POSTMODERNİZM ve SİNEMA



Derleyen ve Çeviren
Sabri Büyükdüvenci
Semire Ruken Öztürk

*dipnot

Sabri Büyükdüvenci
Semire Ruken Öztürk

POSTMODERNİZM VE SİNEMA

* dipnot Yayınları

Sabri Büyükdüvenci (Prof. Dr.), Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü, Sistematik Felsefe ve Mantık Anabilim Dalında öğretim üyesidir.

Semire Ruken Öztürk (Prof. Dr.), Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Sinema Anabilim Dalında öğretim üyesidir.

© Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk, 2014
© Dipnot Yayınları, 2014
Bu kitabın Türkçe yayın hakları Dipnot Yayınları'na aittir.

■ ■ ■

Dizi Editörü: Ahmet Gürata
Görsel Tasarım: Ali Karadoğan
Kapak Tasarımı: Mehmet Sobacı

■ ■ ■

Dipnot Yayınları: 206 | Sinema: 8
Dipnot Yayınları 1. Baskı Ekim 2014, Ankara
1. Baskı Ark Yayınları, 1997, Ankara
ISBN: 978-605-4878-22-2

■ ■ ■

Baskı Öncesi Hazırlık: Dipnot Basım Yayım Ltd. Şti.
Baskı: Sözkesen Matbaacılık
İvedik O.S.B 1518. Sok. Mat-Sit İş Merkezi No: 2/40
Yenimahalle / Ankara •• Tel: (0312) 395 2110

■ ■ ■

Dipnot Yayınları
Selanik Cad. No: 82/24 Kızılay / Ankara
Tel: (0312) 419 2932 / Faks: (0312) 419 2532
E-Posta: dipnotkitabevi@yahoo.com
www.dipnotkitap.com

Sabri Büyükdüvenci
Semire Ruken Öztürk

POSTMODERNİZM VE SİNEMA

* dipnot Yayınları

İÇİNDEKİLER

İlk Söz **7**

Sunuş **9**
Seçil BÜKER

Postmodernizm ve Sinema **13**
Sabri BÜYÜKDÜVENCİ & Semire Ruken ÖZTÜRK

Modernite, Modernizm ve Postmodernist Film:
Verhoeven'ın *Temel İçgüdü*'sündeki Yüzeysellikler **37**
Bert OLIVIER

Temel İçgüdü: Postmodern Akıl Denetimine Bir Yaklaşım **63**
Marie DANZIGER

Yerin Zamansallığı, Postmodernizm ve Fassbinder'in
Metinleri **73**
Timothy CORRIGAN

Ucuz Anlaşmazlık: Quentin Tarantino'nun *Ucuz
Roman*'ına İki Bakış **97**
Pat DOWELL & John FRIED

Karel Reisz'ın *Fransız Teğmenin Kadını* Filmindeki
Postmodernist Oyun **113**
Joseph MARTIN

Prospero'nun Kitapları, Postmodernizm ve Dünyanın
Yeniden Büyülemesi **133**
Paula WILLOQUET-MARICONDI



filminde Jack Nicholson ve Faye
(Chinatown, Roman Polanski, 1974)

İLK SÖZ

Postmodernizm özellikle 1980'lerde sinema dünyasında ilgi odağı oldu. Elinizdeki kitap, bu görece yeni oluşumun gerek ülkemiz sanat ve düşün yaşamında gerekse sinema literatüründe irdelenmesine bir katkı niteliğindendir.

1990'larda henüz kitaplıklarımızda bu alanda Türkçeye çevrilmiş kitaplar yoktu, ancak dünya literatürü zengindi. Böyle bir seçkiyi oluşturma düşüncesi buradan kaynaklandı. Özellikle 1990 sonrası yayımlanmış çeşitli dergi ve kitaplarda konuyla ilgili literatür taranarak, kuramsal açıdan sorunu derinlikli olarak işleyen makaleler seçildi. Bu makalelerin sistematik bir bütünlük oluşturduğunu, postmodernizm ve sinema ilişkisini ayrıntılı bir biçimde ele aldığını düşünmekteyiz.

Postmodernizm ve Sinema adlı derleyip çevirdiğimiz bu kitap ilk kez 1997'de basıldı. Çok kısa zamanda baskısı tükendi. Yıllar sonra baskısını yenilerken makale sahibi tüm yazarlarla kişisel olarak iletişim kurduk, yazarlardan ya da yayıncılardan çeviri iznini aldık. O dönem çevirmiş olduğumuz makalelere bir makale daha ekledik, ayrıca önceki çevirilerimizi de yeniden gözden geçirdik. Makaleleri Türkçeleştirirken zaman zaman ilgili filmleri izleyerek olası yanlışlardan kaçınmaya ve karşımıza çıkan sorunlu terimleri alandaki uzmanlarla tartışarak adlandırmaya çalıştık. Her bir makalenin özgün kaynak gösterme formatını koruduk, ancak metnin sonundaki açıklayıcı dipnotları metnin altına koyduk.

Kitabı yeni baskıya hazırlarken özellikle yaptığı özenli okuması nedeniyle Arş. Gör. Şahika Erkonan'a ve Arş. Gör. Selin Çelik'e, kitabımıza sunuş yazısı yazan

Prof. Dr. Seçil Büker'e, katkılarından dolayı yazar Şükran Yücel'e, kitabın tasarımındaki emeği için Dr. Ali Karadoğan'a, kapak tasarımı için Öğr. Gör. Mehmet Sobacı'ya ve kitabı teslim etmeyi geciktirdiğimiz sürede sabrı nedeniyle yayıncımız Emir Ali Türkmen'e teşekkür ederiz. Ayrıca çeviri izni veren tüm yazarlarımıza ve yayıncılara teşekkür ederiz. Gösterdiğimiz özene karşın, yapılmış olabilecek yanlışlardan dolayı okurun engin hoşgörüsüne sığınıyoruz.

Sabri Büyükdüvenci
Semire Ruken Öztürk
Ağustos 2014, Ankara

SUNUŞ

Fredric Jameson, "İçinden çıktığı toplumu betimleme gibi geleneksel bir işlevi olan sanat yapıtı artık roman değil, film" diyor. Yalnız Bert Olivier'nin de vurguladığı gibi "yüzeysel" filmler, eleştirel bir bakış getiren, somut ya da soyut sorunları sorgulayan filmlerden sayıca çok fazla. Postmodern filmler ise yüzeyselliği yeğlediklerinde de sorgulamayı yeğlediklerinde de klişeyi seviyorlar. *Ucuz Roman*'ın kadın kahramanı Mia (Uma Thurman) yemeğe çıktığı erkeğe (John Travolta) bir dizide oynadığını söyler. Erkek ne tür bir rol oynadığını sorduğunda, sirkte klişe gösterileri izleyerek büyüyen, yüzlerce "eski" (bir bakıma klişe) fıkra bilen bir kadını oynadığını belirtir. Dizi tutulmamış. Bundan dolayı da ilk (ya da son) bölümde bir kez fıkra anlatabilmiş. Erkek bu fıkrayı anlatmasını ister. Kadın çok klişe olduğunu söyler, anlatmak istemez. Erkeğin fıkrayı beğenmeyeceğini düşünür, erkek gülmeme konusunda söz verir. Kadın "Ben de bundan korkuyorum" der. Böylece gülmenin değişik nedenlerle ortaya çıkabileceği vurgulanır. Umberto Eco "Bir ya da iki klişe bizi güldürür, ama yüzlercesi bir arada olursa gerçekten etkileniriz" der. Eco, bunu *Casablanca* için söylemişti. *Ucuz Roman*'ın kadın kahramanı Mia milyonlarca kişiye yalnızca bir kez klişe fıkra anlatabilme olanağını bulmuş, filmin yönetmeni ise, Mia'ya göre çok şanslı. Yüzlerce klişeyi oyuna dönüştürürken Altın Palmiye'yi düşlüyor muydu acaba? Bu sorunun

yanıtını bilmiyoruz, ama filmin gişe rekorları kıracağını kestiriyordu. Çünkü klişeyi anlamak kolay. İzleyici "yeni" bir öyküyü izlerken klişeler aracılığı ile öyküyü kolayca kavrıyor. Açıkçası klişe anlamayı kolaylaştırıyor.

Postmodern filmler klişelere, türlerin kodlarına, *auteur*'lerin dillerine öykünerek oyun oynuyorlar. Kimi yönetmenler postmodern durumun olumsuzluklarını oyunla, alttan alta süren ince bir alayla sergiler. Bu bağlamda David Lynch'i anımsamamak olanaksız. Bert Olivier, "Modernite, Modernizm ve Postmodernist Film: Verhoeven'ın *Temel İçgüdü*'sündeki Yüzeysellikler" adlı makalesinde eleştirel bakış açısını getiren filmlerle, yüzeyselliği aşmak için çaba göstermeyenleri karşılaştırıyor. Ayrıntılı olarak irdelediği film ise *Temel İçgüdü*. Okuyucu onun bu konudaki görüşlerini ilgili yazıda bulacak.

Marie Danziger "*Temel İçgüdü*: Postmodern Akıl Denetimine Bir Yaklaşım" adlı yazısında buzkıracağı, penis, kalem benzerliğinin kendiliğinden ortaya çıktığını söylüyor. Çünkü polis buzkıracağı ile buzları kırmaya çalıştığında yazar ona bunun nasıl yapılacağını göstermek ister. Arthur Kroker artık ona "penis" de demiyor. "Kamış ayrıcalıklı gösteren olmaktan çıktı" diyor. O artık bir tür hastalığın ya da boşluğun simgesi. Son çekimde yine yatağın altında buzkıracağı var. Yatağın üstünde ise yazarlık ayrıcalığını paylaşmak istemeyen sarışın kadın. Yazar / Okur karşıtlığını bir kez daha gündeme getiren yazı, okuyucuyu bu ilişkide üstün olmanın olanaklı olup olmadığı konusunda düşünmeye zorluyor.

Timothy Corrigan Fassbinder'in filmlerinin postmodernizme özgü ana motifleri kışkırtıcı ve açık bir biçimde sunduğunu söylüyor. Corrigan'a göre Fassbinder zaman ve anlam ile oynuyor. *Maria Braun*'da Dünya Kupası finalinin son yedi dakikası ile Maria ve Hermann Braun'un son yedi

dakikasını örtüştürerek sürekli bir şimdiki zaman evreni kuruyor. Yazıdaki üç Fassbinder filmi de II. Dünya Savaşı ve faşist Almanya'ya yönelir. Aynı döneme yönelen üç film zamanla oyunu nasıl kuruyor? Metni okumak gerekiyor.

Sorgulamadan yorulan okuyucu Tarantino'nun evrenine girebilir. Ama yazıyı okumak, filmi izlemek kadar kolay ve ucuz olmayabilir. Yazarlar okuyucuyu düşünmeye ve sorgulamaya zorlar. Okuyucu Jean-Luc Godard'ın aşkı Anna Karina ve onun *Vivre sa vie*'de (*Hayatını Yaşamak*) yarattığı imge ile Uma Thurman'ı karşılaştırabilir. Her iki yönetmen de ucuz malzemeyi ustaca sunar. Ama Godard'ın sunduğu aşkların, ihtirasların, cinayetlerin arkasında başka bir şey vardır. *Vivre sa vie*'de Nana "Başımı kaldırıyorum, bundan ben sorumluyum, başımı çeviriyorum, bundan ben sorumluyum..." der. Böylece film izleyiciyi varoluşçuluğa gönderir. *Ucuz Roman*'daki *café* sahnesinde ise kahramanlardan biri domuzu neden yemediğini açıklar. *Ucuz Roman* izleyiciyi pislik ya da *kitsch'e* gönderir. Ama *kitsch'i* sorgulamaz. Dowell ve Fried'in dediği gibi kahramanlar durmaksızın konuşurlar. Pislik içinde uyuyan domuzlardan, domuz pirzolalarından, hamburgerlerden söz ederler. İspanyol kökenli kadın Butch'a adının anlamı ne diye sorduğunda Butch "Biz Amerikalıyız, adımızın hiçbir anlamı yok" der.

Anlamın izini sürmek isteyen okuyucu Joseph Martin'in yazısına geçebilir ve eski bir dostla karşılaşmanın tadına varır. Meryl Streep "Oyuna katılır mısınız?" der gibi gülümser. Çünkü *Fransız Teğmenin Kadını* çift uçlu bir parodidir. Victoria döneminde geçen öykü filmin içindeki filme dönüşür. Meryl Streep Anna ve yine Anna'nın canlandırdığı Sarah'ı oynar. Mike (Jeremy Irons) Sarah'a âşık olur. Robert Stam filmin yaratma sürecini yansıtmadığını, yalnızca romantik aşk üzerine bir film olduğunu söyler.

Stam, filme dönüşürken romandaki pek çok şeyin yitip gittiğine inanır. Victoria döneminde geçen öyküde klişeler yoğundur. Martin ile Seymour Chatman klişeleri farklı biçimde okur ve yorumlar. Martin Chatman'la çatışır. Böylece film de okuma sorunsalı da gündeme gelmiş olur. Anna ile Mike'ın da bir bakıma film izleyicileri oldukları söylenebilir. Ama hangisini edilgin ya da etkin olarak nitelendirebiliriz?

Paula Willoquet-Maricondi ise izleyicinin, Greenaway'in filmini (*Prospero'nun Kitapları*, 1991) izlerken etkin olmasını ister. Bu durumda yönetmenin beklentisinin yüksek olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü o, izleyicinin filmi 17. yüzyıldaki moderniteye temel olan uygulamalara eleştirel bir bakış getiren postmodernist görsel bir makale olarak okumasını ister. Öyleyse izleyici de 20. yüzyılla 17. yüzyıl arasında benzerlik kurmak, yönetmenin bilgiye ilişkin kurduğu oyuna katılmak zorunda. Yönetmenin kurduğu karmaşık, kavramsal "oyunbaz bakış"a katılan izleyici modernitenin hegemonik bakışına da çare bulmuş olacak. Bu bakış kuşkusuz dar açılı değil, çok açılıdır. Prospero'nun dogmatik, tek açılı bakışından da ne kadar farklıdır. Öyleyse izleyici "postmodern görsel makaleyi" okurken kendisine sunulan çoğul okuma olanağını değerlendirmelidir.

Okuyucu kitabı okurken belki de daha önce "postmodern" olarak nitelendirmediği filmleri yeniden düşünmek zorunda kalacak. Ama okuyucu dilerse okuma sürecini oyuna dönüştürebilir, tıpkı ele alınan filmler gibi. Oyuna dönüştürdüğünde de taraf olması, birilerini de karşısına alması doğaldır.

Seçil Büker

POSTMODERNİZM VE SİNEMA

Sabri Büyükdüvenci
Semire Ruken Öztürk

Giriş

İçinde bulunduğumuz çağa *bunalım çağı* da diyebiliriz. En geniş anlamıyla *bunalım*, belirsizlik demektir, bir başka deyişle, çağda ya da toplumda uygulanan, uygulanmakta olan ilkelerin, akıl yürütme biçimlerinin yaşamda ortaya çıkan olgular karşısında yetersiz kalması, onlardan kopması, kısaca artık işe yaramamasıdır. Bir tür kargaşa durumudur. Anlam yükleyemediğimiz olgu ve olaylarla karşı karşıya kalmaktır, sahip olunan evren ve dünya tasarımlarının parçalanmasıdır, iletişim bozukluklarıdır, şiddetin yaygınlaşmasıdır. Değişim dönemleri beraberinde anlam depremlerini de getirir. Birçok şey yeniden gözden geçirilmek durumundadır. Modernitenin devrimi bir anlam devrimiydi; gerçek olanı temsil etmeye ve yorumlamaya çalışan kuramsal ve sanatsal tasarılarla yol alan bir devrimdi. Çağımızda bir anlam yoksunluğu ile karşı karşıyayız. Anlamın yerini -ikon- görüntü aldı. Temsil/gerçeklik ilişkisi bozguna uğradı. Kavramsal boşluklar içindeyiz, çünkü kavramların içi boşaldı. Böylesi bir durumda insan kendini yeniden kurma, oluşturma zorunluluğu ile karşı karşıya kalır. Bunun anlamı, insanın şimdiye değin yapıp ettikleriyle, kendisini oluşturan ve kuranlarla bir tür hesaplaşmaya girmesidir. *Postmodern* terimi böylesi bir hesaplaşma, yeni bir ussallık biçimi olarak görülebilir; modernitenin ussallığına bir tepki. Pozitivizmin dışladığı alanları da kapsamına alacak biçimde genişletilmiş bir us-

sallık biçimi. Aslında *modernite*'nin kendisi de bir önceki döneme göre, yani Ortaçağ'a göre yeni bir ussallık biçimiydi. Modernitenin temelini us-merkezcilik oluşturur. Us, mantık, idea aslında bir savaş ontolojisidir (varlıkbilimidir). Nietzsche buna "hakikatin zorbalığı" der. Her şeyi özdeş kılan, aynılaştıran, indirgeyici bir ussallık. Buyurgan bir anlayış. Benim doğrumu ve bilgimi koşulsuz tanı! (koşulsuz buyruk bunun bir başka adı olsa gerek). Tüm buyruklar "yapmalısın"la ifade edilir ve özünde yasakçılığı içerir; dinsel, ahlaksal, siyasal buyruklar bir mutlakçılık temelinde haklı çıkarılmış buyruklardır. Tüm bunlarda sabit bir fikir düşünceyi yönetir ve bireyin tahakküm altına alınması süreci de böylece başlar: Buyrukların gizli tahakkümü. Kişinin ussal ve ahlaksal mutlaklara uymasının istenmesi. Oysa özgürlük, insanın kendini icat etme pratiğidir ya da kendiliği, sabit ve özsel kimliklerden kurtarma pratiği...

Bu çağ, aynı zamanda *görsel* ve *sinemasal* bir çağdır. Sinema yukarıda sözü edilen bunalımı, belirsizliği, kargaşayı, şiddeti, parçalanmışlığı aktarmada diğer sanatların önüne geçmesiyle göze çarpmaktadır. Baudrillard'a göre içinde bulunduğumuz bu çağ kendini yalnızca kameranın gözünden akan yansımalar aracılığıyla tanımakta, bir bakıma sinema ve televizyon, çağın gerçekliğini oluşturmaktadır. Denzin, bu çağda kendimizi, semboller denizinde sürüklenirken, sinemasal bakışın üretildiği röntgenciler olarak bulmakta ve böyle tanımakta olduğumuzu ileri sürer. Bir bakıma röntgenci, postmodernin kendisi olmaktadır, postmodern dünya, sinema ve televizyondan akan imgelerde ve anlamlarda yakalanabilmektedir.

Bu makalede önce postmodern anlayışın ve postmodernizmin çerçevesi çizilecek, ardından postmodernizmin sinemaya yansımaları irdelenmeye çalışılacaktır.

Postmoderne Uzanan Çizgi

Postmodern terimi II. Dünya Savaşı'ndan bugüne uzanan tarihsel anları betimleyen bir terimdir: Vietnam savaşı, 1970'lerin ve 1980'lerin ekonomik yıkımları, Glasnost gerçeği, Avrupa ve Amerika'da tutucu siyasal rejimlerin ortaya çıkışı, sol'un bu rejimler karşısındaki başarısızlığı, uluslararası işçi hareketlerindeki başarısızlık, cinsellik ve aileyi merkeze alan tutucu siyasalar, soğuk savaşın sona erişi, totaliter rejimler, dünya ölçeğinde gelişen ırkçılık... Ayrıca terim, dünya ekonomik ve kültürel sistemlerine yeni iletişim biçimleri ve yeni anlayışlar sunan çokuluslu geç kapitalizme gönderme yapmaktadır. Son olarak mimaride, görsel sanatlarda, sinemada, popüler müzikte yeni bir hareketi betimlemekte, toplumsal olanı yeni bir biçimde kuramsallaştırmayı, yorumsayıcı ve eleştirel bir toplumsallığı gündeme getirmektedir.

Bu noktaya nasıl varıldı? Niçin postmodern?

Sorunu ele alabilmenin bir yolu, dönemleri ve dönemlere damgasını vuran söylemleri, dönemler arasındaki çatışmaları, çelişkileri incelemektir.

Her dönem belli bir söylemin egemenliğini yansıtır. Dönemleri birbirinden ayıran söylemlerdir. Sözgelimi Ortaçağ'ı Antik dönemden, moderniteyi Ortaçağ'dan ayıran özelliklere bakıldığında bu açıkça görülebilir. "Dönem" demek, belli bir söylemden, ussallıktan, aynı zamanda bir sınırlılıktan söz etmek demektir. Sorular pek değişmese de, verilen yanıtların farklılığını yansıtır dönemler; kendine özgü kuralları, ölçütleri vardır dönemlerin.

Yüzyıllara uzaktan bakıldığında görülen şudur; farklılıklar, aykırılıklar, yabancılıklar şiddetle ya da ince yöntemlerle bastırılmaya, yok edilmeye çalışılmıştır. Belki de bunun en ince yöntemini felsefe bulmuş ve kullanmıştır. Bunu nasıl başarmıştır felsefe? Aslında buna başarı de-

mek de yanlış olur. Çünkü felsefe yapmak zaten kavramlara ulaşmak, kavramlara ulaşmak da genellemeler yapmak demektir. Genelleme, adı üzerinde, tek olana ulaşmak, gerçekliği tekliğe indirgemek demektir, tek dünya, tek tanrı, tek akıl, tek gerçek, tek doğru, tek eş, tek yaşam biçimi... Peki açıklama dışı kalan sorular, sorunlar? İşte sözü edilen ortadan kaldırma işleminin mağdurları bunlardır. Olaya bir başka açıdan bakılırsa, farklı olan her zaman bu sözü edilen genellemeden yola çıkılarak tanımlanagelmiştir. Bunun bir diğer adı, farklılıkların egemenlik altına alınmasıdır. Sözgelimi, tez-antitez-sentez denklemiyle her şey herkesin hoşuna giden bir uzlaşımda zararsızlaştırılmıştır. Ya da yorumsama denen yöntemle farklılıklar, *anlam* adı altında benzerliğe dönüştürülmüştür. Bütüncüllüğün, tekliğin tuzağı denebilecek bu anlayışta *parçasal olan*, kendine sunulan rolü oynayarak bütüne hizmet etmek durumunda kalmış; bütüne karşı çıkan, aykırı olan, dışarıda kalan her şey bölücü, düzen bozucu damgasını yemiştir.

Kuşkusuz tüm bu *başarıların* arka planında yer alan güç, *us* olmuştur. Usun ulaştığı genellemeler bir kez benimsendikten sonra yapılacak iş yalnızca usun kurallarına uymaktır.

Her dönemin belli bir ussallığı yansıttığından daha önce söz edildi. Bu ussallığın ne'liğine yönelik olarak iki dönemin kısaca gözden geçirilmesi konuya açıklık getirecektir, bunlardan biri Ortaçağ, diğeri modernite.

Neydi Ortaçağ'ın ussallığı?

Ortaçağ'da kilise usu yasallaştırırken rolünü ve işlevini de belirlemişti; kilisenin dogmalarına rasyonel bir temel oluşturmak ile farklı inanç ve dogmaları tutarlı bir teolojik sisteme kavuşturmak. Böylece neyin *doğru bilgi*, neyin *saçma* olduğunu belirleyen ölçüt oluşturulmuş oluyordu. Bu ölçütten sapan kişi de *sapkın*... Engizisyon, bu-

nun kurumsallaşmış bir biçimiydi. Tanrı'nın yarattığı dünyada olguların bir bütün içinde düşünülmesi gerektiği, tüm olguların merkezinin ve yaradanın yine Tanrı olduğu düşüncesi egemendi. Yani Tanrı'yla kişiselleştirilen, özdeşleştirilen bir açıklama modeli. Tanrı merkezli bir evren ve dünya anlayışı, her şeyin açıklamasını Tanrı merkezinde bulan anlayış. Buradaki *merkez* teriminin altını çizmek gerekiyor çünkü tüm sorun burada düğümleniyor. Antik çağda bu merkez *us*'tu. Tek Tanrıcılığın, bir bakıma tekilciliğin, bütüncüllüğün gelişiminde, ivme kazanmasında büyük bir etki yaptığı söylenebilir. Her şeyin tek bir Tanrı'yla açıklandığı yerde, farklı olanı hor görmek, aşağı görmek kaçınılmazdı. Buradaki *farklı olma* teriminin de altını çizmek gerekiyor, postmoderne uzanan çizgide tıpkı *merkez* gibi önemli bir terim.

Ortaçağ'ın ussallığına koşut olarak modern ussallık Tanrı'nın merkezde olduğu yere bu kez *süje*'yi, *özne*'yi, *insan*'ı yerleştirmiştir. Bu *süje* yeni otorite olmuştur; kendi bağımsız, rasyonel düşünmesine dayanan *insan;* bağımsız bir nesneler dünyasının üzerinde ve karşısında yer alan ve doğru bir biçimde bunun bilgisini temsil eden *özne* anlayışı...

Bu modern ussallık, genel olarak kabul edilebilir bilgi iddiası için iki koşul belirlemiştir; birincisi, önermenin başkalarının da ulaşabileceği kanıt ya da kanıtlara dayalı olması ve biricik kanıt türünün de empirik kanıt ve matematiksel ilişki olmasıdır. İkincisi, bu kanıttan yapılacak çıkarımların açık ve tutarlı bir biçimde yapılabilir olmasıdır. Bu ikinci koşulun arka planında yatan şey, *doğru bilgi*'nin evrensel geçerliliği olduğu inancıdır. Böylece empirik ve matematiksel kanıt, mantıksal ve nicel akıl yürütme (uslamlama), modern denilen ussallığın köşe taşlarını oluşturmuştur. Bir başka deyişle, yalnızca empirik olarak

doğrulanabilir önermelerin kurulabildiği alanlar rasyonel araştırmaya açık olarak kabul edilmiştir. Bu tutumun doğal sonucu olarak insan yaşamının geniş alanları "akıl dışı", "dil dışı" ilan edilmiş ve aklın dışına itilmiştir; etik, kültür, din, yaşamın anlamı gibi konular üzerinde konuşmak anlamsızlaştırılmıştır. Duyulur olan'ın, düşünce ve dil üzerindeki etkisi, rolü yok sayılmıştır. Modernist usçallığın tipik bir özelliği olan, tutarlı, tek bir yanıta ulaşma çabası bir yanda görkemli bilimsel ve teknolojik başarılara yol açarken -ki bunlar yadsınmamaktadır- öte yanda Hiroşima, toplama kampları, katliamlar, ozon tabakasının delinmesi, savaşlar var. Bu listeyi daha da uzatmak olası, tüm bu olgular modern usçuluğun ulaştığı noktayı da gözler önüne sermiştir. Farklılıklara savaş açılan bir çağın adı olmuştur *modernite*. Ya da bir başka deyişle, tüm bunların haklılaştırılmasının yapılageldiği bir çağın adı.

Bu açıdan bakıldığında Ortaçağ ile modern çağ arasındaki tek fark mutlağın yer ve biçim değiştirmesidir. Tanrı merkezli bir dünyada her şey Tanrı'yla açıklanırken, akıl merkezli bir dünyada her şeyin anahtarı *akıl* olmuştur: Akıl Tanrı ve insan onun peygamberi... Her şeyi tekilciliğe indirgeyen bu ussallık, sonunda tek din, tek dil, tek ulus, tek bayrak istemleriyle farklılıklara savaş açmıştır. Aydınlanma bu dönemin felsefi arka planını oluştururken, pozitivizm yöntemini belirlemiştir. Aydınlanma, aklı kullanma özgürlüğünü, pozitivizm de bu aklın ve özgürlüğün nasıl kullanılacağını belirlemiştir.

Özgürlük, eşitlik, insan hakları, laiklik, demokrasi gibi kavramlar aydınlanmayla birlikte gündeme gelmiş; buna da insanın doğuşu ve Tanrı'nın ölümü denmiştir. Artık insan için mutlu olmanın yolu açılmıştır. Kuşkusuz bu mutluluk vaadi daha önceki dönemlerde olduğu gibi genelleştirme yöntemiyle ortaya çıkan bir tür egemenlik

istemini de beraberinde getirmiştir. Bu kez, egemenlik isteminde bulunan *akıl*'dır.

Aslında, modernitenin ya da Batı'nın bu söylemi, onun kültürel üstünlüğü ile merkeziliğinin haklılaştırılmasının da yolu olmuştur. Bunu oluştururken çıkış noktası *evrensellik* iddiasıdır. Böylece kültürel olguları hiyerarşik bir biçimde değerlendirebilmenin yolu açılmıştır. *Öteki* ya da *başkaları*, bu söylemsel yapı içinde hiyerarşik bir düzenlemeye tabi tutulmuştur, Doğu / Batı, kadın / erkek, doğa / kültür, aşağı / yukarı karşıtlığında olduğu gibi.

Sorun şu; bu sözü edilen evrensel ilkeler bir gerçekliği mi dile getiriyor yoksa bir egemenlik ilişkisinin perdeleri, maskeleri olarak mı işlev görüyor? Bu konudaki çifte standartlar bunların sorgulanmasını kolaylaştırmıştır. Bu açıdan bakıldığında *postmodernizm*, modernliğin açmazlarına karşı bir savaşım ve bir hesaplaşmadır. Modern toplumun içine girmiş olduğu bunalım, postmodernin temelinde yer alan bir ön kabuldür. Bu bunalımı, bu krizi yansıttığı ölçüde postmodernizm eleştirel, olumlu, katkı yapıcı ve sorgulayıcıdır. Öyle görünüyor ki, *postmodern* teriminin güçlü yanını bu eleştirel boyutu oluşturuyor. Asıl sorun ise postmodernizmin, modernliteden bir kopuşu dile getirmesi, bir başka deyişle, postmodernizmin kendini bir alternatif olarak, yeni bir kültürel oluşum, yeni bir dönem olarak sunmasıdır. Modernizm / postmodernizm tartışmasının temel nedeni de burada yatmaktadır.

Postmodernizm ne ölçüde modernizme bir alternatiftir? Bir kopuş mu? Yoksa modernitenin devamından başka bir şey değil mi?

Bu sorulara yanıt bulabilmek, başta belirtilen noktaya dönmeyi gerektiriyor; başka bir deyişle, yeni bir dönem yeni bir ussallık demektir; farklı yanıtların verilebildiği, farklı soruların sorulabildiği yeni bir söylem.

Postmodern denilen söylemin felsefi arka planında "Heraclitus-Sofist-Wittgenstein-Nietzsche-Heidegger" gibi bir düşünce zinciri yer alıyor. Bu yönüyle yeni bir söylem demek yanıltıcı olabilir, ancak egemen söylemlerin dışında kalmış söylemlerin kendilerini öne çıkarabilmesi ve bunu başarabilmesi onları yeni kılacaktır.

Postmodernizmin gerçeklik sorununa yaklaşımı önemli bir farklılık olarak görülebilir, daha önce de belirtildiği gibi modernist anlayışın temel özelliği, özne/nesne ayrımından hareketle, us yoluyla doğa ve dünyaya ilişkin nesnel ve evrensel bilginin elde edilebileceği yönündedir. Oysa dünyanın orada, dışarıda olduğu savıyla, gerçekliğin de orada, dışarıda olduğu savı arasında bir ayrım söz konusudur. Postmodernizm bu ayrımı yapmaktadır. Dünya orada, dışarıdadır ancak dünyaya ait betimler orada değildir. Dünya kendi başına doğru ya da yanlış olamaz. Ona ilişkin söylenenler doğru ya da yanlış olabilir. Anlam dilin içinde, dilin ürettiği bir şeydir. Derrida'ya göre dilde anlam dışarıdan belirlenemez; bir öğenin anlamı onun öteki öğelerden ayrı oluşuna bağlıdır; hem ayrı oluşuna hem de göndermeler yaptığı öteki öğelerle birlikteliğine bağlıdır. Derrida, Batı felsefesi tarihini sözmerkezcil *(logocentrique)* bir söylem olarak nitelendirir. Kendisini dışsal bir imleme dayandırarak temellendiren söylemlerin temel bir niteliğidir sözmerkezcilik; dilin kendi dışında idealara, nesnelere ve imlemelere bağlı olduğu, bu anlayışın çıkış noktasını oluşturur, "dış dünya mı, dil mi" ikileminde dış dünyanın önceliği söz konusudur. Oysa anlamın üretilmesi, dışsal bir imlemi zorunlu kılmamaktadır. Bu durumda metnin kendi dışında bir imlemi söz konusu olamaz. Dil, özne ve nesne arasında yer alan gerçekliğin resimlerini oluşturduğumuz bir araç değildir. İnsan davranışının bir parçası olan dili ve kullananı birbirinden ayıramayız. Böylece belli

bir zaman ve mekânın sözcüklerini kullanmaktan çok, *gerçekliğin* kendi dilini kullanan, insanı ruh ve beden olarak ikiye bölen geleneksel felsefe anlayışının altı oyulmaktadır. Bir açıdan buna, tanrısız eylemeye yönelik bir gelişme ya da özerk, epistemik ve ahlaksal öznenin parçalanması; birliğe, bütünlüğe ve temellere ilişkin nostaljinin aşılması diyebiliriz. Bir başka deyişle, *büyük anlatı*'nın önemini yitirmesidir bu. Büyük anlatılara kuşkuyla bakmak böylece postmodernin temel bir özelliği olmaktadır.

Anlam Sorunu

Sözün merkezde olduğu anlayış, kendi başına var olan bir anlam düzenini yansıttığı inanışını temele almıştır. Sözcükler de konuşanın zihninde önceden mevcut anlamların temsilleridir. Bunun gerisinde de nihai (sonul) bir mevcudiyet, aşkın bir gösterilen'in varlığı yer alır. Böylece, böyle bir dayanakla "anlam"ın belirlenebilmesi olanaklı olmuştur. Bu düşünmenin bir diğer niteliği karşıtlıklar yoluyla düşünmektir; varlık/yokluk, doğa/kültür, akıl/beden, aydınlık/karanlık, güzel/çirkin, ahlaklı/ahlaksız gibi. Birinci terim daima olumlu, değerli olandır. Her bir terimin anlamı diğeriyle olanaklıdır; aydınlık, karanlık olmayandır. Her ahlak arayışı kendini temellendirmek için önce kötü olanı, ahlaksız olanı tanımlamakla işe başlar. Ahlaksız, kötü olan, ahlaklı, iyi olanın yararına uygun düşmeyen, ona zarar veren olarak belirlenir; böylece yarar ve çıkar her koşul ve bağlamda farklılık gösterdiği için, ahlaksız olan da sürekli değişir. Modernitenin "ussal" söylemi böylece tüm usdışılıkları eleştiri adı altında törpüler, etkisizleştirir; "aydınlanmış" anlam dolu mekânı kirletenler düzene sokulur ve bunun için modernitenin hamamında çeşitli şiddetler uygulanır.

Derrida'ya göre sözcükler yalnızca diğer sözcüklere

gönderme yapar, şeylere ya da düşüncelere değil. Bir sözcük, diğer sözcüklerle bağlantı içine sokulmadan tanımlanamaz. Bu da diğer başka sözcükleri gerektirir. Anlam, göstergelerde değil, bu ilişki ağı içinde ortaya çıkar. Bu ise "doğru anlam"ın kaynağı sorununu kökten bir sorunsala dönüştürür. Anlam, tüm gösterenler zincirine yayılmıştır. Böylece "anlam", tözsel niteliğini yitirir. Aşkın gösterilenin yokluğu anlamlamanın alanını sınırsızca genişletir. Anlam yorum olur ve yorumlar çokluğu içinde hiçbir yorum nihai yorum olma iddiasında bulunamaz. Bir köken, bir hakikat aramanın yerini sınırsız yaratım zevki alır. Anlamın yıkımı bunun bir diğer adıdır. Temsil edilebilecek hiçbir gerçekliğin kalmadığı bu noktada "anlam", göstergelerin akışına bırakılır. Dünya artık "anlam"dan yoksundur. "Doğru dünya", "duyulur üstü dünya", "aşkın anlam" böylece bir masala dönüşür.

Bilindiği gibi Platon, doğru dünya'yı, idealar dünyasını, duyulur dünyanın ilerisine, ötesine koyarak belirlemiştir. Bunun sonucu, yaşamın kendi kendini tanımaması, yadsıması oldu. Bu da en çarpıcı biçimiyle tüm Hıristiyanlık felsefesidir. Kant da doğru dünyayı bir kategorik buyruk olarak kurmayı denedi.

Nietzsche'ye göre, tüm bunların arkasında yatan, Batı Avrupa kültürünün yapmak istediği, Sokrates'le başlayarak amacı en zayıf insan tipini korumak olan varoluş ussallıkları oluşturmak olmuştur. Bu oluşturulan ussallıklar, rasyoneller bu daha zayıf tipin yaşamın acı gerçeğinden korunmasına yardımcı olmuştur. Yaşamın onlar için değişmeyen tek anlamını güvenceye almak için de değişmeyen doğrular oluşturmuşlardır.

Sözün özü, insanlık, ulus, halk, proletarya gibi tinsel değerleri oluşturan bir özne ile kendini özdeşleştirerek ya da böyle bir varlıktan yola çıkarak düşünen ve eyleyen

aydın'ın ölümü de gündeme gelmektedir. Aydınların artık yapabilecekleri tek şey dünyayı kurtarmak değil, yeni hamleler bulmak, yeni küçük öyküler anlatmaktır. Tıpkı postmodern yönetmenlerin yaptığı gibi.

Sinemada "Postmodern"in İzleri

Modernizm, sanatlarda 19. yüzyılın sonunda başlayan bir paradigma değişikliği olarak görülür. Yazın sanatı, ardında görkemli bir gerçekçilik geleneğini bırakarak Virginia Woolf'larla, James Joyce'larla yeni anlatı biçimlerine yönelip bu değişimden payını aldı. Resimde Braque ve Picasso gibi kübistler, nesneyi yalnızca çıplak gözle görüldüğü biçimiyle değil, eşzamanlı ve çok yönlü bir bakış açısından tüm yönleriyle resmettiler. Aristoteles'in ilkelerine göre yapılandırılmış olan tiyatroda ise Brecht'in epik tiyatrosu ve absürd tiyatro ile değişim kendisini duyumsattı. Kısacası edebiyatta bilinç akışının kullanılması; resimde kübizmin, fütürizmin (gelecekçiliğin), ekspresyonizmin (dışavurumculuğun), sürrealizmin (gerçeküstücülüğün) ve bir anti-sanat akımı olan dadaizmin yeni dilleri; müzikte atonalliğe geçiş kuşkusuz sanatın klasikleşmiş dilinden bir kopuşu ifade ediyordu.

Resmi doğum tarihi 1895 olan sinema, gençliğinden dolayı modernizm serüvenine doğal olarak aynı tarihlerde yelken açamadı. Ancak sesi, rengi, derin odaklamayı ve geniş perdeyi tarihinin ilk yarısında kısa sürede keşfeden sinema, kendine özgü dilini de hızla geliştirdi.

Yüzyılın ilk yarısında sinemayı iki gelenek geleceğe taşıdı. Biri Méliès'in yolunu açtığı *düşlemsel*, diğeri de Lumière kardeşlerin başlattığı *belgesel-gerçekçi* gelenekti. Sinema tarihinin ilk yıllarında, dönemin karamsar ruhuna da uygun olarak Almanya'dan başarılı *dışavurumcu* film örnekleri çıktı. Genç Sovyetler Birliği'nde, en azından Stalin ve ekibi başa gelinceye kadar yenilikçi birçok çalış-

ma sinema dünyasında fırtınalar yarattı. Özellikle *montaj* anlayışını geliştiren ve çarpıcı eğretilemeleriyle *biçimci* kurama hem uygulamada hem de düşünsel boyutta omuz veren Eisenstein dikkati çekti. Suya sabuna dokunmayan bir film geleneğinin ardından İtalyan sineması, II. Dünya Savaşı'nın yıkıntısına, savaşa, faşizme, yoksulluğa en sert yanıtı, *Yeni Gerçekçi Akım'ı* yaratarak verdi.

Brecht, epik tiyatrosunda yabancılaştırma tekniklerini kullanıp düşünme eylemini öne çıkarıyor ve bu yolla izleyiciyi bilinçlendiriyordu. Benzer bir yaklaşım sinemada karşılığını 1950'lerin sonu ve 60'ların başında buldu. Geleneksel / klasik anlatıyı (başı, ortası ve sonu olan, neden-sonuç ilişkisini düz bir biçimde kuran bir anlatı dilini) yeğleyen sinemaya karşı ilk kıpırtılar, Fransa'da bir grup entelektüel yaratıcı yönetmenin (Godard, Truffaut, Resnais, Chabrol...) oluşturduğu *Yeni Dalga* ile geldi. Aristotelesçi Hollywood sinemasına karşı, özellikle Avrupa odaklı *sanat filminden, auteur* sinemasından ya da *modern* sinemadan söz edilmeye başlandı.

Siska'ya göre sanat filmi ya da modernist anlatı filmi, gözle görülür biçimde kavramsal ve soyut sorunları ele alarak işleyen bir türdür. Bu filmlerde izleyici görüntüye yöneltilir ve konuşmalarda sorunlara gönderme yapılır. Görüntü genellikle göstergenin yerine geçer; tema, soyut ve kavramsal olduğundan dolayı çoğunlukla alegori kullanılır ve içtenliğe vurgu yapılır. Modernist bir sanat yapıtı Zizek'e göre aynı zamanda "anlaşılamaz", "kavranılamaz" oluşuyla da tanımlanır.

Modernist sinema, çağını sorgularken izleyici olarak bizi de bu tartışmanın ve sorunun içine çeker. Bizler *Yolcu*'da (*Profession: Reporter*, Antonioni, 1975) yabancılaşmanın ve kimlik sorununun, *Uyuduğun Yatak*'da (*The Bed You Sleep in*, Jost, 1993) güven duygusunun, *Paris'te Son*

Tango'da (*Ultimo Tango a Parigi*, Bertolucci, 1972) cinselliğin, *Sevecek Biri*'nde (*Someone to Love*, Jaglom, 1987) aşkın, *Manhattan Manzaraları*'nda (*Manhattan by Numbers*, Naderi, 1993) iletişimsizliğin, *Anayurt Oteli*'nde (Kavur, 1987) varoluşumuzun, *Hiroşima Sevgilim*'de (*Hiroshima mon Amour*, Resnais, 1959) belleğimizin, Bunuel'in filmlerinde burjuvazinin ve kurumlarının (aile gibi), Tarkovski'nin filmlerinde tüm bir çağın sorgulanışına katıldık; ve bundan büyük bir keyif aldık.

Ama artık çokuluslu kapitalizmin yaşandığı bir dönemde sorgulamanın (ya da sorgulamamanın) da biçimi değişmeliydi. Nasıl? Daha doğrusu kişisel biçemin yok olduğu, öznenin parçalandığı bir ortamda özel / kişisel/ biricik yapıtlar söz konusu olabilir miydi ve olsa bile hangi genel / evrensel sorunları (nasıl) ele alırdı?

Sinema geç de olsa postmodernle buluştu. Sinema ve diğer sanatlar arasında modernizmin tarihi nasıl örtüşmediyse, postmodernizm de farklı tarihlerde anıldı.

Edebiyatta 1960'ların başından, mimaride 1970'lerin ortalarından, dansta ve gösteri sanatlarında 1970'lerin sonundan bu yana *postmodernizmden* söz edilmekteydi. Sinemaya ve televizyon dünyasına ise postmodernizm ancak 1980'lerde ulaştı.

Mandel *Geç Kapitalizm* adlı kitabında kapitalizmde her biri kendinden bir öncekinin diyalektik gelişimini oluşturan üç temel dönemden söz eder. Bunlar piyasa kapitalizmi, tekelci dönem (emperyalist aşama) ve postendüstriyel dönemdir. Jameson bu aşamalardan "endüstri sonrası" olarak adlandırılan son dönemin adını eleştirir ve onun yerine "çokuluslu kapitalizm"i yeğler. Fredric Jameson, Mandel'den esinlenerek *Signatures of Visible* (1992) adlı çalışmasında kapitalizmin üç aşamasını sinema tarihinin üç aşamasıyla örtüştürür. Buna göre birinci aşamada

ulusal ya da bölgesel kapitalizm *realizme*, ikinci aşamada kopuş ve tekelci dönemin (ya da "emperyalizm aşaması"-nın) yeniden yapılandırılması çeşitli *modernizmlere* karşılık gelir. Üçüncü aşama, geniş bir çevrede *postmodernizm* olarak bilinen şeyin tuhaflıklarının hesabını tek başına verebilen çokuluslu bir alandır. Bu üç "aşama"nın birbiriyle ilişkileri simetrik değil, diyalektiktir.

Çokuluslu alana denk düşen postmodernizm, genel olarak şu terimlerle tanımlanır: Nostaljik; geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi; cinsellik ve arzunun metalaşması; eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar... Sözü edilen nitelikler, postmodernizmin sinemaya yansıyan özellikleridir.

Jameson, filme ve postmoderne ilişkin çözümlemesini, *nostalji filmi* bağlamına yerleştirir. Nostalji filmi, postmodern biçemin sinemaya uygulanışında anahtar sözcüktür. Nostalji filmini Jameson, Friedberg'in de sistemleştirdiği gibi şöyle betimler:

1. Geçmiş hakkında olan ve geçmişte geçen (kurulan) filmler (*Chinatown, American Grafitti*)

2. Geçmişten "yeniden türetilmiş" filmler (*Star Wars, Riders of the Lost Ark*).

3. Günümüzde (şimdide) geçen ama geçmişi çağıran filmler (*Body Heat*).

Üçüncü tipteki filmlere Anne Friedberg *Miami Vice, Moon-lighting* ve *Batman* gibi filmleri de ekler. Nostalji filmi, bu anlamda zamansallığın karışmasıyla betimlenir.

Jameson tarihsel film türünün postmodernizmden net bir biçimde ayrıldığını ileri sürer. Buna göre nostalji

filmleri, eski tarih sunumunu ortaya çıkaran estetik kadar Lukacscı anlamda tarihsel romana da bağlıdır. Nostalji filmi, genelde postmodernist eğilimlerle uygunluk içerisinde, geçmişin imgelerini ve taklitlerini üretme arayışı içindedir. Jameson *nostalji filmi* terimini, "yeniden yapım" ya da tarihsel filmlerin yaptığı gibi geçmişe duyulan özlemin, tutkulu dışavurumları anlamında kullanmadığını; tersine, kişiliksizleştirilmiş görsel tuhaflıkların ve etkisiz bir biçimde 1920'li-30'lu yılların "bastırılmışlığın geri dönüşü"nü yansıttığı ölçüde bu terimi kullanmak zorunda olduğumuzu söyler. Nostalji filmine, daha önceki kültürel dile olan bağımlılığını vurgulayarak ve böylece kendi özel tarihsel ve siyasal düşünü gerçekleştirerek *nostalji deco* film dememiz daha iyi olabilir. "Şimdiki zamanın nostalji tarzıyla anlamsızca sömürülmesi"ne Lawrence Kasdan'ın filmi *Body Heat*'ini (*Sıcak Vücutlar*) örnek verir. Film, James Cain'in *Double Indemnity* (*Çifte Tazminat*) adlı filminin *uzak* bir refah toplumuna uyarlanışı biçiminde bir yeniden yapımdır. Şimdi bulunduğumuz nokta, estetik etkinin içine yerleştirilen bir özellik olup geçmişe ait olmanın ve içinde "gerçek" tarihin yerini estetik tarzların aldığı yapay tarihsel derinliğin işleticisi olarak *metinlerarası* bir yerdir.

Jameson, Lynch'in *Blue Velvet*'i (*Mavi Kadife*) ve Demme'in *Something Wild*'ını (*Vahşi Bir Şey*) çözümlerken bu filmlerin, kendi şimdiki zamanını tanımlamaya çalıştığını ve aynı zamanda da bu girişimin uğradığı başarısızlığı yansıttığını; kendini, geçmişin çeşitli kalıpyargılarının yeniden bir araya getirilmesi ile sınırlandırmış kolektif bilinçaltını gösterdiklerinden dolayı da ikili yorumlanabileceğini belirtir. "60'lı yılların insanlarının" hissettikleri gibi güçlü biçimde kuşaksal özbilinci izleyen duygu, genellikle tuhaf bir amaçsızlıktır. Bir sonraki on yılın en önemli ayırıcı özelliği böyle güçlü

bir bilinçten yoksunluk, yani kişilik yoksunluğudur. 80'li yıllarda beklenmedik bir şekilde "60'lı yılların bir tür geri dönüşü" izlenir. Klasik nostalji filmi, kendi şimdiki zamanını tümüyle yadsırken, özgül kuşaksal geçmişle ilgili görkemli imgeler karşısında taş kesilip büyülenerek, tarihsel yönden kendi eksikliğini gösterdi. 1986 yapımı iki film (*Mavi Kadife* ve *Vahşi Bir Şey*), bir yandan tümüyle yeni bir film biçiminin (ya da tarihselcilik tarzının) öncülüğünü yaparken, diğer yandan da alegorik karmaşaları içinde, bunun sona erişini ve başka bir şey için şimdi açılmış olan mekânı gösterir. Yeni estetik söylemi ilk başlatan George Lucas'ın *American Graffiti* (1973) adlı filmi kendisini izleyen birçok filmin yaptığı gibi, Eisenhower döneminin artık büyüleyici hale gelen kayıp gerçekliğini yeniden ele geçirmeyi amaçlıyordu. Bu ilk adımdan sonra Amerika'da ve İtalya'da 1930'lu yılların biçem açısından yeniden canlanışını yansıtan sırasıyla Bertolucci'nin *Il Conformista* (1970) ve Polanski'nin *Chinatown* (1974) adlı filmleri ortaya çıktı. Bu yeni söylem aracılığı ile bize ait olan şimdiki zaman ve yakın geçmişimiz ya da bireysel varoluşsal belleğin kapsamına girmeyen daha eski geçmiş üzerinde bir kuşatma oluşturmaya çalışan son girişimler olması da ilginçti. Nostalji hiçbir zaman, tarihsel içeriğin bir tür eski moda temsiliyle ilgili değildi. Bunun yerine geçmişe, görüntünün cilalı imgeleriyle ve "1930'lu ya da 1950'li" gibi bir döneme yaptığı göndermeyle "geçmişe ait olma"yı yansıtan biçimci çağrışımlarla yaklaştı.

Nostalji filmi ile bağlantılı ve postmodern sinemanın temel özelliklerinden biri olan önemli bir terim daha var.

Denzin'e göre postmodern estetiğin belirleyici bir niteliği olan *pastiche* (pastiş), dürüstçe günlük yaşama röntgencinin eylemlerini yerleştirirken, röntgenciliğin ilk ele alınış biçimlerine yönelik bir nostaljiyi yansıtır.

Jameson da nostalji filmlerinin pastiş konusunu tümüyle yeniden yapılandırdığını söyler. Bireysel öznenin kaybolması, bunun sonucu olarak kişisel biçemin giderek varlığını yitirmesi, *pastiş* adını verdiğimiz neredeyse evrensel bir uygulamayı karşımıza çıkarmaktadır. Jameson'a göre içeriğin biçimle karışmasıyla "kategori hatası" içinde pastiş, bir sanat dilinin değil, tüm bir dönemin (Bertolucci'nin *Il Conformista*'sında 30'ların, Lucas'ın *American Graffiti*'sinde 50'lerin) biçemini oluşturur. *Pastiş*, Adorno'nun anladığı anlamda, hâlâ yaşayan ve etkili olan biçemleri gözden düşürme ve onlarla alay etmeyi amaçlayan *parodi*'den kesin bir biçimde ayrılmalıdır. Şu temel belirlenimler *pastişi* etkiler görünmekte: Öznellik, biçemin biricikliğinin aşırı vurgulanması ve ona aşırı değer biçilmesi, biçemin kendisinin bireyselliği, özel anlatım tarzı, sanatçıya verilmiş biricik "dünya", hemen hemen eşsiz bedensel ve algısal duyum ya da sanatsal ilgi... Bir anlamda tüm bunların yok olması... Endüstri sonrası dünyada bireysellik giderek yok olurken ve bireysellikler kendilerini yineleyerek aynılaşırken özgün biçem arayışı da anlamını yitirmektedir. Yüksek kültür alanında sonuç, pastiş anıdır. Biçim ve içerikten yoksun enerji dolu sanatçılar, Jameson'a göre müzeleri onarmakta ve nesli tükenmiş bireye ait biçemlerin maskesini giymektedir.

Pastiş, modern zamanda kendine iyi bir alan bulan parodinin yerini almaktadır. Jameson'a göre pastiş de parodi gibi kendine özgü ya da benzersiz bir biçem, dilsel bir maske, ölü bir dilde yapılan konuşmadır. Ancak pastişte parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güdüleri kopartılmıştır. Pastiş, boş bir parodi, kör bir heykeldir.

Sarup'un da belirttiği gibi Norman Denzin, *Mavi Kadife* üzerine yazdığı ünlü yazısında, bu tür filmlerin Jameson'ın postmodern metinler için betimlediği iki önemli

özelliği sergilediği gözleminde bulunur: Geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların (muhtelif yapıtları taklit ederek bu eserleri hicvetmek ve dalgaya almak tipik biçimlerdir) ortadan kalkması ve izleyici özneye kesintisiz bir şimdide yer vermek yoluyla ele alınan zaman. Söz konusu filmler sunulamaz olanı (örneğin şiddeti, sado-mazoşist olayları) izleyicinin gözleri önüne getirirler ve özel ile kamusal yaşam arasına çekilen alışılmış sınırı alaşağı ederler.

Norman Denzin, *Images of Postmodern Society* (1991) adlı çalışmasında postmodernin kendisi, toplumsal kuram içindeki sunumu ve çağdaş Hollywood sineması ile arasındaki ilişkileri inceler. "Sınıf, toplumsal cinsiyet ve ırk üzerine kurulan önemli kültürel kimlikler, postmodern durumda nasıl tanımlanır?" sorusuyla yola çıkar. Hollywood sınıf mücadelesinden, ırkçılıktan ve cinsellikten söz ederken, katı gerçekliklerin üstesinden ancak şans ya da çok çalışma yoluyla gelebileceğimiz mitini sürdürür.

1980'lerle birlikte sinema, kaynağına (mitlere, romanlara, öykülere, başka filmlere) sonsuz sayıda dönüş yaparak aynı öyküleri yineledi ve onları yeniden oluşturdu. Bunu yaparken, modern sinemanın yaptığı gibi iddialı değildi.

Her ne kadar özel olarak sorgulama ve eleştirme çabasında olmasalar da, postmodern filmlerin bir türü böyle bir iddiayı taşıdı. Olivier, postmodern filmleri, postmodern kültürün yapısal özelliklerini (çoğulculuk, yüzeysellik gibi) taşıyan ve onları aşmaya çabalamayan *birleştirici* türden filmler ile bu özellikleri edilgen bir biçimde sunmaktan öteye giderek onları cesurca sorunsallaştıran ya da sorgulayan *yıkıcı* türden filmler olmak üzere ikiye ayırır. Fakat hangi filmin hangi noktada birleştirici, hangi noktada da yıkıcı olduğu tartışmalıdır.



Mavi Kadife de Isabella Rossellini, Dennis Hopper (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986)

Postmodern sinema, modern sinemanın yorulduğu bir dönemde kendine Lynch'lerle, Tarantino'larla, Coen kardeşlerle yeni bir alan açtı. Ancak bu, modern sinemanın ya da *auteur* sinemasının tamamen öldüğü anlamına gelmiyor, inatla kişisel biçemini oluşturmaya çalışan ve küçük, sıcak öykülerini farklı bir biçimde kurmaya çalışan yaratıcı-yönetmenler hâlâ var. Yine de modern ve postmodern sinemanın keskin bir biçimde ayrılamadığı noktalar bulunuyor. Yönetmenler kişisel biçemlerini yaratırken, postmodern'in bir iki özelliğini de kullanmadan edemiyorlar.

Artık her şey iç içe giriyor. Her şey eski anlamını yitiriyor. Bireyler, öyküler yabancılaşmıyor, parçalanıyor. Hatta parçalanmaktan öte her şey yok oluyor.

Postmodern sinema *auteur* istemediği gibi *eleştirmen* de istemiyor. Yalnızca izleyen, dikizleyen ve yorumlayan birbirinden kopuk bireyler istiyor. Biricikliğini yitirmiş bireyler... Ama aynı zamanda da farklı öykülere, farklı dünyalara sahip, *şimdi*de yaşayıp anında tüketen bireyler...

Sonuç

Postmodernitenin temelini, dünyayı heterojen bir mekânlar ve zamansallıklar çoğulculuğu olarak görmesi oluşturur. Üzerinde durulan ana konu birey değil, bireyler arasındaki ilişkilerdir. *Ben* ve *öteki*'nin karşılaştığı nokta gerçekliktir. Yüzyılın iletişim araçları dünyayı küçük bir köye çevirmiş, yeni bir medya mantığı yaratmış, resmi ideolojinin üretiminin ve yeniden üretiminin yeni araçları olmuş, bu arada kişinin gerçekle olan ilişkisini değiştirmiş ve bireyi yeni iletişim araçlarıyla metin üreten bir nesneye dönüştürmüştür.

Bu kültür, *izleyen* bir kültürdür. Tarih duygusundan yoksun olan ve yalnızca anlama önem veren yeni entelektüeller türemiştir. Postmodern birey, film ya da televizyon


JEAN LOUIS TRINTIGNANT STEFANIA SANDRELLI
IL
ONFORMISTA
STONE MOSCHIN
ZO TARASCIO
JOSE QUAGLIO
INIQUE SANDA
ARE CLEMENTI
REGIA di BERNARDO BERTOLUCCI
CINEMA INTERNATIONAL CORPORATION

izleyen bir röntgencidir. İletişim çağında gösterge gerçeklik olmuştur.

Modern sinemanın kendisine konu edindiği büyük ya da küçük evrensel olan ve bireyi ilgilendiren sorunlar postmodern dünyada anlamsız kalmış, öyküler küçüldükçe küçülmüştür.

Özne parçalanmış, *auteurler* (yaratıcı-yönetmenler) tarihe karışmış, yalnızca şimdiki zamanı deneyimleyen bireyler yaratılmış, eski öykülerden, eski türlerden, geçmişteki filmlerden alıntılar yapılmış, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırlar silinmiş, cinsellik metalaşmış, tüketim kültürü en üst düzeye çıkmıştır.

Postmodern sinema eskiyi yenide ve yeniyle birlikte yaşatmış, hiçbir rahatsızlık duymadan başka biçemlerden, türlerden, öykülerden ödünç almış; sonuçta elinden bütün bildiklerini alarak, izleyiciyi şaşkın ve sinemanın yeni diline karşı savunmasız bırakmıştır.

Malzemelerin bağlamlarından koparılıp kolaj biçiminde yeniden kullanıldığı, anlamlı bir bütünlüğün olmadığı metinlerle, daha doğrusu bu metinleri "okuma" sorunuyla karşı karşıyayız. Artık üst düzeydeki estetik üretimin hiçbir kaygı duymadan alt düzeydeki estetik üretimle, bir anlamda *kitsch*le el ele verdiği ve her şeyin bir *oyun* olduğu *metinlerarası* bir yerdeyiz.

O halde parçalanmış ve belleksizleşmiş izleyiciden postmodern sinemaya, postmodern metne ve postmodern oyuna merhaba! ...

Kaynakça

Büker, Seçil (1991). *Sinemada Anlam Yaratma.* Ankara: İmge.

Denzin, Norman K. (1992). *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema.* 2. Basım. Londra: Sage, ikinci basım.

Denzin, Norman K. (1995). *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze.* Londra: Sage.

Friedberg, Anne (1993). *Window Shopping: Cinema and the Postmodern.* California: Univ. of California Press.

Jameson, Fredric (1992). *Signatures of the Visible.* Londra, New York: Routledge.

Jameson, Fredric (1994). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı* (çev: N. Plümer). İstanbul: YKY.

Jameson, Frederic; Lyotard, F. & Habermas, J. (1994). *Postmodernizm* (der: N.Zeka), İstanbul: Kıyı.

Lash, Scott (1993). "Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi", *Modemite Versus Postmodernite* (derl. ve çev: M. Küçük), s. 47-72, Ankara: Vadi.

Marquard, Odo (1995). *İlkeselliğe Veda* (çev: Ş. Sunar). İstanbul: Sarmal.

Olivier, Bert (1995). "Modernity, modernism and postmodernist film: Surfaces in Verhoeven's Basic Instinct", *Life in a Postmodern Culture* (ed: G.J. Rossouw). South Africa: HSRC Pub.

Sarup, Madan (1995). *Post - Yapısalcılık ve Postmodernizm* (çev: A.B. Güçlü). Ankara: Ark.

Sayın, Zeynep (1994). *Kötülük, Tekilcilik, Postmodernizm.* İstanbul: Mitos.

Siska, William Charles (1980). *Modernism in the Narrative Cinema: The Art Film as a Genre.* New York: Arno Press.

Zizek, Slavoj (1994). "Introduction: Alfred Hitchcock, or, the Form and its Historical Mediation", *Everything You Always Wanted to Know About Lacan- But Were Afraid to Ask Hitchcock* (ed: S. Zizek), s. 1-12, Londra, New York: Verso.



Sharon Stone ve Michael Douglas *Temel İçgüdü* (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992) filminde.

MODERNİTE, MODERNİZM VE POSTMODERNİST FİLM: VERHOEVEN'İN *TEMEL İÇGÜDÜ*'SÜNDEKİ YÜZEYSELLİKLER[1]

Bert Olivier[2]

Giriş

Postmodernitenin ortaya çıkışı çokluğun teklik üzerinde "geçici" utkusu anlamına geliyorsa (McKinney, 1986), çoğu postmodernist kültürel ürünün yüzeyselliklere ve salt imgelere yer vermek durumunda olması rastlantı değildir. Postmodernist film de bu olgunun dışında düşünülemez. Aslında bir filmin postmodernist olup olmadığını anlamanın bir yolu, derinlik (teklik) yerine yüzeyselliklere (çokluğa), özellikle mekânsal nitelikle yan yana giden imge görünümlerine ya da geçici imgelere ne ölçüde yer verip vermediğine bakmaktır.

Buradan bir ağa benzeyen biçem içerisinde bağlantılar ortaya çıkmaktadır: Geçicilik, Jameson'ın (1985: 113-123) yüzeyselliklerin kendi kendine yeterliklerini bir kez daha vurgulayarak mekânsal eşdeğerlik ve pastişle birlik-

---

[1] Postmodernitenin boyutlarına odaklanırken bu makaleyi postmodern bir tarzda yapılandırmadığımı belirtmeliyim. Modernizm ve postmodernizm arasında burada yapılan ayrım, her ne kadar postmodernizme ilişkin belirli bir bilgisel çıkış ve tutarlılığı göz ardı etmemişse de, makalenin modernist bir çerçevede kaleme alındığı açıkça görülecektir.

[2] Bert Olivier (1995). "Modernity, Modernism and Postmodernist Film: Surfaces in Verhoeven's *Basic Instinct*". *Life in a Postmodern Culture*, Ed: Gedeon J. Rossouw, Pretoria: HSRC Pub. s. 201-225. Bert Olivier'ye makalesinin çevrilmesine izin verdiği için teşekkür ederiz (çevirenlerin notu).

te postmodernist duyarlılığa yüklediği zamansal şizofreni kategorisine bağlanmaktadır. Daha da ileri gidersek, Lyotard'ın (1984: 79) modernist an'la ilişki içerisinde eleştirel olarak öncelik verdiği dengesizlik *(instability)* an'ı ile geçicilik arasındaki bağı izleyebiliriz: "Bir yapıt ancak ve ancak önce postmodernse modern olabilir. Bu biçimde anlaşılan postmodernizm, sonuçta modernizm değildir, ancak oluşum halindedir ve bu durum süreklidir." Bir başka deyişle "modern" bir yapıt, eleştirel olarak daha ilk aşamada onaylamak durumunda kaldığı akışı saptadığından ya da durdurduğundan dolayı "modern"dir.

Lyotard'ın sözlerinden ortaya çıkan sorun, bir yüzyıldan daha da önce Baudelaire tarafından ifade edilmiş olan bir düşüncede yankısını bulur (aktaran Harvey, 1990: 10): "Modernite geçici olan, çabuk geçen, olumsal *(contingent)* olandır; sanatın bir yarısıdır, diğer yarısı da sonsuz ve değişmeyendir" demektedir. Kuşkusuz farklılık, Lyotard'ın da dikkat çektiği gibi denge an'ı (Baudelaire'in "değişmeyeni") için modern etiketini kullanan Baudelaire'in moderniteyi "postmodern" adı altında olumsallıkla birleştirmesinden kaynaklanır. Çünkü denge (ya da süreklilik) ve dengesizlik (ya da geçici olan) arasındaki karşıtlığın ayırdına varan herkes, düşüncede ya da eylemde "varlık"tan "oluş"un egemenliğine doğru giden bir süreçte Platoncu kategorileri anımsatırcasına, 17. yüzyıldan günümüze modern düşüncenin gelişimini de karakterize eder. Aslında bu metafizik kavram çifti, Parmenides'e ("varlığın" filozofu) ve Heraclitus'a ("oluşun" filozofu) kadar uzanır. Batı'nın söyleminde ilk yer alışından yaklaşık 2500 yıl sonra, modernitenin ve postmodernitenin kültürel durumunu, hâlâ söz konusu kavramlarla anlamaya çalışmak insanı şaşırtmaktadır.

Postmodernizmin çok yönlülüğünün bilincinde olarak, Harvey'in de (1990: 10-21) anımsattığı gibi evrensellik ya da öz adına modernizmi, Heraclitusçu oluş sürecini durdurma girişimine indirgemenin aşırı bir basitleştirme olacağını unutmamak gerekir. Modernistler, şeylerin geçiciliğinin ve çeşitliliğinin fazlasıyla farkındadırlar. Bu farkındalık, söz konusu çeşitlilikteki değişmeyen özü ortaya çıkarma kararlılığı ile uygunluk gösterir.

Bu kararlılık da, modernizmin dille uğraşmasında, bir başka deyişle değişen biçimler karmaşasını aşan değişmeyen gerçeklikleri temsil etme yolunu araştırmasında kendini göstermektedir (Harvey, 1990: 20). Bu durum, yalnızca Picasso, Pollock, Kandinsky ve Klee'nin sanatına değil, aynı zamanda Husserl'in özcü görüngübilimine, Wittgenstein'ın ilk dönemde formüle ettiği resim kuramına, son olarak da Orson Welles'in *Citizen Kane*'i (*Yurttaş Kane*) ve Stanley Kubrick'in *2001: A Space Odyssey*'i (*2001: Uzay Yolu Macerası*) gibi modernist film klasiklerine olduğu kadar W.B. Yeats ve T.S. Eliot'ın şiirlerine; James Joyce, Virginia Woolf ve Proust'un romanlarına; Mies van der Rohe, Gropius, Le Corbusier ve Frank Lloyd Wright'ın mimarisine de uygun düşmektedir. Bu listeye, bilinçdışının ayırt edici kod ve sözcüklerini araştırmaya yönelen Freud ve Jung gibi derinlik psikologlarının çalışmaları da eklenebilir. Sanki farklı örnekler, Nietzsche'nin belirlediği bu süregiden miti, birbirine karşıt yaratıcı ve profesyonel alanlardan hareketle oluşturmaya çalışmaktadır; söz konusu mit, modern Batı kültürünün (kendisine ait olan Platoncu-Hıristiyan anlayışı yitirdikten sonra) en çok gereksinim duyduğu ve Nietzsche'nin kendisinin Zerdüşt mitiyle sağlanması gerektiğine inandığı kültürel bir öğedir.

"Modernizm"in çeşitliliğini ve modernizmden postmodernizme geçişi daha ayrıntılı ele almak, bu yazı bağ-

lamında olanaksızdır (Bu geçişin daha yetkin bir anlatımı için bkz. Harvey, 1990, Bölüm 1). Aslında şu söylenebilir; -daha temel bir sezgi ya da kavrayışın varsayıldığı Husserl'in yaklaşımında da olduğu gibi- modernistlerin dil ya da temsil sorunuyla uğraşırken sonuçta kabul etmek zorunda kaldıkları şey, Harvey'in sözleriyle şuydu (1990: 30): "....dünyayı tek bir dilde temsil etmenin olanaksızlığı. Anlayış, çeşitli bakış açılarının bulunmasıyla oluşturulmalıydı. Kısaca modernizm, gerçekliği oluşturan bütüncül düşünce yapısının gerçek doğasını ortaya koymak için çoğul bir bakış açısını ve göreceliği kendi bilgikuramı olarak temel aldı". Kuşkusuz modernizmin bu yöndeki çabalarına, Baumer'in (1977: 419-421) sözünü ettiği insanın doğasına ilişkin bilgikuramsal umutsuzluk da eşlik etmektedir.

Her belirli etkinlik alanında modernistlerin üzerinde önemle durdukları konunun, bilgikuramsal bir nitelikte olduğu görülmektedir. Öyle ki McHale bu olguyu, modernist ve postmodernist kurmaca arasındaki farklılık aracı olarak kullanmaktadır. McHale'in belirttiği (1987: 9-11) modernist anlayış varlıkbilimselliğin egemenliğiyle tanınmaktadır. Bir başka deyişle bilgikuramsal sorunların yaygınlaştırılması modern düşünceye ve kültürel üretime egemen olurken, varlıkbilimsel sorunların postmodern etkinlik alanına girdiği görünmektedir. İlki çoklubilme yollarını araştırırken, ikincisi bilinenin (ya da "bilinmeyenin", belki de kavranılan, karşılaşılan, "verilmiş" olanın) çoğulculuğunu serimlemekle, yani çoklu dünyalarla uğraşır. Ele alınacağı gibi, postmodernizmin varlıkbilimsel egemenliği ile onun derinlikli olmayanla ya da yüzeyselliklerle uğraşması arasında güçlü bir ilişki vardır.

Modernist Duyarlılıktan Postmodernist Duyarlılığa

Modernitenin kültürel durumuna yönelik modernist tepkilerin girdabından yeni bir "postmodern" duyarlılığın ortaya çıkışı son derece karmaşık bir sorundur. Kısaca göz atıldığında, 18. yüzyıldan beri oluşmaya başlayan ve Habermas'ın (1985) "modernite projesi" olarak adlandırdığı olgu, özerk sanatta olduğu kadar evrensel yasa ve ahlaksallıkta, bilim ve teknolojinin somut örneklerini içeren güçlerin özel görünümlerinde tanınabilir. Gelişmeye duyulan Aydınlanmacı inancın yanı sıra, Aydınlanmacı düşünürlerce eklemlenen modernitenin yol gösterici vizyonu inanılmaz ölçüde iyimserdi; bu iyimserlik daha önceki bağımsız akıl anlayışı yerine bilim, ahlaksallık ve sanat üçlüsünde kavranılan aklın doğal güçleri denetim altına alacağı, aynı zamanda toplumsal, siyasal ve ahlaksal kurtuluşu da sağlayacağı beklentisiyle biçimlenmişti (Habermas, 1985: 9). Oysa 20. yüzyılda tanık olunan felaketler ve buna eşlik eden acılar, böylesi bir iyimserliği yok etmeye yetmiştir (Baumer, 1977: 402-416; Harvey, 1990: 13).

Modernizm, daha önceleri modernitenin kültürel durumuna yönelik belirli (sanatsal, edebi, mimari, felsefi ya da bilimsel) "tepkiler" olarak tanımlanmaktaydı. Ancak günümüzde önemli olan, modernizmin yaratıcılığa ve buluşa olanak tanıyan durumlar içindeki modern kültürü oluşturan güçlerce üretilen, giderek parçalı ve geçici yapılar üzerinde zenginleşmesidir. Ama aynı zamanda söz konusu kültürün eleştirisini de içinde barındırır.

20. yüzyılın başından bu yana olayların gidişine bakılacak olursa, örneğin soyut dışavurumculuk (sözgelimi Kandinsky, Pollock ya da Rothko'nun yapıtları), Malevich'in süprematizmi ya da Braque, Leger, Feininger, Albers ve diğer sanatçıların konstrüktivizmi gibi modern sanat

akımlarının, kendilerini kuşatan toplumsal gerçekliğe eleştirel açıdan karşı koymaya çalışmaları şaşırtıcı olmayacaktır (Harries, 1979: 61-73; Harvey, 1990: 36). Aynı durum çağdaş edebiyat içinde kendi toplumlarına yönelttikleri keskin eleştirileriyle yıkıcı etkilere yol açan Woolf, Eliot, Lawrence, Joyce, Proust ve Faulkner gibi sanatçılar için de söz konusudur. Kuşkusuz bu, akılcı planlamayı ve bürokratik gücü yücelten olumlayıcı bir modernizmin varlığını yadsımak anlamına gelmez. Modernizmin varlığı, özellikle (sözgelimi zamanın fütürist sanatında önemli bir yer tutan) ulaşımdan ve endüstrileşmeden aşırı yoğunluktaki gelişmeye ve mimariye uzanan alanlardaki makinenin etkililiğinde, bir anlamda bu etkililik mitinde (Harvey, 1990: 31-36) somutlaşmıştır.

Eğer bunlar, modernizmin belli başlı özelliklerini eleştirerek ya da överek modern kültürdeki temsili modernist ayrımlardan bir kısmını oluşturuyorsa ve postmodernizm, derinlikten ve dengeden çok yüzeyselliği ve orantısızlığı yeğleyerek başlangıçta modernizmden farklı bir biçimde tanımlandıysa, duyarlılıktaki bu değişim hangi tarihsel dönemlerde ortaya çıktı? Kısaca bu, 1960'ların anti-modern ve kültür karşıtı hareketinden doğdu. Bu akım sırasıyla, eskiden yıkıcı yüksek modernist sanatı boş bir evrenselcilik olarak algılayan; sonradan üniversitelerde, sanat müzelerinde ve akademik çevrelerde kurumsallaşmasıyla etkisizleştirilen çok yönlü bir tepkiydi. Dahası, bir zamanlar güçlü olan siyasal bir estetiğin böyle etkisizleştirilmesi, kurulu ideolojide onun asimile olmasına ve (Amerikan) kültürel emperyalizminin amaçları için kullanılmasına yol açtı (Harvey, 1990: 36-38; Jameson, 1985: 111-112).

Bu noktada modernizmin tarihinde canalıcı bir değişimle karşılaşılır. Harvey (1990: 37) bunu şu şekilde dile getirir: "Tarihinde ilk kez kendi içinde modernizme yöne-

lik siyasal olduğu kadar sanatsal ve kültürel bir isyan da gerçekleşmek zorundaydı". Uluslararası "yerleşik sanat ve yüksek kültür"ün çalımlarına yönelik anti-modernist tepki, metropol varoşlarında doruğa çıkan genel bir ayaklanma ile üniversite kaynaklı olan "1968 kültürel başkaldırısı, sonradan postmodernizme yönelen kültürel ve siyasal hareketlerin bir sonucuydu" (Harvey, 1990: 38). Bu durum kültürel moderniteye eleştirel bir tepki olarak postmodernizmin karmaşıklığını (tıpkı modernizm gibi) ve aynı zamanda modernizmin kendisine yöneltilen eleştirel tutumu da açıklar; örneğin olgular (bilim alanı) ve kurgu (sanat dünyası) arasındaki (yapay) ayrımda olduğu gibi. Böylece postmodernizm, yaşantının ve dünyanın estetize edilmesi olmaktadır (Megill, 1985: 2).

"Duyarlılıktaki bu değişim (ya da dönüşüm)" – Huyssen'in (1984) postmodernizm dediği olgu- mimariden ve kentsel planlamadan reklâm, film/video, edebiyat, felsefe, resim ve müziğe kadar son 20 yıldan daha uzun bir süre boyunca, geniş bir kültürel pratikler alanında kendini göstermektedir. Bu değişimin en güçlü yansımalarından biri, hümanist Aydınlanmacı mirasa, soyut akla ve bilim ile teknolojinin gücüne duyulan antipatidir. Baudelaire tarafından biçimlendirilen, bir yanda sonsuz ve değişmez, diğer yanda geçici ya da uçucu arasındaki ayrım açısından postmodernizmin Aydınlanmacı geleneğe duyduğu düşmanlık, Harvey'in (1990: 44) sözünü ettiği en ürkütücü gerçekte kendini göstermektedir. Yani "...geçiciliğin, parçalanmışlığın, süreksizliğin ve karmaşanın... toptan kabulü... Onu aşmaya, engellemeye ya da onun içinde bulunabilen 'sonsuz ve değişmez' öğeleri bile tanımlamaya çabalamaz. Postmodernizm, sanki buymuş gibi, değişimin karmaşık akışında ve parçalanmışlığında yüzer, hatta yuvarlanır." Her ne kadar bazı örneklerde filmsel stratejiler,

postmodernizmi tanımlayan yapısal özellikleri aşma amacıyla benimsenmiş olsa da, postmodernist film bu kuralın dışında tutulamaz. Bu özelliği bakımından, postmodernist filmi dizisel (paradigmatik) olarak tanımlamak güç olmayacaktır. Otantik iletişimin yokluğu ve kültürel parçalanmışlık gibi izleksel malzeme ve biçimsel özellikler aracılığıyla buna iyi bir örnek Wim Wenders'in *Wings of Desire* (*Arzunun Kanatları / Der Himmel über Berlin*) adlı filmidir (Olivier, 1992a).

Postmodernist kültürel ürünlerin yapısal özellikleri belirli bir aile özelliği göstermesine ve bu yüzden ayrılamamasına karşın bu makale bu ürünlerin başka bir özelliği üzerine odaklanmaktadır: Cindy Sherman'ın fotoğraflarında (bkz. Harvey, 1990: 7-8) ve Paul Verhoeven'in filmlerinde, özellikle de *Robocop* ve *Basic Instinct* (*Temel İçgüdü*) filminde örneklendiği üzere yüzeyselliklere...

Yüzeyselliklerin Önceliği

Modernist bir duyarlılıktan postmodernist duyarlılığa geçişin daha önceki sayfalarda belirtilen kısa öyküsünün yüzeyselliklerle ne gibi bir ilgisi olduğu merak edilebilir. Modernizmin tarihsel ve felsefi nedenlerle öncelikli vurgusunun bilgikuramsal olduğu anımsanırsa, bağlantıyı anlamak güç olmayacaktır. Sözde modernlik projesini içeren üç ayrı ussallık alanı dikkate alındığında -Aydınlanmacı düşünür Immanuel Kant'ın üç *Eleştiri*'sinde temellerini bulan üç gidimli alan-, bu projenin tarihsel açılımının, büyük ölçüde sorun olan alanlarla ilgili epistemik kuralları ya da ayırt edici "mantığın" çözümlenmesini içermesi şaşırtıcı değildir. Her ne kadar ilk Kantçı *Eleştiri (Saf Aklın Eleştirisi*, 1781) bilginin olasılığının koşulları ile ilgili bilgikuramsal sorunu ayrıntılı bir biçimde ele alıyorsa da, etik ve estetik yargıların temelleriyle ilgili diğer ikisinin prob-

lematiğinde belirli türden bir "bilgi"nin içerilmesi ayrı bir anlam taşımaktadır. Bu, Kant'ın dört ünlü sorusunda yansımasını bulur (Baumer, 1977: 161): Ne bilebilirim? Ne yapmalıyım? Ne umabilirim? ve "İnsan nedir?"

Daha önce belirtildiği gibi bu sorular, çoğunlukla umutsuzluk göstergelerinin ve aynı zamanda bilgikuramsal güveni sağlayacak doğru formülü bulma çabalarının da yer aldığı 20. yüzyılın ilk yarısındaki modernist yapıtlarda yansıtılır. Modernizmin kurumsallaşmasının (yani evcilleşmesinin) tarihi ve uluslararası amaçlarla istismarı göz önüne alındığında 1968'in küresel (toplumsal) kargaşasına yol açan hayal kırıklığı şaşırtıcı olmaz. Bu hayal kırıklığı, (bilgikuramsal savlar ve bunun yol açtığı varlıkbilimsel sorunlara yönelik tercihlerle ilgili olarak) postmodernizmin açık kuşkuculuğunun (mantıksal) tarihsel habercisi olarak görülebilir. Postmodernist durumun şimdilerdeki klasik ifadesinde Lyotard (1984: xxiii-xxiv), modernizmin tezlerine yöneltilen kuşkuculuğu şöyle dile getirir:

> Modern terimini, bir üst-söyleme (*metadiscourse*) (felsefeye) gönderme yaparak yasallaştıran herhangi bir bilimi gösterdiği anlamında kullanacağım... Tin'in diyalektiği, anlamın yorumbilgisi, ussal ya da çalışan öznenin kurtuluşu ya da zenginliğin yaratılması gibi açıkça büyük bir anlatıya dayanılması... Postmoderni, üst-anlatılara (*meta-narratives*) duyulan güvensizlik olarak tanımlıyorum.

Bu, yasal disiplin olarak bilgikuramının reddi anlamında postmodernist felsefede (örneğin Richard Rorty'nin -1983- anti-temelci yeni pragmatizminde) ve farklı "dünyaları" ya da alanları inceleme aldatmacasında, postmodernist edebiyat ve sanatla karşılaşan McHale'in "varlıkbilimsel baskınlığı"nın felsefi haklılaştırılmasına ilişkin bilgikuramsal kuşkulardan oluşan küçük bir adımdır.

"Derin yapılara" ya da temellere dönük bilgikuramsal arayış bir kez terk edildiğinde geriye kalan, yüzeyselliklerin ve yapıların şaşırtıcı bir çeşitlemesidir; nesneler, dil(ler), insanlar ya da kültür ürünleri. Kuşkusuz bu kez yüzeyselliklerde Öz'ün ya da şeylerin gerçek doğasının aranması da, minimalist sanatın yaptığı gibi modernist bir çözüm olacaktır. Postmodernist sanat, mimari, fotoğraf, film, video, TV ve diğerleri, tam tersine, bilgikuramsal dürtünün olmadığı bir yüzeysellikler takıntısına ilgi gösterir. Yüzeysellikler, derinlemesine incelenmek yerine, Nietzscheci bir yaklaşımla kendi kendine yeten ve çoğalan maskeler gibi ele alınır, sunulur. Böylece postmodernizm, etkin bir bilgikuramsal kuşkuculuktan çok (ki hâlâ tartışılmaktadır) tüm "açıklama" türlerine ilişkin kayıtsızlık ya da ilgisizlik sergiler. Harvey'in dediği gibi postmodernizm, nesnelerin arasında olabilecek ortaklıkları ya da ayrımları dikkate almadan onların yüzeysellikleri üzerinde kayarak modern (sonrası) kültürün çoğulculuğunda "yuvarlanıp gider". Belirteceğim gibi bu, önemli ölçüde kinizmi yansıtır.

Kuşkusuz "eleştirel" kültürel kuramda eklemlenmiş ya da kültürel ürünlerde somutlaşmış, bilgikuramsal olarak güdüleyici, eleştirel gücün yararlı etkilerini sistematik bir biçimde dışta bırakan bir kültürel durum sorununu, bu gözlemler gündeme getirmektedir.

İçinde yaşadığımız kültürel ortamda eleştirel yaklaşımlara yer bırakmayacak bir izlenimin oluşmaması için sanırım bir düzeltme yapmak durumundayım.

Birçok kuramcı (Foster, 1985: xii; Connor, 1989: 158, 172, 181; vb.), Foster'ın terimleriyle "tepki postmodernizmi" ile "direnç postmodernizmi" arasındaki ikilik üzerinde yorumlarda bulunmuşlardır. Bir başka deyişle teknoloji düşkünü bir kültürde insan olmanın ne anlama geldiği sorunu canlılığını korurken, bu yorumlar, bir yandan yenilik-

çi, hatta yıkıcı avangard kültürel stratejileri özümseyerek, içine alarak ve böylece nötrleştirerek onları yasallaştıran toplumsal ve kültürel süreçlerle, öte yandan da farklı olma hakkının eleştirel anlamını ve farklılıkları harekete geçiren kültürel üretimin yıkıcı biçimleri üzerinedir.

Postmodern eleştirel kuram da bu ikilikten kurtulamamaktadır. Postmodern eleştirel kuramın dile getirdiği kurumsal istemler, sanki tanımladığı belirli koşul/koşulların salt bir onanmasına dönüşüyormuş izlenimini vermektedir; örneğin Jean Baudrillard'ın (1985 ve sonrası) son yapıtlarında ya da Kroker ve Cook gibi sosyologların (Connor, 1989: 171-172) buna dayalı türettikleri yapıtlarında olduğu gibi. Bunların eleştirel kuramsal yandaşlarından bir kısmı olarak Foster (1985), Arac (1986), Hutcheon (1989), Connor (1989), Harvey (1990), Huyssen (1984), Jameson (1985) ve Megill'den (1985) söz edilebilir.

Sürekli bir teknolojik yenilenme içerisinde bulunduklarından dolayı televizyon, video ve film, yıkıcı (ya da direniş) ve birleştirici (ya da tepki) arasındaki ikiliğe özellikle duyarlılık gösteren kitle iletişim araçlarıdır. Yer darlığı, şu anda TV ve video üzerine yapılacak ayrıntılı bir tartışmayı önlüyor (bu alandaki yapıtları gözden geçirmek ve değerlendirmek için Connor, 1989: 158-172'ye bakınız); bu yüzden belli bir filmin çok ayrıntılı bir çözümlemesini yapmaya kalkışmadan önce, postmodern film üzerine giriş niteliğinde belirlemelerde bulunmak yerinde olacaktır.

Postmodern Filmler

Şimdiye dek söylenenlerden, postmodern filmlerin de sınıflandırılabileceğini çıkarabiliriz. Yani bir yanda çoğulculuk, yüzeysellik vb. gibi özellikleri aşmaya çalışmayan "birleştirici" türden filmler; diğer yanda ise bu özelliklerin yalnızca sunulmasından hoşnut olmayan, bunun

yanı sıra onları postmodern durum sıfatıyla içine alarak cesurca sorunsallaştıran ya da sorgulayan "yıkıcı" *(transgressive)*[3] filmler. Bu, şu anlama gelir: Postmodern filmin ikinci tipi, biçimlerin, biçemlerin, kültürlerin ve davranışların bitimsiz çoğalmasını ve çoğaltılmasını edilgen bir biçimde yansıtmak yerine, kendi adına bu çoklukla yetinmeyerek iletişim, toplumsal cinsiyet, sanat ve kültürün konumu ile diğer konulara ilişkin sorunların ışığında eleştirel bir okumayı ileri sürmektedir.

Birleştirici türdeki filmler, eleştirel-yıkıcı olanlardan doğal olarak daha çoktur. Örnek olarak *Raiders of the Lost Ark*, *Chinatown*, *Body Heat* (*Sıcak Vücutlar*), *Star Wars* (*Yıldız Savaşları*), *Dirty Dancing* (*İlk Dans İlk Aşk*) ya da *Peggy Sue Got Married* (*Peggy Sue Evleniyor*) gibi Jameson'ın (1985) nostalji ya da "retro" film olarak adlandırdığı filmler gösterilebilir. Bu filmler belirli tarihsel bir durumu yeniden yaratmaya kalkışmazlar, daha çok kendine özgü bir dönemin bir çeşit kültürel yaşantısını, sözgelimi, romantik bir filme, bir serüven öyküsüne, bir bilim-kurgu filmine ya da 1930'ların, 1950'lerin dedektif filmine özgü bir anlatı türünü yansıtırlar. "Birleştirici" türe uyan filmlere örnek olarak *Pretty Woman* (*Özel Bir Kadın*) (bkz. Olivier, 1992), *Final Analysis* (*Gerçeği Arayış*), *Consenting Adults*, *Robocop*, *Temel İçgüdü* ve *Single White Female* (*Genç Bekâr Bayan Aranıyor*) gibi "çekici" filmler de gösterilmektedir.

İlk bakışta bu filmler, 19. yüzyıl romanının gerçekçi varsayımlarına, tekniklerine ve özelliklerine bağlı Hollywood'un egemen "klasik-gerçekçi" kitle kültürüne dayalı, eğlendirmeye yönelik örnekler olarak görülebilir. Aslında daha yakından incelendiğinde (gerçekçi geleneğin işi

[3] Sözcük kuralı yıkıcı, sınır aşıcı, günah işleyici anlamlarını içermektedir. "Transgressive" filmler bu bağlamda ihanet ederler. Günahkârdır, haindir ve yıkıcıdır (ç.n.).

olmasına karşın) bu filmlerin maskeleme, estetizm, geçicilik, çoklu dünyalar, türler ve daha da önemlisi betimleme eksikliğindeki derinliksizlik ve maddi yüzeysellikteki büyüleyicilik gibi açık postmodern özellikleri sergilediği görülecektir. Örneğin *Gerçeği Arayış*'ta karakterlerin "patolojik" davranışının psikanalitik açıdan derinlikli açıklamalarının ilk işareti, umut kırıcı bir biçimde para hırsı gibi maddi ve sığ bir güdüyü ortaya çıkarmaktadır. "Son çözümleme"de bu film, derinlikli kavrayışın somut bir açıklamaya teslim olması gerektiği izlenimini uyandırmaktadır.

Postmodern film alanının bir diğer ucunda, postmodern kültürü sergiliyor ya da (yeniden) sunuyor olsa bile onu aynı zamanda sorunsallaştıran "yıkıcı" sinema metinleri ile karşılaşılır. Görünüşte açık bir polisiye ve gerilim kalıbına uyarken postmodern bir "klasik" olan Beineix'nin *Diva*'sı yüksek ile düşük sanat arasındaki tarihsel ve türsel (modernist) sınırları yok eder ve (mekânik) elektronik yeniden üretim çağında sanat yapıtının durumuna ilişkin Benjamin'in varlıkbilimsel-estetik sorularının karmaşıklığıyla popüler olabilmeyi birleştirir. *Diva*, filmlerin geçiciliğine (bkz. Connor, 1989: 173-181) karşın sinemanın aura yaratacak gücünü göstererek yeniden üretmek için sanat yapıtının "aura"sının kırılması konusundaki Benjamin'in üst-kuramsal *(metatheoretical)* karşı savına dayanarak tam bir çözümlemeyi hak etmekle birlikte, bu makale, postmodern kültürel çevremizi kavramakta eleştirel benzerleri kadar bize yardımcı olacağından *Temel İçgüdü* üzerine odaklanmaktadır.

Temel İçgüdü

Jameson'ın "postmodernizmde güçlü bir motif..." olarak "yapay sığlık" terimleriyle postmodern mimariyi

tanımlamasını kabul etmemenin güç olduğunu belirten Harvey (1990: 58) eğer haklıysa, o zaman Verhoeven'ın *Temel İçgüdü*'sü (1992) de haydi haydi postmoderndir. Filmin "olay örgüsü" (gerilimin aktarılmasına dikkat ediniz), bir cinayet kuşkusuyla ilgilidir. Catherine Tramell (Sharon Stone) polisiye roman yazarıdır. Ancak bir farkla; onun cinayet kurgusunun, (filmin içinde) gerçeğe dönüşen gizemli bir yanı vardır. Filmin "anlatı"sı tarafından sunulan gerçek ve kurmaca arasındaki sınırın ortadan kalkması, hem diğerleri üzerinde hiçbir üstünlük iddia edemeyen farklı "dünyaların" postmodernist yan yanalığıyla, hem de tümünün eşit derecede "kurmaca" -önceden sözü edilen postmodern duyarlılığın temelini oluşturan estetize etme eğilimi- olmasıyla uyumludur (Megill, 1985: 2). Film, Bayan Tramell'ın gizemli romanlarındaki tuhaf kehanet özelliklerinin nedenlerini ciddi bir biçimde irdelememektedir. Bir başka deyişle bu nedenlerin, yüce rastlantının sonucu olup olmadıkları ya da eğer kadın gerçekten katilse birbirini izleyen korkunç cinayetlerin (kurgusal) dayanakları olarak kasten kullanılıp kullanılmadıkları ya da bir diğer seçenek olarak, kitabı okuyan herhangi bir kişi tarafından işlenen cinayetin uygun nedenleri olup olmadığı incelenmemektedir. Olayı polisle birlikte araştıran psikologlar bile öyküler ile cinayetler arasındaki somut güdüsel bağları derinlemesine araştırmadıkları kuramsal ve varsayımsal bir düzlemden hareket etmektedir.

Doğrusunu söylemek gerekirse film, nedenler ya da güdüler konusunda pek fazla bir şey söylememektedir. Sözgelimi açıkça biseksüel olan Bayan Tramell'ın ilişkiye girdiği her iki kadının da amaçsız katiller olduğunu öğrenmekteyiz: Biri nedensiz bir biçimde tüm ailesini katleden bir ev kadını olan Hazel Dobkins; diğeri hiçbir kışkırtma ya da kasıt olmaksızın yalnızca "içtepisel" olarak iki kar-

deşini de öldürmüş olan ateşli haşin genç kadın, birlikte yaşadığı Roxy'dir. Filmin başlangıcında vahşi cinayeti işleyenle dedektif Nick Curran'ın iş arkadaşını öldürenin, her kimse hiçbir makul nedeni de yoktur. Richard Schickel'in yerinde yaptığı saptama gibi (1992: 67) Curran (Michael Douglas) -daha önceki rock yıldızı cinayetini (açılış sahnesi) araştıran sert ve uçarı polis-, Tramell'ı cinayetin bir numaralı zanlısı olarak görmesine ve onun, kendisini bir sonraki kitabına konu yapma niyetini sezmesine karşın, Tramell'ın "karşı konulamaz cazibesine kapılır". Filmde Curran'a âşık olan çekici polis psikiyatrı Dr. Beth Garner (Jeanne Tripplehorn) ile Tramell arasındaki okul ilişkileri üzerine yeterince ipucu verilerek aslında yazarın değil Garner'ın gerçek katil olduğu sezdirilmektedir. Sonuçta izleyicinin bu soruya kesin bir yanıt vermesini olası kılan tüm kanıtlar çözümlendiğinde, kanıtların bir yandan psikiyatrı göstermesi, bir yandan kuşku duyulmayacak derecede Tramell'ın katil olduğunu onaylar görünmesi, kişiyi birbiriyle çatışan sözde açıklamalarla karşı karşıya bırakarak hayal kırıklığına uğratır. "Sözde" diyorum, çünkü bunlar tıpkı radar ekranında yanıp sönen ışıklar gibi tüm ayrıntıları içeren anlık görüntülerdir. Beth'in teypteki mesaj üzerine Gus'ın (Nick'in ortağı) öldürüldüğü binaya gittiğini iddia etmesi, ortada böyle bir mesaj bulunmadığından çelişki doğurmaktadır. Ayrıca daha önce bir polisin öldürülmesinde kullanılan 38 kalibrelik silahın Beth'in evinde bulunması, Catherine Tramell'ın cinayetle ilgisini güçlü bir şekilde yansıttığı kadar, durumu kendisinin de aleyhine çeviriyor görünmektedir. Öte yandan Nick, Gus'ın ölümünden önce Catherine'in evinde (bitmiş) romanın çıktılarında Nişancı'nın (yani kendisinin) ortağının ölümü ile ilgili bölümü okur. Bu da kurmacadaki gerçeği güçlendirmektedir. Film, yatağın altında buz kıracağını

arayan Catherine'in elini göstererek ve bizi de boşlukta bırakarak biter.

Schickel (1992: 67) filmin bu sahnesini aşağıdaki gibi yorumlar: "... Film, iki kadından hangisinin katil olduğunu göstermeyerek, dedektif romanlarının en sağlam geleneğine duyulan güveni yıkar. Bu durum temel bir küstahlığı, kendi başarısına, ustalığına ve şaşırtma becerisine duyulan aşırı güveni yansıtır." Buna uygun olarak eleştirisinin başlığı "Duygusuz Bedenler"dir.

İzleyici, film "anlatı"sının karşı koyduğu şeyi anlayarak Paul Verhoeven'ın zalim, katı ve heyecan arayan yönetimi kadar Schickel'ın da betimlediği etkiyi çıkarsayabilir. Aynı zamanda ikili kuşkuyu oluşturmak için gerekli olan oldukça karışık ve bütünüyle inandırıcı olmayan olay örgüsünü de kavrayabilir. Ama daha da önemlisi filmi, tutarlı bir bütüne olanak verecek ipuçları ve nedenler olmadığından dolayı, belirtmeye çalıştığım postmodernist duyarlılığın bir yansıması olarak da anlayabilir. Bayan Marple ya da Hercule Poirot'nun sonunda suçluyu belirlemek için, sahte ipuçlarını gerçek olanlarından kolayca ayırdıkları geleneksel bir Agatha Christie romanında ya da onun sinemaya uyarlanmasında gerekli olan gelenekte bulunduğu gibi, izleyicinin şüphelilerden birine ya da diğerine ilişkin temel nedenleri yakalamasını sağlamak önem taşımaktadır. Verhoeven'ın daha önceki filmi *Robocop*'da olduğu gibi izleyici, bütünlük sergilemeyen, tutarsızlıklarla dolu, dağınık, sözde-diyalogların yer aldığı üstünkörü düzenlenmiş bir dizi görüntü kolajını içeren ve art arda gelen dehşet sahneleriyle yetinmek durumundadır. *Temel İçgüdü* de kişiye, hoşa giden ve heyecan veren şaşırtıcı görüntülerin yüzeysel dokusunun altında bir an için görülebilecek kayda değer açıklayıcı bir motif yakalama olanağı vermemektedir. Tüm bunlar, ateşli seks sah-

neleriyle aynı ölçüde dehşetli cinayet sahneleri arasında gidip gelmektedir. Powell (1992: 32) bunu şöyle betimler: "Yavaş çekimle, iç çamaşırı giymediğini göstererek doksan santimlik muhteşem bacaklarını üst üste attığı ve bacaklarını açtığı o an..."

Powell'ın "Bilgiler Üfüren Vibratör" başlıklı ilginç *Temel İçgüdü* yorumu, bir eğretileme olarak da alınsa, sözlük anlamında da alınsa yüzeyselliğe ısrarla vurgu yapması bakımından filmi tipik bir postmodern yapıt olarak onaylamaktadır. Powell'ın eleştirisinden (1992: 32) alınan aşağıdaki uzun alıntı, *Temel İçgüdü*'deki yüzeyselliği çok iyi dile getiriyor:

> Bir binada yapının yüzeyini en son kaplayan süsleme olarak boya neyse, *Temel İçgüdü*'de psikoloji, karakter, güdü, hatta öykü böyle bir şeydir. Gerçekten de burada önemli olan yüzeydir, yüzeyin altı değil.
>
> Bu, *Temel İçgüdü*'nün kötü bir film olduğu anlamına gelmez. Yalnızca yüzeyin ticaretini yapan, yüzeyselliği ele alan ve *Robocop*'da olduğu gibi bütünüyle yüzeyselliklere kafayı takmış bir film olduğunu söylemek anlamına gelir.
>
> Filmin ufacık bir sahnesinde dedektif Nick Curran (Michael Douglas), araştırmalarında asıl kuşkulandığı kişi olan polisiye cinayet yazarı Catherine Tramell'ın (Sharon Stone) süper lüks evinin önünde arabasını durdurur.
>
> Evin bahçesinde park etmiş pırıl pırıl, son model, renkleri dışında her yönden benzer üç ya da dört Ferrari vardır (sanırım bunlar Lotus da olabilir). Oysa evde hiç misafir yoktur, ayrıca yalnızca arabalardan biri şimdiye dek görülmüştür ya da daha sonra gündeme gelecektir. (Tam kesin olmasa da siyah olanı iki kez ortaya

çıkar: Bir kez Curran, Tramell'ı Dobkins'in evine doğru neredeyse ölümüne izlerken, bir kez de Roxy, Nick'i çiğnemek isterken sonunda kendi ölümüyle sonuçlanan kovalamacada. Bu kazadan sonra beyaz Lotus, Tramell ve Dobkins arabaya binerken bir an görünür). Arabalar, bir tek çekimle, bir tüketici fetişi olarak ve iyi yaşamın parıldayan kusursuz yüzeyini yeniden üreterek orada durmaktadırlar.

Böyle bir hava içinde filmin ana karakterleri de hemen hemen psikopat bir tavırla soğuk ve kişiliksiz, ateşli ve pornografik arasında gidip gelmektedir. Normal olanlar ortadan kalkmıştır. Bildiğimiz anlamda insanlar olarak değil, salt arzu nesneleri olarak sunulmaktadırlar.

Arzu nesneleri. Böylece yönetmen Paul Verhoeven ABD'ye göç etmiş bir Hollandalı olarak, ancak Amerikalı olmayan birinin yapabileceği biçimde Amerika'nın utanmaz yüzeyselliğini ve yüzünü parçasallıkla ve uyumla dile getirmektedir. İşte tüm bunlar, bir film yönetmeni olarak *Robocop*'tan bu yana yaptığı filmlerin yalnızca temel ilgisini değil, aynı zamanda gerçek içeriğini de oluşturur.

Burada söylemek istediğim şu; *Temel İçgüdü* birçok bakımdan oldukça soyut bir filmdir.

Senarist Joe Eszterhas, karakterleri belirlememize olanak verecek bir yapı sunmamaktadır. Karakterler diyaloglardan çok, kısa ve vurucu bir tarzda konuşmaktadır. Filmde çeşitli olasılıklar arasında çok fazla bağlantı kurulmamaktadır.

Filmdeki karakterlerin zayıflıklarıyla ilgili olarak Powell'ın görüşleri Charles Newman'ın gözlemine uygun düşer. Günümüzün Amerikan romanları "...en sıradan

olası mekânlarda en sıradan olası karakterlerle en yavan olası söyleyiş biçimleriyle kaleme alınmaktadır" (aktaran Harvey, 1990: 58). Powell'ın *Temel İçgüdü*'yle ilgili aydınlatıcı yorumunda ortaya çıkan derinliksizlik, çeşitli alanlardaki kültürel üretimin genel bir özelliğidir. Harvey'in sözleriyle (1990: 58) "Zaman içinde kalıcı olmayan görünüşlerin, yüzeylerin ve anlık etkilerin saptanması". Böyle görüldüğünde sanki postmodernizmin ortaya çıkmasından itibaren, yan yanalığa ve bitişikliğe dayalı, "psikolojik çağrışım"la gevşek bir biçimde bir arada tutulan birbirinden kopuk izlenimler çokluğundan oluşan Humecu bir evrene ya da "evrenlere" doğru gidiyoruz. "Evrensel nedensellik varsayımı", Solomon'un dediği gibi (1990: 127) yerini süreksiz, bağlantısız ancak (eğretilemeli anlamıyla) yoğun, canlı bir şizofrenik yaşam biçimine bırakarak yok olmuş görünmektedir. Postmodernitenin zamansal bir özelliği olarak Jameson'ın (1985) *şizofreni*'den anladığı tam da budur. Alandaki karşılıkları pastiş, derinliksizliğe yapılan vurgu, yani salt yüzeysellik olan olgular da gözden kaçırılmamalıdır. Göstergebilim terimleriyle söylersek, postmodern yapıtlar, gösterilen yerine göstereni öne çıkarır.

Postmodern imgelem üzerinde yüzeyselliklerin yaptığı büyüleyici etkiyle ilgili olarak televizyonun yaygın kullanımının oynadığı "belirleyici rol"e Harvey de dikkatimizi çekmektedir (1990: 61). Televizyon imgelerinin oluşması, burada önemli bir etmendir. Şeyleri "...belli bir coğrafyadan ve maddi tarihten arındırılmış, aynı ölçüde önemli ve eşzamanlı var olan görüngülerin birbirine tutturulmuş kolajı" olarak sunmaktadır (Taylor'dan aktaran Harvey, 1990: 61). Ayrıca televizyon, tarihsel olayları birbirinden farklı olmayan bir oluşumlar bütünlüğüne indirgeyerek kitle iletişim araçları tarafından belirlenmiş bir tarihi kaçınılmaz olarak algılatmakta ve izleyiciyi "kurmakta"-

dır (Harvey, 1990: 61). Harvey şöyle der: "Televizyon çağında köklerin yerini yüzeyselliklerin, derinlikli yapıtların yerini kolajın, emek verilmiş yüzeylerin yerini aktarılmış imge bombardımanının, bütüncül kültürel yapıtların yerini parçalanmış zamanın ve mekânın alması şaşırtıcı değildir. Ve tüm bunlar, post-modern durum içinde sanatsal uygulamaların yaşamsal boyutlarıdır" (s. 61).

Bu düşünceler *Temel İçgüdü* ya da *Robocop* gibi filmlere ilişkin pek çok noktaya açıklık getirmektedir; aynı zamanda *Final Analysis* ve *Consenting Adults* gibi diğer yeni filmler de postmodernizmi tanıma olanağı sunmaktadır. Ancak Harvey basit bir teknolojik determinizm tuzağına karşı da bizleri uyarır (s. 61): Postmodernizme "neden" olan televizyon değildi; onun biçimlendirici kaynaklarından biri, belki de onu açığa çıkarandı. "Televizyonun kendisi geç kapitalizmin bir ürünüdür. Böyle olmakla televizyon, tüketim kültürünü özendiren bir olgu olarak anlaşılmalıdır" (s. 61). Harvey'in daha sonraki ifadeleri, *Temel İçgüdü*'nün açık yüzeyselliğinin yansıttığı kinizmi anlamada bize önemli bir ipucu vermektedir: "Bu durum kapitalist üretimin kârını korumak ve tüketici pazarlarında talebi yüksek tutmak için dikkatimizi, istem ve gereksinimlerin üretimine, arzu ve fantezinin değişimine, zihinleri karıştırma politikalarına yöneltmektedir."

Verhoeven'ın filminin, izleyiciyi daha derinden tatmin etmekten çok, niçin zevk ve şiddetle ilgili anlık gereksinim ve arzulara yönelttiğini bu durum açıklar. Niçin daha fazlası? Powell'ın açıkça dile getirdiği gibi (1992: 32):

> ...son çözümlemede *Temel İçgüdü* sinema pazarının mükemmel bir ürünüdür... İletişim ötesini yaşadığımız bu günlerde izleyicideki doyurulmamış cinsellik iştahını saptayan film yapımcıları onlara cinsel yardımda bulunmaktadır. Cinayet var, hareket var ve arabalar birbirini

kovalıyor, çünkü işe yarıyor. Filmde salt tahrik etmek için tabular utanmazca kullanılarak izleyici, kavramdan gerçeği gözlemeye, skandal olana çekilmeye çalışılıyor.

Kısaca filmdeki kinizm, izleyicisinin sözde erotik ve dehşet sahneleri arasında gidip gelen zevk dolu heyecanlardan daha fazlasına gereksinimi olmadığını çıkış noktası almasıyla ve buna ilişkin pek çok kanıtın varlığıyla uygunluk gösterir.

Temel İçgüdü ile Orson Welles'in klasik modernist filmi *Yurttaş Kane* arasındaki karşıtlığı ele almak bu konuda yararlı olacaktır. *Yurttaş Kane*'de Rosebud motifi, yani, Kane'in annesiyle ilişkisinin koptuğu ve aşağı yukarı aynı zamanda ayrı düştüğü "Rosebud" denen kızağın açıklayıcı işlevi, anlatıya öylesine yayılmaktadır ki, Kane'in yaşamını yeniden parça parça oluşturan gazetecinin bir dedektif gibi yaptığı çalışmalarla izleyicinin Kane'i anlamasına olanak verilmektedir. "Rosebud" psikanalitik dilde, önemini ve değerini özneye ait benliğin kaybolmuş öğesinden çekip çıkaran "öylesine bir nesne"dir ve bu nedenle benliğin bir parçası olarak deneyimlenmektedir.

Bir başka deyişle buradaki nesne, "öteki" olarak benlikten açıkça ayrılmamaktadır. Filmdeki kızak, "Rosebud", (genç Kane tarafından) annesiyle ve Kane'in daha sonraki yaşamının düzenleyici bir ilkesi olan yitik işlevleriyle özdeşleştirilir. Böylece bu motif yoluyla izleyici, film anlatısını bir bütünlük içinde yakalamaktadır (Silverman, 1983: 156-157). Göstermeye çalıştığım gibi, *Temel İçgüdü*'de filmin içindeki olayları bütünlüklü bir biçimde kavramak olanaksızlaştırılmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, bu demek değildir ki tüm postmodern filmler, heyecan veren - şaşırtıcı yüzeyselliklerin bağlantısından başka bir şey vermez. *Diva*, *Jesus of Montreal* (*Montrealli İsa*), *Blade Runner* (*Bıçak Sırtı*), *Arzunun Kanatları* ya da *Terminator* (*Yokedici*)

gibi filmler, postmodern filmlerin de bazen içinde bulundukları kültürel ve teknolojik koşullar konusunda özgürleştirici ve eleştirel bir tutuma yer verdiklerini göstermektedir (bkz. Snyman ve Lötter, 1992; Olivier, 1992a, 1992b ve 1993). Şimdiye değin *Temel İçgüdü* üzerine yapılan çözümlemelerin çok sert olduğu, belirli eleştirel özellikleri taşıdığı da tartışılabilir. Sözgelimi tüm bunların polisiye roman türünün, bir çeşit parodisi olduğu ancak bu kategoriye uymadığı biçiminde konuya yaklaşmak ve izleyicinin filmi böyle parodik biçimde okumasını sağlamak da olasıdır.[4]

Sözün özü, Catherine filmde Nick'le nasıl oynuyorsa, *Temel İçgüdü* de izleyiciyle öyle oynamaktadır. Bu yönüyle film, bütünüyle postmoderndir: Lyotard (1984: 10,14-16, 61-67) "post-modern durum"u "dil oyunları"nın (Wittgensteinci bir kavram) çokluğuyla nitelendirir. Sözgelimi bu oyunda oyuncunun amacı, rakipleri önünde ona üstünlük sağlayacak hamleleri yapmaktır. Şayet Catherine katilse (aynı şey diğer katil adayı Beth için de geçerlidir) yapabileceği en akıllıca "hamle", böylesi bir alaycı tutumdur; bir başka deyişle postmodern bir irade oyunudur. Filmin bir yerinde Catherine, bir kitabında anne-babasını öldüren çocuğun (karakterin) sırf "kurtulup kurtulamayacağını" görmek için öldürdüğünü söyler Nick'e -kolayca Catherine için de geçerli olabilecek bir "oyun güdüsü". Bu yüzden filmdeki tüm cinayetler, giderek karmaşıklaşan bir yaşam biçiminin satranç tahtası üzerinde oynanan (tehlikeli) bir oyundaki yüzeysel hamleleri olarak yorumlanabilir. Ve son olarak bu demektir ki filmin ismi olan *Temel İçgüdü*, yanlış bir isimdir. İnsandaki temel ve/ya da güdüsel olanı dile getiren herhangi bir şeyden söz edildiğinde,

[4] *Temel İçgüdü*'yü postmodern bir parodi olarak "okumaya" beni yönelten Tim Huisamen'dir, bu olasılık, Linda Hutcheon'ın postmodernizm görüşüne uygun düşmektedir (Hutcheon, 1989: 11-12).

belirlenmiş yüzeysel tepkilere indirgeme yapılmaktadır. Daha fazlası değil.

Filmin adını bir başka açıdan ele aldığımızda (kasıtlı olarak) ironik olduğu söylenebilir. Ana kadın karakterin heteroseksüel olduğunu "normal" olarak düşündürtürken biseksüel bir karakter sunulmaktadır; böylece izleyicinin "temel içgüdü" ile ilgili beklentisi altüst olur. Geleneksel cinsel rollerin böyle yıkıma uğratılması kuşkusuz postmodernist tutumun bir diğer açık özelliğidir ve yapısal olarak da farklılıkların bir arada kurulduğu postmodernizme uygun düşmektedir. Bu nedenle şaşırtıcı ölçüde birbirinden farklı yapıtlarla ve bunlardaki ürkütücü fenomenlerle karşılaşan postmodern kuramcıların önünde önemli sorunlar vardır: Bu kültürel yapıtlar sadece belirli bir kültürel durumu yansıtmakta, yüceltmekte ve böylece yasallaştırmakta mıdırlar? Yoksa (en azından bazıları) genel bir insanca tutumu göz ardı etmeden, farklı olma hakkını ve farklılıkları tanıyan bir yapıda derinliksiz, sığ imgeler ve yüzeyselliklerin teknolojik yeniden üretimiyle büyülenmiş teknoloji manyağı bir kültürü dönüştürme yetisi olan eleştirel stratejileri mi temsil etmektedirler? Postmodern film kadar, postmodern kuramın da karşı karşıya kaldığı sorun şudur: Yeniden üretim yoluyla teknolojik birleştirmenin insanı kendine yabancılaştıran sonuçlarının eleştirel olarak farkına varılmasını sağlamak ve bu sorunlara ışık tutacak yaklaşımları belirlemek. Ancak bu şekilde yapılırsa Bir ve Çok arasındaki çelişki canlı bir gerilime dönüştürülebilir.

Kaynakça

Arac, J (ed.) 1986. *Postmodernism and politics.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Baudrillard, J. 1985. "The ecstasy of communication". Foster, H. (ed.) *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture,* s. 126-134. Washington: Bay Press.

Baumer, F. L. 1977. *Modern European Thought.* Londra: Macmillan.

Connor, S. 1989. *Postmodernist culture: An introduction to theories of the contemporary.* Oxford: Basil Blackwell.

Foster, H. (ed.) 1985. "Postmodernism: a preface." *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture,* s. ix-xvi, Washington: Bay Press.

Habermas, J. 1985. "Modernity -an incomplete project." Foster, H (ed.) *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture,* s. 3-15, Washington: BayPress.

Harries, K. 1979. *The meaning of modern art.* Evanston: Northwestern University Press.

Harvey, D. 1990. *The condition of postmodernity.* Oxford: Basil Blackwell.

Hutcheon, L 1989. *The politics of postmodernism.* London: Routledge.

Huyssen, A. 1984. "Mapping the postmodern." *New German Critique,* 11 (33), s.5-52.

Jameson, F. 1985. "Postmodernism and consumer society." Foster, H. (ed.) *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture,* s. 111-125. Washington: Bay Press.

Lyotard, J.F. 1984. *The postmodern condition: a report on knowledge.* Çev.: Massumi, B.& Bennington, G. Manchester: Manchester University Press.

McHale, B. 1987. *Postmodernist Fiction.* New York, Londra: Methuen.

McKinney, R.H. 1986. "Toward a resolution of the modernist/ postrnodernist debate." *Philosophy Today,* 30(3/4), s. 234-245.

Megill, A. 1985. *Prophets of extremity. Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida.* Berkeley: University of California Press.

Olivier, B. 1992. "Pretty Woman; the politics of a Hollywood fairytale." *Scenaria,* Nisan, s. 19-25.

Olivier, B. 1992a. "Postmodern cinema and postmodern culture: Information communication, otherness and history

in Wenders's Himmel über Berlin (Wings of Desire)." *Literator,* 13(3): s. 1-12.

Olivier, B. 1992b. "Time, technology, cinematic art and critique in The Terminator and Terminator II- Judgement Day: a philosophical interpretation," *Literator,* 13(3), s. 21-34.

Olivier, B. 1992c. "Towards a postmodernist theory of film reception." Lategan, B. (ed.): *The reader and beyond.* Pretoria: HSRC Publishers.

Olivier, B. 1993. "Kunsteorie ed kunspraktyk; die kunste as n hermeneutiek-in-aksie." *Koers,* 58(1); s. 1-9.

Polan, D. B. 1986. "Above all else to make you see: cinema and the ideology of spectacle." Arac, J. (ed) *Postmodernism and politics.* s. 55-69. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Powell, I, 1992. "Learnedly saying vibrator." *Vrye Weekblad.* No 182, 10- 16 Temmuz, s. 32.

Rorty, R. 1983. *Philosophy and the mirror of nature.* Oxford: Basil Blackwell.

Schickel, R. 1992. "Lots of skin, but no heart." *Time,* Mart 23, s. 67.

Silverman, K. 1983. *The subject of semiotics.* New York: Oxford University Press.

Snyman, J. J. & Lötter, H. P. P. 1992. "The saving of appearances: Denys Arcand's Jesus of Montreal." *Literator,* 13(3), s. 83-91.

Solomon, R. C. 1990. *The big questions.* New York: Harcourt, Brace, Jovanovich.



Sharon Stone ve Michael Douglas *Temel İçgüdü* (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992) film

TEMEL İÇGÜDÜ: POSTMODERN AKIL DENETİMİNE BİR YAKLAŞIM

Marie Danziger[1]

Günümüz filmlerinin çoğuna ve popüler romanlara egemen olan yazar ile okur arasındaki şiddet dolu, çoğunlukla sadomazoşist ilişkiye dikkat çekmek istiyorum. Her ne kadar kara film gibi bu çatışmanın temel özelliklerini ele almayacak olsam da, çağdaş popüler kültürde ve aynı zamanda siyasal sahnede rahatsızlık verici kara bulutların dolaştığı da bir gerçektir. Anlattıklarıyla saf bir halkı kandıran sahtekâr öykücüleri işleyen son zamanlarda çekilmiş ne kadar film olduğunu da bir düşünün. *JFK* bir diziyi başlattı. Ama bu temayı işleyen en azından üç çeşitleme daha bulunmaktaydı: *Bob Roberts, Hero* ve *Glengarry Glen Ross.* İlkesiz yöneticilerin gücüyle ilgili artan bu paranoyanın ortasında, ucuz bir öykünün diğeriyle karşı karşıya getirildiği başkanlık kampanyasına tanık olduk. Bu durum kafası karışmış ve giderek kinik olan bir halkı güvensizlik ortamıyla yüz yüze bırakmaktadır.

Time ve *Newsweek* bu olguya büyük yer verdi, ancak sanırım Amerikan halkının giderek artan ölçüde yalandan duyduğu korkuya ilişkin söylenecek daha çok şey var. Buradaki savım şu: Anlatısal güvenilirliğe duyduğumuz postmodern kuşku bağlamında öykücülük, hemen hemen hiçbir kesimin destek vermediği tehlikeli bir üçkâğıtçı etkinliği haline gelmiştir. Kuşkusuz Güvenilir İnsan, Amerikan ede-

[1] Marie Danziger (1994). "*Basic Instinct*: Grappling for Post-Modern Mind Control". *Literature/Film Quarterly*, cilt. 22, no. 1, s. 7-10. Marie Danziger'e makalesinin çevrilmesine izin verdiği için teşekkür ederiz (ç.n.).

biyatı ve popüler kültüründe yedek karakter olagelmiştir. Popüler izleyicinin hoşnutsuzluğu, korkusu ve öfkesi -şiddetli bir tepkiye varacak ölçüde- Amerika'da postmodern bir Temel İçgüdü olmuştur. Birkaç filme daha yakından bakmak ve bu rahatsız edici yaygın tepkinin siyasal içerimlerine ilişkin düşüncelerimi belirtmek istiyorum.

Konuya ışık tutacağını düşündüğüm ve ele almak istediğim iki film, *Basic Instinct* (*Temel İçgüdü*) ve *The Player* (*Oyuncu*). Her iki film de yönlendirici yazar figürü ve hoşgörülü "okurları" arasındaki iğrenç iktidar oyununa ve birbirlerinin fiziksel, duygusal, ideolojik egemenliğinden kurtulma mücadeleleri üzerine odaklanır. Kısaca bu, otorite olan anlatının savaşıdır: Öykünün denetimi kimin elinde olacak ve sonuçlarını kim belirleyecek? Olay her iki durumda da başlangıçta sevimli bulduğu kahraman / okuru, belli belirsiz ortadan kaldırmayla tehdit eden çıldırmış bir yazarın çevresinde döner.

Paul Verhoeven'ın *Temel İçgüdü*'sü, önce arkadan görünen güzel, soğukkanlı sarışın bir kadının tahminen orgazm noktasına getirdiği partnerinin boynuna buzkıracağını saplayarak öldürdüğü gürültülü bir sahneyle açılır. Asıl kuşkulanılan, son derece ateşli polisiye roman yazarıdır: Yazar, psikoloji alanında uzmanlaşmış ve birlikte olduğu kurbanlarıyla oynamayı seven bir kişidir. Öldürücü buzkıracağının aynı derecede tehlikeli kaleminin yerini aldığından kuşkulanmam uzun sürmedi. Bu arada bu psikolojik bağlantının bir tesadüf olmadığını düşünmekteyim. Filmlerdeki ve basındaki çoğu sinsi "yazar" tipinin psikiyatr olduğu ortadadır. Filmin kahramanı, kuşkulandığı kişinin ceset dolu yaşamını "okumaya" çalışan, gerçekten başı dertte bir polistir. Kadının yeni romanında öldürülen kurbanın kendinden başka biri olmadığını anladığında, sonunun daha az ölümcül yazılması umudu da sona erer.

Altman'ın Hollywood'da dönen dolaplar üzerine çektiği eğlenceli ama yıkıcı filmi *Oyuncu* benzer biçimdeki şiddetli bir hesaplaşmayı betimler. Bu filmde güçlü film yapımcısı olan Griffin Mill'e, geri çevirdiği sayısız senaristten biri mektuplarla gözdağı verir ve bu durumda en azından görünüşte psikopat bir çizgiye itilir. Manipüle edilmeye öfkelenmiş, sınırda kişilik bozukluğu olan psikotik okur ya da karakter olmanın dışında, reddedilmiş bir yazar gibi davranmaz. Yazarların ve okurların okur / karakterleri birbirlerine üstün gelmeye, birbirlerini ayartmaya çalıştıklarında sonucun iğrenç, ölümcül bir oyun olması şaşırtıcı değildir. Öykünün sonunda, her iki tarafın da *kendi* yorumlarını öne çıkarmak için ellerinden gelen her şeyi yapacakları anlaşılır. Zafer, son sözün olacaktır.

İradelerin birbirini yok etme mücadelesine başka nerede tanık olduk? *Misery*'de (*Ölüm Kitabı*), *Final Analysis*'de (*Gerçeği Arayış*) *Barton Fink*'te mi yoksa birbirini yok etmeye dönük tüm bu akıl oyunlarının en dehşetlisi olan *The Silence of The Lambs*'de mi (*Kuzuların Sessizliği*)? Bu filmlerin her birinde yazar ve onun okur / karakteri birbirinin sakınımlı ruhlarını okuma, daha doğrusu birbirinin yazılarını yazma mücadelesi verirler. Ve genellikle bu mücadeleye eklenmiş bir cinsellik de söz konusudur; yenilenin, kazananın güçlü ve üstün bakış açısının etkisine girmekten korktuğu bir tür çarpıtılmış yazı-kıskançlığı. Postmodern yapıbozucuların dediği gibi yaşamlarımız üst üste yığılmış karmaşık bir metinler ağından başka bir şey değilse, o zaman hepimiz sallantıda olan kendi Gerçeklik anlayışımızı umutsuzca bir kenara atan yazarlar ve okurlar oluruz.

Yapıbozucu akıl oyunları, bu Hollywood filmlerinde tam olarak nasıl işlenir? *Temel İçgüdü*'deki ana çatışma, klasik yazar/okur karşıtlığının tüm özelliklerini içerir. Geçmişi sorunlarla dolu sabıkalı polis Michael Douglas,

bir kez daha doğal düşmanıyla, öldürücü derecede çekici, cinselliğiyle yok eden ve erkeğini elde etmek için hiçbir şeyden kaçınmayan bir sarışınla karşı karşıya kalır. Burada önemli olan nokta, yırtıcı kişi olarak ürkütücü bir yazar figürünün seçilmesidir. Yazar bir sonraki cinayet romanında ana figür olarak kullanmak istediği polis hakkında her şeyi öğrenir. Son bölümde onu öldürmek istediğinden dolayı, sonucun değiştirilmesi konusunda polisin hâlâ bir şansı vardır. Ama kadın, yazarlık ayrıcalığını paylaşmaya pek istekli değildir. Bu hesaplaşma, filmin sonunda kavgaya dönüşecektir. Polis, küçük buzkıracağıyla buzları kırmaya çalıştığında, yazar ona nasıl yapacağını göstermek ister. Bu durumda buzkıracağı/penis/kalem benzerliği kendiliğinden açığa çıkar: *Temel İçgüdü*, her şeyden önce postmodern çatışmanın alegorisidir. Bu iki seksi şeytan, anlatıdaki otorite savaşının kahramanlarından başka bir şey değildir. Hollywood'un kurnazca davranıp kültürlü bir kitleyi hedef seçeceğini kim düşünürdü? Diyalektik karmaşıklığa duyulan akademik bir tutku mu Hollywood'a egemen oldu? Siyasal açıdan son derece yanlış olan bu yumuşak-porno film gerçekten de okuma ve yazma sorunsalına ilişkin bize bir şeyler mi anlatıyor?

Sanırım evet. Filmin doruk noktası, tüm kuşkularımızı giderir gibidir. Bilgisayar çıktılarından romanın son sayfalarına, polisin omzundan yapılan bir çekimle bakar ve kanlı sonu önlemek için polisle birlikte hareket ederiz. Ancak polis, en sevdiği arkadaşını kurtarmada geç kalır. Kahraman ve izleyiciler, postmodern kararsızlığın acılarını paylaşmak durumunda bırakılır: Gerçek katil sarışın yazar mıdır yoksa kahramanımızın sarsılmış ruhsal dengesini filmin başından beri düzeltmeye çalışan "öteki" güzel, esmer kadın mıdır?

Polis, içinde bulunduğu, dayanakları pek de güçlü olmayan felsefi ikileme karşın, mecbur kaldığından dolayı psikoloğu öldürür; öykünün sonunu değiştirmesi ve kendisiyle mutlu bir birlikteliği kabul etmesi için yazarı ikna etmeye çalışır. En son sahne, filmin daha önceki iki ürkütücü, erotik cinsel sahnelerini çağrıştırır. Sarışın bir kez daha sevişir, ancak bu kez okur/kahramanla. Paylaşacakları geleceğe ilişkin tasarıları onunla tartışır. Hiçbir tarafın pes etmeye istekli olmadığı atışma anıdır. Son çekim, yatağın altında gizli, yazarın ölüm-kalım kararını bekleyen ürkütücü buzkıracağı / kaleme yapılan yakın çekimdir. Sonuçta yazar, başkalarının günahlarını kaydeden masum biri midir? Yoksa yazdıkları öldürme güdüsünün bir kılıfı mıdır? Kuşkusuz film bağlamında, o denli önemsiz bir felsefi sorun değildir bu. Sarışın her şeye karşın, istediği sonu dayatma olanağına sahiptir.

Oyuncu, temelde aynı senaryoyu anımsatır: Umut vermeyen senaryosunu reddeden eleştirel okur Griffin Mill'i yok etmekle tehdit eden tehlikeli, kaypak bir yazar. Yaşamının tehlikede olduğunu ayrımsayan, tehdit edilen yapımcı, ona kanlı senaryosunu yeniden yazma şansı vermeye çalışır -böylece kendini kurtarır. Daha filmin yarısına gelmeden, bu yazar / okur çekişmesinin bir çıkmaza girdiği görünür: Ahlaksız film yapımcısı (Tim Robbins'ın oldukça soğukkanlı, bir o kadar da kendini vererek oynadığı), kızgın, düş kırıklığına uğramış metin yazarını, park edilmiş arabasının yakınındaki derin bir suda boğar. Dehşetli bir mücadeledir; düş kırıklığına uğramış yazarın bitip tükenmeyen öfkesi ve sürekli tehdidi ortadan kalktığında anlaşılabilir bir kurtuluş söz konusudur. Ancak bu çok fazla sürmez. Griffin Mill yanlış adam seçer. Onun *gerçek* düşmanı -açıkça reddedilmiş bir *başka* metin yazarı- hâlâ yaşamakta ve ona tehdit dolu kartlar göndermektedir. Ev-

rensel bir yazar figürünün sulak bir mezardan doğarak avını taciz etmeyi sürdürdüğü izlenimini ediniriz. Korkunun ve reddedilmenin dayanılmaz yükü sanki asla kaldırılamazmış gibi, yazar ve okur, sonsuz bir öç tehdidiyle karşı karşıya kalmaya mahkûm edilir. Sonuçta ortaya çıkan suç, belirsiz bir ahlaksızlığı içerir ya da hak edilmemiştir, ama kaçınılmazdır.

Bu, *okur*'un açıkça manyak olması dışında, tam da *Ölüm Kitabı*'ndaki öyküdür. Yazar ve okur birbirlerine saldırdıktan sonra yazar çılgın hayranının kafasını daktilosuyla (buzkıracağı / kalemden daha yüksek bir teknik...) parçalar ve sonunda ondan kurtulur. Evrensel bir rahatlama biçimi. Fakat o da ne? Son sahnede okur beden değiştirmiştir ve *yazarın* kitaplarına hayran olan, görünüşte zararsız bir garson olarak çıkar karşımıza.

Barton Fink aynı korkunç öykünün bir başka çeşitlemesidir. Bu kez yazar / okur çatışması, en azından bu sorunu çözmeyi başaran büyük bir yangınla son bulur. Peki, *Kuzuların Sessizliği*'ne ne demeli? Yazar ve okur çatışmasının dışında, popüler kültürümüzün en kayda değer, en yönlendirici, psikiyatr-canilerinden birini sunar bize. Hannibal'ın soyadının Lecter olması (ki bu da "okur" demektir) bir tesadüf değildir. Zavallı Clarice'le oynarken Hannibal onun geçmişini sorgular, *kendi* hastalıklı ruhunu okuması için ona yardım eder. Böylece Clarice, dolgun kadın kurbanlarının derilerini giyen bir *başka* ruh hastası beyin yiyicinin korkunç saldırılarını kestirebilecektir. Yamyamlık sonuçta katmanlar arasına giren bir kurmaca yazarının çarpıtılmış alegorisiyse buna şaşarım. *The Counterlife*'da yazar / okur çatışması için Philip Roth'un aynı eğretilemeyi kullanması ve yamyamlığın son zamanlardaki Amerikan yapıtlarında bir motif olarak sıkça ortaya çıkması ilginçtir.

Gerçekten neler olup bitiyor? Öykücülük, günümüzün yorgun ve kinik okurları arasında kötü bir üne sahip. Herkes bugünlerde öykücülere güvenmekten *korkuyor*. Bunun yaygın etkilerinden kurtulamayacağımızı biliyoruz. Çünkü anlatı, her yerde pusuya yatarak, ne olduğunu daha anlamadan, gizli inanç sistemlerine çekmekte bizi. Boğucu bir postmodern nihilist manzarayla karşı karşıyayız: Bunun öykücüye olan güvensizliğimizin bir nedeni ya da sonucu olup olmadığından emin değilim; ancak şurası bir gerçek ki anlam ya da gerçeklik taşıyan öykülerin gücüne olan inancımızı yitirdik. Bu nedenle gözümüzü boyamayı başaran ya da en azından karmaşık yarı-gerçekliklerinin örümcek ağlarıyla bizi saran yazarları, bir şeytan gibi görüyoruz. Sonuçta, potansiyel olarak yönlendirici öykücüler ve onların kızgın, eleştirel izleyicileri arasındaki çoğunlukla şiddetli, düşmanca karşı karşıya gelişler ortaya çıkıyor. Görüldüğü gibi yazar ile okur arasındaki ilişkide ağırlığın hangi tarafta olacağı şansa kalmıştır. Saplantılı, çoğu kez sadomazoşist bir karşılıklı bağımlılık içine sıkışmışlardır. Sonuçta söz konusu olan bir erkeğin ya da kadının bir diğerine karşı olan sözüdür. Thomas / Hill duruşmaları ve Smith'le Tyson'ın tecavüz davaları aynı postmodern karar verilemezliğin gerçek yaşamdaki örnekleridir.

Bu felsefi çıkmaz bizi nereye götürür? Perdede ya da perde dışında hiçbir kazananın olmadığı, yüz yüze karşılaşmaların bitimsiz akışına katlanmaya mahkûm muyuz? Şurası açık ki halk, politikacıların ve gazetecilerin kendi dünya görüşlerini izleyicilere dayatmak için uydurdukları güçlü öykülere karşı, giderek büyüyen güvensizliğini açığa vurmaktadır. Bir yorumu dayatmaya dönük her yaklaşımın altında kötü niyetler bulunduğundan dolayı, yazma ve okumadan eşit ölçüde kuşku duyulan noktaya mı gel-

dik? Net bir anlamı iletmeye ya da işlevsel bir gerçekliği açıklamaya dönük bir mücadele, kaçınılmaz olarak kötü, yönlendirici ya da delice bir çaba mıdır? Ve son olarak süregiden postmodern nihilizme yönelik bu yıkıcı ve paranoyakça teslimiyetin, sadece popüler kültürümüze değil, aynı zamanda siyasal görüşümüze de yayılma tehlikesi var mıdır?

Sözü edilen filmlerin alt-metinlerinin, yaşamımızdaki ortak eğilimleri açıkça yansıttığından kuşkuluyum. Yönlendiren öykü anlatımının halkı dört bir yandan sardığı doğruysa bu durumda halk, daha keskin algılarla donanarak bu sürekli ideolojik beyin yıkama tehdidine karşı başkaldırıp kendini savunmak zorunda kalır. Sonraki adım gerçekten güçlüklerle doludur. Nasıl olacak da okuyan, dinleyen halk, yazarın bu korkunç gücünü yakalayıp kavramada keskin yorumlama becerilerini kullanacak ve böylece dengeyi yeniden kuracak? Sanırım şu anda olan da budur. Kamuoyu yoklamalarında ortaya çıkan sonuçlar ve *talk show*lara katılanların görüşleri, bir bakıma okurun intikamının göstergeleridir. Konuşma hakkını kullanmak isteyerek hoşnutsuzluğunu ve güvensizliğini dile getiren sokaktaki insan, öykünün biçimlenmesine katkıda bulunur, ilk başta bize tuhaf gelen senaryo şimdi giderek tanıdık olur: Politikacılar öykülerini kamuoyu yoklamalarındaki ya da *talk show*lardaki en son verilere göre değiştirmektedir. Gazeteciler ve *talk show*cular, utanmazca, pazarın kabul gören zevksiz ürünlerinin muhabbet tellallığını yaparlar. Son aylarda giderek yükselen kitlesel düşmanlığın sonucu olarak "yazar"ın iğdiş edilmesinin yeni bir biçimidir bu. İletişim dünyasının saldırgan çıkar ilişkileri de bu durumu körükler. Kuşkusuz buradaki tehlike, öykücülerin bu kamusal öfkeyi kanalize etmeyi çabucak öğrenerek avantajlı durumlarını yeniden elde edip onla-

rı kullanmalarıdır. Dan Quayle'in kendi "kültürel elit"ini eleştirenlere çok açık bir biçimde olanaklar sunması, hemen akla gelen örneklerden biridir.

Ve böylece savaş kızışır. Kaçınılmaz gerçek, son sözün olmadığıdır. Güven duyulmayan yazar ile okur arasındaki bu iğrenç üstünlük mücadelesinde kazanma tatlıdır, ama ne yazık ki kısa sürer.



Oyuncu'da Tim Robbins
(*The Player*, Robert Altman, 1992)



R. W. Fassbinder

YERİN ZAMANSALLIĞI, POSTMODERNİZM VE FASSBINDER'İN METİNLERİ

Timothy Corrigan[1]

....Karakterleri, duyusal-devinimsel "güdüleme"den çok, *salt görme ve duyma durumlarına* yol açan amaçsız, başıboş ve öylesine dolaşmaları belirler. Modern korku efektleri, kopuş / ayırma ve aynı zamanda canlılık, hızlı tempo ve sonsuz bir bekleyişin gelişiyor olduğu herhangi bir mekânın öne çıkmasına izin verirken belirli konumlar bulanıklaşmakta ve hareket-imge parçalanmaktadır. *Gilles Deleuze*[2]

....Yerleşik değerleri yerinden oynatmak, onları tersine çevirmekle değil, onlarla *oynayarak*, farklı bir duyuş üreterek kendi ölçütlerinde geçersiz kılmakla olur. Kişinin kendi yurdunda kendini bir yabancı gibi görmesi, bir yabancı gibi duyması, kendi diline karşı bir yabancı gibi davranması ya da kitle iletişim araçlarının diliyle fazlasıyla uyumlu olmayı sürdürmesi, aynı zamanda bir şeyi yıkarken ve inşa ederken, "kontrolü" (ustalıkla) elden bırakmayı da öğrenmek demektir. *Trinh T. Minh-Ha*[3]

R. W. Fassbinder'in 1970'lerin başlarındaki yapıtlarından bu yana, postmodern türü bu denli açık ve kışkırtıcı biçimde temsil eden başka bir yönetmen olmamıştır. Postmodernizmin kimi temel noktalarını yansıtan Fassbinder'in

---

[1] Timothy Corrigan (1994). "The Temporality of Place, Postmodernism, and the Fassbinder Texts". *New German Critique*, Güz, no. 63, s 139-154. Timothy Corrigan'a makalesinin çevrilmesine izin verdiği için teşekkür ederiz (ç.n.).

[2] Gilles Deleuze, "The German School of Fear", *Cinema 2: The Time-Image*, çev: Hugh Tomlinson ve Roberta Galeta (Minneapolis: U. of Minnesota P., 1989), s. 121-122.

[3] Trinh T. Minh-Ha, *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics* (New York: Routledge, 1991), s. 199.

filmleri, günümüz egemen kültürünün ve toplumsal sorunların, temsili pratiklerden ayrılamayacağı üzerinde önemle durur. Özelde ise bu filmler, anlamın boşaltılmasına yol açan ya da onun üzerinde temellenen temsiller gibi egemen kültürün ve toplumsal sorunların, çağdaş metinsel pratiklerin acımasız paradoksuna durmadan yabancılaştığını vurgularlar.

Bir postmodernist olarak tanımlayabileceğimiz Fassbinder, çağdaş kültürün kendi tarihsel olanakları ve sınırlılıklarıyla hesaplaşmasına yol açan son derece eleştirel bir kişiliğe sahiptir. Yaptıkları postmodern pratiklerle ilgilidir, ancak 1970'lerden bu yana bu ilgisinin karmaşıklıkları ve çelişkileri de beraberinde getirerek yeniden kurulması, onun gücünün ve sınırlılığının bir göstergesi olarak düşünülebilir: Tarihsel mekânların erekselliğini reddeden yapıtları yerellikleri, farklılıkları ya da olumsallıkları herhangi bir temele dayandırmaz.[4] Postmodernizmin "üretim aynası"nı ve yerin maddi özgüllüğünü karşılıklı olarak yeniden çerçeveleyen Fassbinder'in yapıtları, postmodernizmin temsil yoluyla açığa vurduğu; boş bir oyunu, çoğunlukla art niyetle dışta bırakılan maddi tarihin zamansallığına dönüştüren ender örneklerdendir.

Postmodernizm ve Anlamın Önceliği

Film kültüründe siyasal bir anlam taşıyan postmo-

[4] Fassbinder'in bakış açısındaki kavramsal ve biçemsel değişimin 1970'lerin başında ortaya çıktığını çoğu kişi kabul eder. Bu değişimler genel olarak *karşı-tiyatro* anlayışına uygun alternatif film yönetme tarzından çeşitli Hollywood geleneklerine hem karşı hem de bağlı olmaya değin uzanan bir hareket olarak betimlenmektedir. Bu gelişmeyle temsil edilen tecimsel ve estetik değişimlerin -aşırıgerçekçi biçemlerin, geçmiş saplantıların, popülere ve kitleye dönük kültürel arka planın- öncü ya da modernist estetikten kendini ayırdığı için postmodernizmi çağrıştırdığı açıktır.

dernizm, yoğun zaman ve mekân ilişkisinin tarihselliğine gönderme yapan metinselliği öne çıkarmasının yolunu açarak Fassbinder'e bir çözüm sunmaktadır. Anladığım kadarıyla Fassbinder'in filmlerindeki "metinsellik" sorununa yoğunlaşmakla, çağdaş film çalışmaları alanında yazılmış en iyi eserlerin çoğuna ters düşüyorum. Daha da özelde bu ulusal sinemanın toplumsal ve tarihsel özgüllüğünü öne çıkarırken, sinemasal pratikleri ve alımlamayı irdelemeyi amaçlayan Alman sineması üzerine son zamanlarda yazılmış yapıtlara da aykırı düştüğümün ayırdındayım.[5] Ancak böyle yapmakla Alman toplumu ve Fassbinder estetiğini birbirine bağlayan özel kültürel sorunları göz ardı etmiyorum. Aksine, günümüzde temsili bir ikilem olarak formülleştirilen kültürel bağlama bir başka ekleme yapmaktayım. Linda Hutcheon'un açıkça belirttiği gibi, postmodern metinsel pratiklerin ve yöntemlerin, her gerçekçi yaklaşım gibi tarihsel açıdan yönlendirilmiş oldukları anlaşılmalıdır. Temsili bir oyunun öne çıkarılması, bilerek ya da bilmeden, gerçek tarihsel ve kültürel referansların ve sorumlulukların yükünden onları kurtarmaz.[6] Bir başka açıdan; postmodernizm, Fredric Jameson

[5] Günümüz sinema kitaplarındaki ana akımın kültürel ve tarihsel yöntemler olduğunu düşünmekteyim. Alman sinema kitapları da bir istisna değil. Çağdaş sinema kitaplarının en iyi örnekleri olarak Eric Rentschler'in *West German Film in the Course of Time* (Bedford Hills, NY: Redgrave, 1984); Thomas Elsaesser'in *New German Cinema: A History* (New Brunswick: Rutgers UP, 1989) ve Anton Kaes'in *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film* (Cambridge: Harvard UP, 1989) adlı çalışmalar gösterilebilir. Richard McCormick'in *The Politics of the Self: Feminism and the Postmodern in West German Literature and Film* (Princeton: Princeton UP, 1991) adlı kitabında postmodernizmin belirli modelleriyle tarihsel özgüllük bütünleştirilmeye çalışılır.

[6] Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (New York: Routledge, 1989). Bir süre sonra, Hutcheon'unkiler gibi eleştirel ve este-

ve diğerlerinin yaptıkları eleştiriler[7] gibi şimdiki zamanın gücünün ya da "biçimlendirilmiş tarihin" suçlusu ilan edilebiliyorsa, belirli postmodern stratejilerle birlikte Fassbinder'in filmlerindeki zamansallık mecazı, atlanan ya da özetlenen tarihi işaret eder. Bu postmodern metinde, Petra von Kant'ınkinden Veronika Voss'unkine kadar, toplumsal ve kişisel gerçeklikleri iyileştirme ve yeniden oluşturmada çeşitli metinlerin uğradığı başarısızlık, belli bir maddi tarihten kurtulmaya / özgürleşmeye dönük postmodern arzunun ve bu özgürlüğün olanaksızlığının kanıtını oluşturur. Fassbinder'in metinlerinde tarihsel ve kültürel mekânı aşmaya yönelik postmodern temsil ısrarı, karakterlerini ve filmlerini bütünüyle tarihsel bir umutsuzluk mekânı olarak belirli bir anda Almanya'ya geri döndürme işlevi görür.

Kuşkusuz metinsellik ve onun zamansallıkla olan ilişkisinin filme uygulanması büyük sorunlar yaratır: Sinemasal metinselliğin geleneksel gücüyle farklı zaman figürlerinin (kişisel, tarihsel, parçalanmış vb.) aşkın bir görüşe, tutarlılığa ya da anlama dönüştürülmesi mümkün olmaktadır. Klasik film anlatılarında bu dönüşüm, Kracauer'in deyişiyle, fiziksel mekânın eylem zamanıyla kurtarılması olarak betimlenir. Modernist anlatılar çoğunlukla Joseph

---

tik uygulamalar içinde postmodern stratejilere, belirli tarihsel ve kültürel buyruklar oluşturmayı amaçlayan çok sayıda argüman ortaya çıkmaya başlamıştır. *First Name Viet, Surname Nam* gibi filmleri ve *When the Moon Waxes Red* gibi kitapları olan Trinh T. Minh-Ha, her iki uygulama için de önemli bir örnektir.

[7] Fredric Jameson'ın *Signatures of the Visible* (Londra: Routledge, 1992) adlı kitabının özellikle "Filmde Büyülü Gerçekçilik Üzerine" başlıklı bölümüne bakınız. Doğrusunu söylemek gerekirse çağdaş filmlerdeki tarih patlamasına ilişkin Jameson'ın güçlü örnekleri ve argümanları, postmodern kültür içinde maddi tarihi temsil etme sorununa postmodern bir yanıt olarak anlaşılabilir. Postmodernizmin tarihsel anlamdan yoksun olduğuna yönelik suçlamalar daha yaygındır.

Frank'in sunduğu modelin bir çeşitlemesidir: Bu anlatılarda zaman, somut ve gündelik olanın estetik yeniden yapımıyla mekânsallaştırılır. Farklı metinsel örneklerle gerçekleştirilen bu şiddetli saldırıda bedenler merkezi bir yer tutuyorsa, bütünleştirilmiş bir mekân ihtimali, toplumsal bir önem ve birleşik bir görüntü açısından bu bedenlerin tam bir uzantısı olur. Kişi ister klasik Western'e isterse Yeni Dalga anlatısına yönelsin, geleneksel biçimde sinemasal mekân –burada Deleuze'ün önerisini izleyeceğim- değer ve anlam yüklenmiş bir düzenleme olarak betimlenir: (1) Bu mekânda konuşlanan bir eylem aracılığıyla ya da (2) eylem olasılığı, sözgelimi bellek ya da dayanma gücüyle bu mekânı saran bir zamansallığı işlemez hale getirdiğinde[8] (Deleuze'e göre 1945'ten sonra). *Stagecoach*'da (*Posta Arabası*) bir kültür metni gibi doğal mekânı kuşatan şey eylemse, *Hiroshima mon Amour* (*Hiroşima Sevgilim*), belleğin tarihe bağlı olduğu düşünümsel bir zamansallıkla mekânların yeniden kurulduğu bir film olarak betimlenebilir; bu mekânlarda insanlık açıkça kriz içindedir. Düşünümsel zamansallık, şimdilik iletişimsel olanakları aşan bir metin olarak tanımlanmıştır. Metinsellik, oldukça farklı biçimlerde mekânı ve zamansallığı, yerin ve tarihin maddi özellikleri üzerine çıkarır.

Tarihsel olarak özellikle sinemasal türden bir metinsellik, 19. yüzyılda biçimlenmeye başlayan çeşitli endüstriyel, teknolojik, toplumsal cinsiyetle ve sınıf devrimlerinden ayrılamaz. Bu noktada metinsellik, temel özelliklerine göre işler: Zamanın ve mekânın, çeşitli anlambilimsel ve ideolojik düzlemlerde (çoğunlukla psikolojik tutarlılık ya da gerçekçilik bölümü altında) birbirleriyle olan ilişkilerini yeniden biçimlendirerek ve bunların maddi dayatmalarını çözerek bunu yapar. Fassbinder'le birlikte bu an-

[8] Deleuze, *Cinema 2*.

lambilimsel ve ideolojik düzlemler tam bir saldırıya uğrar. Böylece aşkın bir şeffaflıkla nitelenen metinsellik geleneği birbiriyle sürtüşen zaman ve yerlerde yine birbiriyle çatışan metin ve malzemelerle nitelen bir metinselliğin yolunu açar. Fassbinder'in son derece stilize edilmiş düşünümsel uyarlaması olan 19. yüzyıl metni *Effi Briest*, böylelikle toplumsal kurumlar ve toplumsal cinsiyet baskısını işlemesinin ötesinde, kendi özgün anlatısının kültürel ve tarihsel kaynaklarıyla da eleştirel bir ilişki kurar. Temelde *Effi Briest*, tarihte belli bir anda (geç modernist kültürün başlarında) bir anlatı metninin ideolojik olarak yapılanmasını sağlayan maddi endüstriye ilişkindir. Fassbinder'in filmi, kitabın beyaz perdeye uyarlanışıyla yerleştiği mekânı estetik bir metinsellik adına etkili bir biçimde gizler ya da belirsizleştirir. Diğer anlatılarda metinsellik, değişmez bir mekân ve aşkın bir zamansallık üretir. Burada tarihsel yerin özgüllüğü (ulusal açıdan, ekonomik olarak, sınıf ya da toplumsal cinsiyet özelinde) metnin bastırılmışlığına dönüş yapar. Kuşkusuz bu dönüş, otantik maddi bir tarihe değil, belirli bir zamanda belirli bir anlatı biçimiyle metinsel tarihin de üretildiği maddi dönemleredir.

The Condition of Postmodernity adlı yapıtında David Harvey'in postmodernizm ve tarih tartışması; 19. yy. sonlarında ve 20. yüzyılda mekânın, yerin, zamansallığm ve postmodern temsilin yeniden üretimlerinin son örnekleri olan Ridley Scott'ın *Blade Runner* (*Bıçak Sırtı*) ve Wim Wenders'in *Wings of Desire* (*Arzunun Kanatları*)[9] filmlerinden çok bence Fassbinder'in filmlerinde daha geçerli olduğu-

[9] Harvey'in *Blade Runner* ve *Wings of Desire* üzerine yaptığı çözümlemeyi dilimize "Postmodern Sinemada Zaman ve Uzam" başlığıyla Y. Salman ve E. Erem çevirdiler: bkz. *Kuram*, kitap 4, Ocak 1994, s. 73-82. Aynı makalenin başka bir çevirisi de, *Postmodernliğin Durumu* adıyla (Metis, 1997) Sungur Savran tarafından çevrilen kitapta (s. 342-358) yer almaktadır (ç.n.).

nu gözler önüne serer. Harvey, özellikle çağdaş kültürde zamansallığın dayattığı eleştirel bir probleme gönderme yapar ve dayandığı kapitalist mirasla tarihsel mantığı betimleyen postmodern kültürün başarısızlığını açığa vurur.[10] Tarihsel açıdan Fordizmin ve ona temel oluşturan "üretim süresi"nin gelişimine koşut olarak, bu yüzyıldaki kültürel pratikler Harvey'e göre giderek artan ölçüde "tarzların, ürünlerin, üretim teknikleri ve iş süreçlerinin, düşünce ve ideolojilerin, değer ve yerleşik pratiklerin uçuculuğunu ve geçiciliğini vurgular."[11] Lyotard'ın iddiasına göre bu olgu "mesleki, duygusal, cinsel, kültürel, ailesel ve uluslararası alanlarda kurumların sürekliliğinin" yerini; "geçici sözleşme"nin almasına neden olur.[12] Son yıllar, zamanın ve mekânın sıkıştırılmasının doruğa çıktığını göstermektedir. Ekonomik değerin giderek artan belirsizliğiyle büyüyen küresel mekânın değişken akıcılığı ve yakalanamazlığı içinde, parçalı "yerler" yeniden biçimlendirilmekte ve yerel özellikler metalaştırılmaktadır. Yerin özgüllüğü, küresel mekânın her şeyi denetleyen yapısına bağımlı kalarak geçici bir zamansal mantık geliştirir:

> Mekânsal engeller önemsizleştikçe sermayenin mekân içindeki yerlere olan duyarlılığı artmakta ve yerlerin sermayeye cazip gelecek biçimde farklılaştırılması o denli özendirilmektedir. Sonuçta parçalılık ve güvensizlik üretilmekte; sermaye akışının yüksek derecede birleşmiş küresel mekân ekonomisinde, geçici eşitsiz

[10] David Harvey, *The Condition of Postmodernity.* (Londra: Basil Blackwell, 1990).

[11] Harvey, s. 285.

[12] Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, çev.: Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: U. of Minnesota P., 1984).

gelişme ortaya çıkmaktadır.[13]

Mekândan koparılmış yerin anlam ve değeri öncelikle yeniden tanımlanmakta ve olaylar maddi bağlamından koparıldığı için, onların maddi anlamıyla doğru bir biçimde ilişki kurmak güçleşmektedir.[14]

Harvey'in bu ses getiren argümanı, Fassbinder'in kariyerinde ve yapıtlarındaki birçok soruna dikkat çeker: Hızla değişen çağdaş siyasalara duyduğu ilgi, Yeni Alman Sineması'nın dünya başarısındaki yeri ve bunun yanı sıra ulusal ve yerel sorunların temsilindeki çabası, geçici ilişkilerle oluşturduğu bir yaşam anlatısına kendini kurban etmesi ve bunu skandal haline getirmesi, aşırı tüketerek üretmesidir. Son olarak bence yaşamından ve filmlerinden geriye kalan şey, 1982'deki ölümünden sonra da tarihi izlemeyi (tarihe sık sık uğramayı) sürdüren anlamın önceliği sorunudur. Bu sorunu daha yakından incelemek için Fassbinder'in yapıtlarındaki özel, tarihsel bir "dönemi" ele alacağım. Fassbinder'e ve çoğu Alman yönetmene göre kültürel bir dönüm noktası olan 1977 yılı ve bu dönem noktasının göstergesi olan *Germany in Autumn*'dan[15] (*Sonbahar-*

---

[13] Harvey, s. 296.

[14] Yerin yerelliğine karşı küreselleşme sorunu gündeme getiren bir çalışma: *Universal Abandoned: The Politics of Postmodernism,* ed. Andrew Ross (Minneapolis: U. of Minnesota P., 1988). Bu bağlamda bir diğer önemli çalışmada Alexander Kluge'nin "The Assault of the Present on the Rest of Time", *New German Critique* 49 (Kış 1990): s. 11-12.

[15] 1977'den Fassbinder'in 1982'deki ölümüne değin Yeni Alman Sineması, hem olumlu hem de olumsuz çok sayıda etkinliğe tanık oldu. Belirli yönetmenlerin, oyuncuların ve teknisyenlerin hem başarılı olmaları hem de ABD'ye gitmeleri sonucunda (*Filmverlag der Autoren* tarafından sembolize edilen) bir bütün olarak hareketin tutarlılığı çözülmeye başladı. Bu aynı zamanda Fassbinder'in (tartışmalı) en iyi yapıtını ürettiği en verimli ve son dönemiydi.

da Almanya) sonraki 1978-80 arasındaki dönem, Fassbinder'in üç ayrı türden yapıt (*The Marriage of Maria Braun* / *Maria Braun'un Evliliği*, *The Third Generation* / *Üçüncü Kuşak* ve *Berlin Alexanderplatz* / *Berlin Alexander Meydanı*) ürettiği olağanüstü bir dönemdir. Fassbinder'e uygun düşecek biçimde bu dönemi tek bir filmin (*Üçüncü Kuşak*) mekânı üzerinde tartışacağım. Bu filmin zaman ve anlamla oynadığı oyun açıkça, içine yayıldığı tarihsel yere dönüşmektedir.

Metinsel Mekânlar

Abartılı görünse de Fassbinder'in tüm filmleri, öykülerini ve argümanlarını, karakterlerinin yaşamlarını ele geçiren ve onu belirleyen biçimsel metinsellikler, kültürel mitler, farklı toplumsal söylemler çokluğuyla açığa çıkarmaktadır. Anlam yüklü kostümler ve konuşma kalıpları, kişilikleri belirler; Douglas Sirk'in filmleri, altmetinler olarak iş görür; farklı romanlar uyarlanır ve çoğu kez anlatı göndergelerini ironikleştirir; tarihsel olarak olumsuz anlamlarla yüklü ifadeler ve radyodan yayılan müzik acımasızca değişik mizansenlerin üzerinde durur ve onları bozar. Kendi içindeki temsili biçimler gibi, ışıklandırma teknikleri, diyalog ve kostümün biçimlenmesi de, özellikle 1970'lerden gelerek, belirli eylem ve bakış açıları üzerinde durmakta ve bunları metinler ve formüller olarak aşırı derecede yeniden üretmektedir. *The Bitter Tears of Petra von Kant* (*Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları*) dramındaki birbiriyle çarpışan ve kesişen opera benzeri, ekonomik ve cinsel söylemler gibi, bu abartılı metinsellikler, Brechtçi estetiği destekleyen ideolojik bir yönetim anlayışını ve anlamsal tutarlılığı yadsır; bunun yerine insani gereksinimleri

Bu yönelme ve değişim pek çok düzeyde kültürel tarih abartılarak betimlenmektedir: Alman film kültüründe, Alman siyasal yaşamında, Fassbinder'in kişisel görüşünde.

yönlendirerek, büyük ölçüde olumsal bir tanım yapar.[16] Fassbinder'in filmleriyle, dillerin, görüntülerin ve seslerin abartılı maddeselliği, (malların savurganca tüketilmesine karakterlerinin karşı çıkması ve bununla mücadele etmesi gibi) çoğunlukla bu göstergelerin iletişimi olanaklı kılacak anlamlı metinler olarak yorumlanma çabalarını sarsar ya da engeller. Elvira trajedisinde (*In a Year of Thirteen Moons* içinde) ve Elvira'nın eril/dişil bedenini daha arzulanır bir imge olarak yeniden kurma çabasında olduğu gibi Fassbinder'in çoğu filmindeki metinsel dokunun maddi ağırlığı, çelişkili doğası ve aşırılığı, anlamayı değil nüfuz edilemezliği ve yakalanamazlığı üretir.[17] Bu nüfuz edilemezlik, sonuçta bu filmlerdeki yaşantıyı metinsel bir okumadan zamansallık krizine yöneltir: Artık sorun, şeylerin ne anlama geldiği değil, bu sorunların geçmişteki bozulmuş anlamlarından nasıl soyutlanacağı ya da koparılacağıdır. Elvira'nın son durumu, Fassbinder'in kendi trajik öyküsü gibi okunur; giderek daha fazla metinsel konumlar oluşturmaya dönük baskı (üretirken üretmemek), kişiyi, me-

---

[16] Fassbinder'in Brechtçi estetikle olan ilişkisine yönelik tartışmalar oldukça çoktur. Tony Ryan'ın makalelerini ve söyleşilerini topladığı *Fassbinder* (Londra: BFI, 1976) ile başlar, Jane Shattuc'un "The Other Fassbinder"e adadığı *Wide Angle*'ın (12.1, Ocak 1990) bir sayısıyla ve onun filmleri üzerine diğer birçok yeni kitapla sürer. Oysa Hans-Bernhard Möeller'in "Brecht and 'Epic Medium': The Cineaste Playwright, Film Theoretican and His Influence" (*Wide Angle* 3.4, 1980: 4-11) başlıklı makalesi gibi çalışmalar, Fassbinder ve Brecht arasında yakın bir ilişki geliştirmektedir. Kanımca Fassbinder'in filmleri, modernizm ve postmodernizmde içerilen farklılıklara benzer biçimde Brecht'in düşüncelerinin radikal bir yeniden yapımını temsil eder.

[17] Çağdaş filmleri ve okunmazlık sorununu daha çok *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*'da (New Brunswick, Londra: Rutgers UP and Routledge, Chapman and Hall, 1991) keşfettim.



neue Rainer Werner Fassbinder-Film

IE DRITTE ENERATION

gie und Kamera Rainer Werner Fassbinder

tinsel kalıntılar çöplüğüne gömüleceği mekâna götürür: Elvira'nın takılmış plak sesleri altındaki ölümü, çok fazla bedensel değişimler, geçmişten gelip onu kuşatan tuhaf figürler; yaşanmış yıllardan daha çok olup bitmiş ürünler, filmler, işte Fassbinder.

Bu anlamda Fassbinder'in filmlerindeki mekân ve zaman metinleri, Harvey'in postmodern kültürdeki ideolojik mekân ve zaman haritasına benzer. *Maria Braun*, Hermann kurtuluncaya ve birbirlerine kavuşuncaya kadar onunla yaşayacağı gerçek yaşamı erteleme mücadelesine ilişkindir. Filmin başındaki mekânın dışında Maria kendisine değişebilir özel mekânlar kurar; bu mekânlarda zamansallık yinelenebilir bir şimdide süzülür ve Maria ertelediği diğer tarihlerden kendisini somut olarak ayırabilir. *Maria Braun*'daki farklı mekânlar ve farklı zamansallıklar arasındaki bu metinsel oyunun çoğu, filmin sonunda belirginleşmektedir. Yüksek-orta sınıf ailenin evcil ve somut ütopyasında konumlanarak metinsel sesler (örneğin üst üste binen konuşmalar), imgeler (genellikle düzlemlerin ve açıların kesiştiği farklı odalar) ve senaryolar (mektuplardan ya da radyo yayınından) aynı anda gerçekleşen bir ileti yığını üretir. Oswald'ın isteği yüksek sesle okunur, radyodan bir futbol maçı canlı yayınlanır ve aynı zamanda Maria, Senkenberg'le konuşur. Görüntüsel olduğu kadar aynı anda yoğun olan akustik ve göstergeler, izleyicinin öykünün sonunu izlemesini neredeyse olanaksız kılar -özellikle farklı öyküleri bir tarihin parçası olarak "konumlandırırken".

Maria'nın kaza ya da intiharla biten belirsiz sonu, Dünya Kupası finalinde "Batı Alman takımının beklenmeyen zaferiyle ironik bir biçimde önemsizleştirilirken", maçın son yedi dakikası Maria ve Hermann Braun'un ya-

şamının son yedi dakikasıyla tam tamına örtüşür.[18] Yedi dakika süren anlatı zamanında, kurmaca ve "gerçek" zaman çakışır. Spor yayınının özgün ses kaydı zaman zaman bozulsa da, Hermann ve Maria Braun'un kavuşmasını gösteren kurmaca sona ve Oswald'ın vasiyetinin okunmasına eşlik eder. Maçı belirleyen gol sevinci, patlama sesine karışır. Son düdük çaldığında ünlü spor spikeri Herbert Zimmermann "Bitti! Bitti! Almanya Dünya Şampiyonu" diye histerik bir biçimde haykırır. Bu arada ev, Hermann ve Maria, alevler içindedir. Geçmiş bir tarihi anımsama ve unutma gereksinimi içinde *Maria Braun*, metinsel malzemeyi betimlerken metinselliğin kendisini bir diğer metinsel şimdiyle yer değiştirebilecek sürekli bir şimdi kılarak çılgınca geçmişin üzerini örtmeye çabalar. Tarihsel bir zamansallığı metinsel bir şimdiye dönüştürme mücadelesi bir ütopya değil, fakat tek bir mekânın şimdisinin yeniden kurulduğu, birçok metnin yer aldığı, şaşırttığı bir tür kıyamet üretmektedir. Zamansallık ironik olarak, birçok metinsel varlığı bir çırpıda bir arada barındıramayan geçici bir yere dönüş yapar.

Benzer bir biçimde, Franz Biberkopf *Berlin Alexander Meydanı*'nda 1927-28'lerin Berlin'ini "yarışan söylemlerin pazar-alanı" olarak belirler.[19] Karakterlerinin birçoğu gibi Fassbinder'in cinsel yaşamının özündeki eksiklik -burada söz konusu olan Franz ve Reinhold'un ilişkisidir-, kişisel özlemleri ve gereksinimleri, toplumsal koşullar ve söylemler arasındaki, özel ve kamusal mekânlar arasındaki

[18] Kaes'in *Maria Braun* tartışmasına çok şey borçluyum. Kaes, *From Hitler to Heimat*, s. 98.

[19] Eric Rentschler, "Terms of Dismemberment: The Body in/and/of *Berlin Alexanderplatz*", *German Film and Literature: Adaptations and Transformations*, ed. Eric Rentschler (New York: Methuen, 1986), s. 305-21.



Berlin Alexande
(Rainer W
Fassbinder,

kopuş gibi sıra dışı bir öznellik bunalımı üretir. Franz'ın kiralık odasının ortasında bir baskı makinesi, sürekli yanıp sönen ışıklarla, kızıllaştırılmış mizansende öne çıkar. Eric Rentschler bu ışıkları, kadın bedenleri üzerine kamusal metinlerin inşa edildiği, "sevişme sahneleri boyunca göze çarpacak denli araya giren, filmin kendi metinselliğinde çifte işlevli" şeklinde tarif eder.[20] Arzu ve onun konumlandırıldığı yer arasında, temsil edilen iktidar, kendisini hemen hemen her karaktere ve sahneye dayatır. Bununla birlikte belirli bir yerin ve kişisel yaşamın geçici tarihine şiddetli bir saldırı ortaya çıkar ve totaliter bir mekânın parçalanmış yoğunlukları olarak onları yeniden kurar. Mieze ve Franz'ın ormandaki romantik buluşma yeri, daha sonra Reinhold ve Mieze'nin aynı yerdeki vahşi karşılaşmalarının da mekânı olur; tüm kişisel vaatleriyle ilk buluşma yeri, ikinci buluşmada şiddetli bir biçimde kişisel olmayan bir mekâna dönüşür; bu, o yeni tarihinin yadsınması anlamında ilk buluşmanın anısını ortadan kaldırma çabasıdır.[21]

Thomas Elsaesser'e göre *Berlin Alexander Meydanı* anlatısı, "kendini yok etmemekte, ama tüketmektedir."[22] Şayet bu, göstergelerin ve gizli mesajların sürekli değiştirildiği ve okunduğu bir dünya ise, Franz'ın yaşamındaki olayörgüsünün kronolojisi, filmin başında hapisten çıkarken duyduğu Stefan Zanowich'in öyküsüyle başlayan, öyküleri ve metinleri takıntılı bir biçimde yeniden kullanıma sokan, onu biçimlendiren bir insanın öyküsü olarak betimlenebilir. Bir anlayışa göre bu yeniden kullanımla / biçimlendirmeyle, aslında tarihsel zamanın olası konumunda bedenlerin

[20] Rentschler, "Terms of Dismemberment", s. 312

[21] Kaja Silverman'in *Male Subjectivity at the Margins*'deki Fassbinder yorumuna bakınız (New York: Routledge, 1992), s. 125-52.

[22] Thomas Elsaesser, "*Berlin Alexanderplatz*: Franz Biberkopf'/S/ Exchanges", *Wide Angle* 12. 1 (1990): s. 32.

tükenmesi, özde zamansallığı devindirmekten çok zamanı "tüketmektedir". Sonunda zaman, yer ve bedenler sürekli zamansal yeniden biçimlendirmenin şiddetiyle tüketilir.

Bu televizyon filmi, metinsel olarak *Sonbaharda Almanya*'daki Fassbinder sahnelerinde betimlendiği gibi, kendi kaynağının yeniden biçimlendirilmiş yansımalarını da taşır; bu filmde Döblin'in romanı evin dört bir yanında görünür ve Fassbinder bir kasete senaryoyu kaydeder. *Berlin Alexander Meydanı*'nın bir çeşit ileriyi düşünerek yapılan karşı çekiminde ilk filmin kısalığı ve sadomazoşist dar görüşlülüğü, kendini ikincisinin uzatılmış metinselliğine (yaklaşık 15 saat) dayatarak yansıtır. Mekânın çok farklı anlatıları içinde (biri ayrı daireler, diğeri bir sokak draması) bu iki filmin zamansallıkları, kamusal metin olarak özel yerin trajik yeniden kuruluşu yoluyla birbiri üzerine çöker, Fassbinder ve Franz'ın yaşamlarında birbirlerini tüketmesi gibi. Zamansallığın ve metinselliğin çarpıştığı bir film olarak *Berlin Alexander Meydanı*, aslında en iyi biçimde özgün bir metnin *yeniden biçimlendirilmesi ve tüketilmesi* olarak betimlenebilir. Metinsel tarih, mekân içinde bedenleri katleden kaçınılmaz bir şimdinin geçici ve işe yaramaz ürünü anlamında ortaya çıkar ve zamanı tüketir.

Tartışmanın ana konusunu oluşturan *Üçüncü Kuşak*, diğer filmlerde bulunan temaların çoğuna uygunluk gösterir: İnsanın oluşumundaki tarihsel bunalım, sadomazoşist arzu ve güç ilişkisi, çoğu toplumsal metnin değişkenliği gibi temalar. Fassbinder'in diğer yapıtlarında olduğu gibi bu film, anlatısını II. Dünya Savaşı'nda faşizmin yükselmesine karşı oluşturur ve buna, keskin bir ironiyle aynı evi paylaşan üç kuşağı eklemler. Bu mekânda *Üçüncü Kuşak*, Batı Berlin'deki bir terörist hücresini aynı anda traji-komik biçimde işler. Grup lideri August, hem polis şefi Gerhard

Gast, hem de olağanüstü halin sürekliliğini sağlamak için teröristlere destek veren bilgisayar şirketi başkanı P. J. Lurz ile işbirliği yaparken gösterilir. Söz konusu zamanda Batı Almanya'da yasal dayanakları olan bu olağanüstü hal, sonuçta şirketin korunması için daha fazla polisi gerektirir ve tehlikeli toplumsal ilişkilerdeki değişkenliği gözlemek için daha fazla bilgisayar satılmasına yol açar. Filmin başında Gast bir ara dalar: "Bir zamanlar sermayenin, kendini daha iyi korusun diye devleti zorlayarak terörizmi icat ettiğini düşlerdim". İş dünyası ve terörizm arasında cinsel bir ilişki kurar gibi (öznel ve toplumsal alanlarda Fassbinder'in kurduğu bağlantı) davranan Susanne, terörist hücrede kocası Edgar'a katılır; Lurz'un sekreteri olarak çalışır ve aynı zamanda kayınbabası olan Gast'ın aşığı gibi davranır.

Filmin başlığının iki göndergesi var. İlkiyle Batı Almanya'da terörizmin üçüncü aşaması gösterilir. Bu aşamada Fassbinder'e göre Batı Almanya, hem Meinhof, Baader ve Ensslin'in temsil ettiği birinci kuşağın başkaldıran ve entelektüel idealizmini, hem de ikinci kuşağın ("birinci kuşağın çabalarını anlayan ve bunların avukatlığına soyunan") bu sözü edilen idealleri kamuya mal etme çabasını yitirmektedir. Modernizm ve postmodernizm ayrımında üçüncü kuşak, Fassbinder'e göre bu muhalif konumların mekânını ve kamusal alanı yok etmekte; "yüksek ideallerin olmadığı bir serüven tutkusuna" dönüştürmektedir.[23] Başlığın ikinci göndergesi, üç kuşağın ailesel mekânlarında iş dünyasını ve terörizmi birleştiren siyasal bir oyunadır: Terörist Edgar, polis şefi olan babası Gerhard; faşist rejimin kalıntısı olan Gastlar. Zamansal süreksizlikleri göstermekten çok, bu üç kuşak, ulusal bir yığının büyük kamusal

[23] *Filme befreien den Kopf Essays und Arbeitsnotizen*, ed. Michael Töteberg (Frankfurt/ Main: Fischer Taschenbuch, 1984).

yapısına olan bağlılıktan tutun da kamusal olanın narsist şiddet gösterilerine uzanan bir evrimi betimler. Her bir kuşak farklı zaman dilimlerinde tarihin biçimlendirilmesi ve yeniden eski haline kavuşmasını simgeler: Aşkın zamansallığın mitsel mekânsallaştırılmasından, parçalı yoğunluklar olarak mekânın dengesinin bozulmasına değin.

Üçüncü Kuşak'ta dünya, bir oyunmuş gibi aşırı derecede metinsellikle belirlenmiştir. Bu Baudrillardcı ekranda teknoloji, asıl araçtır: Uluslararası mekân, bilgisayar teknolojisiyle küresel olarak bütünleştirilmekte; her bir terörist, mekâna ve zamana vurgu yapan metinlerde zaman göstergelerine dönüşen bu metinsel ekranlardaki narsist bir çeşitlemeyle ve polis şefinin sözleriyle "zorunlu bir video kaydı" ile donanmaktadır.[24] Lurz ve August, bir diğer terörist Paul'un öldürüldüğü Japon restoranında buluşmayı kararlaştırırlar. Lurz iyi karşılamasa da August için bu uygundur; her ikisinin de farkında olduğu şey, bu denli yapay ve kültürel olarak yerinden edilmiş metinsellikten yoksun bir mekânın, yakın zamandaki şiddet gösterisinin bile izlerini taşıyamayacağıdır. Eğer modern Almanya'nın üç kuşağı sürekli bir tarihin yıkık mekânı olarak tek bir evi paylaşıyorsa, teröristlerin üçüncü kuşağı, anımsama ve unutma arasında asılı kalmış oyunbaz bir öznellik tutkusu adına tarihin ve zamansallığın bu evi boşalttığını varsaymaktadır. Filmin sonuna doğru Gast teröristlerin dairesini basıp yalnızca masum Bernard'ı bulduğunda, bu metinsel

[24] Buraya en uygun düşen alıntı Baudrillard'ın "Ecstasy of Communication," *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1983) adlı çalışmasındadır: "İnsanlar artık, kendilerini, kıskançlıklarını, şikâyetlerini, kayıplarını, sahip oldukları fantezileri, arzu ve istemlerini nesnelere yansıtmıyorlar: Bir bakıma psikolojik boyut yok oluyor. Ayrıntılı bir biçimde belirlenebilse bile sanki nesneler tüketilmiş gibi, kişi, onların gerçekten orada olmadığını duyumsuyor... Araç bir çeşit kapsül oluyor, beyin denetim merkezi, çevre bir televizyon ekranı gibi açılıyor."

mekânın mantığı sonuca ulaşır. Kamera daireyi bir köşeden öbür köşeye boylu boyunca çeker. Gast öylesine kuşağıyla ilgili bağlantıları netleştirmeye çalışırken Bernard, dairedeki eşyaların dökümüne ilişkin Gast'ın stenografa verdiği bürokratik talimatları yüksek sesle tekrar etmeye başlar. Stenograf da dairede bulunan nesneleri kaydederek "metinselleştirir": "Ele geçen bir adet küllük, şapka, perdeler... Ele geçen meyvalı kek!". Bernard'ın çığlıklarının da gösterdiği gibi metinsel ayrışma, somut bir yerin anlamsız bir mekâna şiddet yoluyla dönüştürülmesine ilişkindir.

Değişen ve olumsal oyunlar ağı anlamında metinsel mekân, şimdi "olağanüstü coğrafya" olarak yeniden tanımlanmaktadır. Teröristin önemsiz yaşamında ilk gerçek bunalımı yarattıktan sonra August, "Operasyon Planı"nı ilan eder; bu plana göre grup, kimliklerini değiştirecek, "heyecanlı bir şey yapmak için" bir bankayı havaya uçuracak ve son olarak "bu işler böyle yapıldığından siyasal tutukluların serbest bırakılması için" Lurz'u kaçıracak... "Bu işler böyledir". Her bir teröristin yerleşim yerlerini (evleri ve daireleri) belirleyen bir simge olarak iş gören, sürekli hareket eden bir oyuncak gibi, birbirlerini ileri geri iten bilyeler gibi zamansallık, kendi metinsel mantığıyla karşılaşan yoğun bir somutluğun yol açtığı bitimsiz çarpışmalar dizisi olmaktadır. Zamansallık, artık işlediği malzemeyi devindiremeyen metinselliğin önemini ortaya çıkarmaktadır.

Fassbinder'in filmlerinde, çoğunlukla olduğu gibi, aşırı ölçüde metinselleştirilmiş mekân ve hızlandırılmış zamansallık şiddetle karşı karşıya getirilerek final sekansı yoğunlaştırılmakta ve gerginleştirilmektedir: Anlatı mekânının malzemesini filmin sonunda düzenleyebilmek için gerekli olan bir zaman sorunudur bu. Zaman tükenirken, maddi dünya vahşileşir. Bu son sahnede teröristler Lurz'un fidye istemini kaydetmeye hazırlanırlar. Ekip kamerayı,

mizanseni ve konuşmaları düzenlerken ön planda duran Lurz, sakin bir biçimde gülümser ve aynı sahnenin birçok "çekim"inde sözlerini yineler. Açılıştaki video görüntüsü (Bresson'un *The Devil Probably*'sinden küçük bir parça) mekânın ve zamanın küçültülmesiyle, zıtlıkların işbirliği içinde olduğu bir karnaval mekânına dönüş yapar. Tıpkı kırık bir plak gibi, sıkıştırılmışlığının bunalımında ısrar etmeyi sürdüren metinsellik, zamansallığı doğallaştırma ve bütünleme konusunda başarısız kalmaktadır.

Tarihsel/kültürel bir ürün olarak *Üçüncü Kuşak*, kendisini biçimlendiren (özellikle) diğer iki Fassbinder filmiyle zamansal açıdan oynar: Bu üç film de, II. Dünya Savaşı faşist Almanya'sına yönelik ya da ondan ayrılan farklı yollar çizer. Her bir film, farklı zamansal boyutlarda üretilmiş farklı bir metinsellik görüntüsünü, birbiriyle yarışan zamansal yerlerin baskı ve çelişkilerini, metinsel olarak özümleyebilen ve içerebilen kamusal mekânın gücünü ayırt edici bir biçimde oyunlaştırmaktadır. Bununla birlikte bu yapıtların sunumu ve biçimi, üç farklı metinsel ve kurumsal kaydı ve izleyici ilişkisini temsil eder: Sinema, sanat sineması ve televizyon. Farklı anlatı biçimleri ve göndergelerinin ötesinde her biri, izleme süresiyle ilgili farklı temsili ilişkiler oluşturmaktadır: *Maria Braun* ve ana akım anlatının zamansız varlığı, *Üçüncü Kuşak* ve alternatif sinemadaki zamansal ilişkisizlikler, *Berlin Alexander Meydanı* ve televizyonun giderek artan tükenişi. Tümü birlikte ele alındığında bunlar, bakışı, kamusal alanlardan ev içine taşımayı amaçlayan mekânlar yoluyla son derece hızlı bir biçimde uzayan ve kısalan bir zaman dilimini biçimlendirmektedir. Bunlar, değişik zamansallıkların farklı metinselliklerinden ve izleyici konumuna yapılan göndermelerden ayrılamayan uzatılmış metinsel bir "an" olmaktadır. Bunların metin olarak çarpıcı farklılıkları, içinde bulundukları somut koşulların

ve böylece *zamansallığın kendisinin gözle görülür boyutunun* altını çizmektedir. Bu deneyimlerin hem zamansallığı hem de maddiliği, sonuçta izlenen yerin somut koşullarından ayrılamaz. Bu örtüşmelerde özel ve kamusal mekânın akıcılığı, zamanın soyutluğundan ve doğallığından daha çok maddi zorunluluklarına bağlı kalmayı gerektirmektedir. Bu örtüşme hızı, metinsellik yüzeylerinde zamanı ve mekânı yıkmaya yönelik postmodern eğilimin, tarih gibi maddi zaman koşullarının yaşamsal dayatmaları karşısında trajik bir işlev kazandığını göstermektedir. Bu üç metnin oyuna çevirdiği izleme deneyimi, Fassbinder'in şaşkına dönmüş karakterlerinin mücadele içinde bulunduğu postmodern kültürden dışlanmış maddi tarihin baskısı üzerinedir.

Sonuç: Tarihi Anlatırken Metinleri Tüketmek

Sanırım Fassbinder'in filmlerini metinsel bir kayıp/israf olarak betimlemenin yararlı bir yönü söz konusudur. Video kasetlerin çoğalması ve sinemalarda film sayısının artması nedeniyle bugün için sinemaya gitmek temelde bir zaman kaybı olarak görülürken, Fassbinder'in projesi, tüm aşırılıklarına karşın mekâna zamansallıkla saldırma çabası içinde metinselliğin kaybı/israfı olarak görülebilir. Böylece bizde, tarihsel bir yer duygusu uyandırır.

Fassbinder ve filmleri kesinlikle ana duygu olarak sonuçta zamansal metinlerdir. Tarihin yakasını bırakmazlar; bunu, evrensel zamansal şema ya da tarihsel bir model olarak değil, zamanı, trajik bir biçimde maddi yerleri boşaltmasıyla geri gelen toplumsal ve kültürel öncelikler dizisi olarak gerçekleştirir.[25] Filmlerinin izleyici için ürettiği

[25] Fassbinder'in son filmleri, tarihsel bir varlık adına zamanın tüketilmesini ve öne çıkarılmasını kullanarak yapılmış ürünler olarak nitelenebilir. *Üçüncü Kuşak*'a çeşitli kaynakların verdiği desteği çekmesini Fassbinder söyle açıklar: "Yardımı kestiklerinde henüz çekimin ilk haftasındaydık... Nasıl ödeneceği bilinmeyen birik-

metinsel krizler, belki de her şeyin dışında *zamana yapılan vurgudur.* Çünkü coğrafi yerler, birbiriyle ilişkili tarihsel yerler olmaktan çok, aşkın metinsellikler anlamında daha geniş, çoğunlukla küresel mekânlar olarak yeniden biçimlendirilmektedir. Oysa bu krizin çağdaş ya da postmodern yorumu, kendinden geçme yoğunluğu (Herzog'un filmleri buna iyi bir örnektir) ya da nostaljik taklitler dizisi olarak zamanın biçimlendirilmesi olurken, Fassbinder'in öne çıkan metinleri zamansal tarihi çoğunlukla etkili bir dayatmayla maddi koşulların temel motivasyonu kılmaktadır.

Üçüncü Kuşak'ın metinsel olarak öne çıkmasının arka planındaki temel devindirici olan, Lurz'un gerçekliği kriz anlarına dönüştürmesiyle ortaya çıkan bir felakette olduğu gibi Benjamin, belki de çağdaş tarih yorumunda Godard'ın "film saniyede yirmi dört kez geçen gerçekliktir" savının şöyle düzeltilmesini önerir:

> Filmde, saniyede yirmi dört kare hata vardır. Ve her şey bir yalan olduğundan aynı zamanda gerçektir de. Ve bu gerçekliğin bir gerçeklik olmayışı her filmde açığa çıkarılır. Filmde düşünceler, yalanı saklayıp, onu gerçekmiş gibi açıklamaktadır. Bana göre önemsiz ve yalnızca ütopya olan budur.

Filmsel zaman açısından Fassbinder, bu ütopik mekân gibi eski haline dönüştürülemeyecek zamansal ve maddi bir yer yaratır. Franz'ın Mieze ile buluştuğu yer, Reinhold'un Mieze ile birlikte olduğu yer gibi yeniden

---

miş borçlarla filmler yapılabilir ve bu film kazanç getirebilir. Bunun başka türlü olabileceğini düşünemiyorum. Çünkü lobiler ve komiteler aracılığıyla bir endüstri kurmak, iyi bir düşünce değil. Sonuçta çok fazla uzlaşmak zorunda kalırsınız. Bunu ancak risk alarak kapitalist bir yolla yapmak zorundasınız". Aktaran Sheila Johnston, "Fassbinder and the New German Cinema", *New German Critique* 24-25 (Güz / Kış 1981-82): s. 68.

oluşturulurken, bu yitik yerin maddiliği karşı konulmaz bir biçimde *Lili Marleen*'de tarihin yakasını bırakmaz, onu izler. Anlatı bu yeri tesadüfen geçtiğinde, bir fahişenin orada nasıl öldürüldüğünü duyarız. Ya da daha belirgin bir biçimde *Berlin Alexander Meydanı*'nda dondurulmuş son karede Fassbinder bize şunu anımsatır: Tarihin yapıcıları olarak "ne bildiğimizi biliriz". Harvey'in sözleriyle:

> 1960'lardan bu yana, Batı kapitalizminde zamanın ve mekânın sıkıştırılmasındaki yoğunluk, toplumsal alan kadar siyasal ve özel alanlarda da kendini gösteren aşırı parçalanmışlığın ve geçiciliğin tüm benzer nitelikleriyle birlikte postmodern durumu bir ölçüde özel kılan deneyimsel bağlamı göstermektedir. Zaman yoluyla mekânı yok etme ve üretim süresini kısaltmaya ilişkin sürekli bir arayışla, sermaye birikiminin baskılarından ortaya çıkan ve birbirini izleyen zaman-mekân sıkışmışlığını tarihsel bağlamına yerleştirdiğimizde en azından, postmodern durumu, tarihsel materyalist çözümlemeye ve yorumlamaya uygun bir konuma çekebiliriz.[26]

Fassbinder'in bizlere bıraktığını anlamanın bir yolu, çağdaş kültürün zamansal ve metinsel krizlerini tarihsel bir kesişme noktası olarak görmektir: Tıpkı çevresindeki dünya gibi, o ve yapıtları, sonuçta, "çok fazla ve çok hızlı"ya ilişkin olabilir. Ancak bu yapıt -onun kişiliğini de katabilirim-, bu durumun salt bir simülasyonunu değil, onunla ilişkili olarak tarihimizden uzaklaşmamızı reddeden bir malzeme sağlamaktadır. Çok önemli olan bu anımsatma, birçok kültürel metinsellikte, zamansallıkta ve tarihte mekânın sıkıştırılmışlığının yok olmadığını, bunların somut düzenlemelerinin göz ardı edilmesinin sonuçları olduğunu, şimdiye değin olduğundan daha şiddetli göstermektedir.

[26] Harvey, s. 306.



Uma Thurman, John Travolta ve Samuel L. Jackso
Ucuz Roman (Pulp Fiction, Quentin Tarantino,
1994) filminde

UCUZ ANLAŞMAZLIK: QUENTIN TARANTINO'NUN *UCUZ ROMAN*'INA İKİ BAKIŞ

Pat Dowell - John Fried[1]

Yaşamları boyunca Cumhuriyetçilere hiç oy vermemiş olanların bağrına bastığı günümüzün dâhisi Quentin Tarantino, başarılı kızgın beyaz adamın döneme uygun bir tipidir. Bir fenomen olan Tarantino, şakacılığını bir kenara bırakırsak pek öyle kaba değildir, ama yönetmiş olduğu *Reservoir Dogs* (*Rezervuar Köpekleri*) ve *Pulp Fiction*'da (*Ucuz Roman*) maçoluğun izlerine rastlanır. Kuşkusuz her iki filmde de ana araç silah ve güçtür. Şiddetten kaçınmayan sert-adam filmleri olarak, aynı zamanda geniş bir popüler kültür bilgisi ve mizah anlayışı olan bu filmler, büyük bir kitlede hayranlık uyandırır. Her ikisi de son dönem popüler kültür yöneliminin örneklerini oluşturur; gerçek dünyayla bağlantısını koparırcasına kapanmış ve mühürlenmiş... Bu durumun umutsuzca iyimser bir yorumu olan *Forrest Gump*, bu yönelimin en iyi örneğidir, *Rezervuar Köpekleri* ve *Ucuz Roman* ise bunun tam tersi, en sanatsal, kinik örneklerini oluşturur.

Tarantino'nun modaya uygun şiddet sunumu, basında büyük tartışmaların kestirilebilir öznesi olmuştur. Tarantino vahşi maço pozlarında denilebilecek ekran-dışı bir görüntüde kendini sunar ve malzemeyle utanmazca oynar.

---

[1] Pat Dowell & John Fried (1995). "Pulp Friction: Two Shots at Quentin Tarantino's *Pulp Fiction*". *Cineaste*, cilt: 21, no. 3, s. 4-7. Yazar John Fried'e ve yaymcı *Cineaste* (www.cineaste.com) dergisinin editörlerine makalelerinin çevrilmesine izin verdikleri için teşekkür ederiz (ç.n.).

Ucuz Roman'da Jules'ün yıldızı parlarken, söylentiye göre Tarantino da parayı götürüyordu (Basına tanıtılırken biri "o... çocuğu" diye sövdü). Eski televizyon dizilerinden aklında kalan sahneleri birleştirirken, dikkat çekecek ölçüde önemsiz bir takıntıya da sahiptir. Filmlerindeki erkekler, çoğunlukla "sessiz" olarak adlandırılan ve kirli iç çamaşırları olan bir diğer kuşaktaki Amerikan erkekleri gibi, sert adam Mike Hammer'daki silah ve cinsellik meraklısı, giyimine düşkün yeniyetme bir videokaset satıcısının düşlemlerinden oluşur. Amerikan sinemasının kahramanı olan Mickey Spillane'nin dedektifinin, *Ucuz Roman* için tam bir esin kaynağı olduğu görülür (1955'de Robert Aldrich'in yönettiği görkemli *Kiss Me Deadly*). *Ucuz Roman*'ın McGuffin'i bu filmden üretilir; Tarantino'nun internette içeriği çok fazla tartışmalı olan gizemli çantası... Çantayı açtıklarında Vincent ve diğerinin meraklı ve hayran yüzlerini öne çıkaran ama çantanın içindekileri göstermeyen çekim, "atom gücüne sahip bir kutu" çevresinde dönen bir film olan Aldrich'in soğuk savaş dönemindeki kara filminden doğrudan bir aktarmadır.

Böylesi göndergeler, Tarantino'nun amatör bir toplayıcı olduğu kadar aynı zamanda bir profesyonel olduğunun da kanıtıdır. Filmleri postmodernin ve pastişin mükemmel bir örneğidir. Öyle ki *Film Threat* dergisinde *Rezervuar Köpekleri*'ni Hong Konglu bir yönetmenden çekim çekim yürütmekle suçlandı. Kuşkusuz Pingo Lam'ın *City on Fire*'ına saygısını gösteren yeterince benzerlik olmasına karşın Tarantino, sanırım aşırma suçlamalarına tepkisiz kalmaktadır. Sözgelimi Tarantino'nun kendi yapım şirketine "A Band Apart" (Godard'ın 1964'de çektiği *Bande à Part*'ın İngilizcesi) adını koyacak kadar hayranlık duyduğu Jean-Luc Godard da bir aktarmacıdır. Godard'ın ilk yıldızı ve aşkı Anna Karina'ya makyajıyla ve saçıyla

benzetilen Uma Thurman'm *Ucuz Roman*'daki görüntüsünde Tarantino, Godard'a gönderme yapar.

Godard diğer olasılıklara yol açarak, yorumlayarak, hicvederek, sorgulayarak, irdeleyerek farklı bir aktarma yaptı. Oysa Tarantino kültürel çıkmazlar, entelektüel güven ve duyarsızlık alanları oluşturarak aktarıyor. Konuyu işlemesi temelde tutucudur; ama hepsinden önemlisi topladığı önemsiz malzemeyi sunmada ustadır. *Ucuz Roman*'ın yayımlanmış senaryosunda[2] genellikle diğer filmlerle ilgili talimatlar da yer alır (yayımlanmış senaryoya göre ilk sahnedeki sözler "hızlı tempolu *His Girl Friday* tarzında" söylenmek durumundadır). Tıpkı Cumhuriyetçilerin, *Kiss Me Deadly* yapıldığı dönemdeki değerlere dönmeleri gibi Tarantino da Amerikan filmlerinin özüne dönmektedir.

Tüm tamamlanmamış sözlerine ve O. Henry şaşırtmacalarına karşın *Ucuz Roman*, tıpkı Tarantino'nun katı anlatı geleneğinin bir türü olan ucuz dergilerin, kurgulanmış kitle iletişim araçları dünyasının kibirli bir ortağı olması gibi, kendi içinde içerik olarak geleneksel bir filmdir. Onuru dövüşten kaçmasına izin vermeyen boksör, anlamsız gözlerle bakan gangsterin sevgilisi, profesyonel katillerin dostluğu; tüm bunlar eski klişe konulardır.

Bunları çıkış noktası alırken *Ucuz Roman*, Amerikan film yapımının temellerini (gürültülü patırtılı eril tarafa vurgu yapan, öpüşmeli ve vurdulu-kırdılı ilkeler) yeniden diriltir. Bunu, televizyon ve sinema dünyasından yaptığı aktarmaları karmaşık ağlarla ören eski öyküleri sorgulayarak yapar. Belki de Tarantino'nun bu noktada en önemli katkısı, tüketici olmayı ortak yaşantı kılmasındandır. Filmdeki en bilinen değişikliklerden biri, Paris'teki Mc Donal-

[2] *Pulp Fiction*'ın senaryosu, Aralık 1996 yılında Alper Çeker tarafından çevrildi ve Parantez Yayınları'ndan çıktı (ç.n.).

ds hakkında Jules ile Vincent arasında geçen konuşmadır. "Peynirli Muhteşem - Royale With Cheese" ifadesi, diğer kitle iletişim araçlarının da kullandığı bir terim olmuştur; bu yakınlarda televizyonda bir haber spikerinin değişik bir yiyeceğe ilişkin bir öyküden söz ederken, filme gönderme yapmaksızın, sadece herkesin bildiği bir espri olarak bu terimi kullandığını duydum. Aynı şekilde *Rezervuar Köpekleri*'nde metnin başlarındaki bir diyalogda da bahşiş verme sorunu üzerine, bir masa çevresinde toplu olarak yaptıkları bir konuşma geçer. Tarantino, ticaret dünyasındaki günlük-olağan ayrıntılara gösterdiği ilgide, bir yazar olarak kesinlikle farklıdır.

Ancak bu çok yapay yolla *Ucuz Roman*, günlük gerçeklikle ilişki kurar. Genelde Tarantino'nun yapıtlarında "gerçek" dünyaya benzerlik gösteren her şey yadsınır. Elbette, senaryoda da belirtildiği üzere, "Denny'nin yeri" gibi kafelerde, eski arabalarda ve banliyödeki evlerde geçen sahneler bulunur. Yine de bu film, diğer filmlerle ilişkisi kurularak var olur, ama Godard gibi kolajcıların yaptığı gibi bu konulara eleştirel bakmaz. Aslında filmin mükemmel düşselliği, onu, Hollywood'un en geleneksel ve en çağdaş akımı içine yerleştirir. Bu açıdan 1994'de üzerinde en çok konuşulan iki film olan *Forrest Gump* ve *Ucuz Roman*, reklam edildiği gibi çok da farklı değildir. Anlatı yapıları kesinlikle birbirinden ayrıdır, ancak duyarlılıkları madalyonun iki yüzü gibi birbirine bağlıdır.

Forrest Gump kadar *Ucuz Roman* da çoğu Amerikalı için geçerli olan gerçeklik anlayışına bağlı kalmayı reddeder. Forrest başarılıdır çünkü durumunu ciddiye almayacak denli aptaldır; oysa *Ucuz Roman*'ın kahramanları eylemleriyle çok az ilgisi olan nispeten rastlantısal durumlarda başarılı ya da başarısız olmaktadırlar. Yaptıklarının çoğu, yaşamlarında bir farklılık oluşturmaz (çünkü yaşam

bir kutu çikolata gibidir). Talihsiz bir anda banyoda ayağın takılması yaşam ya da ölüm (Vincent Vega için birçok kez söz konusu olan); bir çocuğun silahla iyi nişan alamaması da Jules için bir mucize demektir. Bugünlerde birçok film, insanları çevrelerindeki dünyayla ilişkilendirmediğinden dolayı ayakta kalan ya da başarılı olan insanlar üzerine düşler üretir. *The Brady Bunch*'ın sığınmacıları, düşük düzeyli *Forrest Gump* ve yalıtılmış *Nell* böyledir. *Ucuz Roman*, sözü edilen bu filmlerin çözüm bulmaya çalıştığı çaresizlik ve teslimiyet ruhunu daha sofistike biçimde işler. Tarantino'nun verdiği yanıt, kaygılanmamak ve bu durumu sevmeyi öğrenmektir. Bırakın bunun anlamı ve etkisi üzerine yeni Stanley Kramerler (Tarantino'nun Oliver Stone dediği) kaygılansın.

Umursamaz duyarlılık ("Beni rahatsız etmez" şarkısıyla sona eren Robert Altman'ın *Nashville*'inde geleceğin yirmi yıl önceden sezilmiş olması), postmodern duyarlılığın bir diğer özelliğidir. *Ucuz Roman*, ırkçılık gibi süregelen toplumsal sorunların ötesine geçerek, bu anlayışı etkili bir biçimde yansıtır. Tarantino göndermelerini beyaz ve Asyalı yönetmenlere, 70'li yıllarda siyah hareketin liderlerine -ki Jules saç biçimini buradan almaktadır- yapmış olsa da ırk bu filmin en az tartışılan yönüdür. *Ucuz Roman* kendini ırkçılık-ötesi olarak kurar. Bir siyah için çalışan önde gelen iki tetikçi Vincent ve Jules'e siyah-beyaz olarak rol dağıtımında gösterildiği gibi resmen pozitif ayrımcılık geçersiz kılınır. Tarantino'nun oynadığı Jimmie, eve döndüğünde sert eşinin, evin dört bir yanına dağılmış "ölü bir zenciye" göstereceği öfkeden korkar. Sert kadın rolünde bir siyahın olmasıyla ilgili bilinçaltı rol dağıtımını da gözden kaçırmamak gerekir.

Başta J. Hoberman olmak üzere çoğu yazarın belirttiği gibi Tarantino, "zenci" sözcüğünü yaygınlaştıran bir

rolü kendisine vermiştir -ben buna *"ölü* zenci"yi de ekliyorum. Şaşılacak ölçüde ırkçı görünse de yönetmenin bu rolü özel olarak kendine ayırması, sanırım uyanık beyaz adamın isteğini yansıtır; filmin "simsiyah" ve "en kötü" siyahı Marsellus'un tecavüzüne kesinlikle farklı bir ışık tutan havalı bir kardeşlik anlayışının da içsel duyurusudur. (Beyaz) karısının ayağına masaj yaptı diye adamı pencereden atan, (beyaz bir ırkçı tarafından) aşağılayıcı bir cinsel tacize ve tecavüze uğrayan ve yalnızca öldürmeye çalıştığı (beyaz) adam tarafından kurtarılan Marsellus aracılığıyla Tarantino, korkuyu ve cezayı siyah adama verir.

Ucuz Roman yalnızca neo-Nazi sadistlerin saplantılarının sunulduğu ve öldürüldükleri ırkçılık gösterisi değil, aynı zamanda insan haklarının ötesine uzanan bir tür kabadayılık gösterisidir. Sanırım bu, Cumhuriyetçi Parti'nin ateşli üyelerinin, geçmişin adaletsizliklerini gidermede pozitif ayrımcılığa artık gereksinim olmadığını açıkladıkları Kongre'deki tartışmalarda kendini gösteren tutuma benziyor. Buradaki temel varsayım, Amerika'nın insan hakları dersini öğrenmiş olduğudur. Bu aslında, özgür girişim ve çarpıtılmış fırsat eşitliği anlayışı adına, beyaz ırkçılığın toplumsal ve psikolojik bir art niyet taşıyan evrimsel bir uyarlamasıdır. Bu durum, filmin dağıtımcılarının oyuncular için bir Oscar beklentisi içinde olmalarıyla açığa çıkar.

Miramax şirketi, Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi üyelerinin, kimin hangi kategoride yer aldığını karıştıracaklarını düşündü. Bu nedenle dağıtımcı, akademi üyelerine yardımcı olacağını umduğu bir mektup gönderdi. Mektubunda John Travolta'nın başrolde, Samuel L Jackson'ın ise yardımcı rolde olduğunu açıkladı. Bu karışıklığın nedeni, her iki oyuncunun da büyük sahnelerde tek başlarına çıkardıkları oyun ve yaklaşık olarak eşit zamana

sahip olmalarıydı. Miramax duruma şöyle açıklık getirdi: Travolta'nın oynadığı Vincent, daha çok bölümde göründü ve öyküler arasında geçişi sağladı. Dağıtımcının amacı, aktörlerden birini yardımcı oyuncu kategorisi dışına yerleştirmek ve böylece birbirlerini engellemeden her ikisinin de kazanma şansını arttırmaktı. Açık olan şu ki, siyah adam yardımcı erkek oyuncu ödülünde, beyaz adam da en iyi erkek oyuncu ödülünde daha şanslıdır. Bu durum Amerika'nın hâlâ ırklara ilişkin yarattığı hiyerarşik ayrımı gösterir. Irkçı politikalar, ekrana yansımayan bu küçük öyküde gizli bir işlev görür. Filmde sunulan ırklararasındaki etkileşimin dayandığı varsayımlardaki ironik çelişki de bu bağlamda ortaya çıkar.

Filmin toplumsal cinsiyete yönelik tutumu, post-feminist duyarlılık aldatmacası altında aynı kalıpyargıları izler. Buna Tarantino'nun keskin diyalogları ve sıradan göndermeleriyle yaptığı yenilikleri de ekleyebiliriz. Tarantino'nun filmleri, karakterlerinin söyleyecek bir şeyleri olmasa da kendini yeniden zevkle dinlettirir. Diyaloglarda aktörler doğaçlama küfrederler. Zorlama bir bakış açısıyla, heyecan verici açılarla, gölge ve rengin dramatik kullanımıyla kurgu ve sahneye koyma klasik türdendir.

Ucuz Roman'ın yapısı göründüğü gibi yeni değildir. Televizyon izleyicisi, Tarantino'nun anlatısında kullandığı TV'nin dramatik biçimlendirmesine psikolojik açıdan uyduğundan dolayı, buna alışıktır. Amerikalılar evlerinde her gün, başka öykülerin araya girdiği, parçalara bölünmüş ve sonra yeniden kaldığı yerden devam eden öyküleri izlerler. Bu kesintiler reklamlardır ve hem televizyonda hem de sinemada giderek artan ölçüde diğer öykülerin de reklamını yaparlar. Ayrıca kanal değiştirmeyle de izlenen öyküler bölünür. *Ucuz Roman*'da Tarantino bölümleri başlatır ve bunların reklam araları gibi duyumsanmasını

sağlar. Honey Bunny ve Pumpkin'in yapacakları soygunu planladıkları kafe sahnesi, tam olarak ilk reklamdan önce çoğu televizyon programının başındaki can sıkıcı duruma benzer. İzleyici, filmlerde bunu beklemez ve böyle tasarlamaz. Ancak Tarantino diğer bölümlere girip çıktıktan sonra, sonunda ilk bölüme geri döner.

Ucuz Roman, yalnızca televizyonun izlenme biçimine ilişkin yapıyı yansıtmakla kalmaz (ki bunu başarıyla yapar), aynı zamanda parçalı bir toplumdaki günlük yaşamı yeniden üretir. Öyle bir yaşam ki, her birimiz uğradığımız bilgi bombardımanından ve içinde yaşadığımız pazar kültüründen kendimize yazacağımız uyumlu bir anlatı çıkarmak durumundayız.

Quentin Tarantino tüketim çağının ilk şairi olmasa da, buna kendini bütünüyle adamış bir kişidir. Ona esin kaynağı olan pazarın geçici ürünleridir. Tarantino, kendi keyfi için topladığı ıvır zıvırla var olmaktadır. Filmlerinin özünde, bu ıvır zıvırı fetişist bir biçimde düzenlemesinden aldığı keyif yatar. Bu durum, tıpkı uçuruma bakıp huzur verici boşluğa atlama özlemine benzer. O, Hollywood'un "Bu yalnızca bir filmdir" ana ilkesinin temsilcisi ve ticari sinemanın 100. yılına yakışan bir kahramanıdır.

Pat Dowell

*****

Quentin Tarantino'nun *Ucuz Roman*'ı absürd bir denemedir. İki tetikçinin tartıştığı ayak masajı sorunu biraz garip görünebilir ama konuşmaları, şiddet gösterilerinden önce geldiği için bütünüyle şok etkisi yaratır. Boksör, yaptığı maçta rakibini öldürür. Kafasının arkasında yara bandı olan elebaşları çok tehlikelidir. Biz, asla Tarantino'nun dünyasındaki Western filmlerinde yasadışı kişiler gibi siyahlar giymiş kötü adamların kim olduklarından kuşku

duymayız. Hollywood'un B kategorisindeki filmlerinden alınmış sözlerden oluşan bir senaryo, Godard ve onun anlatısını besleyen televizyon gibi kahve, sigara, uyuşturucu; hepsi Tarantino'nun karakterlerini ateşleyen unsurlardır. Disko ritimleri ve gürültülü müzik, yaşamlarının bir parçası olan salt renkli bir fon olmaktan öte yardımcı oyuncu işlevi görmektedir. Sinemasal toplama malzeme aracılığıyla yapılan bir gezintiden sonra *Ucuz Roman*, kendi farkındalığı ve aşırılığı içinde aldatıcı bir zevk verir.

Aşırılığın ayrıca sinema salonlarında, film festivallerinde, dergi ve gazetelerin magazin sayfalarında yaygın olduğu görülür. Söylentiye göre birçok yerde, özellikle filmin iğrenç sahnelerinde izleyiciler düşüp bayılmış (Acaba izleyici tepkisinin yeni bir göstergesi mi?). Ticari sinemaya göz kırparcasına Altın Palmiye'nin *Ucuz Roman*'a verilmesi, bu filmin gişe rekorları kırmasına yol açtı. Dergi ve gazetelerin ünlü eleştirmenleri yürekten alkışlarla Tarantino'ya yeni Scorsese-Coppola-Godard unvanını verdi.

Koparılan gürültü günümüzde giderek yaygınlaşırken nasıl oluyor da pazarın oluşturduğu bu büyük olay ve filmin anlatısı, seçkin eleştirmenlerin ve benzer şekilde izleyicilerin gözünde bütünüyle apolitik kalmayı başarıyor -şaşırtıcı olan bu. Acaba *Ucuz Roman* popüler kültür bağlamında oynanan bir oyun mudur? Yoksa pastişin altında yatan bir başka derinlik mi söz konusu? Böylesi bir ilgiyle karşılaşan son film *The Crying Game* (*Ağlatan Oyun*), toplumsal cinsiyet anlayışıyla kendince oynayarak kendi politikasını üretti. Tarantino bunun tam karşıtını, yani postmodern bir epik, kendi argümanını ya da görüşünü ortaya koymadan Batı'nın sinemasal ve kültürel tarihini süpüren büyülü biçimsel bir örneği yaratabilmiş midir?

Hayır, kesinlikle hayır. *Ucuz Roman*, gündemi olan, gerçekten politik bir filmdir. Aslında film, kişiyi doğru-

dan iktidar politikalarına (erkeklik ve endişeli erkek kahraman) yöneltir ve diğer türler arasından klasik *kara film*, siyah sömürüsü yapan filmler ve karate filmleri üzerine bir oyundur. *Ucuz Roman*'da Quentin Tarantino, Amerikan erkek kahramanlığı ve eril cinsellik kolajı yoluyla türler ve zamanlar arasında gezinir. Film, patrondan boksöre değin eril sinemasal arketiplerin özellikleriyle ve biçemleriyle dalga geçer. Ancak bilindiği gibi parodi, iki uçlu bir kılıçtır. Göstermeye çalıştığı "ölçütü" aynı zamanda korur ve güçlendirir. *Ucuz Roman*'ın her bir bölümü, postmodern farkındalığın, erkekliğin "uygun" yeniden üretimlerine ilişkin iyi bilinen heteroseksüel paranoyadan ayrılamadığı bir noktaya ulaşır.

Olay örgüsü her birinin bir türün klişelerini yansıttığı üst üste binen, daha doğrusu iç içe geçen üç öyküden oluşur: Patronun karısını yemeğe çıkaran tetikçi, yenilmeyi reddeden boksör, iyi olmak isteyen ancak kötülükten kaçamayan gangster. Her bir anlatının temelinde Tarantino'nun saplantıları yer alır: Erkeklik, sürekli ve zorlayıcı bir biçimde sayısız mücadelelerle kendini öne çıkarmak durumundadır. *Ucuz Roman*'da da görüldüğü gibi bu mücadelelerde erkeklik, giderek saçma ve hatta patolojik bir biçimde sunulur.

Mükemmel bir film olan *Rezervuar Köpekleri*'nde Tarantino, bu endişe duygusunu bize tattırır. *Rezervuar Köpekleri*'ndeki karakterlerin erkek kahraman/gangster oluşlarını betimleyen bağlılık ilişkisi, güç, isimlerin saklanması; tüm bunlar içlerindeki hainin bulunmasıyla çözülmeye başlar. Film, karakterler ve onların tam bir "erkeksi" kimlik oluşturma gereksinimleri bağlamında, aynı cins arasında oluşan gizli erotizm üzerinedir. Tim Roth'un canlandırdığı karakterin taşıdığı sahte kimliğin maskesi düşüp diğer kimliği (bir polis olduğu) açığa çıkarken,

sonuçta sunulan şiddet, özünde erkeksiliğin tümüyle bir oyun olduğunu gösteren korkuyu yansıtır.

Rezervuar Köpekleri küçük ve kişisel bir filmken *Ucuz Roman* vurdulu-kırdılı, kavga eden insanların destansı bir fantezisi olarak yaşamsal alanı daha da genişletir görünmektedir. Üç öyküsünün ilki olan "Vincent Vega ve Marsellus Wallace'ın Karısı" başlıklı bölümde Vincent (John Travolta) patronun eşi Mia'yı (Uma Thurman) yemeğe çıkarmak ve eğlendirmek zorundadır. Mia ayartan kadın olarak tanınır ve Vincent'in patronuna olan bağlılığı, arzularına gem vurmasıyla sınanmıştır. Patronundan daha fazla, erkeksi etiğe olan bağlılığı söz konusudur. Bu etik, kendisinden daha güçlü bir adamın kadınıyla cinsel ilişkiye girmemesi gerektiğini söyler.

Bu bağlılık bir kez kanıtlandıktan sonra film tüm akşam boyunca Vincent'in bastırdığı cinselliği dışavurduğu daha patolojik bir yöne çevrilir. Mia, yanlışlıkla kokain yerine eroin çektiğinde aşırı dozdan kendini kaybeder ve yeniden yaşama döndürülür. Bu bağlamda filmdeki çoğu kadın gibi kurtarılmayı bekleyen edilgen ve kırılgan bir kurbana benzer. Taşıdığı cinsel gerginliğiyle, erkeksi endişesiyle, kuşkusuyla ve üzerinde kurumuş kanıyla Vincent, Mia'nın üstüne çıkar ve büyük bir iğneyi kalbine saplayarak yaşamını kurtarır. Fallik tecavüz düşleri bir yana bu çılgın sonuç, Vincent'e erkeksi cinsel gücünü yeniden onaylaması ve denetlemesi olanağını verir. Bunu yaparken de gangster dünyasının normlarına olan bağlılığını sürdürür.

"Altın Saat" adlı bölümde Tarantino'nun kahramanları, erkeklik anlayışına uygun olanı bulmada daha fazla çaba harcamak zorunda kalır. Boksör Butch (Bruce Willis) maçı satmayı reddederek şikeli maçı ayarlayan ve her işte parmağı olan Marsellus'a ihanet eder. Butch kaçmaya ha-

zırlanırken, sahip olduğu en değerli şey olan babasının saatini kız arkadaşının almayı unuttuğunu anlayıncaya kadar, bu işten sıyrıldığını düşünür. Tarantino saate duyulan garip bağlılıktan çok bu saatin öyküsünü anlatır ve ona aynı cins arasında bastırılmış bir erotizm simgesi olarak anlam yükler. Bu bölümün başlarındaki düşsel sahnelerin taşıdığı saçma bakış açısında çocuk Butch, ölmüş babasının silah arkadaşından (Christopher Walken) saatin öyküsünü; her bir savaşın sonunda erkekten erkeğe (kıçlarında saklayarak) nasıl geçtiğini ve şimdi de erkeklik simgesini koruma sırasının nasıl kendisine geldiğini dinler. (Savaşların giderek küçüldüğü ve kahramanlığın anlamını yitirdiği savaş sonrası dönemde büyüyen Butch, bu erkeklik kalıtının modern göstergesini mesleği olan boksörlüğe taşır.) Bu yüzden Butch bu erkeklik kalıtını kendi soyuna bırakmak kadar kimliğini de korumak için saati bulmak zorundadır.

Ucuz Roman'ın bu bölümündeki heyecan, Butch'ın saate yeniden kavuşmasından çok, saatin onun için taşıdığı anlama duyduğu bağlılığı kanıtlamasında yatar. Marsellus'a rastladıktan sonra iki adam arasında kovalamaca başlar ve Tarantino bu bölümü, *Deliverance*'ın gotik alanından ödünç aldığı, bağlanmış ve ağızları bantlanmış iki karakterin yaşadığı cinsel gerginliğin geçtiği mahzende bitirir. "Ya şundadır, ya bunda" oyununda kaybederek düzülmekten yırtan Butch, daha sonra kurtulmayı başarır. Ancak kültürümüzün erkeklik etiğiyle ilgili katı normları bir kez daha çirkin yüzünü gösterir ve Marsellus'a ihanet ettiği halde Butch'a, bu korkunç tacize maruz kalan eski patronunu bu halde bırakmaması gerektiğini anımsatır.

Alnından damlayan terlerle ve kandan sırılsıklam olmuş tişörtüyle (â *la Die Hard* yazılı) Butch, Marsellus'u kurtarmayı onurluca seçerek mahzene dalar. Silah olarak

samuray kılıcını seçtiğinde, Tarantino'nun bu aşırı hareketini onaylayarak sinemasal erkeklik kalıtını duyumsayabiliriz. Butch Marsellus'u kurtarır. İki adam bu olayı konuşmamak koşuluyla anlaşır ve Butch motosikleti de alarak sevgilisiyle birlikte gider. Anlatı yapısı bir yana, Öteki'nin yalnızca farklı değil aynı zamanda korkunç ve şiddetli olduğu yerde, erkekliğin kasa dayalı sınırlarını açmaya çalışması, *Ucuz Roman*'ın aşırılığını gösterir.

Erkeklik normlarını reddedenlere son bölüm (*The Bonnie Situation*) sınırlı seçenekler sunar. Üzerine sıkılan kurşunlar usta tetikçi Jules Winnfeld'i (Samuel L. Jackson) ıskaladığında, bu olayın mesleğini bırakması için verilmiş bir işaret ve bir mucize olduğunu düşünür. Vincent'in Jules'ün arabasının arkasında kazayla bir adamın kafasını uçurarak beynini ve kafatasını parçalamasıyla Jules'ün çileli yaşamı da başlamış olur. Jules yeni bir yaşama başlamadan önce, ataerkil Wolf (*Point of No Return*'deki *temizlikçi* rolünü tekrarlayan Harvey Keitel) karakteriyle vaftiz edilerek tüm kötülüklerinden temizlenmelidir.

Ama *Ucuz Roman*'da hiçbir şey böyle temiz bitmez. Jules'ün Vincent'e tinsel uyanışını anlattığı ve birlikte yemek yedikleri kafede iki önemsiz suçlu (Amanda Plummer ve Tim Roth) soygun yaparlar. Roth'la karşı karşıya kaldıklarında Jules, Tanrı'nın kötü adamlara yönelttiği gazaba uğramaktansa, Tanrı'nın isteklerini gerçekleştirmek için nasıl çaba harcadığını anlatır. Ancak Vincent'in de belirtmiş olduğu gibi yaşam biçimini terk etmek ve "dünyayı umursamamak" bir birey olmak değil, tersine erkeklik normlarını yadsıyarak tek seçenek olan, evsiz bir serseri olmak anlamına gelir. Kişi ya erkeksi normların bir parçasıdır ya da bunların dışındadır. Erkeklik normlarını keyifle yapıbozumuna uğratmasına karşın, birçok maço görüntü ve sözün egemen olduğu *Ucuz Roman*, ge-

leneksel kahramanlara özlem duyan izleyicileri memnun eder. *Ucuz Roman* arı, basit bir fantezidir. Karakterler ve anlatı tarzı özgün değildir. Tarantino'nun sinemasal türlere ve biçemlere duyduğu aşırı saygıyı yansıtır. Filmdeki dans sahnelerinin, izleyicinin 70'lerin dans ilahı John Travolta'yı düşlemesine yol açmasından başka bir amacı yoktur. Robert Aldrich'in *Kiss Me Deadly* filminden çalınmış olan sahnede çantanın içindeki parıltı, Tarantino'nun yarattığı günümüz korsanları için tam bir ganimet işlevi görür ve filmde yeniden yüzeyselleştirilerek işlenir. Tarantino'nun artık geçerliliği kalmamış türlerin geleneklerine duyduğu eğlenceli nostaljide sürükleyici sahnelerin aldatıcı fonu, para yokluğundan kaynaklanmaz. *The Man With The Golden*'da Frank Sinatra uyuşturucuyu varoluşçu bir kaygıyla alırken, *Ucuz Roman*'daki oyuncular, herhangi bir felsefe ya da korku söz konusu olmadan eroin alır kokain çekerler. Şiddetli ölüm, ırkçı aşağılama, erkeksi endişe; tüm bunlar siyasal bir anlayışı yansıtmaz. Çünkü *Ucuz Roman*'ın anlatısı sürekli bir parodide yansır. Film, rahatsız edici olmayan sinemasal bir abartı örneğidir; başka da bir anlam taşımaz. Film, edebiyat ve sanat gibi, herhangi bir korku ya da sorumluluk duymaksızın sinemasal geçmişten alıntılamaya mahkûmdur. En azından *Ucuz Roman*'ı apolitik kılan zemin budur.

Ama postmodernizm bir yana, parodi ne kadar gösteriyorsa o kadar da gizler. Tarantino'nun adamları giysileriyle, hareketleriyle ve gerçek anlamda diyaloglarıyla sürekli konuşurlar. Senaryo, başarılı bir biçimde işlenmiş özel konuşmalarla, filmdeki acımasız şiddeti söz ve konuşma çokluğuyla umutsuzca dengelemeye çalışır. Karakterler, düşünce ve eylemlerinin denetimini ellerinde tutmak için her ayrıntıyı açıklamak, bu nedenle de kendilerini zorunlu olarak konuşmak zorunda hissederler.

Onlar için sessiz kalmak, erkek olarak eylemeyi durdurmak, erkeksi kahramanlığı söndürmek ya da daha doğrusu onları erkekliklerinden yoksun bırakacak bir paranoya anlamına gelir. Jules cinayetlerini haklı çıkarmak için İncil'den yararlanır, ancak Marsellus ile Butch sapık cinselliğin geçtiği mahzende ağızları bantlı ve konuşamaz haldelerken paranoyak erkekliğin suskun kalan yüzüyle karşı karşıya kalırlar.

Quentin Tarantino'nun yetenekli bir yönetmen ve öykücü olduğu açıktır. Televizyonun gereksiz ve ayrıntılı bilgisine ve geniş bir video koleksiyonuna sahip olmak bir şey, bunları eğlendirici bir anlatıya dönüştürme becerisini göstermek başka bir şeydir. Yine de *Ucuz Roman* aynı zamanda tartışılmaz bir biçimde siyasal bir filmdir. Burada erkeklik üzerine basit bir oyundan daha fazlası söz konusudur. Olay örgüsünün her bir patolojik açılımında film, erkekliğin sınırını koruma gereksinimini açığa vurur. *Kiss Me Deadly*'de olduğu gibi *Ucuz Roman*'ın ışık saçan çantası, soğuk savaşın nükleer paranoyasını değil bir kaygıyı yansıtır. Ancak heteroseksüel erkeksiliğin katı normuna ilişkin korkutucu bilgi sürekli korunmak durumundadır. Öyle ki buna tehdit oluşturacaklar tarafından görülmesi bir yana bu bilgiye sahip olunmaması gerekir.

Tarantino filmini "pulp"ın iki tanımıyla başlatır; biri organik, yumuşak bir madde; diğeri ucuz, zevksiz yazılar. Belki de bunun gösterdiği şey *Ucuz Roman*'ın yalnızca içerikten yoksun sansasyonel biçemsel bir örnek olduğu değil, fakat aynı zamanda insansal endişelerin ayrımlarını yansıtan bir film olduğudur.

John Fried



La Maîtresse du Lieutenant Français

MERYL STREEP JEREMY IRONS UN FILM DE KAREL REISZ

LA MAITRESSE DU LIEUTENANT FRANÇAIS "THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN"

D'APRÈS LE ROMAN DE MUSIQUE DE PRODUIT PAR

JOHN FOWLES CARL DAVIS LEON CLORE

KAREL REISZ'IN *FRANSIZ TEĞMENİN KADINI* FİLMİNDEKİ POSTMODERNİST OYUN

Joseph Martin[1]

The French Lieutenant's Women'ın (1969, *Fransız Teğmenin Kadını*) sıkça tartışılan ve genelde özenli bulunan sinema uyarlaması (1981) akademik eleştirmenlerce henüz yeterince ciddiye alınmamıştır. Elbette değerli edebi kaynağa sadık kalmamak, açıkça Fowles'un romanının sert çıkışlarını yansıtmamak gibi bir suçlama söz konusu değildir. Hemen hemen tüm eleştirmenler çağdaş bir öyküye sahip Harold Pinter'ın usta işi senaryosuna övgüler dizdiler. Film, romanda işlenen Viktorya çağı ve 20. yüzyıl ortalarındaki geleneklerin -en azından aşk ve cinsellikle ilgili olanların- karşılaştırılmasını yansıtır ve romandaki ünlü çifte sonun anlamlı sinemasal eşdeğerini yaratmayı başarır. Çoğu, Karel Reisz'ın yönetimini ve Meryl Streep'le Jeremy Irons'ın çıkardıkları parlak oyunu da başarılı bulur. Romanın en önemli eleştirel ilgiyi çeken yönünü ve öne çıkan üstkurmaca boyutunu filmin nasıl işlediği söz konusu olduğunda eleştirmenler ya sessiz kalır ya da doğal davranmaz. Bu sorunu iki eleştirmen ele almıştır. Peter Conradi, filmin kendini sunarken yazınsal metne yüzeysel yaklaştığı sonucuna varır. Seymour Chatman da bu bağlamda filmin başarısına dönük büyük iddialarda bulunurken, filmin anlamını oldukça geleneksel ve indirgemeci bir

[1] Joseph Martin (1994). "Postmodernist Play in Karel Reisz's *French Lieutenant's Woman*". *Literature/ Quarterly*, cilt. 22, no. 3, s. 151-159. Makalenin çevrilmesine izin veren *Literature/Film Quarterly* (@Salisbury University, Salisbury, MD, US) editörlerine teşekkür ederiz (ç.n.).

argümana oturtmak için, üstkurmacasal oyunun yalnızca tek bir yönüne odaklanır.[2] Üstkurmacasal boyutun yazınsal metinde olduğu gibi filmde de merkezi, derin bir anlamı bulunduğunu ve filmin kendi aracını, biçimini sorgulamasının anlamlı ve göze çarpacak denli postmodernist olduğunu ikisi de görmez. Film, Viktorya döneminin ve modern dönemin birbiriyle sıkı sıkıya örülmüş öykülerini örtük çift uçlu parodiyle işleyerek, yalnızca iki tarihsel dönemi aydınlatmakla kalmaz, aynı zamanda o dönemlerin (ve filmin) geleneklerini, retorik süreçlerini de keyifle ama araştırarak sorgular. Sanat alımlayıcısının duygusal, aynı zamanda yorumcu ve geleneksel tepkilerinin yetersizliğini gösteren Reisz'ın postmodernist filmi de (Fowles'un romanı gibi) izleyicideki masumiyet ve edilgenlikle dalga geçmekte, sinemasal metinlerin daha dikkatli ve duyarlı okuyucuları olduğumuzda ısrar etmektedir.

Romanın yayımlanmasından bir on yıl sonra onun perdeye uyarlanması için boş yere çaba harcayanların önünde en büyük engeli oluşturan kuşkusuz *Fransız Teğmenin Kadını*'nın anlatıcısıydı; Fowles'a göre Pinter ve Reisz için de büyük bir engel oluşturan bu durum, sonunda çözüme kavuştu.[3] Ayaklı kütüphane Garrulous, gerçekte

---

[2] Conradi'ye göre (41-57), "Romanda yazarın yorumuyla ortaya konan bilgikuramsal oyun zorunlu olarak ortadan kalkar" (50) ve "Film, biçim yanılsamasını sorgulayarak yorumlamaz ancak romanda ya da senaryoda bu amaca yönelik bir çaba görünür..." (56). Ayrıca bakınız Chatman (161-83). Modern oyuncu Mike'ın 19. yüzyıl kurmaca karakteri Sarah'a aşık olmasını (165, 175-79) ve başrolü paylaştığı Anna'yla başarısız ilişkisini "postmodernist" bir gereç olarak ele alan Chatman, filmin asıl konusunun modern yaşamın ve aşkın anlamsızlığını gösterdiği sonucuna varır.

[3] Fowles, *Fransız Teğmenin Kadını Senaryosu* kitabına yazdığı giriş bölümünde Pinter ve Reisz'ın başarılı çalışmasından önceki hüzünlü öyküyü uyarlama girişimlerini anlatırken kendi romanının ikinci uyarlamasını "göz alıcı bir eğretileme" olarak nitelendirir.

romanın ana kahramanıdır. Serüvenci okur için, romanın çekiciliğini ve verdiği zevki Garrulous karşılar. Oysa diğer okurlara göre o, romancının sanatsal hilelerini ve okurun bu aldanmadan kaynaklı incinebilirliğini açığa çıkarmak için sık sık öyküyü kesen itici bir kişidir. Bir yönetmen için en kolay yol, böyle küstah bir anlatıcıyı, çoğul sonları dâhil tüm üstkurmacasal hileleriyle ve tarihsel bakış açısıyla birlikte ortadan kaldırmak olacaktır. Böylece, çok satan romanın okurlarını ve romanı okumuş olan film eleştirmenlerini öfkelendiren standart, dönemsel bir aşk filmi ortaya çıktı.

Reisz'ın önerisinden esinlendiği anlaşılan Pinter'ın çözümü, sinemasal olmayan "konuşkan" anlatıcı karakterini yok etmek ve 1979'da çekilen bir filmde Viktorya dönemi âşıklarını oynayan kadın ve erkek oyuncu arasındaki aşk ilişkisini anlatan modern bir öykü yaratarak, kendi çağdaş bakış açısını ortaya koymaktı. Filme eklenen bu öykü, romanın Viktorya dönemindeki ve çağımızdaki aşk ilişkisini de içerecek biçimde söylemsel bir karşılaştırmayı oyunlaştırır ve Conradi'nin gözlemine göre "anlamlarını zenginleştirerek, ironiyle Viktorya dönemindeki aşk ilişkisinin yankılandığı akustik bir oda işlevi görür" (49). Çifte anlatı, romanın iki sonluluğu sorununa doyurucu bir çözüm getirir. Viktorya dönemindeki aşk ilişkisine yönelik iki farklı sondan birini seçecek (belki de hiçbirini seçmeyecek) okura, roman anlatıcısının üstkurmacasal karşı koyuşu, film izleyicisine, Viktorya dönemi âşıkları için geçerli olan "mutlu" son ve çağdaş âşıklara yönelik "mutsuz" son olarak yansır.

Conradi ve Chatman, romanın söylemsel anlatı sorununa filmin, başarılı bir sinemasal çözüm getirdiği konusunda aynı düşünceyi paylaşırlar. Her iki eleştirmen de modern ve Viktorya dönemi öykülerinin bitiştirilmesiyle

ortaya çıkan ironiler (hatta üstkurmacasal olanları) üzerine değerli görüşler ileri sürerler. İkisi de romanın üstkurmacasal oyununu ve bu oyunun içermelerini filmin çok fazla yansıtmayı başaramadığını düşünür. Conradi ve Chatman, üstkurmacasal unsurları yanlış yerde aradıklarından filmin en güç ve önemli başarısını algılamakta zorluk çekerler. Senaryonun yapısal yeniliğiyle ilgilendiklerinden dolayı, Viktorya dönemine ilişkin filmin parodik metinlerarasılığından çok, yalnızca iki öykü arasındaki ilişkiye bakmaktadırlar. Kuşkusuz anlatıların yan yanalığı, her iki yönde de ironiler üretmiyor değil; ancak üretilen biricik önemli üstkurmacasal ironi, çağdaş oyuncu Mike'ın başrolü paylaştığı Anna'ya değil, Anna'nın canlandırdığı Viktorya dönemindeki Sarah karakterine âşık olmasıdır. Bu durum romanın üstkurmacasal önermesini anlamlı bir biçimde öyle oyunlaştırır ki hepimiz, kendimiz için gerçek kıldığımız romansal ya da bugünlerde daha geçerli olan sinemasal metinleri çoğu kez birbirine karıştıran kurmaca yazarlar oluruz (266). Conradi ve Chatman bu ironiyi hem kabul ederler, hem de değerli görürler; ancak anladıkları anlaşılan tek önemli üstkurmacasal ironi de budur.[4]

Her ikisi de öncelikle bitişik öykülerin yansıttıkları çağın törelerini, daha doğrusu Viktorya dönemindeki cinsel baskıları ve çağımızın cinsel kayıtsızlığını karşılıklı olarak ironileştirme biçimleriyle ilgilenir. Bu ironiler etkili ve önemlidir, ama temeldeki tarih dışılığı postmodernist

[4] Conradi, Pinter'in senaryosunun, bu düşünceyi anlamlı bir biçimde geliştirdiğini, ancak filmin son halinin bunu önemli bir ölçüde kırdığını düşünür (51-52). Chatman çerçeve öykünün güzelliğini romanın "öz-bilinçliliği"ne karşı bir örnek olarak över, ancak Viktorya dönemi öyküsünün çağımıza dönük kötümser bakışıyla modern döneme hizmet ettiğini düşünür (182-83). Viktorya dönemi öyküsünün modern öyküden daha üstkurmacasal, güç ve konum bakımından da ona eşit olduğunu göremez.

olmaktan çok modernisttir. İronilerin kaynağı, okurun beklentilerini, tepkilerini ve hem Conradi hem de Chatman'ın Fowles'un romanında buldukları temelde yer alan bir düşünümselliği sorgulamaya iten anlatı süreçlerinin ve yapıtın kendi geleneklerinin bilinçli bir öne çıkışı değildir. Filmin, romanın üstkurmacasal boyutunu yansıtma girişimi Conradi'yi düşkırıklığına uğratır ve Chatman da üsttematik çözümlemeden çok geleneksel tematik bir film çözümlemesi yapar. Çünkü ikisi de filmin üstkurmacasının temelde çatışan öykülerin kesişme noktasında değil, Viktorya dönemindeki filmin içinde yer aldığını göremezler. Viktorya dönemi filminin çerçeve öyküdeki sunumu, dikkatimizi genelde film yönetimi sürecine çeker; ancak bir yanılsamayı yaşadığımızın ayırdına varsak bile, film içindeki film (iç film), filmlerin bizi nasıl yönlendirdiğini çeşitli parodik araçlarla gösterir. Fowles'un postmodernist oyunu asıl karşılığını, sinemanın gizil ve karmaşık gücünde ve izleyicinin duyarlılığında bulacaktır.

Postmodernizmin asıl tekniği, çoğu kuramcının da belirttiği gibi sanatsal geçmiş parodisidir. Ancak Linda Hutcheon ve diğerlerinin de ileri sürdükleri gibi postmodernist parodi, gönderme yaptığı malzemeleri öncelikle gülünç duruma düşürmek için taklit eden bir tür değildir. Çoğunlukla nostalji duymadan, sevgiyle geçmişi kurar ve yok etmeden, şimdiye de ayrıcalık tanımadan, onu altüst eden bir ironiye bağlar (26, 39).[5] *Fransız Teğmenin Kadını*'nda Fowles'un yaptığı da budur. Çoğu eleştirmenin gözlemlediği gibi Thackerary, Eliot ve Hardy gibi Viktorya dönemi yazarlarının romanlarındaki parodide, sertlik kadar sevgi, hatta cinsel tutumlarla haz konusunda Viktorya dönemindekilere ilişkin modern üstünlük savlarına

[5] Ayrıca bakınız Russell (252-53) ve Portoghesi (7-11).

yöneltilmiş çok fazla ironi de vardır.[6] Özelde Fowles'un romanındaki çift uçlu parodi, roman yazma süreçlerinin üstkurmacasal keşfinde önemli yer tutar ve Reisz'ın filmi de aynı parodiyi taşır.

Parodisi, tahmin edilebileceği gibi görsel sanatlar, resim, özellikle de film üzerinedir. Filmin ana yapısal aracı olan film içindeki filmin (iç filmin) kendisi parodiktir ve aslında bundan önce çekilen Fellini'nin *8 1/2* ve Truffaut'nun *Day for Night*'ı gibi bu tür birçok örnek bulunur. Bu düzlemde parodi temelde sevecendir; ancak iç filmin özel parodik vurguları daha eleştireldir. Bu vurgular, romantik aşk filmlerinin duygusal klişelerinin açık yansımalarıdır. Viktorya dönemi aşk öyküsüne ait ilk sahnenin bilinen basmakalıp tarzda sunulması anlamlıdır. Charles'ın Sarah'a dalgakıranda ilk kez karşılaştığı sahnede aşk klişelerinin çokluğu göze çarpar: Taşkın bir ruh hali, zamanın durduğu bir anda yıldırım çarpmış gibi bakışların kesişmesi, Sarah'ın yüzündeki anlık donuk bir ifade, yakın çekimleri izleyen çekim/karşı çekim kurguları, daha sonraları Sarah'la birlikte anılacak gözyaşartıcı bir müzik.

Pinter'ın Viktorya dönemindeki iç öyküye ilişkin bulduğu tek sekansta, karmaşık metinlerarasılık yoluyla ironik bir biçimde klişeler yaratılmıştır. Bu ayrım, Tranter teyzenin verdiği çay partisinden, bu çay partisinde Sarah'ın Bayan Poulteney, Ernestina ve teyzesinin yanında melodramatik bir biçimde peçetesinin altından bir not kaydırarak Charles'ı mezarlıkta gece buluşmaya çağırmasından ve bu buluşmadan oluşur. Notun gizli gönderilmesi Hardy'nin ustaca yaptığı bir parodiyken, mezarlık sahnesi Hollywood tarzındaki Gotik melodramı çağrıştırır. Özelde filmdeki iki ayrıntı parodik niyeti gösterir: Charles mezar taşının yanında çömelmiş, sabırsızca gizem dolu

[6] Konunun en iyi tartışıldığı yer için bkz. Hutcheon (57-70).

Sarah'yı beklerken kadının eli aniden sırtına dokunarak çerçeveye girer; aynı anda kilise orgundan korku filminin bir unsuru olarak kullanılan Bach'ın "Re Minör Toccata ve Füg" parçası duyulur. Bu kısa ama çok şey anlatan sahnede Reisz, *Abbott and Costello Meet Frankenstein* adlı filmden komik sinemasal anlamlar çıkarır. Hollywood romantik melodramlarının, belki de daha ustaca ama daha az mizah içeren benzer bir klişesi, Bayan Poulteney'in kendisini kovmasından sonra Sarah'ın gece ormandaki kaçışını kameranın izlediği sekansta ortaya çıkar. Fırtınalı bir havada düşe kalka çiftlik evine ulaşmasını gösterirken yönetmen, eski duygusal aşk filmlerini çağrıştıran bir tarzda bizden çok şey bekler.

İç filmde bilinçli olarak yapılmış basmakalıp bir biçem söz konusudur; ancak genelde özdeşleşme sonucu aşk filminin bunaltıcı olma tehlikesi taşıdığı yerlerde parodi, özenle yapılır. Bu ironiler, postmodernist bir biçimde uzaklaşma gereksinimi duyduğumuz anda bizi uzaklaştırır, ama âşıklara duyduğumuz sempatiyi yok etmez. İç filmin bittiği yerde ironik uzaklaşmaya gereksinim duyulur. Kuşkusuz mutlu son, yalnızca Viktorya dönemi romantik kurmacasının değil, aynı zamanda yüzyılımızdaki çağdaş aşk öykülerinin de bir eğilimidir. Görsel düzeyde parodi, sevgililerin kayıkhanenin karanlığından üzerinde güneş ışınlarının parladığı göle yaptıkları gezintide yatar. Bu sonu ve iç filmde bazı bölümleri ironileştiren daha belirgin bir parodide, konu olarak Viktorya dönemi resmi işlenir.

Karel Reisz bir söyleşide şöyle der:

> Viktorya dönemi sahnelerinde bilinçli olarak, Viktorya dönemi resimlerinde gördüğünüz akademik bir ışıklandırma arayışı içinde olduk. Nesneyi izlenimcilik öncesi bir ışıklandırmayla resmeden bir tarzda ışığı önden ve yandan kullandık (Kennedy 17).

Reisz her ne kadar burada asıl amacını tartışmasa da ironi, Viktorya dönemi resmini kullanarak yaptığı parodinin bir sonucudur. Çoğunlukla ustaca ve incelikle yapılan postmodernist bir ironidir bu ve film içindeki filmin başarısını öne çıkarmak için kullanılır. İç filmdeki ressamca çekimlerin bir kısmı Viktorya dönemi resimlerinin parodisini yapar görünürken, çoğu da bilinen türde 19. yüzyıl İngiliz Akademi resminin yansımaları gibidir. Realizme yönelik Viktorya dönemi yerleşik resim anlayışının genel özelliğini ve bu anlayışın filmde idealize edilerek aşılmasını yakalaması için, sinema izleyicisinin herhalde sanat tarihçisi olması gerekir. Güzel ve teknik açıdan da başarılı olan bu resimler genellikle acı çekme konusunda bile iyimser olup soylu duygularını yaşamlarına dayatan çağımız insanını etkiler. Bunun bir sonucu olarak "akademik resim" terimine giderek küçümseyici anlamlar yüklenmeye başlanmıştır ve tüm bunları Reisz kurnazca ve dikkatle iç filmin *mizanseninde* kullanır.

Sinemasal parodiyle birlikte resimsel parodiyle üretilen ironinin yoğunluk derecesi, yönetmenin, romantik öykünün stratejik noktalarından bizi uzaklaştırma gereksinimi duyup duymamasına göre değişir. Sözgelimi Sarah'ın ormana kaçtığı akşamın sabahında Charles'ın yatağında uykusuz uzandığı anın çekimi Henry Wallis'in ünlü resmi "Chatterton'un Ölümü"ne (1856) çok benzer. Tavanarasına benzer bir yer, zor bir çerçeveleme, ön tarafın ışıklandırılması ve özellikle öznenin melodramatik duruşu bu duygusal resmi çağrıştırır. Kuşkusuz şairin açlıktan ölümüyle aşığın hüznü arasında ironik karşıtlık söz konusudur; ancak asıl ironi her ikisindeki duygusallıkta yatar, Reisz'ın bilmemizi istediği duygusallık budur. Bize daha sonra bir başka sinemasal klişe sunulduğunda vurgulanmak istenen şey, postmodernist öz-düşünümselliğin

(self-reflexiveness) bir özelliği olarak bu stilize edilmiş biçimdir. Charles pencereye yaklaşır, dışarı bakar, Sarah'ın yüzünü ilk gördüğü an gözünde canlanır (Sarah'ı çağrıştıran müziğin eşliğinde) ve ormana onun yanına gitmeye karar verir. Filmde geleneksel yaklaşım ve yönlendirme biçimleri çok fazla kullanılır ve bu sahnede de göze çarpar.

Reisz, iç filmin ressamca yapılan bir diğer çekiminde aynı etkiyi yakalamayı başarır. Aradan üç yıl geçmiş olmasına karşın hâlâ Sarah'ın yokluğundan rahatsızlık duyan ve dışarıdaki masada kederle içen Charles'ı görürüz. Yukarıdan verdiği ışık, alan derinliği, dengeli bir kompozisyon ve iyi işlenmiş niteliğiyle bu uzun çekim, John Everett Millais'in melankoli ve alegori içeren çeşitli manzara resimlerine benzer. Ama daha da önemlisi onun ressamca duruşudur; kısmen kompozisyonuyla fakat daha çok bu filmin beşer saniyelik çekimleriyle başarılan bir sonuçtur bu. Bu zaman süresince çekimdeki tek hareket, göl üzerine düşen akşam güneşinin titreyen ışığıdır ve bu hareketi donmuş bir kareden ayıran da bu ışıktır. Daha sonra görüntüye bir hizmetçi girerek Charles'a Sarah'ın bulunduğunu bildiren bir mektup verir. Bize doğrudan duygusal bir gerçekliği değil, bir oyunu yaşadığımızı anımsattığı için buradaki amaç, Viktorya dönemi resmini ya da Charles karakterini gözden düşürmek değildir. Yine de Viktorya dönemi öyküsündeki mutlu son için gözden düşürmenin ironik bir tarzda yapılması gerekir. Bu durum, Conradi'nin de gözlemlediği gibi, öncelikle Sarah ve Charles'ın finaldeki yeniden buluşmalarını romandaki Chelsea'dan kuşkusuz romantik çağrışımlarla dopdolu Göller Bölgesi'ne kaydırarak yaptığı değişimle, daha sonra Windermere üzerinde âşıkların kayıkla gezintilerini "bilinçli olarak çok hoş resimsel bir biçime benzeterek" ve son olarak da ani kesmelerle gerçekleştirilir (55-56). Mitik altın çağa olan ortak özlemi-

mizi kışkırtan Raphael öncesi romantik aşk düşlemini çağrıştıran iç filmdeki son çekim uzun, yavaş ve güzeldir.

Finaldeki ironik fırça darbelerinin tüm filme, hatta tüm Viktorya dönemi resmine yayıldığını düşünmek yanlış olur. İç filmde yanılsamanın gücünü yok etmeden, izleyicinin dikkatinin ustalığa çekilmesi, incelikle ve özenle yapılan ironiyle gerçekleştirilir. Filmin romanla paylaştığı bu paradoksal sonuca katkı yapan unsurlar arasında görsel güzellik, psikolojik karmaşıklık ve bunun yansıması, Viktorya dönemi aşk öyküsüne gösterilen tarihsel duyarlılık bulunur. Kuşkusuz burada etkili olan bir başka unsur da filmde bir başkasının yaşadığı yoğun deneyime katılma hazzını geçici olarak erteleme konusundaki kültürel koşullanmışlığımızdır ya da daha Fowlescu bir biçimde söylersek, kendimizi ister istemez sanatsal yanılsamanın içinde bulmamız zevk verdiği kadar öğretici de olabilir. Önemli ölçüde bu çifte sonuç Viktorya dönemindeki öykü ile çağdaş anlatılar arasındaki diyalektik gerginlikten değil, iç filmin kendisindeki parodiden kaynaklanır. Böylece birleştirilerek oluşturulmuş ikili görüntü, anlatıcının yaptığı yanılsamayı söylemsel düzeyde açığa çıkarıp zorlayıcı öyküyle birlikte karşılıklı olarak öne çıkaran Fowles'un romanında üretilmiş olan görüntüye oldukça benzer. Pinter ve Reisz'ın filmi, bunu romandan daha ustaca ve daha ekonomik biçimde başarır; çünkü romanın söylemsel unsurlarını oyunlaştırırken üstkurmacasal temayı iletmede ironiyi daha örtük gösterir ve parodik metinlerarasılığa daha fazla bağlıdır. Viktorya dönemi filmindeki parodinin inceliği, Viktorya dönemi öykülerinin ve çağdaş öykülerin birbiriyle sıkıca örülmesiyle oluşturulmuş bu çifte görüntüyü pekiştirir; bunu yaparken Viktorya dönemini ironileştirme yükünü üzerine alır ve Pinter'ın senaryosunda yaptığı gibi tüm filmin sonunda iki dönem arasındaki ileri

ve geri kesmeye duyulan gereksinimi önler. Conradi, kesmelerin sayısındaki düşüşün, finaldeki ironik gücü azaltacağından ve üstkurmacasal temayı sulandıracağından yakınabilir; çünkü üstkurmacasal ironinin ne ölçüde film içindeki Viktorya dönemi filminin parodik metinlerarasılığıyla ortaya çıktığını bilmez (53-54).

Bu özellikle iki öykünün birleştiği ve üstkurmacasal temanın doruğa çıktığı filmin son sahnesinde açıkça görünür. İç filmin son sahnesinin çekilmekte olduğu Windermere Gölü'ndeki evde verilen partide Mike, geleceğe dönük verecekleri bir karar için Anna'yla karşılaşmaya çalışır. Anna onu görmek istemez, soyunma odasına gider, filmde giydiği peruğu seyre dalar ve daha sonra arabasıyla oradan ayrılır. Onu eve kadar izleyen Mike, arabasının motor sesini duyar, pencereye koşar, Anna'nın değil Sarah'ın ismini haykırır. Bizi ustaca kuşkuya düşüren bu son gösterge, Mike'ın oyuncu Anna'dan çok, kurmaca bir karakter olan Sarah'a âşık olmasıdır. Tematik olarak bu, romanın ana üstkurmacasal düşüncelerinden birinin film tarafından oyunlaştırıldığını gösterir; gerçeklikten daha çok kendimizin ya da başkalarının yazmış olduğu kurmacalarda yaşarız. Mike, kurmaca bir kadına âşık olmakla kalmamış, ne yazık ki aynı zamanda rolünü oynadığı duyarlı ve arzulu Charles uğruna sığ bir hazcı olan kendini yanıltmıştır.

Bu yanılgıya dönük ironi, Viktorya dönemi filminin stilize edilmiş biçimleri ve parodisiyle güçlendirilmiştir. İç filmin başarısının ve yönlendiriciliğinin ara ara öne çıkmasına duyarlı olan izleyici, açık romantizmi göremeyen ve ikiyüzlülüğü sezemeyen aktörün içine düştüğü şaşkınlıktan giderek ironik bir zevk alır. Bir diğer üstkurmacasal düzlemde ne Fowles'un romanını okumuş olan ne de yönetmenin sadık bir uyarlama yaratma kararlılığından

haberdar edilen Mike, filmin aşk öyküsünde yitip gitmiş eleştirel olmayan bir izleyici gibi düşünülebilir. Öte yandan Anna romantik bir duygusallığa sahip ve aptal bir adamla kurduğu yıkıcı bir ilişkiden sıyrılabilen bir kadındır. Böyle olmakla Anna, ironiye duyarlı, iç filmin istediği çifte görüntüyü algılayabilen izleyicileri temsil eder.

Filmin üstkurmacasal boyutunun yansıttığı postmodernist bir bakış ve bu bakışın bilgikuramsal içermelerinin gösterildiği başka yollar da söz konusudur. Bunların arasında en önemli olanı, geleneksel usçuluğun özcü, toptancı boyutuna yönelik postmodernist karşı çıkıştır; bu, açıkça ya da gizlice hiyerarşik olan, karşıtlıklardan birini ayrıcalıklı kılıp, diğer rahatsız edici öğeyi rastlantısal bir konuma indirgeyen ince ikili karşıtlıkların yaratılmasına bağlı bir tepkidir. Postmodernizmin temel kuramcılarından biri olan Jean-François Lyotard, bu türden toptancı doğruluk savlarının "büyük anlatılara" bağımlı olduğunu ve bizim oluşturduklarımız dışında hiçbir doğal "büyük anlatı" ya da mantık dışı hiyerarşiler olmadığını ileri sürer (*The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* 72-74). Anlamın üretilmesinde böylesi kurgular zorunlu gözükürken, birçoğu da karmaşık ayrımlar dizisini bir terime ayrıcalık tanınan yapay karşıtlıklara indirgeyerek basitleştirir. Linda Hutcheon'un belirttiği gibi tarih yazımında ve tarihsel kurguda (genellikle aralarında fark görülmez) bu durum geçmiş üzerinde şimdiyi ayrıcalıklı kılar. Hutcheon'a göre postmodernist kurmacanın güçlü yanlarından biri, böyle bir ayrıcalığı kabul etmemesidir.

> Geçmişi şimdiyle, şimdiyi geçmişle eleştirel bir biçimde yüzleştirir. Yalnızca yeni olanı ve yeniliği değerli gören çağımızın eğilimine doğrudan bir tepki içinde olan postmodernizm, geçmişi yeniden düşünmemizi ve burada değerli olanı anlamamızı ister. Ancak ironi anlayışı çift

uçludur: Geçmiş ve şimdi birbirinin ışığında yargılanır (*A Poetics of Postmodernism* 39).

Hutcheon'a göre Thomas'ın *The White Hotel*'i, Fuentes'in *The Old Gringo*'su ve Fowles'n *Fransız Teğmenin Kadını* gibi tarih yazan üstkurmacalar, yanıtı olmayan kışkırtıcı sorularla geçmişin ve şimdinin "karşılıklı sorgulamasını kaybeder" (44-45). *Fransız Teğmenin Kadını* filminin en önemli erdemlerinden biri yazınsal kaynağının metafiziksel ve tarihsel geçiciliğini yakalamadaki başarısıdır. Fowles'un romanı gibi film de tarihsel bir dönemin anlatı yapılarının, davranış biçimlerinin, değerlerinin diğer dönem üzerindeki ayrıcalığına dayalı ikili düşünme biçimiyle bizi kandırır ve daha sonra da bunun yetersizliğini gözler önüne serer. Gerçekte çağdaş anlatıyla Viktorya dönemi anlatısını yan yana getirdiğinden kurduğu tuzak ve açıklama biçimi romanınkinden daha dramatiktir.

Temelde modernist/rasyonalist anlam üretme yöntemlerine dayalı ve filmin en büyük gücünün çağdaş yaşamın "bir amaç ve anlam duygusundan yoksun olduğu" düşüncesini işleyen çerçeve öyküde yattığını ileri süren argümanıyla Seymour Chatman bu postmodernist tuzağa düşer (182-183). Böyle şaşırtıcı ve belirsiz bir sonuca ulaşmasının nedeni, film için, kendini temelde çağdaş oyuncularla değil "insan" olan Viktorya dönemindeki karakterlerle ilişkilendiren bir okuru düşlemesindendir; tırnak içindeki insan kuşkusuz, insanlığın düzdeğişmecesi olarak romantik aşk üzerindeki uzlaşmayı dile getirir (169). Böyle basit bir okuru öne süren Chatman, Reisz'ın ve Pinter'ın (özellikle de Beckett figürünü sanatsal bilinciyle gölgede bırakan Pinter) ciddi, yetenekli ve kültürlü izleyicilere nasıl meydan okuyacağını ve geri kalanı için nasıl düşlemler üreteceğini bilen deneyimli ticari film yö-

netmenleri olduklarını unutmuş görünmektedir. Chatman hatasını daha da arttırarak betimlediği okur rolünü üstlenir. Zaman zaman iç filmin parodik ironilerinin farkında gibidir, ancak bu farkındalığı romantik olmayan -belki de bu nedenle daha gerçek- çağdaş öyküyü basit bir romantik öykü olarak görme uğruna bastırır. Buna iyi bir örnek, Viktorya dönemi âşıklarının göl üzerinde kayıkla gezmelerine ilişkin son çekimi okumasıdır. Bu sonun "romanın mutlu sonundan bile daha fazla romantik *-bir başkası, bunun bilerek yapılmış klişeler olduğunu ileri sürebilir-* olduğunu ..." kabul eder (169, italikler benim). Ama bunun klişe olduğunu kabul etmez, ona göre "yönetmen açıkça çağdaş âşıkların içinde bulundukları kötü durumu en karşıt biçimlerde göstermeye çalışıyordu... Film, kahramanın (çağdaş aktörün) Viktorya dönemindeki aşkın sağladığı gerçek güvenliği istese de yeniden yaşayamayacağını anlamasıyla sona erer..." (169).[7]

Chatman filmin sonul anlamının, çağdaş aşk ve yaşamın anlamsızlığı üzerine kurulu olduğu sonucuna ulaşabilir; çünkü "aşırı zıtlığın" gerekliliğine inanır ve filmin ironik yaklaşımını göz ardı ettiğinde iç filmin "Viktorya dönemi aşkının güvenlik duygusu"nu sunduğuna kendini inandırabilir. Birçok noktada film parodiyle bozulduğundan, yönlendirici bir kurmaca olarak ortaya konduğundan dolayı Viktorya dönemi öyküsü pek gerçekçi görünmez ve çağdaş öykü ya da onun karakterlerine ilişkin genel yargılar için belli bir ölçüt işlevi göremez. Viktorya dönemi

[7] Chatman'ın kendi duyarlılığını iç filmin gösterişli duygusallığına teslim etmesinin dolaylı örnekleri olarak şunlar gösterilir: "İlk bakışta aşk" sahnesini "duygusal bir alışkanlık" olarak ifade etmesi (169), doğru bir biçimde "Gotik tuzaklar" (169) dediği şeyleri 230. sayfadaki 17. dipnota gönderme yapması ve ayrıca filmdeki Sarah'nın romandaki Sarah'dan farklı olarak "daha duygusal tasarlandığını" (171) kabul etmesi.

âşıkları, modern âşıklardan daha tutkulu, daha birbirine bağlı, daha açık ve daha masum olabilir; ama yönetmenler onları daha az masum gösterir. Bunların idealize edilmiş öyküleri iç filmin parodisiyle gösterilmekte, gönderme yaptığı ve temsil ettiği değerler yıkılmaktadır. İki yarının birleştirilmesiyle oluşturulan kurgusal bir evrende Viktorya döneminin yanlış kurulması, modern dönemin genel anlayışını oluşturan ikili karşıtlıkların yıkılması demektir. Çağdaş âşıklar Viktorya dönemi âşıklarının karşıtı olarak kurulmamıştır; yalnızca farklıdırlar, sonuçta özgül ve olumsal konumlarıyla belirlenebilirler. Film bir yandan ince ikili karşıtlıklardan hareketle genel anlamlara ulaşma eğilimimizin ayırdına varmamızı sağlarken, öte yandan tipik olma kavramı -ortadan kaldırılmasa da- sorunsallaştırılmaktadır. Böylesi bir ikili düşünmeyle Chatman, Viktorya dönemindeki ahlaksal değerlere ayrıcalık tanır ve daha sonra dönüş yapıp gerçekçilik anlayışına dayalı çağdaş öyküyü öne çıkarır. Ayrıca yorumuyla, hemen hemen ikili karşıtlıklarla otomatik olarak yapılan bitiştirilmiş kurmaca karakterleri ve dünyaları evrensel olmasa da temsili olarak görme eğilimini açığa vurur.

Sağduyu şunu gösterir: İlişkilerindeki geçmiş yükümlülüklerinden sıyrılamayan Mike ve Anna, Viktorya dönemi karakterleri Charles ve Sarah'ın tutkulara, ilişkinin gelişmesine yönelik geleneklere ve bağlılıklara karşı gelebilmesinden daha çağdaş değildir. Ancak farklılıklar yerine indirgemeci karşıtlıklara dayanarak metinleri yorumlama alışkanlığımız, bu sağduyuyu genellikle işlemez hale getirir. Linda Hutcheon'un zekice yaptığı belirlemeye göre, günümüzdeki pek çok üstkurmaca, farklılıkları tanıyan postmodernist bir ideolojiyi benimser; ironik bir biçimde altüst etme dışında "tip"in çok az işlevi vardır (*Poetics of Postmodernism* 43). Pinter ve Reisz'ın her iki

dönemdeki âşıkları, birbirine karşıt tipler değildir, ancak farklı dünyaların belirlediği birbirlerinden hatta kendilerinden bile farklı son derece bireysel karakterlerdir. Film, içindeki farklı dünyaları bütünleştirme ve evcilleştirme girişimlerine önce davetiye çıkarır, sonra buna karşı çıkar.

Tıpkı yazınsal kaynağında olduğu gibi film, bütünleştirme itkisinin bir diğer boyutu olan sona erdirme (bitiş) istemine de direnir. Romanın postmodernist ruhu, bitirme sorununu öne çıkarırken yalnızca izleyicinin çözüm arzusunu değil, aynı zamanda bu arzuyu ya doyurarak ya da düş kırıklığına uğratarak ister istemez sanatçının retorik güdülerini de uyandırır. Romanın mutsuz sonunu filmin çağdaş öyküye aktarması, romandaki çeşitli sonların yol açtığı sinemasal soruna zekice ama yüzeysel bir çözümden başka bir şey değildir. Bu yer değiştirme, tarih dışı bir bakış açısı sağlayarak filmin bitişiyle ilgili sorunu düşünmemizin ve iki olası sonu görmemizin yolunu açar. Bunu, Fowles dâhil, birçok başarılı romancının güçlükle yapabileceği sinemasal bir ekonomi ve yaratıcılıkla başarır.

Roman okurlarının çoğu, bu iki sondan hangisinin doğru olduğu sorunuyla uğraşır; geçmişte yaratılmış karakterler ve tematik gelişmeyle mantıklı ve tutarlı olan bir doğruluk anlayışının peşine düşerler. Çoğu, mutsuz sonu tartışarak dar görüşlü modernist eğilime ihanet eder.[8] Bunlar arasında seçim yapmamaya davet eden Conradi, bu konuda bir istisnadır (45). Aslında Fowles, hem tarihsel hem de retorik açıdan bitişle ilgili olarak bizi düşünmeye çağırır. Anlatıcının kendini önce mutlu sona (316-17) egemen olan ataerkil Viktorya karakterine, daha sonra mutsuz (361-62) olarak sunan züppe Fransız'a dönüştürme

[8] Örneğin bakınız Scruggs (95-114). En iyi sonun hangisi olduğunu tartışan diğer eleştirmenler için bkz. Scruggs, s. 96, 1. not ve s. 112-14'deki kaynaklar.

hileleri ve "bu mücadelenin üstesinden gelme" (317-18) çabaları, tüm bunlar, bütün sonların yönlendirici ve keyfi olduğunun farkına varmamızı sağlamak için tasarlanmıştır. Dahası Fowles burada, bir sonu niçin diğerine tercih ettiğimiz ve "ciddi" çağdaş okurun niçin mutsuz sonu yeğleyen âşıklara duydukları sempatilerini reddetmeye eğilimli oldukları üzerine bizi düşündürür. Çünkü mutlu sonla ilgili seçimimizde tercihimizi kolayca Viktorya döneminden yana kullanabiliriz. Viktorya dönemindeki zorba ilah, üzerinde egemenlik kurduğu mutlu sonu yıktığı gibi, züppe Fransız görünümünde ortaya çıkan mutsuz son da (romancı Robbe-Grillet'nin *Yeni Roman*'ı) ironik bir biçimde kendini yıkar. Her iki sonun tarihdışı yıkılışı, Viktorya döneminde olduğu gibi biçemsel baskıların, bitişlere ilişkin 20. yüzyıl beğenilerimizi zorladığını gösterir.

Film, bitişle ilgili bu konuyu sinemasal açıdan önemser. Fowles'un romanını dikkatle okuyan izleyicinin, filmdeki mutlu sonun Viktorya dönemi âşıklarına, mutsuz sonun da çağdaş âşıklara yüklenmesini başlangıçta hoş karşılarken, son ayrımdaki *diegetic*[9] ve *non-diegetic* öğelere dikkatini yönelttiğinde ilk izlenimleri değişecektir. İç film göl üzerinde kürek çeken âşıkların görüntüsüyle son bulur ve bunu, filmde bitiş yazıları başlarken, pencere yanında

[9] Türkçede *diegesis* (isim) ve *diegetic* (sıfat) sözcüklerini tam karşılayan bir sözcük bulunmamaktadır. Klasik Yunan edebiyat geleneğinden ödünç alınan *diegesis*, "anlatı" anlamına gelen bir sözcükten türemiştir. 1953'de Etienne Souriau tarafından bir filmin "anlatılan öyküsü" anlamında yeniden ele alındı. Sinemada *diegesis*, filmdeki düzanlamın toplamına karşılık gelir. Souriau'ya göre (aktaran C. Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, 1974) filmin düzanlamsal malzemesini gösterir, bir söylemin diğerini niteler. Bir anlamda anlatının kendisini, anlatı içinde olan ve anlatı tarafından gerçekleştirilen kurgusal mekân-zaman boyutlarını da içerir. Sonuç olarak karakterler, manzaralar, olaylar ve diğer anlatısal öğelerden oluşur (ç.n.).

Mike'ın hüzünlü oturuşunun uzun çekimiyle biten çerçeve öyküde oyunculara verilen parti sahnesi izler. Filmin *diegesisi* böylece son bulur ancak bu çekimi Windermere gölü üzerinde kürek çeken âşıklara *non-diegetic* dönüş izler. Bu *non-diegetic*'tir, çünkü iç film daha yeni bitmiş ve oyunculara verilen parti sahnesiyle çerçevelenmiştir. Düşleyenin yüzüne yakın çekim yapılmazsa, bunun, düş kırıklığına uğramış Mike'ın bir fantezisi olduğu anlaşılmaz. Buna, birçok şeyi önemsizleştiren son vurucu darbe olarak bakılmalıdır.

Her şeyden önce iç filmin sonunun yinelenmesi, bu bitişin romantizmini öne çıkarır ve bilinçli izleyiciyi harekete geçirerek ona, bu sonun onun gerçekten istediği bir son olduğunu duyumsatır; mutsuz sonların daha saygıdeğer olduğuna inanan modern anlayışın da bu olmadığını gösterir. Ancak *non-diegetic* olduğundan aynı zamanda çekim kendi ustalığına da dikkat çeker (yazılar bu etkiyi pekiştirir) ve iç filmin son çekiminin yönlendirici olduğu izlenimini güçlendirir. Bu çekim çerçeve öyküyü biçimlendirirken kendi ustalığını da öne çıkarır ve görünüşte ne kadar gerçek olsa da çağdaş aşk öyküsünün Viktorya dönemindeki kadar kurmaca olduğunu bize anımsatır. İç öykü çerçevelendiğinde son çekim içerideki biçime ayrıcalık tanımadığı gibi böylesi tüm biçimlendirici ve bütünleyici araçları da sorunsallaştırır. Son olarak onun *non-diegetic* doğası gereksizmiş gibi görünen varlığıyla bitişin keyfi ve retorik öğelerini ortaya çıkarır.

Böylesi üstkurmacasal teknikler yoluyla *Fransız Teğmenin Kadını* filmi, retorik araçları gösterse bile, baştan sona aracı dikkate almadan başarılı sanatçının bizi yönlendirme gücü olduğunu kanıtlar. Film, Fowles'un romanı tarzında ve en iyi postmodern sanat anlayışıyla kendi süreçlerine ve güçlerine dikkat çeker ve (roman okumayla değil, daha çok

film izlemeyle gerçekleşen) yönlendirmeye olan duyarlılığımızın farkına varmamızı sağlar. Böylece film izleyicisi olarak özgürlüğümüz artar ve sanatı yorumlarken hem filme kendimizi kaptırmamıza hem de daha az açık, ama daha az tehlikeli olan ikili mantığa direnmemizi sağlar.

Kaynakça

Chatman, Seymour. *Coming to Terms.* Ithaca: Cornell UP, 1990.

Conradi, Peter. "The French Lieutenant's Woman: Novel, Screenplay, Film." *Critical Quarterly* 24 (1982): 41-57.

Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman.* New York: New American Library, 1970.

Fowles, John. Introduction to Harold Pinter. *The Screenplay of The French Lieutenant's Woman.* Londra: Cape, 1981.

The French Lieutenant's Woman. Yön: Karel Reisz. MGM/UA, 1981.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox.* Waterloo, Canada: Wilfrid Laurier UP, 1980.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* NewYork, Londra: Routledge, 1988.

Kennedy, Harlan. "The Czech Director's Woman" (Karel Reisz ile söyleşi). *Film Comment* 17 (1981): 25, 30.

Lyotard, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.* çev: Geoff Bennington ve Brian Massumi. Minneapolis: Univ. of Minnesota P. 1984.

Portoghesi, Paola. *Postmodern: The Architecture of the Postindustrial Age.* New York: Rizzoli Press, 1983.

Russell, Charles. *Poets, Prophets and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism.* New York, Londra: Oxford UP, 1985.

Scruggs, Charles. "The Two Endings of *The French Lieutenant's Woman.*" *Modern Fiction Studies* 31 (Bahar 1985): s. 95-114.



Prospero'nun Kitapları (*Prospero's Books*, Peter Greenaway, 1991) filminde John Gielgud.

PROSPERO'NUN KİTAPLARI, POSTMODERNİZM VE DÜNYANIN YENİDEN BÜYÜLEMESİ

Paula Willoquet-Maricondi[1]

Evrende hiçbir düzenin olmadığının farkına varmış olmam gerekirken görünüşte bir düzenin peşinden koşan inatçı bir insan gibi davrandım. *Umberto Eco*

Gerçekte keyif veren bir konuşma, yazıya dökülüp okunduğunda sahte perspektiflerden başka bir şey sunmayan bir resimdir. *Friedrich Nietzsche*

Postmodernizm mi Yoksa Modernitenin Sonu mu?

Greenaway'in sinemasının genellikle duygulardan, anlatı tutarlılığından ve karakter özdeşleşmesinden çok, bir fikir sineması olduğu dile getirilir. Sheakespeare'in *Fırtına*'sının (*The Tempest*) 1991'de sinemaya uyarlaması olan *Prospero's Books* (*Prospero'nun Kitapları*), Greenaway'in kültürü "okumak" için filmi "felsefi bir araç" olarak kullanmasına ve ideolojik araştırmaya duyduğu bağlılığına bir istisna oluşturmaz (konferans, Rio de Janeiro, Brezilya, 8 Ekim 1999). *Prospero'nun Kitapları* aynı zamanda Greenaway'in filmleri arasında belki de hakkında en çok yazılandır. Rahatına düşkün olmayı ve kendini yok etmeyi

[1] Paula Willoquet-Maricondi (2008). "*Prospero's Books*, Postmodernism, and the Reenchantment of the World", *Peter Greenaway's Postmodern / Poststructuralist Cinema*, Ed: Paula Willoquet-Maricondi & Mary Alemany-Galway. Maryland: Scarecrow Press, s. 177-201. Makalenin yazarı Paula Willoquet-Maricondi, aynı zamanda makalenin basıldığı kitabın da editörlerindendir. Yazara hem yazar olarak hem de editör olarak çeviri izni verdiği için teşekkür ederiz (ç.n.).

birleştirdiğinden ve sömürgecilik üzerine olan söylemi gözardı ettiğinden dolayı eleştirilir (Coursen, 164-167). "Sheakespeareci film tarihine çok çarpıcı, kişisel ve biricik deneysel katkılardan biri" olarak övülür (Schatz-Jacobsen, 133). *Prospero'nun Kitapları*'na olan eleştirel ilginin nedeni, kuşkusuz büyük ölçüde Sheakespeare'in en fazla uyarlanan oyunlarından birinin cesurca sinemaya "tercümesi"-dir. Bir eleştirmen, *Fırtına* uyarlamalarının oyunun kendisi kadar eski olduğunu söyler (Vaughan, 16). Filmin 1991'in sonbaharında New York gösterimi, *Fırtına*'nın iki sahne uyarlamasına denk geldi: Bob Carlton'un bilimkurgu rock müzikali *Saklı Gezegene Dönüş* ve 1969'da yazıldığı halde ancak 1991'de New York'daki Ubu Repertuar Tiyatrosunda prömiyeri yapılan Aimé Césaire'ın *Bir Fırtına*'sı (bkz. Vaughan).

Fırtına üzerine eleştirel yorumlar ve en son uyarlamalar, onun sömürge sonrası söylemle ilgisini açığa çıkarmaya yöneliktir. Greenaway'in yorumu bazı eleştirmenlerce bu konuda başarısız olmakla eleştirilir. Yine de bana göre Greenaway'in *Prospero'nun Kitapları* filmi modernitenin örtük sömürgeci dürtüsüne dikkat çekiyor. Bu makalede bu filmin modernite kavramını keşfetmede bir araç olarak potansiyelini, estetik bir uygulama olarak değil, aksine dünyaya karşı tarihsel olarak temellenmiş bir tutum ve insanlığın bununla olan ilişkisi açısından tartışmak istiyorum. *Prospero'nun Kitapları*'nın 17. yüzyılda modernitenin kurulmasına temel olan bir dizi uygulamayı eleştirel olarak araştıran postmodernist "görsel bir makale" olarak okunmasını öneriyorum: Bunlar, görüntünün hegemonik işlevi, aşkın (*transcendantal*) nedenin/mantığın yükselişi ve bunun doğal sonucu Kartezyen öznenin dünyayı sömürgeleştirmesi ve ona egemen olmasıdır.

Greenaway 17. ve 20. yüzyıllar arasında birçok ben-

zerlik bulunduğunu dile getirir; yeni barok estetiğe duyduğu düşkünlük ve alegori, pastiş ve göz aldanması efektlerine olan sevgisiyle dramatize ettiği benzerlikler.[2]

Greenaway'in filmlerinin çoğunda 17. yüzyıl, ya bir dekor olarak ya da mimari-heykelden resme sanatsal ilhamın kaynağı olarak filme geçmiştir. Greenaway için başlangıçlar ve sonlara ilişkin bir oyun olan *Fırtına* "belki de yüzyılın, milenyumun sonuyla çok ilişkilidir" (Rodgers, 12). Greenaway'e göre filmi ayrıca zamanımızla ilişkili kılan şey, "bilgi ve bilginin kullanımlarına ilişkin bir oyun olduğudur. Şimdi hepimiz çok bilgiliyiz ve ulaşılabilir çok bilgi var, bir bakıma bizler de büyücü olduk" (Turman, 106). *Prospero'nun Kitapları*, sırasıyla modernitenin başlangıcı ve sonuyla ilgilidir. Modernitenin temel ilkelerinden birine meydan okumayı önerir: Dünyaya ilişkin bilginin kazanımı, birikimi ve dünyadaki değişimleri gerçekleştirmek için bu bilginin sonradan kullanımı, sürekli bir çabadır.

İdeolojik açıdan 17. ve 20. yüzyıllar, sırasıyla bilimin animizmi (canlıcılık)[3] ve simyacılığı yerinden etmesiyle, bir yandan modern araçsalcı etiğin doğuşu, öte yandan bu etiğin sorgulanmasıyla ve de doğal dünyayla sömürücü olmayan katılımcı bir ilişkinin gelişmesi/yeniden keşfedilmesi ihtiyacıyla belirlenir. *Prospero'nun Kitapları*, hakikat olarak akılcı ve bilimsel bilginin peşinden gitmenin

[2] Greenaway'in 17. yüzyıl estetiğini, özellikle de Barok dönemini yoğun bir biçimde kullanmasıyla ilgili Cristina Degli-Esposti Reinert'ın bu makalenin derlendiği kitaptaki makalesine (orijinal makalenin yayımlandığı kitap kastediliyor- ç.n.) ve Bridget Elliot ile Anthony Purdy'nin *Peter Greenaway: Architecture and Allegory* (Academy Editions, 1997) kitabına bakınız.

[3] Canlı ve cansız tüm doğanın ruhu olduğu ve ruhlarla yönetildiği inancı; doğada insan ruhuna benzer ruhların bulunduğunu kabul eden anlayış (ç.n.).

arzu edilmesini ve uygulanabilirliğini sorgular. Bilginin kazanımı ve kullanımının ne tarafsız ne de nesnel, ama her zaman motive edici, kendi kendine hizmet eden ve indirgemeci olduğu gerçeğini dramatize eder. Bilgi, söylemsel bir pratiktir; dünyayı bilmek onun gizlerini açığa çıkarmak değil, onu zayıf düşüren ve belirsizliklerini azaltan bu dünya hakkında bir kuram ya da anlatı inşa etmektir. Umberto Eco'nun bir zamanlar belirttiği gibi varsayımlardan oluşmuş dünya, organik dünyadan yalnızca "mantıksal olarak" daha doyurucudur (252). Dünyayı bilmek, onun organik Varlıksallığına ilişkin dünya temsillerini yanlış anlamaktır.

Prospero ve Caliban figürleri, burada da anlaşılacağı gibi modern ve postmodern bilgi ve Benlik kavramlarını somutlaştırır. Bu karakterler sırasıyla Kartezyen ikiciliğin büyüsü bozulmuş modern dünyasının "katılımcı olmayan bilincini" ve postmodernöncesi ve yeniden büyülenmiş postmodern dünyaların "katılımcı bilincini" temsil etmektedirler (Berman, 39-40). Modern ve postmodernöncesi/postmodern bilinç Prospero'nun sürgünde yanına aldığı 24 kitapla ilgili Greenaway'in yazılarında birleşmektedir. Prospero'nun gücünün mutlak kaynağı olarak Sheakespeare yalnızca kitaplardan söz ederken Greenaway bunları filmin temel yapısal aracı kılar. Yazılı metin hem film hem de Prospero'nun filmde inşa ettiği kurmacaya ilişkindir; "oyunun tüm büyüsü, yanılsaması ve aldatıcılığı ana malzeme üzerine temellenir". Greenaway'e göre bilgi bu kitaplardan "resim formunda *inşa edilmiştir*" (vurgu benim, *Prospero'nun Kitapları*, 9). Bu kitaplar, tüm bilgiyi içerirmiş gibi görünür ve film yalnızca bu bilginin üretilmiş doğasını değil, aynı zamanda biriken bilginin despotik potansiyelini ve bilgiyle iktidarı eşitlemeyi dramatize eder. Bununla birlikte gelişmiş yüksek çözünürlüklü televizyon teknolo-

jisinin ve dijital Quantel Paintbox kullanımı aracılığıyla, dünyanın metinler, çizimler, grafikler, tablolar ve haritalar biçimindeki birikebilir bilgi parçalarına indirgenebileceği görüşüne meydan okuyarak ve içeriklerini hayata geri getirerek Greenaway bu kitapları canlandırır.

Prospero'nun Kitapları, eleştirel biçimde süreksizliğin sınırlarını, bölümlere ayırmayı, kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkileri keşfederek anlamı yıkımın eşiğine getiren postmodernist bir proje olarak tanımlanmaktadır (bkz. Bénoliel, Grieve). Greenaway'in kendisi postmodern terimini halihazırda oyunda da mevcut olduğunu öne sürdüğü filmdeki öz-düşünümsel özelliklere gönderme yapmak için kullanmıştır. Özellikle Prospero'nun doğrudan seyirciye konuştuğu epiloğu kasteder. O dönem için olağandışı olmasa da bu doğrudan hitap aracı Sheakespeare'in yapıtlarında yalnızca birkaç kez ortaya çıkar. Greenaway'in belirttiği gibi "Fırtına son derece öz-gönderimseldir. Hep bu türden öz-bilgiye dayanan, temelde 'ben bir yapıntıyım' diyen eserlere kendimi yakın hissetmişimdir" (Rodman, 38).

Prospero'nun Kitapları'nda işlevsel olan diğer postmodern araçlar, belirgin stilize bir eklektisizm içerir; yüksek çözünürlüklü televizyon teknikleri ve metnin görüntüyle kaynaşmasını kullanıp söylemsel tarzların karışması; Shakespeareci metni uyarlama ve sahnede geçmişin ironik bir biçimde yeniden ziyaret edilmesi; Boticelli, Bellini, Da Vinci, Veronese ve Breughel gibi Rönesans sanatçılarından olduğu kadar yönetmenin kendi eserlerinden alıntıların kullanımı; belirsizliğin, imgelemin ve karmaşıklığın öne çıkarılması; olgu, fantezi ve bellek arasında kasıtlı bir karışıklık; aşırı kodlamaya yönelik bir eğilim; ve tüm bunların ötesinde görsel bir seyirliğe tam bir teslimiyet. Michel de Certeau'dan bir alıntıyla *Prospero'nun Kitapları* antik Yunan'dan bu yana batı kültüründe egemen

olan görme merkezli paradigmayı hem yansıtan hem de eleştirir görünen gerçek bir "göz *epiği*"dir (*Practice*, xxi). Film, Prospero'nun eylemleriyle ilkesini ve büyük ölçüde yalnızca karakteri gösterirken, düşünce, bilgi, hakikat ve gerçeklik modernitenin "doğuşundan" bu yana baskın biçimde "görüntü merkezli" olmuş ve "görüntü üretmiştir" (Levin, *Modernity*, 2).

Postmodernizmi, terimin kendisinin yol açtığı olumlu ve olumsuz çağrışımları kucaklayan iki farklı biçimde ele alacağım. *Postmodern* ya da *postmodernizm* teriminden, olumlu bir "temenni" anlamında moderni devre dışı bırakan bir taktik olarak söz edeceğim. Bu taktik, büyük anlatı ve onun aşkın özne ideolojisini yıkmak için tasarlanmış biçimsel ve stilistik araçlarla *Prospero'nun Kitapları*'nda kullanılır. *Postmodern dünya* terimini, Platon'la başlamış olan egemen modernite projesinin son ürünü ve mantıksal sonucu olan geç kapitalist dünyamıza gönderme yapmak için kullanacağım.

Modernitenin kaynağının tanımlanması kendi başına bir sorun olduğu için, bu çözümlemenin amaçları bakımından moderniteyi ve onun gelişimini, basılı kitabın ve perspektivizmin ortaya çıktığı 15. yüzyılda ve bilimsel bilinçle araçsal aklın hızla öne çıktığı 16. ve 17. yüzyıllarda konumlandıracağım. Bu dönemlere ilişkin dikkat çeken şey, bazı modernite eleştirmenlerine göre Platon'un bütüncül ve totaliter idealar dünyasına kadar giden gizli bir dünya görüşünün somutlaşmasına olanak sağlayan teknolojideki hızlı gelişmelerdir. Diğer eleştirmenler bu dünya görüşünü, saf aklı mutlak belirleyici kılan ve Friedrich Schlegel'in 1700'lerin sonlarında ütopyacı "sonsuz mükemmelleştirilebilir sistem" dediği şeye ulaşmada aklı araçsallaştırdığı için ilk modern olduğunu düşündükleri Pythagoras'a kadar götürür (Koslowski, 150).

Postmodernizm, moderniteden kalan "dünyadaki bütünleştirici damgayı" silmede bir fırsat olarak olumlu anlamda görülebilir (Koslowski, 151). Böylesi silme umudu, yaratıcı, imgesel, sezgisel, diyalektik ve katılımcı diğer algısal yetilerin dışlandığı somut görüntüde örneklenmeyen yeni bir bilgi kavramını gerektirir.[4]

Silme umudu, yeni bir Ben kavramını da gerektirir; bu Ben, ne bedensiz bir akıl, ne düşsel çekirdek aşkın bir özne ne de salt bir röntgencidir, fakat daha çok Morris Berman'ın "duyusal bir zihin" (76) ve Maurice Merleau-Ponty'nin *Algının Önceliği*'nde "Cogito'yu[5] canlandır"

[4] Greenaway'in gerçekten fazlasıyla katılımcı olan bir sanat biçiminin yaratılması sürecinde *bütün* duyulara bağlanma arzusu en iyi biçimde, maddi/bedensel olmayan bir dünyada yeralan "izleyici sporu" olarak gördüğü sinema eleştirisinde ve görsel bir deneyimden daha çoğunu yaratmak için sergilerinde ve yerleştirmelerinde ortaya çıkar. Bir yerde şöyle der: "Sabit bir koltukta oturmak zorunda olmayan, sabit bir çerçeveye zorunlu olarak bağlı olmayan, hareket eden seyirciyle ilgileniyorum. Hareket eden seyirciler bilinen bir şey ama nadirdir. Sinemanın önkoşulu olarak seyirci hareketine ulaşmaya çalışmalı mıyız? Sergi olarak sinema mı? Sinema olarak sergi mi? Yakın zamanda böyle bir önerinin gerçek olacağından kuşkuluyum" (*Watching Water*, 49). Greenaway, yaşamlarımızdaki bedenselliğin / maddiliğin azalmasını telafi etmek ister gibi medyadaki şiddet ve seks betimlemelerinin sayıca ve yoğunluk olarak artar göründüğünü ileri sürme noktasına gelmiştir (*Stairs / Munich: Projection*, 25).

[5] Merleau-Ponty'de bedenden ayrı bir bilinç söz konusu değildir; bedenin en temel özelliği algılayan olmasıdır. Algı bedenin doğrudan bir edimidir. Descartes bilinci dış dünyadan ayrı, bağımsız bir cevher olarak düşünür; bu öznel varlık alanı "cogito" adını alır. Ponty ise "cogito"yu kültürel ve tarihsel bir varlık olarak değerlendirir. Asıl mesele "cogito"yu oluşturan ilk deneyimin ne olduğudur. Cogito, düşüncemin ona doğru yöneldiği kültürel bir varlıktır; tarihsel ve kültürel olarak bize verilen "cogito"yu yönelimlerimizle ediniriz; o, Descartes'ın iddia ettiği gibi kendi üzerimize kapanarak bulduğumuz bir töz değildir. Cogito, zamansaldır ve bu dünyadadır. Merleau-Ponty, Descartes'ın "Dü-

dediği şeydir. Dünyanın "bilgisi"ne sahip olan bu Ben, duyusal ve entelektüel olarak özdeşleşmecidir; dünyanın hem bir parçası hem de bir katılımcısıdır; kendini gerçekleştirmenin ortak toplumsal bir olay olduğunu tanır. Warwick Fox'un belirttiği gibi "varoluş alanında sabit bir ontolojik bölünme yoktur. Bir başka deyişle dünya basitçe birbirinden bağımsız varolan özne ve nesnelere bölünmemiştir, aslında insan ve insan olmayanlar arasında bir ayrım da yoktur. Tersine tüm var olanlar ilişkileriyle oluşur" (196).

Hegemonik, Aşkın Görüntü ve Büyüsü Bozulmuş Dünya

Prospero'nun Kitapları, görselliğin aşırı biçimde öne çıkması anlamında paradigmatik olarak postmoderndir. Modernite Denzin'in "görünenin pornografisi" (vii) dediği şeyi yaratmıştır; postmodernizm basitçe bu olguyu tanır. Prospero'nun dünyası, temsil gerçeğin yerine geçmeyi tamamıyla başardığında modernite projesinin bitmiş olduğunun açık bir onayıdır. "Dünya Resimleri Çağı"nda Martin Heidegger'in dediği gibi "dünyanın herhangi bir biçimde resim olması gerçeği, modern çağın özünü oluşturur" (130). Heidegger ve diğer modernite eleştirmenlerine göre böylesi bir soyutlama, indirgeme ve maddeleştirme projesinin kökleri, bilgiyi tam görünürlükle eşitleyen ve varlığı temsile bağlayan Platoncu anlayışın getirdiği ontolojik indirgemecilikte yer alır. Bu proje, görünüşün rasyonalize edildiği ve sanatlarda perspektivizmin keşfedildiği Rönesansta daha çok güç kazanır. Bu proje bilim alanında, optikteki gelişmelerle ve Descartes'ın deneyime daya-

şünüyorum o halde varım" önermesini tersine çevirerek "Varım o halde düşünüyorum" der. Gül Cevahir Şahin "Cogito", *Dünyanın Teni*, haz: Zeynep Direk, Metis, 2003, İstanbul, s. 80-94 (ç.n.)

lı görüntüyü reddetmesiyle, fiziksel gözle zihinsel alanı (aklın gözünü) yer değiştirmesiyle desteklenmiştir. David Levin'in belirttiği gibi, kültürün başlangıcından beri görüntünün diğer duyular üzerinde belki de hep ayrıcalıklı olma eğiliminde olmasına rağmen, "modernitede geçerli olan görüntü egemenliği, tarihsel olarak yine de ayırdedicidir, çok farklı biçimde işler, çünkü ileri teknolojilerimizin tüm güçleriyle işbirliği içindedir. Görünür kılma ve görme gücü, denetleme gücüdür" ("Giriş", 7).

Descartes'a göre, görüntünün gücü mutlak bilgiye ulaşan akıl gücü olur. Bu görüntü simyasıyla Descartes, akıl görüntüsünü yeniden oluşturmak için beden görüntüsünü reddeder. Dalia Judovitz'e göre Descartes'ın amacı, "aklın özerkliğini paradoksal biçimde onaylayarak görünen dünyayı yeniden çerçevelemektir" (64). 16. ve 17. yüzyıllarda bilimlerde ve sanatlarda yapılanları görme ve kavramsallaştırma arzusunun bu ikili ifadesi, aslında dünyaya sahip olma ve bilme yetisine dayalı tek ve daha geniş bir ilginin parçasıdır. Perspektivizm ve bilimcilik, görüneni hem düzenlemeye, rasyonelleştirmeye, normalleştirmeye hem de matematikleştirmeye çalışır: Judovitz "perspektivizmin büyülü potansiyelinin" "bilgiyi düzenleyen ve ölçütünü tanımlayan *teknik* ve *sanatsal* bir araç olarak onun etkililiğinde yattığını" tartışır (66, vurgu benim). Bu proje, en yüksek noktasını aşırı araçsallaştırılmış ve soyut malumatla dolu postmodern dünyamızda bulur; burada *gerçek* olan, enformasyon teknolojilerimizin imal ettiği, yeniden ürettiği ve yaydığı insan üretimlerinin görünen *koleksiyonu*dur – bir müze ya da türlerin bir listesi gibi. Kurmacaların kavramsallaştırılması ve bunların insan üretiminde somutlaştırılmasıyla önceden "verili" gerçeklik, temsilleriyle yer değiştirir. Bir kez "orijinal gerçekliğin" tüm kalıntıları ortadan kalktığında yalnızca fiziksel olarak değil

aynı zamanda kavramsal olarak -ideolojik olarak- dünya tamamıyla kurmaca olur ve kurmaca geriye kalan tek göndergedir/nesnedir (*referent*). Başka bir deyişle Daniel Bell'in dediği gibi, "sanat ve yaşam arasında hiçbir ayrım yoktur". Bell'e göre postmodern ruhun özü budur (aktaran Calinescu, 6).

Prospero'nun Kitapları, gidimli akıl yürütme ve teknolojiyle gerçekleşen ve görsellik paradigmasıyla biçimlenen modernitenin üstlendiği somutlaştırma projesini dramatize eder. Bu dramatizasyon sürecinde film görüntüyü, "karşı-görüntüler" sunmak için kullanır; bir başka deyişle bunlar eleştirel, yıkıcı, bozucu ve "tarihsel açıdan egemen olandan nitelik olarak çok farklı" (Levin, "Giriş", 7) görüntüler ortaya koyan yeni görme biçimleridir. Prospero'nun baskın, tam ve kendine yeten bakışıyla örneklenen Greenaway'in modernitenin hegemonik bakışına bulduğu çare, görüntülerin üstçerçevelenmesi, üst üste bindirilmesi ve çoklu yansımalarının postmodern bir "oyunbaz bakış"ını önermektir. Bu perspektif çoğulluğundan "gören" oyunbaz ya da "*aletheic* bakış" (çok yönlü bakış), karmaşıktır, kavramsaldır; hakikat ve gerçekliğe ilişkin yorumbilgisi kuramına açıktır; oysa Prospero'nun *assertoric* ("iddiacı", dar açılı bakışı) ya da *pro-positional* ("dayatmacı") bakışı sabittir, dogmatiktir ve hoşgörüsüzdür. Levin bunu şöyle açıklar:

> Bu "iddiacı" ve "dayatmacı" bakış temelde dışlayıcıdır; ya mevcut sabit konumundan görülemeyeni dışlar ya da yalnızca farklılıkları bastırarak farklı konumları gerektirenleri içine alır: Yalnızca kendi konumundan görülebilene izin verir. Tersine *aletheic* bakış çoğulcudur, demokratiktir: kapsama eğilimindedir, ancak bir bakıma farklılıkları yadsımaz ya da bastırmaz ve görünürlükle iktidar arasındaki ilişkiyi anlar (*Opening*, 440).

Rönesansla, bilimsel devrimle ve aydınlanmayla birlikte "antik Yunan'dan bu yana batı epistemolojisine egemen olan gözün dili, sahiplenici bireysellik politikalarında ve *cogito*da 'ben' dili oldu" (Flynn, 283). Prospero modern vizyon sahibi öznedir: iddiacı bakışın sahibi, kurmaca-olan-gerçekliğin yaratıcısı ve usta yönlendiricisidir; yalnızca "düşüncedeki bir modele" göre görüneni inşa etmek için görünür olanı –adanın ve orada yaşayanların organik, dinamik ve kestirilemez gerçekliğini- olumsuzlayan, Descartes ve ondan çok daha önce Platon gibi Kartezyen bir *cogito*dur (Merleau-Ponty, 169). Merleau-Ponty'nin anımsattığı ve *Prospero'nun Kitapları*'nın gösterdiği gibi bu girişim sonuçta başarısız olur.

Prospero'nun gücü onun soyutlama yeteneğidir; en güçlü denetim aracı dildir, özellikle de yazılı dil. Yazı, konuşulan sözcüğün akıcılığına ve doğanın döngüsel ritimlerinin yerini alan dünyaya bir bakıma doğrusallık ve düzen getirir. Bu doğrusallık, Prospero'nun *Fırtına* olarak bildiğimiz öyküyü yazmaya başladığında inşa ettiği anlatıda yansıtılır. Prospero'nun ilk yazma edimi, yalnızca konuşulan bir sözcüğü yazmasıdır ve bu sözcüğün yazılı biçimi, konuşulan ve yazılan sözcük arasındaki boşluğu dramatize eder. *Bossum* sözcüğünün sözlü haliyle, yazılı temsili olan *boastwain* arasındaki ayrım, soyutlama tekniği olan edebi ürünlere dikkat çeker. Prospero'nun *bossum* sözcüğünü tekrar tekrar söylemesi, onu duyan izleyici için perdede görünen yazılı versiyonun örtük otoritesine meydan okur.

Prospero'nun bütüncül ve emperyalist yanılsamalarının yaratılmasında bir soyutlama tekniği olarak dili kullanması, ona insanlar, nesneler ve mekânlar üzerinde somut bir güç ve otorite bahşeder; bir zamanlar basitçe verilmiş olanı, sembolik aracılığıyla üretme ve yeniden

üretme gücü verir. Carry Wolfe'un belirttiği gibi "sembolik olan aracılığıyla yalnızca toplum değişime uğramakla kalmaz aynı zamanda çevre de verili olmaktan çıkar ve en azından kısmen üretilmeye başlar" (83). Michel de Certeau yazıya "ilk başlatıcı pratik" der; bu pratik farklı ve uzak bir özneyi ve içinde "dünyanın belirsizliklerinin defedildiği" boş bir mekânın ya da "sayfa"nın varlığını varsayar. Prospero, bilerek bir yanlış yapar, yazılmayı bekleyen boş ve anlamsız bir mekân olan "sayfanın adası" diye organik adaya kasten yerleşir (*Practice*, 135).

Prospero'nun "yazıyla ilgili girişimi" (de Certeau, *Practice*, 135) önce ele geçirme ve sömürgeleştirme, daha sonra coğrafi olarak ve tarihsel anlamda bir yeniden yazmadır. Önce adayı ve yerlileri yeniden yazmak için kendi Rönesans krallığı ve zihniyetinin bir benzerini yaratarak onları sahiplenir. Amy Lawrence'ın işaret ettiği gibi, filmin adında da belirtilen sahiplenme sorunu filmde merkezdedir (144). Prospero, daha sonra kendisine yapılmış olduğunu hissettiği yanlışları düzeltmek için tasarlanmış olan bir intikam öyküsüyle geçmişi de yeniden yazar. Stephen Tyler'ın bize anımsattığı gibi "yazmanın gerçek tarihsel önemi, nesneler üzerinde ya da sanki nesnelermiş gibi diğerleri üzerinde bizi güç sahibi kılan bütüncül yanılsamalar yaratma kapasitemizi arttırmasından gelir. Temsilin bütün ideolojisi bir iktidar ideolojisidir" (131). Adanın verili doğal mekânına kendisini uydurmayan ya da daha çok bu konuda isteksiz olan Prospero, mekânı konuşulabilir, bir başka deyişle kendi sömürgeci dilinde temsil edilebilir kılarak onu kendi alanına dönüştürür.

Prospero, 1452'de Kraliçe Isabella'nın dilcisi Antonio de Nebrija tarafından çoktan anlaşılmış olan bu dilin imparatorluğun "dostu" olduğu gerçeğini kabul ederek adanın yerlilerine kuşkusuz kendi dilini de dayatır (Gre-

enblatt, 563). Ulusal bir dilin oluşturulması ve dayatılması, de Certeau'ya göre, "toprağa, mekâna, konuşmaya ya da sözel olmayan işlere bağlı insanlar arasında, (hem geleneksel hem de bireysel) yaşayan bedene ve böylece de geri kalan her şeye olan uzaklığı içerir" (*Practice*, 138-139). İntikam öyküsünü yazarken Prospero'nun "yarattığı" karakterler bir söylemdeki sözcüklere benzer; Prospero'nun anlamlandırma zincirinde anlam yaratımına bedenlerini ödünç verirler.[6]

Prospero'nun intikamı böylece bir araç, kendi yazarlık-istencinin bir tekniğidir. Her teknik "her arzunun gerçekleşebilmesi için dünyayı insan imgelemiyle yeniden uyumlu yapma potansiyelini" getirir (Oelschlaeger, 90). Prospero metninde babalar, karakterler kendi seslerinden yoksun bırakılır ve sadece onların sözlerini yazan bir yazar olarak değil aynı zamanda onlar adına Prospero'nun kendisi konuşur; böylece onların performansları üzerinde bütün denetimi elinde tutarak yazarlığın tiranlığını somutlaştırır.

---

[6] Bir metin olarak beden teması *The Pillow Book* (*Yastık Kitabı*) filminde tam olarak incelenmiştir. Burada yine, "yazma girişimi" yazarımsı bir figür (baba) tarafından başlatılmış ve başka bir yazarımsı figürün (Tanrı) yaratıcı edimini yansıtmak için tasarlanmıştır. Lawrence, *Prospero'nun Kitapları* filminde baba figürü olan Prospero'nun, dil üzerindeki iktidarını kullanarak diğer karakterler üzerinde egemenlik kurma iddiasının, *Yastık Kitabı*'nda da aynı biçimde geçerli olduğunu ileri sürer. *Yastık Kitabı*'nda baba, her yıl kızı Nagiko'nun doğumgününde onun yüzüne ve boynuna bir kutlama yazısı kaydederek ve "kendi eserine" imza atarak kızı üzerindeki kontrolünü ve sahipliğini ifade etmiş olur (*The Pillow Book*, 31). Her iki film de açıkça Baba'yla ve Yasa'yla dilsel ve yazısal denetimi eşitler; "böylece ataerkil iktidarın merkezi olarak hem ataerkinin hem de sözmerkezciliğin eleştirisini yapar" (Lawrence, 149). Bu konunun daha geniş bir tartışması için benim yazıma bakınız: "Fleshing the Text: *The Pillow Book* and the Erasure of the Body".

Dili kullanarak Prospero dünyayı iki anlamda *düzenler*: Bir dünyayı varlığa çağırır ve ona özel bir yapı dayatır. Kendini otorite konumuna atar; böylece "yarattıkları" – intikamını gerçekleştirmek için büyü yaptığı karakterler, adanın ruhları ve yerlileri- ve kendisi arasında açık bir hiyerarşi oluşturur. Prospero'nun hiyerarşi içinde otorite konumunu kuran ve sürdüren bu düzenleme süreci, Kenneth Burke'ün "piramit büyüsü" dediği şeye karşılık gelir; Burke'e göre bu, toplumsal ilişkilerde kaçınılmaz olan, maddileşme ve yabancılaşma ürünü olan bir kavramdır (Wolfe, 82). Bu kavram görsel olarak filmde çeşitli piramitlerle ve dikilitaşlarla, Roma'daki Cestius Piramidine benzeyen en baskın piramitle somutlaşır. Gri taş, mermer ya da pişmiş tuğladan yapılan bu geometrik ve katı yapılar, söylenildiği gibi "gezginlerin kulaktan dolma tanıklıkları üzerine zevkle yapılmış ... bilgisini birinci el gözlemden değil kitaplardan alan Prospero gibi bir antikacının inşa ettiği piramitler gibidir" (*Prospero'nun Kitapları*, 98). Prospero'nun evcilleşmiş ve "uygarlaşmış" alanını "vahşi doğadan" ayıran piramitler, ön planda altın sarısı, geometrik, labirent biçiminde olan mısır tarlasıyla ufkun ötesindeki karanlık orman arasında durur. Piramitler, Prospero'nun soyutlama-istencinin sembolü olur ve böylece adanın organik, yaşantısal dünyasına, kitaplarından türetilmiş bilgiyle örneklenen "insan" yapımı ürünler dünyasına eklenir.

Greenaway, Prospero'yu, bilgisi ya adaya beraberinde getirdiği kitaplardan türetilmiş ya da onun tarafından üretilmiş ve kitaplarında toplanmış bir "kitap-yapım-makinesi" olarak adlandırır. Onun bilgisi, dünyayla doğrudan etkileşimle kazanılan bilgi ya da anlayış türünden çok, mesafeli-bir-bilgidir. Prospero adaya karşı, adayı etkisiz kılan ve oradaki nesneleri ve amacı kendinde varlıkları kazıyan araçsal rasyonel bir tutum sergiler. Boş bir mekâ-

na indirgenmiş ve daha sonra Prospero'nun kitaplarından ve hayal gücünden yaratıklarla yeniden doldurulmuş ada, Prospero'nun zihninin bir yansıması olur; kendi vizyonu --düşünce ve halüsinasyonları somutlaşır.[7]

Prospero'nun hayalleri filmde genellikle, kendi bilincinin *yansımaları* olduğu gerçeğini dramatize ederek aynalarda yansıtılır. Ada şimdi Prospero'nun kendi benliği (egosu) ve onun katılımcı olmayan bilincinin bir simgesi olarak görülebilir.

Max Oelschlaeger, "modern aklın, *yaşamın kaynağını* sarıp sarmalama ve böylece onu aşmaya olan insani bağımlılık duygusunu yitirmiş" olmasını tartışır (338). Ego'nun simgesi olan ada imgesi, dünyadan kopuk yaşayan modern beni (*self*) çağrıştırır. Morris Berman, modern bireylerin kendilerini adalar olarak atomist terimler içinde gördüğünü söylerken bu nokta üzerinde durur; oysa bunların antik ya da ortaçağdaki ataları, daha bütüncül Benlik (*Self*) ve çevre görüşü taşırlardı. Onlar için Benlik, içinde bulunduğu çevresine özdeş ve ona gömülü bir embriyo gibiydi; benlik ve dünya aynı bedenin parçaları olarak görülürdü. Bu türden katılımcı bilinç, şiire olan itirazını temellendiren Platon tarafından patolojik olarak tanımlanmıştı. Duygusal özdeşleşmeye ve yaşamla bütünleşmeye neden olan ve çelişkili deneyimleri anımsatan şiirin gücü, benin bütünsel ve birleşik olmasını engelledi. Berman'a göre "Bireyin çelişkili bir deneyimler denizinde battığı ve dünya hakkında onunla duygusal özdeşlik yoluyla (oriji-

[7] Genelde yazara ait bir görüntünün somutlaşması açısından manzaralar, kentler ve mimari, *The Belly of an Architect* filminde bütünüyle incelenmiştir. İnşa ettiğimiz çevre sadece evimiz olmakla kalmaz, aynı zamanda davranışlarımızı yapılandırır ve kaderimizi de belirler (Purdy'nin "Artificial Eye" ve Michael Ostwald'ın bu kitaptaki makalesine bakınız). Mimari, böylece aynı zamanda dünya ve onun üzerinde yaşayanları etkileyen yazma girişimidir.

nal katılım) bilgi sahibi olduğu şiirsel ya da Homerci zihniyet, Sokrates ve Platon'un kesinlikle yok etmeye çalıştığı şeydir" (71).

Köktenci bir paradigma değişimi, 1700'lerde zirveye çıkan bilimin, bütünüyle gözden düşen simyayı adım adım yerinden ettiği 16. yüzyılda başlayarak gerçekleşir. Aristotelesci bilimin doğaya karşı edilgenliğine saldırmak için tasarlanan ve 1600'lerde zanaatkarların yayınladığı "mekanik edebiyat" olarak bilinen teknik çalışmalar, bu paradigma değişimine bir kanıttır. Tekniğe ve yönlendirmeye olan bu ilgi, aynı dönemde yayınlanmış olan "nasıl yapılır" kitaplarının artan popülaritesinde de yansıtılmıştı. Bu kitapların başlıklarında *Methodus* (Yöntemler) sıkça kullanılan bir sözcüktü (Riggs, 36). Prospero'nun *Fırtına*'sı intikamı bir yöntem olarak kullanarak "nasıl evrenin efendisi olunur" kitabı gibi okunabilir. Diğer bağlamlarda neyin bilimsel göründüğü, bu durumda açıkça kurgudur. Bu demek değildir ki, kurmacanın yeni dünyalar yaratma gücü yoktur. Sömürgeci edebiyatla ilgili Abdul R. Jan Mohamed'in belirttiği gibi kurmaca ve ideoloji arasındaki ilişki simbiyotiktir: İdeoloji kurmacayı belirlerken, "kurmaca da sömürgecinin konumunu ve amaçlarını açıkça ortaya koyup savunarak ideolojiyi *biçimlendirir*" (102).

Simya, dünyaya saygın bir "müdahale"yi geliştirmiş olan, gerçekliğin diyalektik doğasını onaylayan ve 2500 yıldır varolan bir katılım "bilim"iydi. 15. Yüzyıla kadar doğaya herhangi bir müdahale ya da karışma biçimine, doğanın kutsallığını tanımak için yapılan dinsel törenler eşlik ederdi. Bilimsel devrim bu bilinç tarzından ayrıldı ve o zamana kadar gerçekleştirilemez olan simyacının düşüne ulaştı: fiziksel ve biyolojik dünyanın salt "hareketli maddenin atomları" olarak incelenebilen, anlaşılabilen ve denetlenebilen bir makineye dönüşümü (Oelschlaeger,

96). Bilimin gelişmesiyle, animist dünya görüşünün yerini bugün hâlâ geçerli olan Kartezyen mekanistik paradigma aldı; bu paradigma bize dünyayla olan etkileşimimizin karşılıklı iç içe geçmeden çok bir karşılaşma olduğunu dayatır. Bir zamanlar yaşayan ve canlı olan, yaşamsız ve mekanistik oluyor; canlıcı inancın dışındaki köken, bir olgunlaşma süreci, başka bir deyişle ilerlemeci bir süreç olarak görülür. Maddi dünya ruhundan soyulur ve karşılaşılabilen, incelenebilen ve "bilinebilen" maddeye, veriye, fenomene indirgenir.

Kartezyen akıl ve beden ayrımı bütünüyle dünyaya yayılır. Şimdi Prospero figüründe yeniden ortaya çıkan "bedensiz zihin" artık dünyayla ortaklaşa bir ilişki içinde değildir; doğa bu bedensiz zihin için ayrı ölçülebilir, sayılabilir kuramsal bir araştırma nesnesi olmaktan başka bir şey de değildir. Doğaya karşı olan bu mekanistik tutum, filmde Prospero'nun Vesalius'un *Doğumun Anatomisi*'ne başvurmasıyla açık hale gelir; bu kitap, insan bedeninin organik bir makine olduğu ve mekanizmasının incelenip anlaşılabileceğini ileri sürer, sayfaları parçalara ayrılmış organların grafik imgelerini gösterir. Başka bir sekansta Prospero'nun hamile eşi, şişkin karnı üzerindeki derinin yüzeyini soyarken görülür; böylece izleyiciye karnının ve doğurgan organlarının iç işleyişini gösterir.

Prospero, büyücü bir bilim insanıdır; biliminkine benzer araç ve yöntemleri ona dünya üzerinde doğaüstü bir güç kazandırır. Prospero'nun "konuşan başı" perdede siyah bir arkafonda filmin final anlarında göründüğü zaman bedensiz zihin olarak bu Prospero imgesi, en çarpıcı biçimde gösterilmiş olur.[8]

[8] Prospero da *A Zed and Two Noughts*'daki Alba Bewick gibi "sahneye uyması için kesilir" (*ZOO*, 107).

İzleyiciden yakın çekimle uzaklaşırken Prospero giderek küçülen, boşlukta bir zihinden başka bir şey değildir. Bedenin tam anlamıyla yokluğu, Prospero'nun dünyayla olan ilgisini fiziksel ve duyusal katılımcı olmaktan çok saf bir biçimde baştan beri zihinsel olduğunu bize anımsatır. Durumun böyle olduğu, filmin açılış sekansında açıkça gösterilir; bu sahnede suyun içindedir, sudaki fiziksel bulunuşu (rahimdeki akışkanlık ve "yaşamın kanı") dünyayla olan birleşmesini gösterir (Rodgers, 14), küçük odası ve masası dünyaya karşı araçsal ve akılcı/yüzleşmeci tutumunu simgeler. Ann Grieve, bir yaratıcı ya da yazar için Prospero'nun eserinin, çıplak bedenini bir pelerinle örttüğü zaman başladığını belirtir. Pelerin, onu duyusal dünyadan koruyarak ondan ayrılışını vurgular. Prospero öğretici bir akıl, saf bir zihin olmak için etkileşimli bir beden olmaktan vazgeçer. Oyuncu Sir John Gielgud'un 86 yaşında oluşu, daha sonra Prospero'nun hareket alanını sınırlandırarak ve böylece onun dünyayla olan fiziksel ilişkisinden çok beyinsel ilişkisini öne çıkararak Prospero karakterinin tanımlanmasına hizmet eder.

Prospero'nun dünyadan ayrılışı onun ustalık yöntemidir; de Certeau'nun deyişiyle bir stratejidir (Practice, 35-38); çünkü bir taktikten farklı olarak strateji, öğretici öznenin, ki bu Prospero oluyor, kendisini kontrol edebileceği bir yere –odasına- konumlandırmasını gerektirir. Prospero, kendi konumunu, egemen olmak istediği dışarda olma olarak tanımlar. Bu strateji, ona değişik koşullardan, şanstan bağımsızlık ve dokunulmazlık yanılsaması sağlar; öngörü ve denetim birinci amaçlar olur. De Certeau'ya göre bu yöntem, yönetsel ve bilimseldir; bu yöntem, güçlü bir yere, bütünleştirici bir söyleme ve bölümlenmiş bir mekâna ihtiyaç duyan Kartezyen tutumu somutlaştırır. Prospero'nun küçük odası bir "yer" –bir mevkidir-, bir çevre

değil. Bu konumdan Prospero, dünyayı okunabilir ve temsil edilebilir mekânlar olarak inşa eden bütünleştirici bir anlatı geliştirebilir. Bu özünde, görerek ustalığa izin veren panoptik[9] bir uygulamadır.

Prospero'nun yarattıkları bize imgesel biçimde, dikkatimizi onların görsel doğasına çeken "canlanmış resimler" olarak gösterilir. Bunlar, 15. yüzyıl resimlerinin, dünyanın imgesini *bilimsel bir biçimde* kurma çabasını yansıtır (Bénoliel, 34). Birçok durumda Prospero'nun alanı kadar, yarattığı ve aynalarda yansıyan görüntüler, ünlü Rönesans eserlerinin kopyalarıdır: Antonio'nun kendisine karşı yaptığı komployu Prospero'nun yeniden anlatışı, bir Veronese resminin canlı bir kopyasıyla gösterilir. Ferdinand ve Miranda'nın ilk kez saray yakınında karşılaştıkları mısır tarlası bir Breughel reprodüksiyonudur; Prospero, Ariel ve Miranda karakterleri ve gemi kazası geçirmiş Napolitenler, sırayla de la Tour'un, Bronzino'nun, Botticelli'nin ve Rembrandt'ın resimleriyle örneklenir. Sarayın mimarisi temsillerden kopyalanmıştır: Prospero'nun odası Messina'nın Aziz Jerome'undan alınmıştır, kütüphane Michelangelo mimarisinin kopyasıdır.[10]

---

[9] Panoptikon, Jeremy Bentham'ın tasarladığı bir hapishane modelinin adıdır. Ortasında mahkumların göremeyeceği bir gözetleme kulesi vardır ve kulenin görüş alanında halka gibi sıralanmış iç ve dış cepheye bakan çift camlı hücreler bulunur. Her şey gözetim altındadır. Foucault *Hapishanenin Doğuşu* adlı kitabında bu modeli iktidar ve toplum arasındaki ilişkide ele alır, panoptik tekniklerle iktidarın toplumun en küçük parçası olan birey üzerinde denetim mekanizması kurduğunu belirtir (ç.n.).

[10] *Prospero'nun Kitapları*'ndaki Aziz Jerome göndermesi, bu filmi *Yastık Kitabı*'na da bakar. Her iki filmin de başlığında kitap sözcüğü geçmektedir. Hem Prospero hem de Nagiko'nun aşığı Jerome, Aziz Jerome gibi bilgindir. Elliott ve Purdy'nin ifade ettiği gibi Jerome çok dil bilir ve bir çevirmendir. "Adaşı Aziz Jerome gibi Latin Babaların en güzel konuşanı ve en bilgilisidir, İncil'in İbra-

Görsel alıntıların bu kullanımıyla Greenaway açıkça Prospero'nun gerçekliğinin temsillerde örneklendiğini vurgular. Prospero'nun dünyası aşırı gerçekçi postmodern dünyanın habercisidir; burada gerçeklik temsilleri, gerçeklik modelleri, insan-yapımı bir gerçeklik olur.

Greenaway, sinemasal görüntünün Rönesans'ın perspektif inşasına dayandırıldığını da gösterir (bkz. Baudry). Kamera, perspektif sahibi resimlerin sağladığına benzer bir konum alır. Kameranın konumu, gördüğünü denetlenebilir, türdeş ve sabit görüş nesnesine indirgeyerek mutlak bilgi ve tamamını görme yanılsaması oluşturup seyirlik öznenin cepheden bakışını yineler. Görüş öznesi ve onun nesnesi arasında açık bir ayrım yaratarak kamera açısı ve canlı resimler, "ayırmanın görüntünün bedeli olduğunu" dramatize eder (de Certeau, "Delilik", 26). Aynalardaki yansımalar ayrıca Prospero'nun yansıma ve görüntü olarak yarattığı görünür dünyaya dikkat çeker. Ayna "şeyleri görüntüye çeviren evrensel bir büyü aracıdır" (Merleau-Ponty, 168). Perspektifciliğin yaptığı gibi düşünceye ait bir dünya benzerini inşa eden "mekanik bir hiledir". Merleau-Ponty'ye göre bu benzerlik, bir "yansıma ilişkisidir" ve "varolan dünyanın tüm yönlerine saygı gösteren hiçbir yansıtma yoktur" (170, 174).

Robert Romanyshyn, doğrusal perspektif vizyonunun, hızlı bir biçimde kültürel bir zihin alışkanlığı haline gelen sanatsal bir yaratı olduğu fikrini tartışır; bir teknik olarak başlayan şey çok geçmeden kapsamlı bir dünya görüşü, bir metafizik olmuştur. Perspektivizm salt bir görüntü nesnesine indirgenmiş bir dünyanın görsel öznelerini yaratarak dünyayla ilişkili seyirlik bir konumu davet etti. Doğrusal perspektif yasalarını düzenleyerek, 15. yüzyıl

niceden ilk Latince çevirisinin de sorumlusudur" (bu kitaptaki Elliott ve Purdy'nin bölümüne bakınız).

sanatçısı, mimar ve yazarı Leon Battista Alberti, "Descartes'ın *cogito* projesinin dayandığı ve bunun bir genişletilmiş biçimi olan dünyanın teni ve aklın gözü arasında bir mesafe psikolojisi" başlattı (349). Dünya kitaplarda ve görüntülerde kodlanıp çerçevelenerek metinleştirildiğinde, maddi ve organik doğasını yitirir ve şematik bir soyutlama olur. Kitabın basılmaya başlaması ve kitlesel üretiminin, Alberti'nin perspektif yasalarını düzenleyip dünyayı "geometrik bir sisteme" dönüştürmesine denk gelmesi ilginçtir. Romanyshyn'ın açıkladığı gibi "geometrik dünyanın doğrusallığı, karşılığını kitabın doğrusal okumasında bulacaktır; burada satır satır, cümle cümle kitabın kronolojik yapısı bilimlerdeki zamanın ardışık, düzenli, doğrusal yapısını yansıtacaktır" (351). Rönesansta baskı, perspektivizm ve bilimle dünyanın üçlü metinleştirilmesi, Prospero'nun düşüncedeki yeni bir modele göre yeni bir dünya oluşturmada kullandığı dilde, görüntülerde ve büyülü güçlerde yansıtılır. İzleyicinin gördüğü, akıl gözünün yarattığı zihinsel bir görüntü ürünüdür.

Modernitenin görüntüye verdiği öncelik ve düşünce için bir paradigma olarak görüntünün kullanılması, dünyanın dışında izleyici olduğumuz ve dünyayı belirlemek, işlevini denetlemek için onu inceleyebildiğimiz yanılsamasını sürdürmemize yardım eder. Perspektivizmin gündeme getirdiği derinlik duygusu optik bir yanılsamadır. Yalnızca yanlış olmakla kalmaz, aynı zamanda kasıtlı olarak da aldatıcıdır: Dünyayı gözlenebilir ve ölçülebilir düz bir yüzeye çevirerek paradoksal bir biçimde onu içsel derinliğinden yoksun bırakır. Merleau-Ponty, derinliği en temel algı olarak belirler ve derinliğin dünyadaki varlığımızı deneyimlediğimiz bir belirsizlik ve karışıklık boyutu olduğunu tartışır. Derinlik görünür ve görünür olmayanı içerir; dünyanın önceden varolduğunu ve bakışımızı aş-

tığını anımsatır. Derinlik, gözün gördüğünden ayrılması gereken bedensel algıyla deneyimlenir. Bir temsile baktığımızda görürüz; algılamayız. Görme kendine mal ederken algı içsel olarak katılımcıdır. Merleau-Ponty'ye göre, algı bedensel ve diyalojiktir; yaşayan bedenle yaşayan dünya arasında bir konuşmadır, çünkü deneyimin bilinçli öznesi akıl değil bedendir.

Günümüzdeki çevresel krizi anlamada Merleau-Ponty'nin felsefesiyle ilgisi üzerine yaptığı çalışmada David Abram şunu açıklar: "Doğrudan algılanan dünyada gevşekliği ya da oyunu sağlayan derinliktir; dünyaya bağlanmak, onu seçmek, ona *odaklanmak* için bedenin özgürlüğünü isteyen değişkenliği getiren de odur; öyle ki bu durum, bu özgürlüğü temalaştıran ve sahiplenen herhangi bir sözel yansımadan çok öncedir" (103). Abram, duyulur dünyadan metafizik kopuşumuzun duyulara ve bedene olan güvensizliğimizin bir sonucu olduğu fikrini tartışır.[11]

Dünyayı doğru olarak temsil eden görüntü ve dünyayla olan duyusal katılımımız yanılsamasını sürdürürken perpektivizmin desteklediği dünya görüşü ya da ideoloji, mesafeli bir ilişkiyi geliştirir. Bu dünya görüşü, düz anlamıyla bizim dünyayla olan *temasımızı koparır*.

Greenaway'in filmi, çoklu çerçeveler sunarak kamerayla kopyası yaratılan tek boyutlu görüntünün altını oymaya çalışır. Perdedeki görüntü, çoklu katmanları biraraya getirerek iki boyutlu olmaktan çıkar. Resimde *vedute* olarak bilinen çerçeve içine çerçeve koyma "hilesi", zaten Rönesans sanatçıları tarafından kullanılıyorken (Bénoliel, 68) bunun filmde kullanımı, dünyadaki çoklu gerçeklik düzeylerinin, derinliğin varlığının ortaya konmasına

[11] Bu düşüncenin tam bir incelemesi için Abram'ın şu çalışmasına bakınız: *The Spell of the Sensuous: Human Perception in a More-Than-Human-World.* New York: Pantheon, 1996.

yardımcı olabilir. Bu çoklu çerçeve katmanlarıyla Greenaway, perdede görünen imgenin arkasındaki görünmeyen mekânın izleyici tarafından farkına varılmasını sağlar. Bu görüntünün sınırlarını dramatize ederek, dünya bizim görüşümüzün ötesinde devam eder. Çoklu çerçevelemeler ayrıca görüntünün kendisinin daima bir akış içinde olduğu, nesnelerin sabit ve durağan olmadığını gösterir. Greenaway "varlığın yalnızca yanılsama içinde ve yanılsamayla elde edilebildiğini" (Shapiro, 132) göstermek için görüntüyü kesintiye uğratır.

Prospero'nun yarattığı "gerçeklik" sürekli olarak aynalarda yansıtılan çerçevelenmiş görüntüler serisiyle gösterilir. Onun perspektif içeren bakışı, ürettiği canlanmış resimlerde ortaya konur. Filmin postmodernist görüntü çokluğu, Prospero'nun ataerkil, bilgi-üreten bakışını –bilimin pozitivist bakışına benzer otoriter bakışı- sarsar. Film böylece, sanattaki gerçekçilikle bilimlerdeki pozitivizmi eşitler ve her iki alanda da nesnelerin her zaman gerçekten temsillerini aştığını gösterir (Jay, "Görünüş Ontolojisi", 145). Aşkın bilen özne konumuna meydan okunur ve bu öznenin sentetik birliği çöker. Görüntüden kaçmaktan çok Greenaway, "otoriteyi sömürgeleştirici ataerkil bakıştan yoksun bırakmak için" (Bal, 401) görüntünün kendisinin çoklu hale gelebileceğini göstererek görüntü biçimlerini farklılaştırır. Mieke Bal, çoklu perspektifler ve çoğalan görüş açılarının, aslında egemen temsil biçimlerinin ideolojik içerimlerine karşı duran etkili araçlar olabileceğini tartışır (379). Greenaway'in çoğulcu görüntüleri böylece Prospero'nun "sözsel-gözsel-benlik bilincinin" patolojik doğasını açığa vurur; bunu "doğrusal ussallığın, bağlamsal tutarlılığın, anlatısal sürekliliğin, odaklanılmış yoğunlaşmanın, sonsuz gelişmenin, bireysel mahremiyetin, verimli etkililiğin, yansız kapsamlılığın ve nesnelliğin değerlerine"

(Romanyshyn, 340) meydan okuyarak yapar. Ancak özne merkezsizleştiğinde, özne ve nesnenin iç içe geçmesini yadsıyan dualistik felsefe çöker ve özne dünyayla iç içe geçer.

Bedenin Önceliği ve Dünyanın Büyüsünün Bozulması

Jonathan Romney, *Prospero'nun Kitapları* eleştirisinde, denizcinin "Parçalanıyoruz! Parçalanıyoruz! Parçalanıyoruz!" haykırışıyla simgelenen, filmin sonsuz dil ve görüntü parçalanmasına dikkat çeker. Eleştirmen, daha da ileri giderek filmin "bedenlerin maddiliğinin sabitlenmesine karşılık verdiği ölçüde, görüntülerin geçici tinsel doğasının umutsuz farkındalığını somutlaştırdığını" belirtir (44). Bedenin maddeselliği, en canlı biçimde dansçı ve koreograf Michael Clark'ın oynadığı Caliban karakteriyle öne çıkarılır. Caliban'ın bedenine verilmiş olan egemen rol, dünyayı oyunbaz bir tarzda deneyimlemenin alternatif bir aracını ileri sürmeye hizmet eder ve Prospero'nun egemen görsel usçuluğuna çare olur. Caliban'ın hem su hem de toprakla olan yakın ilişkisi, dünyanın entelektüel bir incelemesinden ve egemenliğinden çok onunla özdeşleşmeci bir ilişkiyi ima eder. Caliban'ın bedensel hareketleri, örtük bilginin elde edilmesinde bedenin merkeziliğine dikkatimizi çeker.

Caliban'm dünya bilgisi ve deneyimi, bedeniyle başlar; akıl basitçe, Caliban'ı Morris Berman'ın sözünü ettiği "duyusal zihin" yaparak onun deneyimlerinin düzenleyicisi ve güçlendiricisi işlevini görür. Dünyadan farklılaşmamış bir okyanus içinde varlığını sürdüren bilinçli olmayan bir bebeğin bedeni gibi, Caliban'ın bedeni de genellikle suya gömülüdür; bir "duyu aracıdır" (Berman, 158) ve çevresiyle olan ilişkisi öncelikle dokunsaldır. Yaşamın kaynağının filmdeki simgesi olan, her şeyin kaynaklandığı ve ona döndüğü suyla yakın ilişki içinde kalır. Aslında suyun

baştan sona filmin tümüne görsel ve işitsel olarak yayıldığı söylenebilir: Siyah bir havuzda etrafa sıçrayan su damlalarının açılış sahnesindeki çekiminden suyla bağlantılı birçok alegorik yaratıklara ve film boyunca ara sıra ortaya çıkan okyanus sesine kadar bu elementin saran, nüfuz eden, yaşam alıp veren doğası ve Greenaway'in filmlerinde yinelenen varlığı sürekli bize anımsatılır.[12]

Caliban, ilk önce, Miranda'ya saldırmaya kalkıştığı için Prospero tarafından sürgün edilmiş olduğu çukurun bulanık kahverengimsi sularından çıkarken görülür. Prospero Caliban'ın cümlelerini söylerken Caliban'ın bedeni yavaşça ve belirsiz bir biçimde kendini göstermeye başlar. Ne tamamen insandır ne de hayvan. Bir balık olmamasına rağmen su aygırı gibi ses çıkardığı ve suya uyum sağladığı söylenir. Özellikle renkli üreme organlarına ve küçük kıvrık boynuzlarına dikkat çekilir. Prospero onun *için* konuşurken Caliban'ın bedeni dans benzeri kıvrılmalarla bağlı olduğu kayanın etrafında sürünür. Caliban'ın tüm hareketleri sürekli çıplaklığına vurgu yaparak ve varlığının maddiliğini dramatize ederek dansa benzer biçimde gerçekleşir. Bu sefer Prospero'nun denize atmış olduğu iki kitabı kurtarmak için Caliban'ın son sahnedeki sudan çıkma görüntüsü, "duyumsayan ve duyumsananın bölünemezliği" (Merleau-Ponty, 163) ve kapsayıcı araçla olan yakın ilişkisini bir kez daha vurgular.

Çukurun mekânı, bilgi ve ussallığın alanı olan Prospero'nun küçük odasına şaşırtıcı bir karşıtlık sunar. Daha çok Platon'un mağarası gibi Caliban'ın çukuru, ilkel, de-

[12] *Making a Splash* 1984'de 16. mm. çekilen 25 dakikalık bir filmdir. Bu film de, aynı şekilde Michael Nyman'ın müziğine kesme yapar ve bir yüzeye sıçrayan damlaların çekimiyle açılır. Bana göre bu, Greenaway'in hem insan hem de insan olmayan Beden'i çok güzel yücelttiğini gösterir.

ğersiz, gölge ve aldanmaların tehlikeli dünyası olarak resmedilir. Çukurda açılan daireden gelen ışık, çukurun dışındaki "aydınlanmış" bir dünyanın varlığını da ima ederken, hayaletimsi bir aura içinde karakterleri ve nesneleri oluşturur. Platon'un mağarasında olduğu gibi çukurda da hayali nitelikler üstlenen, duyulur dünyadır. Prospero'nun büyüsünün iyi olduğu söylenirken, Caliban, annesi, Sycorax ve çukurda yaşayan yaratıklar kara büyü ve doğanın karanlık güçleriyle ilişkilendirilir. Greenaway ironik bir biçimde Sycorax ve Prospero'nun şeytanla arkadaşlık ettiğini belirtir: Sycorax şehvetle, Prospero da "kitaplardaki Şeytanla" (*Prospero'nun Kitapları*, 29).

Hem Caliban hem de Sycorax, adanın doğal unsurlarına yakından bağlıdır. Greenaway, Sycorax'ın bir cadı olarak Shakespeareci betimlemesini sürdürür: "ayı denetleyecek, medcezir yapacak / kadar güçlü / gücü olmadan emir verebilir" (*Prospero'nun Kitapları* , 159). Caliban'ın doğayla bütünleşmesi, onun gerçek "krallığı" olan adanın doğal unsurlarıyla etkileşimi ve sürekli adayı çağrıştırmasıyla gösterilir; Caliban'ın Prospero'ya hatırlattığı gibi:

> Ve sonra seni sevdim,
> Ve sana adanın tüm özelliklerini gösterdim
> Serin çeşmeler, deniz çukurları, çorak mekân ve verimli.
> Lanetlenmiş ben böyle yaptım! Sycorax'ın
> Tüm büyüleri, kurbağalar, böcekler, yarasalar seni bulsun!
> Sahip olduğun tüm özellikler ben olduğum için
> Ki ilk önce bana aittiler! Ve buraya beni kapattın
> Bu sert kayada adanın geri kalanını
> Benden uzak tutuyorsun (*Prospero'nun Kitapları*, 94).

Ben'in (*self*) ve çevrenin bu bütünleşmesi ve katılımcı bir bilinçle ilişkili bedenin önceliği, çıplak bedenin ön

plana getirildiği birçok diğer sahnede de çağrıştırılır. Örneğin adaya, Caliban gibi neşeyle dans eden ve kendilerini özgürce oyunlara, hilelere ve kaba sözlere veren çıplak mitik figürler ve ruhlar yerleştirilmiştir. Gemi kazasından sonra adanın su perileri tarafından kurtarılmış olan kazazedelerin çıplak ve çaresiz bedenleri suyun altında görülür. Yavaşça yüzeye doğru süzülen kazazedelerin hemen hemen lirik görüntüsü, rahimdeki suya benzer bir biçimde okyanus suyuyla sarmalanan bedenleri Ben'in ve çevrenin bütünleşmesine dikkat çeker; bu bütünleşme, Prospero'nun intikam anlatısında yer almalarıyla temsil edilen sembolik evredeki "doğumlarını" önceler.

Prospero'nun dünyayla olan ussal ve gidimli etkileşim modelinin oluşturduğu bütünleşmeden ayrılmaya kadar olan bu bölüm ve bu ayrılmayla ilişkili olan acı, Sycorax'ın Ariel'i bıraktığı çam ağacından Ariel'in "özgürleştiği" sahnede dramatize edilir. Oysa Ariel'in ağaçla bütünleşmesi Prospero'nun katılımcı olmayan bilinci tarafından bir hapis biçimini alır; daha bütünsel bir dünya görüşü benimsendiğinde görüntü, alternatif bir yoruma olanak verir. Prospero'nun dünyayla olan ilişkisi atomistik iken, ağaçtaki Ariel görüntüsü, bir parçası olduğu ve bağımlı olduğu çevreyle daha embriyonik bir karşılıklı bağlılık ileri sürer. Ariel'in ağaçla bütünleşmesi, kişinin ve çevrenin sadece içtenlikle bağlılığının değil, Berman'ın tartıştığı gibi, aynı zamanda "sonunda özdeş" olduğunun kanıtı olarak alınabilir (77).[13]

Bu görüntü Ben ve dünya arasındaki deneyimin ter-

[13] Ariel'in ağaçtaki "hapisliği"ne benzer bir örnek için benim Aimé Césaire'ın *Bir Fırtına*'sı tartışmama bakın: "African Animism, Négritude, and the Interdependence of Place and Being in Aimé Césaire's *A Tempest*." *Interdisciplinary Studies on Literature and Environment* 3.2 (1996): 47-61.

sine dönebilirliğini yakalar; böylece dünyayı deneyimlemek, onun tarafından deneyimlenmek olur. Merleau-Ponty bu tersinebilirliğe *chiasm* (kesişim)[14] der; yani dünyanın teni ile bireysel tenin içiçe geçmesi, birbirine karışması, harmanlanması. Ariel ağaçtayken düzanlamıyla "dünyanın dokusuna/kumaşına yakalanır" (Merleau-Ponty, 163). Bu birbirine geçme, duyulur ve canlı dünyadan metafizik kopuşumuzun alternatif bir biçimini temsil eder.

Denizden gemi kazasının ortaya çıkışı gibi, Ariel'in ağaçtan ortaya çıkışı Prospero'nun sembolik dünyasına bir doğumdur –moderniteye bir doğum. Acıyla işaretlenir ve yara izleri bırakır. Prospero, bile bile acının kaynağını yanlış tanımlar; Ariel'i ağaçtan "özgürleştirmek"ten çok onu oraya "hapseder". Filmde grafik olarak gösterilen Ariel'in ağaçtan acılı koparılışı, senaryoda açıkça bir kopma süreci olarak betimlenir:

> Çam ağacındaki Ariel özgürleşir. Yüksek ve acı dolu bir çığlıkla –çekme ve germe ve kesilme sesi... Ariel, havlama sesinden, yosundan ve likenden ortaya çıkar... kanlar içindeki bedeni. Işıkta durur- acıyla inler... ensesinden, koltukaltından ve kasığından akan kan... izlerken... akan kan ortadan kalkar ve ışıkta beyaz olan bedeni, ağaç halkalarıyla zayıf biçimde gösterilir... bunlar da yavaşça kaybolur (*Prospero'nun Kitapları*, 89).

Bu pasaj, yalnızca Prospero'nun sembolik dünyası-

[14] Merleau-Ponty "içiçe geçme" ve "kesişim" kavramlarını kullanarak "gören-görülen", "dokunan-dokunulan" ilişkisindeki kesin belirlenimleri ortadan kaldırır. Beden önce bir durumun içinde dünyayı algılar, sonra dünyanın algısı bedene eklemlenir; özne ve dünya içiçe geçer. Nesneleri algılamak, onlarla içiçe geçmektir. Bakış, göreni görünene ekler. Bunun adı öznenin nesne üzerine kurduğu iktidarın yok edilmesidir. Nilüfer Zengin, "Görülmeyi Görmek: Et Kavramı Üzerine", *Dünyanın Teni*, haz. Zeynep Direk, Metis, 2003, s. 138-149 (ç.n.).

na Ariel'in doğuşunu değil, aynı zamanda, ışık sözcüğünün yinelenmesiyle, doğal dünyadan bu ayrılışın "aydınlanmış" doğasını da vurgular. Prospero'nun bunu görmesi gibi Ariel'in ağaçtan özgürleşmesi, akıl ve ussallığın ışığa gelmesidir; bu, Mağarayı terketmeye benzer bir olaydır.

Prospero'nun Sycorax'ı şeytanlaştırması ve besleyici anne gibi olan Yeryüzü metaforunu bastırması, geçmişin ve adanın yeniden yazılmasını geçerli kılmak için oluşturduğu kurmacalardır; böylece mutlak gücünü ve her yerdeki denetimini güvenceye alır. Prospero, Ariel'i denetim altına almada bir tehdit olarak bu bütünleşmeyi kullanmak için, Ariel'in ağaçla bütünleşmesini olumsuz terimlerle yeniden tanımlar. Peggy Phelan'ın belirttiği gibi "geçmişi gelecek olarak sürekli projelendirebilmesi için Prospero Ariel'e emirler verir" (49). Ama bu stratejinin etkili olabilmesi için Prospero ilk önce geçmişi yeniden tanımlamalıdır –tarihi Orwellci tarzda yeniden yazar. Bu strateji Bilimsel Devrimin yaptığına benzer: Gelişme adına Bilimsel Devrim geçmişi ilkel ve geriye götüren olarak yeniden tanımlamış ve otoritesini kullanmak ve denetleyebilmek için geçmiş korkusunu aşılamıştır. Bu, bilimsel araştırma, ekonomik gelişme ve hegemonik denetimi arttırmak için tasarlanan, canlı doğanın ideolojik olarak değerinin düşürülmesi ve hareket eden saf maddeye dönüştürülmesi anlamına gelen modernite projesidir.

Prospero'nun adayı tarihsel ve coğrafi olarak "yeniden yazmada" kullandığı 24 kitabın Greenaway tarafından yapılan görsel tretmanı, burada tartışılan iki bilinç biçimi arasındaki bir karşılaşmayı dayatır: Sırasıyla Prospero ve Caliban tarafından örneklenen, modernitenin normatif ve katılımcı olmayan bilinci ile postmodernite öncesinin / postmodernitenin çoğulcu, katılımcı bilinci. Bu kitaplar, Ben ve dünyanın özdeşliğini sabitlemede modernitenin

başarısız girişimlerinin bir göstergesidir. Bu kitaplarda toplanan dünyanın bilgisinin ya da anlayışının, indirgenemez biçimde kısmi –sınırlı ve önyargılı-, bunlarda temsil edilen dünyanın da sabit bir metin olmaktan çok sürekli büyüyen, açık ve dinamik bir organizma olduğu gösterilir.

Bu kitaplar, dünya hakkında bilgiyi toplama ve kodlama çabalarında tipik olarak moderndir. Sözgelimi *Su Kitabı*, araştırıcı çizimler, keşfedici metinler, diyagramlar ve hava durumu haritaları içerir; *Vesalius'un Doğum Anatomisi* adlı kitabı insan bedeninin işleyiş biçimini açıklayan betimsel çizimlerle doludur. Bunlar, öz-düşünümselliklerinde, çoğulcu ve açık uçlu doğalarında, dünyanın değişmez yansımalarını ya da görüntülerini sağlamadaki başarısızlıklarıyla, yine de postmoderndir. *Aynalar Kitabı*, okuru yansıtır, ama onun kimliğini kesin olarak sabitleyemez:

> Bazı aynalar basitçe okuru yansıtır, bazıları üç dakika önceki halini, bazıları bir yıl içinde sanki bir çocuk, bir kadın, bir canavar, bir fikir, bir test ya da bir melek olacak halini yansıtır. Bir ayna sürekli yalan söyler, diğeri dünyayı ters görür, diğeri de başaşağı (*Prospero'nun Kitapları*, 17).

Bu kitap, yalnızca yansımaların hakikatini ve doğruluğunu değil, aynı zamanda Ben'in sabitliğini ve bütünlüğünü de sorgular. Gerçeklik ve bunun temsilleri arasındaki kapatılamaz açığı dramatize eder.

Yine de yürürlükte olduğu görünen, bu kitapların postmodern karakteridir. Örneğin Prospero'nun kitaplarının Greenaway tarafından gösterilmesine Derridaca bir yaklaşım, bu kitapları hep süreç içinde, çoklu ve açık uçlu olaylar olarak görmek olur. Bu bakış açısından, Prospero'nun kitaplarının tam anlamıyla *ansiklopedik* doğası, sabitlenmiş, değişmeyen bir bütünlük olan bu kitap kavra-

mına meydan okunmasına yol açar. Bu nedenle, Derridaca bir okuma "gösterilenin oluşturduğu bir bütünlük (gösterenden) önce vardır; gösterilenin kayıtlarını ve işaretlerini denetler, onun ideal halinden bağımsızdır" (*Of Grammatology*, 18) görüşünü de yapısöküme uğratır. Açıklamalı okumalarla birlikte tüm mitolojilerin bir özeti olan *Mitolojiler Kitabı*, sembolik yorumlamalarla alternatif versiyonları ve farklılıkları da içerir. Kitap, herhangi bir bilgi kuramının bir yorumlama kuramı olduğuna dikkat çeker. *Gezgincinin Masalları Kitabı*, inanılmayan şahane masallar içerir. *Geçmiş, Şimdi ve Gelecek Hayvanların Kitabı*, adaya yerleştirmek için Prospero'nun kullandığı, uydurma hayvanlar kadar, gerçek, imgesel olanın da bir sözlüğüdür. Ütopyalar Kitabı, sadece gerçek değil, aynı zamanda kurmaca ve gerçeklik arasındaki ayrımı bulanıklaştıran hayali toplulukların betimlemesini de içerir. Okur, kendi ütopik dünyasını oluşturmada burada betimlenen çeşitli toplulukların özelliklerini istediği gibi birleştirmede özgürdür. Okuma ve yazma süreçleri arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak bu kitap, metnin "yaratımında" okurun etkin olmasını gerektirir. Ayrıca kitabın doğası, birleşme olasılıklarının yalnızca çoklu değil aynı zamanda sonsuz olduğunu da ileri sürer. Kitabın okurları kadar, potansiyel olarak dünyanın birçok olası versiyonları da vardır. Bir okumanın diğeri üzerindeki ayrıcalığı, Prospero'nun kendi yazma projesi kadar tekçi ve bütünsel bir çaba olur. Benzer biçimde *Oyunlar Kitabı*'nın "deneyimler kadar birçok durumu örten" oyunlar içerdiği söylenir (*Prospero'nun Kitapları*, 24).

Bu kitapların çoğu, simya ve bilim gibi bilme biçimlerinin açıkça ayrı olduğu ve karşıt epistemolojileri temsil ettiği görüşüne meydan okuyarak metaforik ve fantastik olanı bilimle karıştırır. Örneğin *Hareketler Kitabı*, "düşüncelerin bellekte bir diğerini nasıl izlediğinin ve düşünce-

nin bittiğinde nereye gittiğinin" (*Prospero'nun Kitapları*, 24) daha az bilimsel açıklamasını yapar ve kuşların uçuşuyla dalgaların hareketini aynı anda "bilimsel olarak" betimlemeyi önerir. *Evrensel Kozmografi Kitabı*, tüm evrensel fenomenleri "disiplinli geometrik şekillerle" bir sisteme yerleştirmeye çalışırken kendilerini yeniden düzenleyen ve sürekli devinen tablolar, listeler ve kataloglar içerir; çünkü bunlar hareket eden insan bedeni üzerine kayıtlıdır (*Prospero'nun Kitapları*, 24). Canlı dünyayı metinler biçiminde sabitleme girişimleri, kitapların dinamik ve yaşayan özellikleriyle sarsılır. Dünyanın bilgisi böylece daima kısmi ve eksiktir; çünkü dünyanın kendisi eksiktir: Dünya bilgi değildir, fakat *oluşum içindedir*.

Dünyayla sessiz, yalıtılmış, uzak ve soyut bir ilişkiyi vurgulamaktan daha çok bu kitaplar, okurun bunların içerikleriyle doğrudan deneyimsel temas içinde olmasını gerektirir. *Ağır Bir Geometri Kitabı* ve *Mimari ve Diğer Müzik Kitabı* gibi bazı kitaplar, sayfalardan yükselen üç boyutlu modellere yayılır. Kitaplar açıldığında içerikleri yaşam bulur: Sarkaçlar sallanır, gevşek çakıl ve erimiş kum meydana gelir, buhar çıkar, böcekler ve sürüngenler sayfalarda sürünür. Bazı kitaplar doğrudan duyusal deneyimi çağırır. *Renkler Kitabı*'nda "renk bir yeri, bir nesneyi, bir konumu ya da bir durumu öyle güçlü anımsatır ki ilgili duyusal duyum doğrudan deneyimlenir. Böylece parlak sarı-portakal bir volkana giriştir ve koyu mavi-yeşil yılan balıkları ve balıkların yüzdüğü ve yüzünüze su sıçrattığı derin bir denizin anımsatıcısıdır" (*Prospero'nun Kitapları*, 20). Bazı sayfalar, eğer yenirse, okuru tedavi edebilen ya da ona zarar verebilen toprağın mineralleri ve diğer unsurlarıyla döllenir.

Bu kitaplar böylece okurların bunlarla olan saf entelektüel etkileşiminden çok bedensel etkileşimini vurgular.

Ben ve dünya arasındaki ilişki gibi okur ve metin arasındaki ilişki, fenomenolojik, katılımcı ve diyalektiktir. Tüm bedensel duyuları içerir –görme, dokunma, koklama ve işitme. *Anatominin Vesalius*'u açıldığında ağlayan bebeklerin sesi duyulur ve parmakları kırmızıya boyar. *Mimari ve Diğer Müzik Kitabı*'nda kalabalığın gürültüsü ve müzik işitilebilir. *Yeryüzü Kitabı*, kişinin saçının rengini değiştirebilir, ateş yakabilir, sabun yapabilir ve ölüm getirdiği kadar hastalıkları da iyileştirebilir.

Kitaplar, fiziksel ve zihinsel algı arasında hiçbir ayrım yapmaz; bu yüzden 16. yüzyılda etkisi başlayan akıl ve beden ikiliğini yıkar. Onlarda "içerilen" bilgi, dünya nasıl geçmişin, bugünün, geleceğin, gerçeğin ve olası yaşam biçimlerinin bir ansiklopedisiyse o şekilde ansiklopediktir. Terimin tam anlamıyla *açık metinler*dir: Mekânda ya da zamanda hiçbir sınır, hiçbir epistemoloji, hiçbir belirli kronoloji, hiçbir doğrusal anlatı dayatmaz. Filmin kendisi gibi *Prospero'nun Kitapları* çoğulcu ve postmoderndir: Belirsizliği ve karmaşıklığı yüceltir, tüm duyularımızı işe koşarak görsel algının sınırlarına meydan okur, kurmaca ve temsil edilen gerçeklik arasındaki ayrımı belirsizleştirir ve Kartezyen aşkın özne ideolojisine karşı durur. Prospero'nun kitapları ve *Prospero'nun Kitapları* ister dilsel isterse görüntüsel olsun temsilin daima metaforik ve alegorik olduğunu kabul eder. Kitaplarda olduğu gibi filmde "sözcükler ve cümleler, paragraflar ve bölümler Nisan ayında bir göletteki kurbağa yavruları ya da bir Kasım akşamı gökyüzündeki sığırcıklar gibi toplanır" (*Prospero'nun Kitapları*, 21). Gerçeklik daima bağlamsal, dinamik, değişken ve şansa açıktır. Gerçeklik temsilleri, "doğru" olma şansına dayanacaksa bu özellikleri tanımalı ve yansıtmalıdır. Bu nedenle açık, çoğulcu, merkezsiz olmalı, dünyayla diyalektik ve katılımcı bir ilişkiyi davet etmelidir.

Görüntünün egemenliğine yapılan en son saldırılar, bilgi ve özgürlük kazanma yönteminden çok egemenliğin bir teknolojisi ya da aracı olarak modern görüntüyle özdeşleşmiştir.[15] Gözle ilgili görüş sadece diğer algısal yetilerden ayrı olmasıyla değil aynı zamanda zihinsel görüş paradigmasına uygun olduğu zaman Michel Foucault'nun panoptik görüşü, David Levin'in *assertoric* (iddiacı, tek yanlı) bakışı ve Hans Blumenberg'in baskıcı görüşü gibi kavramların hepsi, dikkatimizi görünüşün/görüntünün (*vision*) totaliter potansiyeline yöneltir. Modernite projesinin başlamasında canalıcı araçlar olarak, birçok eleştirmen, diğer algısal biçimler pahasına görüntüye daha fazla değer verilmesini ve sezgisel bilginin entelektüel bilginin yerini almasını destekler. Örneğin Levin'e göre "kültürümüzdeki görme merkezlilik kendisini yalnızca modernitede ortaya çıkarır ve bu panoptisizmdir: Görünürlük koşullarını güvenceye alan ileri teknolojilerin ve evrenselleşmiş bir akılcılığın birleşmesiyle düzenlenen disipline edici pratikler ve yönetsel kurumlar sistemi" ("Giriş", 7).

Modernitenin görünüşün/görüntünün despotik kullanımına yanıt olarak çoğu yazar "karşıgörüntüler"den söz eder: Eleştirel, yıkıcı, tarihsel açıdan yeni olan ya da eski görme ve olma yollarını yeniden keşfeden yeni görme yolları –nesnelerin gizemini ve kutsallığını kabul eden ve ona saygı duyan yollar, dünyaya karşı egemen-olmayan

[15] Görmeye/görüntüye bu türden saldırıların tarihinin kapsamlı bir çalışması için Martin Jay'e bakınız: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Bu çalışmayla da ilgili olan "The Ethics of Blindness and the Postmodern Sublime: Levinas and Lyotard" adlı makalesinde Jay, postmodernizmin görmeyle ikiyüzlü ilişkisini tartışır: "Postmodernizm, (çıkarılan) bir göz hikayesinde sonuca ulaşan bölüm olarak anlaşılabilir. Ya da paradoksal bir biçimde ilk önce görselin aşırı büyümesi ve en azından türlerin birinde onun kötülenmesi olabilir" (546).

bir tutum geliştiren yollar. *Görünüşün Açılışı*'nda Levin, indirgeyici ve somutlaştırıcı "gölgesiz bilgi görünüşü"nün gerçek görünüş tarafından yerinden edilmesini ister; gerçek görünüş, görünür içindeki görünmez olana, karanlık ve gölge bölgelere açıktır ve derin düşünceye dalmıştır. Greenaway'in "göz epiği", görünür olanın ötesindeki görünmeyen çerçevelerin araya sızmasına izin veren çoklu çerçeve katmanlarıyla, perdedeki görüntünün derinliğini genişleterek böylesi bir görüş ileri sürer. Greenaway daha da ileri giderek dünyayı deneyimlemede ve örtük olarak onu bilmede bedenin birincil rolüne dikkat çekerek gözsel-görünüş-olan-dünya görüşünün toplamda potansiyelini, olası gücünü zayıflatır. Böylece Prospero'nun temsil ettiği Kartezyen ego-sözsel-gözselmerkezli bilince bir alternatif geliştirmesine yardım eder.

Greenaway'in tüm kahramanları benzer biçimde yıkıcı, bütünleştirici hırsları paylaşan arketip modernist benlerdir. Filmlerinin tümü kahramanlarının düşüşünü izler; çoğu kahramanların ölümüyle sonuçlanır; şayet sanatçılarsa sanat yapıtının yıkımıyla sonlanır. Marlene Rodgers, Greenaway'in yapıtlarının "ister iktidar, isterse düşünce yoluyla olsun dünyayı denetleme arzusuyla, karmaşa ve doğal çürüme sürecine ilişkin kırılganlığımızın gerçekliği arasındaki gerilime" sürekli hitap ediyor göründüğünü belirtir (18). *Positif*'de yayınlanan bir görüşmede Greenaway, sanatsal yaratım dahil tüm yaratımların, karmaşık olarak algıladığımız dünyaya bir düzen dayatmanın umutsuz, başarısız bir çaba olduğunu açıklayarak filmlerinin bu okumasını onaylar; son çözümlemede tüm düzen verme stratejilerimiz boşa çıkar (Ciment, 42).

Greenaway'in diğer kahramanları gibi Prospero "Greenaway'in aşkın yazarlığa duyduğu kendini sorgulayıcı bir arzunun yansımasıdır" (Romney, 44). Fosilleşmiş

görüşün bir izleyicisi olarak –bir çeşit halüsinasyon- Prospero kendi yaratımında tuzağa düşürülür. Kurtuluş yalnızca tekniklerden feragat etmesiyle gerçekleşebilir. Prospero Ariel'in yardımıyla 24 kitabını denize fırlatıp büyülü sopasını ikiye böldüğünde sadece kendisini özgürleştirmez, aynı zamanda tüm adayı ve orada yaşayanları kendisinin etkileme gücünden kurtarır. Prospero'nun iktidar kaynağı etkisiz kaldığında onun büyüsünün sonucu da etkisizleşir. Gerçeklik-olan-yanılsamanın son yıkımı ve çöküşüne adanın doğal seslerinin dönüşü eşlik eder. *Prospero'nun Kitapları* böylece modernitenin yazarlıkla ilgili niyetleriyle, mutlak anlama ve denetleme arayışındaki yanlış inancın da tam bir incelemesi olur.

Not: Bu makalenin bölümleri şurada yayınlandı: "Aimé Césaire's A Tempest and Peter Greenaway's Prospero's Books as Ecological Readings and Rewritings of Shakespeare's The Tempest." *Reading the Earth. New Directions in the Study of Literature and Environment* içinde Michael P. Branch vd. (ed.). Moskova, Idaho: University of Idaho Press, 1998 (263-279). Bu kısmın yeniden basılmasına izin verdiği için Idaho Üniversitesi Yayınevi'ne teşekkür ederim.

Modern toplumun içine girmiş olduğu bunalımı yansıttığı ölçüde postmodernizm eleştirel, olumlu, katkı yapıcı ve sorgulayıcıdır. Öyle görünüyor ki, *postmodern* teriminin güçlü yanını bu eleştirel boyutu oluşturuyor. Postmodernizmin, moderniteden bir kopuşu dile getiriyor, kendini bir alternatif olarak, yeni bir kültürel oluşum, yeni bir dönem olarak sunuyor.

Çokuluslu alana denk düşen postmodernizm, sinemaya şu özellikleriyle yansımaktadır: Nostalji, geçmişe duyulan tutucu özlem, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme, gerçek ve onun yeniden temsiliyle ilgilenme, açık bir pornografi, cinsellik ve arzunun metalaşması, eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü, endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar... Postmodern filmler, postmodern kültürün yapısal özelliklerini (çoğulculuk, yüzeysellik gibi) taşıyan ve onları aşmaya çabalamayan birleştirici türden filmler ile bu özellikleri edilgen bir biçimde sunmaktan öteye giderek onları cesurca sorgulayan yıkıcı türden filmler olmak üzere ikiye ayrılır. Bu kitapta hem popüler sinemanın (*Ucuz Roman, Temel İçgüdü* gibi) hem de sanat filmlerinin (Fassbinder'in filmleri, Greenaway'den *Prospero'nun Kitapları* gibi) örnekleri postmodernizm bağlamında tartışılmaktadır.



Genişletilmiş Baskı

*dipnot
Selanik Caddesi 82/24 Kızılay • Ankara
T: (0312) 419 29 32 • F: 419 25 32
www.dipnotkitap.com
dipnotkitabevi@yahoo.com