-dışı kurmaca, hayal.

Film Noir: Kara Dizi.

Formasyon: Biçimlenme, oluşum, düzen.

Fragman: Bölüm, bölümlenme, parça, parçalanma, bölümlenmiş bütünlük, bütünlüğün bölümlenmesi, kendisini çağrıştıracak biçimde parçalanması.

Haricî: Dışla ilgili, dıştan olan, dışarıya ait olan.

Homo sapiens: Akıl, bilgi ve irade sahibi, tasavvur edebilen, tasarımlayan, düşünen, düşündüğünün üstüne düşünebilen insan/(modern özne).

Homo tecnicus: Teknik insan.

Hususiyet: Özellik, ileri derecede tanışıklık, ahbaplık, yakınlık, husisilik.

Istılah: Tabir, deyim, belirli bir topluluğun bir lafzı lügat mânasından çıkararak başka bir mânada kullanmaları, bir ilim veya mesleğe ait kelime, terim, ilim ehli arasındaki ve herkesin anlamadığı kelime, muvafakat, uygunluk, barışmak, ittifak.

İfşa: Gizli bir şeyi, meydana çıkarmak, herkese duyurmak.

İhsas: Hissetmek, hissettirmek, duyum, sezdirmek, ima etmek, görmek.

İhtibas: Tutulma, tutukluk, hapis, hapsolma, hapsetme.

İnhilal: Dağılma, bölünme, çözülme, ayrışma, parçalanma, erime.

İnsicam: Düzgünlük, sağlam ve ârızasız tertip üzere olmak, düzgün, tertipli, pürüzsüz söz, tutarlık, bağdaşım.

İnsiyak: Sevk olunma, sevk, içgüdü, gönderilmek, bir kuvvetin te'siriyle çekilip gitmek, ardı sıra gitmek.

İptidai: Başlangıca ait, en önce olarak, ilk, evvelâ, ham, işlenmemiş, ilkel.

İrat: Söz irad etme, söz söyleme, Bir fikri ispat için söz söyleme.

İstidlal: Delil getirmek, bir delile dayanarak netice çıkartmak, delile nazar etmek, muhakeme, mülahaza ve anlama kudreti, delil ile anlamak, zihnin eserden müessire veya müessirden esere intikali.

İstihza: Gizli veya kinayeli bir biçimde alay etmek, alay etmek, alaya almak, birisi ile eğlenmek, birisini gülünç duruma düşürmek, maskara etmek.

İstimval: İlgililerin rızası olmasa bile kanun gereğince ve değer pahası karşılığında kişilerin mallarına el konulması.

İzafi: Göreceli.

İzhar: Açığa vurma, meydana çıkarma.

Janr: Tür.

Kaleydoskop: Bir ucu buzlu camla kapatılan, metal veya mukavvadan bir boru içine yerleştirilmiş aynaların aracılığıyla, boru içine konulmuş renkli küçük cisimlerin ve görüntülerin oluşturduğu çeşitli biçimleri gösteren araç, çiçek dürbünü.

Klonlama: Kopyalama.

Kognitif: Bilişsel, anlama ve idrak etme yeteneğine dayalı olan.

Konsept: Kavram, anlayış, tarz, düzen.

Konstrüksiyon: Yapı, yapım, yapılandırma, inşa etme.

Kontekst: Çerçeve, konu bütünlüğü, konu birliği, örgü, Sözdeki uygunluk ve tutarlılık, siyakusibak, bağlam, Olaylar, durumlar, ilişkiler örgüsü, bütünlük.

Mahsul: Husul bulan, hasıl olan, elde edilen şey, ürün, verim.

Manipülasyon: Hileli yönlendirme; seçme, ekleme ve çıkarma yoluyla bilgileri değiştirme.

Matris: Matbaacılıkta kullanılan, girintili çıkıntılı metal veya mukavva kalıp, baskı kalıbı, dizey.

Mecaz: Bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamından başka anlamda kullanılan söz. Bir kelimeyi veya kavramı kabul edilenin dışında başka anlamlara gelecek biçimde kullanma, metafor.

Mecazı mürsel: Benzetme ilgisi bulunmaksızın, neden sonuç gibi türlü ilişkilerle bir sözcüğün başka bir sözcük yerinde kullanılması sanatı, ad aktarması.

Metamorfoz: Başkalaşma, istihale**,** bir şeyin terkip ve asıl şeklinin başka hâle değişmesi.

Modifikasyon: Değişke, değişiklik, değiştirme, sınırlama, tadil.

Modülasyon: Biçim ve düzey farklılıkları arasında geçiş ve dönüşüm.

Monistik: Tekçi, tekçilik, tekçiliğe ait, sadece bir teori veya değere inanmak.

Muhassala: Elde edilen netice, hasıl olan sonuç, bileşke.

Mukabil: Bir şeye karşılık olarak yapılan, bir şeyin karşılığı olan, bir şeyin karşısında bulunan, karşılık olarak, bedel, rağmen.

Munfasıl: Ayrı duran, ayrılmış, ayrık, infisal etmiş, birbirinden ayrılmış, yerinden ayrılmış, fasl olmuş.

Murakebe: Kontrol etmek, inceleyip vaziyeti anlamak, teftiş etmek, Kendini kontrol etmek, iç âlemine bakmak, gözetmek, kontrol etmek, inceleyip vaziyeti anlamak, teftiş etmek, kendini kontrol etmek, dalarak kendinden geçmek.

Muvacehe: Karşı, ön, yüzleşmek, çerçevesinde, huzurunda olmak.

Mübadele: Değişme, değiş tokuş, bir şeyin başka bir şeyle değiştirilmesi.

Mücerret: Soyut, yalın durum, katışık ve karışık olmayan, yalnız, tek, çıplak, soyulmuş, müşahhas olmayan, vücuda gelmiş eşya ve ef'âlin şekil ve suretlerinden ayrı olarak düşünülen her keyfiyet ve mefhuma veya nispet mefhumuna denir.

Müşahhas: Cinsi, türü belli olan, belirginleşen, somutlaşan, şahıs haline gelen, şahsiyeti belli olan, teşhis edilmiş olan.

Mütecanis: Bir cinsten olan, diğerleriyle aynı cinsten olan, bağdaşık.

Nefyetmek: Olumsuz kılmak, sürgüne göndermek.

Neorealizm: Yeni Gerçekçilik.

Neşet: Kaynağını bir yerden almak, doğmak, çıkma, kaynak olmak, ileri gelme, meydana gelmek, vücuda gelmek.

Nouvelle Vague: Yeni Dalga.

Parabol(ik): Bir düzlemin odak denen sabit bir noktadan ve doğrultman denen sabit bir doğrudan eşit uzaklıktaki noktalarının geometrik yeri, yarı kübik.

Paraloji: Çeşili mantık sistemleri arasında kurulan ve çözümsüzlükle sonuçlanan nispet(sizlik) ilişkisi, kısır döngü.

Parametre/Parametrik: Değişken, değişkene bağlı, tekrar ölçülendirilebilir, gözden geçirilebilir, değiştirilebilir.

Patetik: Dokunaklı, içler acısı, acıma duygularını uyandıran, üzücü, etkili, aşırı duygusal.

Pitoresk: Resimsi, görünüşü resmi yapılmaya değer olan manzara, resim gibi bir hayal uyandırabilen söz ya da yazı.

Polimorfik: Çok biçimlilik, aynı anda birden fazla kristal yapıya sahip olma durumu, birbirine benzer nesnelere, aralarındaki farklarla ilgilenmeden aynı şekilde erişebilmek, nesneyle sınırlı olmayan programlama.

Polisemantik: Çok anlamlılık, çokanlamsal.

Posthuman: İnsan-sonrası.

Postulat: Ön doğru, peşin fikir, peşin kabul, belli bir disiplinin temel ilkesi, kendisine temel bir kabul olarak ihtiyaç duyulan kanıtlanmadan apaçık bir şey olarak kabul edilen önerme.

Prototip: İlk örnek, model.

Refleksiyon: İnikas, yansıma, yansıtma, yansımaya dayalı karşılıklı bir ilişki kurma, düşünme, temmül.

Reservasyon: Ayırtma, çekince.

Retorik: Güzel söz söyleme, hitabet sanatı, söz sanatlarını inceleyen bilim dalı, belagat.

Rölativizm: İzafiyetçilik.

Saik: sevk eden, yönlendiren, sebep.

Segment: Bir organ, yapı veya bütünün doğal veya yapay olarak sınırlanmış her bir bölümü.

Sembol: Simge, timsal, remiz.

Sentagma: Dizim.

Serdetmek: İleri sürmek**,** tertipli ve güzel bir şekilde konuşmak

Serdetmek: Tertipli ve güzel bir şekilde konuşmak, deliller ileri sürmek.

Simülakrum/Simülakra: Nesne ve hadiseler, nesnel ve öznel gerçekliğin sonsuz parçalanması, kendi eş değerdeki resmi ile kaynaşıp birleşmesi, kendini sunumu ile ekrandaki/gösterimdeki/tasarımdaki yeniden gösteriminin/sunumunun (temsili, reprezantasyonunun) birbirine karıştırılması.

Simülasyon: Teorik veya fiziki bir yapının/sistemin temsili bir modelini oluşturmak.

Sübstans: Kök, asıl, cevher.

Sürrealizm: Gerçeküstücülük.

Tahavvül: Birinden diğerine geçmek, tebdil olunmak, değişmek, dönmek, bir hâlden başka bir hâle geçmek.

Tali: İkinci derecede olan, sonradan gelen; birbirine bağlı iki hükmün ikincisi.

Tasavvur: Göz önüne getirme, hayal etme, zihinde canlandırma, tasarım, ide tasarımı, düşünce, gaye, niyet, maksat, plan.

Tavassut: Aracılık etmek, ara bulma için araya girmek.

Tebarüz (etmek): Belirme, görünme, belirtme.

Tebarüz: Belirme, görünme.

Tebeddül: Değişmek, başkalaşmak, başka bir kıyafete girmek, değişik bir biçim almak, bir durumdan başka bir duruma geçmek, gerçeklik düzeylerini dönüştürmek.

Tecrit: Soyutlama, açıkta bırakma, yalnız başına bırakma, tek başına hapsetme, soyma, soyulma.

Tedahül: İç içe olmak, birbiri içine girmek, yığılıp kalmak, birikmek, karışmak.

Tedricî: Derece derece, yavaş yavaş olan

Telaffuz: Söyleyiş, söyleniş, ağızdan çıkan lâfız, söz söyleme.

Telmih: Anlatılmak istenen şeyi söz arasında imalı olarak belli etme, açıkça söylememe.

Temayül: Meyletmek, bir yöne iltifat etmek, bir tarafa eğilmek, bir yana veya bir kimseye fazla taraftarlık ve sevgi göstermek.

Tembih: Bir şeyin belli biçimde ve yolda yapılmasını söyleme, bunu üsteleyerek hatırlatma, uyarı, uyarmak.

Terkip: Birleşim, birleştirme, ahenk içinde bir araya getirme, birkaç şeyin karıştırılması ile meydana getirilmek.

Teshir(i): Büyüleme, kendine bağlama, ele geçirme, zapt etme; Büyüleyici, kendine bağlayıcı, ele geçirici, zapt edici.

Teşevvüş: Karma karışık olma, bulanıklık, karışıklık, uğultulu kargaşa, kaos.

Transformasyon: Şekil değişimi, dönüş(tür)üm, tebdili şekil, tahavvül.

Transgresyon: Dünyada ısının artması ve buzulların erimesi sonucu okyanuslarda su seviyesinin yükselmesi ve denizlerin karaları basması, denizin karaya doğru ilerlemesi.

Transversiyon: Çapraz aktarım.

Vuku: Olmak, meydana gelmek, düşme, rastlama, oluş, gidip çatma, bir hadisenin çıkış şekli, cereyânı.

Kaynakça

- **Allen** Don (1986), *Finally Truffaut*, New York.
- **Althusser** L. (1976), *Freud und Lacan*, Berlin.
- **Artaud** Antonin (1975), *Tarahumaras, Revolutionäre Botschaften*, München.
- **Artaud** Antonin (1983), *Frühe Schriften*, München.
- **Artaud** Antonin (1987), *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M.
- **Barr** Charles (1969), *A Bout de Souffle*, in "The Films of Jean-Luc Godard", London.
- **Barthes** Roland (1964), *Mythen des Alltags*, Frankfurt.
- **Barthe**s Roland (1992), *Die Lust am Text*, Frankfurt.
- **Baudrillard** Jean (1978), *Agonie des Realen*, Berlin.
- **Baudrillard** Jean (1987), *Das Andere Selbst*, Habilitation, Wien.
- **Baudrillard** Jean (1990), *Das Jahr 2000 findet nicht statt*, Berlin.
- **Baudrillard** Jean (1991), *Videowelt und fraktales Subjekt, in :Aisthesis, Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leibzig.
- **Bawden** Liz-Anne (1978), *Film Lexikon 4, Personen A-G*, Editition der deutschen Ausgabe von Wolfram Tichy, Hamburg.
- **Bazin** André (1995), *die Entwicklung der kinematographischen Sprache* (1958), in: Texte zur Theorie des Films, Stuttgart.
- **Beauvoirs** Simone de (1990), *Das andere Geschlecht, Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg.

- **Benjamin** Walter (1977), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt.

- **Bohrer** Karl Heinz (1994), *Das absolute Präsens, die Semanik ästhetischer Zeit*, Frankfurt.

- **Bolz** Norbert (1992)**,** *Chaos und Simulation*, München.

- **Bordwell** David (1985), *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wisconsin U.S.A.

- **Branigan** Edward (1984), *Point of View in the Cinema, A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin.

- **Brecht** Berthold (1957), *Schrifte zum Theater*, Frankfurt.

- **Bürger** Christa und Peter (1987), *Postmoderne: Alltag, Allergorie und Avantgarde*, Frankfurt.

- **Bukatman** Scott (1992), *Who Programs You? The Science Fiction of the Spectacle.* In: Brooks Landon, *The Aesthetic of Ambivalence*, London.

- **Crowther** Bruce (1988), *Film Noir, reflections in a dark mirror*, London.

- **Daghild** Bartels, *Design-Mythos. Die Verheißungen des neuen Mobiliars.* In: Béla Balász (1995), *Zur Kunstphilosophie des Films; Der sichtbare Mensch*, in: Text zur Theorie des Films, Stuttgart.

- **Dali** Salvador (1995), *Retrospektive 1920-1980*, Augsburg.

- **Deleuze** Gilles (1989), *Das Bewegung-Bild-Kino 1*, Frankfurt am Main.

- **Deleuze** Gilles (1991), *Das Zeit-Bild-Kino 2*, Frankfurt am Main.

- **Deleuze** Gilles (1993), *Logik des Sinns*, Frankfurt.

- **Deleuze** Gilles, **Guattari** Felix (1995), A*nti-Ödipus, - Kapitalismus und Schizophrenie*, Frankfurt.

- **Denzin** Norman K. **Denzin** (1991), *Images of postmodern Society - social theory and contemporary cinema*, London.

- **Derrida** Jacques (1986), in: Florian Rötzer, *Französische Philosophen im Gespräch*, München.

- **Derrida** Jacques (1990), *Die Différance*, in: Postmoderne und Dekostruktion, Stuttgart.

- **Eco** Umberto (1987), *Nachschrift zum "Namen der Rose"*, München.
- **Eisenstein** Sergej (1973)**,** *Schriften 2, Panzerkreuzer Potemkin* (über das Organische und das Pathetische), München.
- **Eisenstein** Sergej (1988), *Das dynamische Quadrat*, Röderberg.
- **Eisenstein** Sergej (1995), *Dramaturgie der Film-Form- Der dialektische Zugang zur Film-Form* (1929) in: Texte zur Theorie des Films, Herausgegeben von Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart.
- **Engelman** Peter (1990), *Einführung in: Postmoderne und Dekonstruktion* - Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart.
- **Falk** Pasi (1993), *The Representation of Presence: Outlining the Anti-aesthetics of Pornography*, in: Theory, Culture & Society, London, Newbury Park and New Delhi, Vol. 10.
- **Finch** Christopher (1984), *Creating Movie Magic*, New York.
- **Fiske** John (1987)**,** *Television Culture*, London.
- **Foucault** Michel (1976), *Überwachung und Strafen*, Frankfurt a.M.
- **Foucault** Michel (1983), *Der Wille zum Wissen - Sexualität und Wahrheit* 1, Frankfurt.
- **Foucault** Michel (1991), *Andere Räume; in Aisthesis - Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, 2. Aufl., Leipzig.
- **Foucault** Michel (1994), *Die Ordnung der Diskurse*, Frankfurt.
- **Foucault** Michel (1995), *die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M.
- **Freud** Sigmund (1969), *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*, Band I, Frankfurt a. M.
- **Freud** Sigmund (1981), *Die Traumdeutung*, Frankfurt.
- **Freud** Sigmund (1989), *Studienausgabe, Psychologie des Unbewußten*, Königstein.
- **Freud** Sigmund (1992), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt.
- **Friedberg** Anne (1993), *Window Shopping-Cinema and the Postmodern*, Los Angelas/U.S.A.

- **Fukuyama** Francis (1993), *Das Ende der Geschichte - Wo stehen wir?*, München.
- **Gerthsen** Christian, **Vogel** Helmut, *Physik*, Ein Lehrbuch zum Gebrauch neben Vorlesungen, 17. Auflage, Berlin.
- **Godard** Jean-Luc (1969), *Erste "englische Töne"* (Cinétique, Nr. 4, September/Oktober).
- **Godard** Jean-Luc (1971), *Kritiker, Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970*), München.
- **Godard** Jean-Luc (1979), *Reihe Film 19*, München.
- **Godard** Jean-Luc (1981) *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, München-Wien.
- **Grixti** Joseph (1989), *Terrors of Uncertainty*, London and New York.
- **Gunden** Kenneth **von** (1989), *Postmodern Authors,* Mc Forland, North Carolina.
- **Hahn** Roland M., **Jansen** Wolker (1992), *Lexikon des Science Fiction Films*, München.
- **Heidegger** Martin (1977), *Zur Seinsfrage*, Frankfurt a.M.
- **Heidegger** Martin (1983), *Grundbegriffe der Metaphysik* (Welt-Endlichkeit-Einsamkeit), Frankfurt a.M.
- **Heidegger** Martin (1991), *Die Technik und die Kehre*, Pfulligen.
- **Heidegger** Martin (1991), *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt a.M.
- **Heidegger** Martin (1992), *Was ist Metaphysik*, Frankfurt a.M.
- **Heidegger** Martin (1993), *Sein und Zeit,* Tübingen.
- **Heidegger** Martin (1994), *Bremer und Freiburger Vorträge*, Frankfurt a.M.
- **Hemleben** Johannes (1996), *Galilei*, Hamburg.
- **Horst** Sabine (1992), *Die Wiederkehr des Verdrängten*, in: epd Film, 5/92
- **Hutchison** David (1982), *Special Effects* Vol. 2, New York.

- **Jameson** Fredrich (1986), *Postmoderne - zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe, Postmoderne, Zeichen eines kulturellen Wandels (Aufsatzsammlungen), Hamburg.

- **Johnston** John (1990), *Ideology, Reprensentation, Schizoprenic*: Toward a Theory of the Postmodern Subject; in Gary **Shapiro**: *After the Future, postmodern Times and Places*, New York.

- **Kamiri** Amir Massoud (1976), *Toward a Definition of the American Film Noir*, New York.

- **Kandorfer** Pierre (1984), *De Mont's Lehrbuch der Filmgestaltung - Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde*, Köln.

- **Kan**t Immanuel (1995), *Kritik der reinen Vernunft*, Köln.

- **Kolakowski** Leszek (1989), *Horror metaphysicus - Das Sein und das Nichts*, München.

- **Koyré**, Alexandre (1988), *Galilei - die Anfänge der neuzeitlichen Wissenschaft*, Berlin.

- **Kracauer** Siegfried (1995), *die Errettung der physischen Realität, in: Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart.

- **Krutnik** Frank (1991), *In a Lonely Street - Film Noir, genre, masculinity*, London und New York.

- **Lacan** Jacques (1975), *Schriften II*, Frankfurt.

- **Landon** Brooks (1992), *The Aesthetics of Ambivalence*, London.

- **Lash** Scott (1989), *Discourse or Figure? Postmodernism as a"Regime of Signification*" in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 70/71: Lebensstile, Berlin.

- **Lyotard** J.-F. (1978), *Intensitäten*, Berlin.

- **Lyotard** J.-F. (1985), *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin.

- **Lyotard** J.-F. (1985), *Philosophie und Malerei im Zeitalter des Experimentierens*, Berlin.

- **Lyotard** J.-F. **(**1987), *Postmoderne für Kinder*, Wien.

- **Lyotard** J.-F. (1990), *Beantwortung der Frage: was ist postmodern? In: Postmoderne und Dekonstruktion - Texte franzsischer Philosophen der Gegenwart* . mit eigener Einführung, herausgegeben von Peter Engelmann, Stuttgart.

- **Lyotard** J.-F. (1992), *A few Words to Sign*, in: Toward the Postmodern - edited by Robert Horvey and Mark S. Roberts, London.

- **Lyotard** J.-F. (1992), *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*; Berlin.

- **Lyotard** J-F. (1992), *Jewish Oedipus*, in: Toward the Postmodern, edited by Robert Horvey and Mark S. Roberts; London.

- **Lyotard** J.-F. (1992), *On Whats is "Art"*, in: Toward the Postmodern - edited by Robert Horvey and Mark S. Roberts, London.

- **Lyotard** J.-F. (1992),*The Psychoanalytic Approach to Artistic and Literary Expression*, in: Toward the Postmodern - edited by Robert Horvey and Mark S. Roberts, London.

- **Mann** Heinz Herbert**, Gerlach** Peter (eds.), (1995), *Regel und Ausnahme*. Festschrift für Hans Holländer, Touet: Aachen/Leibzig/Paris 1995.

- **Marchelli** Massimo (1978), *Kinoheute 1, François Truffaut,* übersetzt von : Helga Jungblut, Berlin.

- **Marx** Karl (1932), *Die Frühschriften I*, (Zwei Bände, Herausgegeben von Siegfried Landshut), Stuttgart.

- **Metz** Christian (1972), *Semiologie des Films*, übersetzt von Renate Koch, München.

- **Mittelstrass** Jürgen (1970), *Neuzeit und Aufklärung. Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie*, Berlin.

- **Monaco** James (1985), *Film verstehen*, Hamburg .

- **Mulvey** Laura (1980), *Visuelle Lust und narratives Kino*, Wisconsin 1973, in: Gislind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen (Hrsg.): *Frauen in der Kunst*, Band I, Frankfurt a. M.

- **Nietzsch**e Friedrich (1994), *Die Geburt der Tragödie*, in Werke 7, Menschliches Allzumenschliches, Köln.

- **Peirce** S. Charles (1960), *A second trichotomy of signs*, in: Collected Paper of Charles Sanders Peirce, Volume I (Principles of Philosophy) and Volume II (Elemente of Logic), edited by Charles Hortshorne and Paus Weiss, Cambrigde, Massachusetts.

- **Peirce** S. Charles (1983), *Phänomen und Logik des Zeichens*, Hrsg. und übersetzt von Helmut Pape, Frankfurt.

- **Redondi** Pietro (1996), *Galilei der Ketzer*, München.

- **Rosenfeld** Uwe (1984), *der Mangel an Sein- Identität als ideologischer Effekt*, Giessen.

- **Rötzer** Florian (1996), *die Zukunft der Körpers* in: Kunstforum-International, Band 132, Ruppichteroth, November-Januar.

- **Santillana** Georgio de (1965), *Galileo in the Present in Homage to Galileo* Editor: Morton F. Kaplan, The M.I.T. Press, Massachusetts.

- **Schrift** Alan D. (1990), *The Becoming - Postmodern of Philosphy* in **Shapiro** Gary, *After the Future - postmodern Times ans d Places*, State University of New York.

- **Seeplen** Georg (1996), *Arnold Schwarzenegger, Der Barbar, der Fremde, Der Amerikaner* in Epd/Film, 08/96.

- **Shakespeare** William (1994), *Hamlet* (II.600) in: Complete Works of William Shakespeare, Glasgow.

- **Shaprio** Gary (1990)**,** *After the future, Postmodern Times and Place*s, New York.

- **Silver** Alain/**Ward** Elizabeth (1979), *Film Noir. An Encyclopedic Refenrence to the american Style*, Woodstock, New York.

- **Smith** Thomas G. (1991), *Industrial Light & Magic,* London.

- **Sontag** Susan (1991), *Kunst und Antikunst*, Frankfurt a. M.

- **Spielman** Yvonne (1993), *Zeit, Bewegung, Raum: Bildintervall und visueller Cluster*; in: Montage, Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Berlin 2/2/1993.

- **Stam** Robert, **Burgoyne** Robert, **Flitterman-Lewis** Sandy (1992), *New Vocabularies in Film Semiotics structuralism*, post-*structuralism and beyond*, London and New York.

- **Telotte** J.P. (1989), *Voices in the Dark - the Narrative Patterns of Film Noir,* Urbana and Chicago.

- **Trettin** Käthe (1991), *die Logik und das Schweigen*, Weinheim.

- **Virilio** Paul (1989), *Die Sehmaschine*, Berlin.

- **Virilio** Paul (1994)**,** *Eroberung des Körpers - vom Übermenschen zum überreizten Menschen*, Wien.

- **Virilio** Paul (1994), *Technik und Fragmentierung*, Paul Virilio im Gespräch mir Slyvére Lotringer in: Aisthesis, Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig.

- **Waismann** Friedlich (1993), *Ludwig* ***Wittgenstein*** *und der Wiener Kreis,* Aus dem Nachlaß herausgegeben von B.F. Mc Guiness, 4. Aufl., Frankfurt a.M.

- **Weber** Samuel (1986), Zeitschrift, "*Ästhetik und Kommunikation*", Heft 63, Berlin.

- **Weibel** Peter (1987), "*Die Beschleunigung der Bilder*", Bern.

- **Welsch** Wolfgang (1988), *Unsere postmoderne Moderne*, 2. durchges. Auflage, Weinheim.

- **Wittgenstein** L. (1973), *Philosophische Grammatik*, Frankfurt.

- **Wittgenstein** L. (1991), *Das blaue Buch*, Werkausgabe Band V, Frankfurt.

- **Wittgenstein** L. (1994), *Über Gewißheit*, Werkausgabe Band VIII, Frankfurt.

- **Wittgenstein** L. (1995a), *Philosophische Untersuchungen*, Werkausgabe Band I, Frankfurt.

- **Wittgenstein** L. (1995b),*Tractatus logico-philosophiscus*, Werkausgabe Band I, Frankfurt.

- **Wolfenstein** Martha (1971), *Nathan Leites, Movies, A Psychological Study*', New York.

- **Zizek** Slavoj (1991), *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst*, Berlin.

Gregor Ulrich, **Patalas** Enno (1976), *Geschichte des Films (1949-1960) 2*, Hamburg.

Diğer Kaynaklar:

Ästhetik und Kommunikation, Heft 63, Berlin 1986

ARTE, aus Programm "*Fernsehen und Wirklichkeit"*, Juni 1995

Eine Illustrierte vom **Bildungszentrum-Nürnberg** (1977), "Jean-Luc Godard oder das Elend des bildlosen Sprechens"

Kino EUROPA, die Kunst der bewegten Bilder, von Kevin **Brownlow** und David **Gill**; erster Teil: *Die Geburt einer Kunst*. Ein sechsteiliger Dokumentarfilm über die hundertjährige Geschichte des Film, 1995

epd Film, 05/92, Frankfurt a.M.

epd Film, 01/96, Frankfurt a.M.

epd/Film, 08/96, Frankfurt a.M.

epd Film, 11/96, Frankfurt a.M.

Journal Film Nr. 25/92

Kursbuch (mit dem Titel: Alles Design) Heft 106, Dezember, Berlin 1991

Kunstforum, International, Band 108, Juni/Juli 1993

Kunstforum, International. Band 132, November/Januar 1996

Kursbuch (mit dem Titel: Alles Design) Heft 106, Dezember 1991 Berlin

Montage, Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Berlin 2'2/1993

Reihe Film 19, München 1979

Sight and Sound, *Movie Times*, London 5/5/1996

Spiegel, mit dem Titel "*Neue Erkenntnisse der Bewußtseinsforschung*", Hamburg, Nr. 16/15.04.1996

Spiegel, Hamburg, Nr. 40/30.9.96

Theory, Culture&Society, Vol. 10, London 1993

İNDEKS

8 ½ 258, 259, 260, 262

A

Abel Ferrara 448
A Bout de Souffle 307, 312, 313, 318, 512
A Double Tour 308
Ahlak 259
Akira Kurosawa 142
Akıl 17, 506
Aksiyon 187, 221, 321, 364, 429
Alain Resnais 307
Alan Resnais 347
Alien 377, 388, 389, 391, 392, 393
Alphaville 318, 357
Althusser 88, 130, 512
André Bazin 307
André Breton 101
Android 418
Andy Warhol 138, 302
Anna Karina 317, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342
Anthony Mann 307
Antonin Artaud 361
Antonioni 255, 264
Aristo 27, 30, 37
Arnold Schwarzenegger 171, 518
Arnold Toynbee 45
Aşkın 304

B

Bad Lieutenant 448, 451, 452, 453
Bahçıvan 202
Bebeğin Kahvaltısı 202
Beckett 147, 154, 424
Beden 266, 443
Béla Balász 188, 513
Ben 52, 67, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 115, 127, 128, 142, 156, 175, 180, 193, 201, 267, 282, 284, 285, 286, 323, 327, 328, 342, 357, 362, 374, 421, 423, 431, 443, 444, 461, 477, 484
Betty Blue 141
Bilgisayar 16, 60, 65, 400, 441, 502
Bilim 135, 387
Biyoloji 490
Blade Runner 369, 377, 379, 401, 403, 404, 405, 406, 411, 418, 445, 470, 471, 485
Blue Velvet 291, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485
Brazil 379, 418

Brett Leonard 63
Brian de Palma 138, 170
British Sounds 330, 333
Brooks Landon 406, 513
Buñuel 101, 223, 224, 225

C

Cahiers du Cinéma 305, 307, 310
Casablanca 141
Casino 139, 171
Cecil Hepworth 13, 204, 205
Cervantes 152, 153
Cesare Zavattini 253
Charles Darwin 44
Charles Sanders Peirce 144, 518
Christian Metz 186, 187
Citizen Kane 141, 269, 271
Claude Chabrol 307, 308, 309
Cyber 66, 409
Cyborg 394, 401

D

Dante's Peak 14, 408, 410
David Cronenberg 170, 225, 393, 418, 419, 422, 426
David Gill 520
David Lynch 170, 291, 419, 480, 482, 484
David Wark Griffith 205
Dead Reckoning 272, 282, 287
Dekonstrüksiyon 5, 119, 125, 505
Dennis Hopper 481
Descartes 33, 42, 62, 119, 489
De Sica 253, 255, 257
Dil 5, 108, 112, 185
Diva 470, 471, 476
Diyalektik 41, 50
Diyorama 77
Don Quichotte 152, 153
Dövme 191
Dracula 387
Dr. Caligari 222, 269

E

Edwin S. Porter 13, 204, 206
Efekt 505
Eflatun 140, 296
Einstein 46, 54
Ekim 233
Ekspresyonizm 16, 18, 188, 195, 223, 363, 492, 506
Elektra 295
Enrico Guazzoni 207
Entity 393
Entropi 47
Eric Rohmer 307, 309
Estetik 6, 68, 94, 120, 170, 296, 304, 343, 347, 348, 494
Etik 209, 250, 444, 455
Evrim 58, 59

F

Face Off 14
Federico Fellini 258
Femme fatale 281, 282
Ferdinand Zecca 205, 206
Figür 99, 100
Fiksiyon 506
Film Noir 16, 18, 265, 268, 272, 468, 506, 513, 516, 518, 519
Florian Rötzer 513
Flubber 14
Forrest Gump 410

Fragman 506
Francis Ford Coppala 138
François Truffaut 307, 310, 311, 517
Frank Krutnik 286
Fredric Jameson 116, 140
Friday the Thirteenth 272
Fritz Lang 222, 267, 268, 269, 280, 287
F. Zecca 13, 206

G

Galilei Galileo 26, 30, 147
Gary Shapiro 129, 516
George Lucas 138, 141, 142, 170, 369, 371, 394
George Méliés 13
Georges Méliès 204
Gerçekçi 262
Gilles Deleuze 117, 156, 183, 187, 221, 228, 277, 443
Gösterim 499
Grotowski 147

H

Halloween 272, 377, 379, 388
Halüsinasyon 220
Harrison Ford 170, 371, 403
Harvey Keitel 451, 467
Hawks 266, 307, 391
Hayal 80
Heat 138, 171, 267, 280
Hegel 40, 45, 302, 488
Heinrich von Kleist 309
Hikâye 266, 267, 321
Hitchcock 181, 214, 266, 272, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 386, 483
Hölderlin 157
Hollywood 138, 193, 210, 219, 231, 234, 235, 265, 280, 313, 369
Homo sapiens 17, 506
Homo tecnicus 17, 506

I

İkon 181, 188
Immanuel Kant 40
Independence Day 171, 395, 410
Indiana Jones 162, 170, 369, 370, 371, 372, 374, 375, 380, 395, 407, 411, 449
İnteraksiyon 5, 130
Intolerance 208
İptidai süreç 92, 103, 104
İroni 173, 486
Ivan Groznyj 229

J

Jacques Derrida 122
Jacques Rivette 307, 310
James Bond 63, 141, 162, 170, 280, 370
James Cameron 393, 394, 395, 400
James Dean 476
James Joyce 154, 348
James Monaco 181, 209, 211, 225
James Whale 386
Jaws 388
Jean Baudrillard 32, 69, 79, 80
Jean-Paul Belmando 314
Jean Renoir 236, 312
Jim Jarmusch 345

Johannes Hemleben 34
John Fiske 167
John Travolta 466
Jonathan Demme 448
Judith of Bethulia 207
Jules et Jim 310, 312
Jurassic Park 395, 410

K

Kafka 154
Kamera 6, 16, 203, 215, 217, 231, 241, 247, 248, 250, 251, 261, 262, 438
Kaos 1, 2, 3
Karakter 215, 216
Karl Marx 45, 488
Karl Popper 63
Kevin Brownlow 520
Klasik 18, 36, 135, 147, 172, 174, 178, 190, 196, 210, 212, 213, 215, 217, 218, 220, 222, 228, 233, 235, 237, 253, 254, 275, 372, 438, 447, 449, 456, 457, 471
Kod 136
Konstrüksiyon 507
Korku 378, 385, 424
Kyle Mac Lachlan 477

L

La Chinoise 343
La Dolce Vita 258
Ladri di biciclette 255, 256
L´Age D´or 223, 224
L. Althusser 88, 130
L´Amour Fou 310
La Sirene du Mississippi 310, 311
La Strada 258
Laura Mulvey 352
L´Avventura 255
Le Beau Serge 307, 308, 309
Le Boucher 308
Le Gai Savoir 330
Leibniz 42
Le Mepris 334
Le Notti di Cabiria 258
Les bonnes Femmes 308
Les Cousins 308
Les Godelureaux 308
Les Quatre Cents Coups 307, 310
Lili Marleen 296
Locke 42, 109
Lola 295
Luchino Visconti 254, 256
Lumière 13, 202, 203, 204
L. Wittgenstein 117

M

Made in USA 334, 335, 336, 337, 338
Mad Max 162, 395
Madonna 171
Man Bites Dog 448, 450, 451
Man in Black 14
Man's Genesis 207
Marksizm 158, 234, 330
Martin Scorsese 138, 369
Matrix 14, 139, 171
Mäusejagd 14
Max Weber 39, 40
M. Duchamp 302
Meanstreet 369
Mean Streets 269
Mecaz 508

Meryl Streep 171
Metinlerarası 132
Metropolis 222, 269
Miami Vice 141, 163, 164, 165, 166, 167, 269
Michael Jackson 171
Mimic 14
Mission: Impossible 139, 141, 395, 410
Mitos 148
Modern 5, 23, 28, 32, 39, 45, 47, 93, 107, 127, 157, 178, 263, 276, 299, 300, 305, 324, 326, 336, 343, 348, 424, 443, 487, 488
Monroe 171, 468
Montaj 6, 205, 250
M. Proust 347

N

Naked Lunch 225, 393, 419, 422, 423, 424, 445, 471, 485
Natural Born Killers 448, 452, 453
Neorealizm 16, 18, 254, 256, 492, 509
Newton 28, 34, 46
Nicolas Ray 307, 476

O

Ödipal 149, 479
Ödipus 88, 150, 155, 156, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 293, 295, 477, 479, 513
Oliver Stone 448, 452, 456
One Plus One 332
Orson Welles 141, 214, 268, 269
Orwell 126, 154
Ossessione 254
Out of the Past 267, 272, 280, 281
Ovid 380
Oyun 150, 154, 264
Özne 32, 86, 116, 277, 284, 298, 451
Öznel 236, 247

P

Paisá 254, 255
Panorama 76, 77
Paraloji 509
Pastiche 140
Paths of Glory 6, 236, 237, 251, 252
Paul Virilio 36, 59, 80, 137, 519
Peter Greenaway 192, 211, 436
Pickpocket 346
Pierce Brosnan 63, 64
Piero Tosco 207
Planck 47
Pop-art 138, 139, 301, 302
Postmodern 2, 5, 6, 12, 21, 23, 24, 102, 106, 107, 108, 114, 115, 118, 121, 127, 130, 141, 156, 172, 174, 348, 366, 370, 379, 380, 414, 415, 416, 435, 495, 498, 499, 514, 515, 516, 517, 518
Postmodernite 90, 121, 155, 167, 168, 172
Potemkin 230, 231, 234, 514
Potjonikin 206
Pravda 330
Prospero's Books 440, 441

Psycho 140, 214, 272, 386, 387
Pulp Fiction 138, 171, 172, 448, 463, 464, 465, 468

Q

Quentin Tarantino 170, 448, 452

R

Rainer W. Fassbinder 295
Rambo 162, 354
Refleksif 305
Refleksiyon 487, 509
Repo Man 379
Revolution in Russia 13, 206
Richard Lester 141
Ridley Scott 388, 391, 401
Robert Bresson 345
Robert De Niro 14
Roberto Rossellini 254
Rocky 162, 170, 354, 369
Roland Barthes 148, 149
Roland Emmerich 395, 410
Rönesans 26, 27, 76, 153
Ruh 266, 278

S

Salvador Dali 101
Samuel L. Jackson 466
Saray Doktoru 205
Saussure 112, 113, 122, 125, 128, 180
Scanners 225, 418, 419, 423
Scott Bukatman 406, 434
Scott Lash 381
Sean Connery 170
Sembol 510
Sentetik 160
Ses 334
Sherlock Holmes 272
Shivers 419, 423
Sibernetik 67
Şiddet 389, 402, 445, 450, 455, 456, 460
Sidney Furie 393
Silvester Stallone 170
Simone de Beauvoir 193
Simulacrum 140
Simülasyon 69, 366, 510
Sinema 1, 2, 3, 12, 15, 183, 185, 187, 203, 211, 317, 362, 494
Sınır aşımı 481
Slavoj Zizek 178, 423, 424
Soigne ta Droite 334
Sorry, Wrong Number 268, 271, 280
Söylem 5, 23, 79, 103
Space 57, 63, 409, 410, 499
Speed 138
Stacka 232
Stanley Kubrick 6, 142, 236, 237, 245, 248, 268, 402
Star Trek 377
Steven Spielberg 138, 369, 394, 410
Stoppard 147, 154
Stranger than Paradise 345
Sürrealizm 16, 18, 168, 195, 301, 363, 492, 510
Susan Sontag 94, 95, 346
Şuur 5, 51, 52, 86, 93, 98, 114, 118, 277, 371, 380, 394

T

Tanrı 24, 28, 30, 32, 33, 40, 55, 64, 65, 66, 67, 83, 124, 129, 146, 158, 192, 201, 275, 277, 278, 284, 287, 291, 488
Tarih 5, 44, 49, 50, 160
Taxi Driver 258, 269
Tekno 17, 500
Teknoloji 5, 31
Televizyon 70, 74, 138, 162, 166, 411, 428, 431, 461
Temsilî 16
Terminator 171, 354, 369, 379, 393, 394, 395, 398, 399, 400, 401, 405, 418
Teshir 188, 189, 511
The Big Sleep 266, 280, 281, 336
The Birth of a Nation 207, 209, 210, 211
The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover 437, 439
The Draughtsman's Contract 440
The Exorcist 379, 388, 389
The Eyes of Laura Mars 379
The Fly 225, 393, 419, 422, 423, 424, 471
The Godfather 450
The Great Train Robbery 206
The Killers 271, 280, 282
The Last Action Hero 171
The Lawnmower Man 63, 418
The Life of an American Fireman 206
The Massacre 207, 210
The Mothering Heart 207
The Parasite Murderer 225
The Pillow Book 192, 193
The Postman Always Rings Twice 266, 271, 280
The Rock 138
The Silence of the Lambs 448, 450
The Thing 377, 391, 393
The Woman in the Window 287
Thomas Mann 154
Tiyatro 145
Tout va Bien 334
Toy Story 411
Trenin Gelişi 202
Tron 379, 408, 409, 418
Trükaj 407, 408
Twin Peaks 163
Twister 136, 408, 410

U

U. Eco 133, 172
Ulrich Gregor 309
Umberto D. 256
Un Chien Andalou 223, 224, 225
Une Femme Marié 318, 328

V

Van Gogh 128, 479
Video 430, 432
Videodrome 379, 418, 419, 422, 423, 426, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 445, 471, 485
Virtüel 62, 63, 64
Vögel 140

W

Wag the Dog 14
Walter Benjamin 137
Weekend 308, 320, 322, 323
Western 208, 209, 269, 280, 311, 315, 396, 458
Wild at Heart 450
William Shakespeare 518
Wolfgang Welsch 40

Y

Yabancılaştırma 158, 345
Yapı-çözüm 505
Yeni Çağ 27, 28, 30, 31, 40, 67, 119, 228, 297, 333
Yeni Dalga 6, 305, 306, 307, 308, 310, 311, 313, 509
Yıldız Savaşları 142

Z

Zombies 393