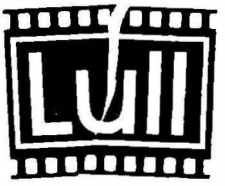
KARA FİLMLER

neo-noir'dan future noir'e

SELDA TAN ÖZDEMİR



ALTIKIRKBEŞ



ALTIKIRKBEŞ YAYIN
LULL/Sinema Kitapları - 01
Selda Tan Özdemir, Kara Filmler
1. baskı: Şubat - 2003

Yayın Yönetmeni
Kaan Çaydamlı

Dizi Yayın Yönetmeni
Selda Tan Özdemir

Yayına Hazırlayan
Selda Tan Özdemir

Kapak Tasarımı
Murat (K) Bozkurt

Kapak Deseni
Şeniz Kobal

Baskı
Umut Matbaacılık
(0-212) 637 09 34 - 04 11

ISBN 8467-66-2

Bu araştırma ve derlemenin tüm yayın haklarını sahiplendik. Tanıtım alıntıları dışında -makul boyutlarda- izinsiz çoğaltılması ahlak kurallarına ve yasalarımıza göre suç sayılmaktadır.
Böyle bir harekete kalkışmak istediğinizde önce bize sorarsanız uygar dünya adına seviniriz.

P.S.: Tüm fotokopi fanzinler yukarıdaki açıklamadan bağımsızdırlar. Onlar istedikleri **ALTIKIRKBEŞ** kitabını veya metnini çoğaltabilir, bozup yeniden yaratabilirler. Okurlarımızı yasal dergileri değil "fotokopi fanzinleri" izlemeye çağırıyoruz. Onlar sizi uçurumdan aşağı itecek güce sahiptirler ve uçmayı öğrenmenin zamanı geldi.
Yaşasın FOTOKOPİ, Yaşasın KAOS

ALTIKIRKBEŞ YAYIN
bir Kaybedenler Kulübü tribidir.
Yazışma adresi: Ömer Efendi sk. No.7/15 Kızıltoprak, Kadıköy
Konuşma adresi: (0-216) 330 86 37-8
Fax: (0-216) 330 28 24
Internet satışı: www.altikirkbes.com

gelecek için hazırlan gelecek bir katliam

•

selda tan özdemir

"**kara**" dünyanın perdedeki aksi "**kara filmler**"
neo-noir'dan future noir'e

bu denli karanlıkken her şey, "beyaz" bir sinemadan söz edilemez ki!

altıkırkbeş yayın
Kızılay, Kadıköy, 2003

Güney'e...

Güney'in ne olduğunu bilmiyorsan
kuzeylisin demektir...
Fernando Solanas / El Sur (Güney)

Sonsuz teşekkürler...
Ve **Borges**'in düşsel metinleri başta olmak üzere yol gösteren tüm kitaplara/kitapçılığıma... **Kieslowski** ve **Angelopoulos** gibi filmlerinden hayata okuduğum/öğrendiğim/anlamlandırdığım tüm yönetmenlere...
desteğini sürdüren sevgili **Hüsnü Özdemir**'e... Varoluşun sıcak, neşeli ve değerli bir şey olduğunu öğretmekte hep cömert olan sevgili **Hatice** ve **Kemal Tan**'a...
Hayvecanımı kaybetmeme izin vermeden her daim
kabul eden **Kaan Çaydamlı**'ya... "gerçek" kılan ve bu aile içinde varolma isteğimi dostlukla
Yaylalan'na dair inancımı
6.45

KOORDİNAT

Varoluşa fırlatıldık biz!	1
Kaotik dünyanın derin gölgeleri - Film Noir	5
Zamanı ve ölümü dışlayan David Lynch	14
"Kadın Mavi Kadife Giymişti" - Blue Velvet	18
İyi dilekler ateşte yanar - Wild at Heart	21
Laura bir fahişe kadar temiz-Twin Peaks: Fire Walk with Me	24
Hiçbir şey kontrol altında değil ki! - Lost Highway	27
Rüyalar bir tuzak - Mulholland Drive	29
Film Noir'ı absürd tonlayanlar - Coen Kardeşler	34
Yaratım bir kaos, bir felaket! - Barton Fink	36
Arsız kapitalist düzen - Fargo	39
Bowling Noir'ın son temsilcisi- Big Lebowski	40
Derin uçlu neo-noir - A Man Who Wasn't There	42
Hafıza yanıltır, notlar yanıltmaz - Memento	45
Bir kişi sağ kalsın! - Natural Born Killers	48
Kasabadan çıkış yok - U Turn	51
Yeni çağ Femme Fatale'leri	52
Öldürmek sigara içmeye benzemez! - Basic Instict	54
Utanmaz Linda Fiorentino - Last Seduction	56

Matty'nin muzaffer sonu - Body Heat 56

Pop görüntüsüyle popüler kültür üreten Tarantino 60

Ütüsüz, siyah giysili adamlar - Reservoir Dogs 61

Hadi hep beraber tabu yıkalım! - Pulp Fiction 65

Generation X kendisiyle dövüşüyor - Fight Club 68

Kayıtsızlık ne erdem! - Seven 75

Erotikleşen acı görüntüsü - 8 mm 81

Her şey aslında her zaman zor - Leon 85

Şeytanın ta kendisi Verbal Kint - Usual Suspects 88

Ahlaken çökmüş bu kent - L. A. Confidential 90

Cronenberg'in hem gizemli hem şeffaf dünyası 93

Eğilip bükülen metalleri seven arzu - Crash 94

Kötücül bellek geleceği tehdit ediyor 96

Hani nerede düşler? Ütopya'dan Karaütopya'ya 99

Yaşasın toplumsal paranoyamız 104

Bu teknoloji bizi gözetmiyor yalnızca gözlüyor - Alphaville 105

Yeni bir tür insan, "kitap insanlar" - Fahrenheit 451 105

Sahi, nereye gidiyoruz? - Antiütopik filmler 107

Elektronik sokakların şairleri - Cyberpunk 111

Ne okur, ne yer, ne giyer, ne dinler bu cyberpunk'lar? 111

Cyberpunk manifesto 119

Net bizim kozamız, orada hem savaşır hem sevişiriz 121

Kuyruğunu yiyen yılan - Philip K. Dick evreni 125

Andoridler Elektrikli Koyun Düşler mi?- Blade Runner 128

Düşününce de görebiliyorlar artık!- Minority Report 132

Zeka'nın yapaylaşma evreleri 136

HAL-9000 ölüme gidiyor - 2001 Space Odyssey 138

Frankestein'dan robot filmlerine 139

Hizmetkar meka'lar, efendi orga'lar - A. I. 142

Tek gözü boyalı Alex, oyuncu Alex - A Clockwork Orange 146

Sanal gerçeğin göbek bağı - Matrix 150

Hiperparanoid bir dünya bu! - Johnny Mnemonic 156

Neslimizi tükettiler - 12 Monkeys 159

Tarih oldu bak gelecek - Brazil 165

Metropolis'den Fifth Element'e 169

Oyun oynamak lazım - eXistenZ 172

Epilog 175

Kaynakça

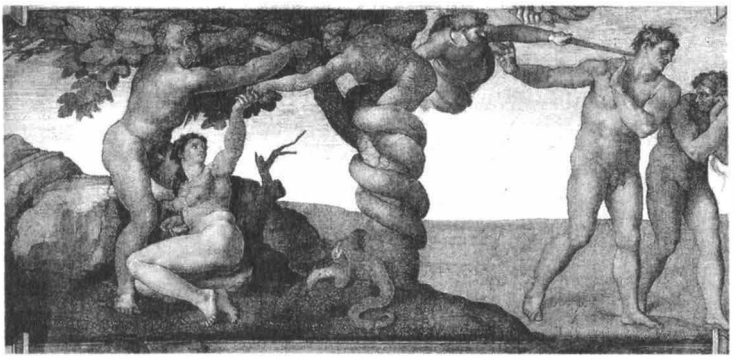
Linkler

Sağır, dilsiz ve körmüş gibi davranarak
Herkesin harcanabileceğine, kurban edilebileceğine
ve hiç kimsenin gerçek dostu olmadığına inanmışsın,
ki yapılacak tek şeyin kazananı dışlamak
olduğunu sanıyorsun,
Ve her şey çıplak güneşin altında olup bitmiş,
ki kalpten inanıyorsun, herkesin bir katil olduğuna.
Pink Floyd /Dogs

Onlar *kirli, çürük ve adi* bir dünyanın sancılarını beyazperdeye taşıdılar. Yaşam kötü, güvenilmez ve acımasızdı. Kanlı, gerilimli, yüksek dozda kötülüğün esip kavurduğu, gölgeleri keskin ve derin bir dünyaydı film noir... Suçluların, gangsterlerin, sahtekarların, katillerin, kanun adamlarının ve femme fatale'lerin perspektifinden akıp giden saflığını yitirmiş dünyayı izlerken, bu çerçevede vahşice şiddete, yalancı sadakate, akıl almaz entrikalara, zekice şaşırtmacalara, gelgeç, art niyetli anlaşmalara, alabildiğine kötü ve iyi adamların maskeli dramlarına tanık olunuyordu.

Cennet bahçesindeki elma hırsızlığından mahkum Adem'in ilk günahıyla lanetlenen insanoğlu, zaten suçlu olarak doğmaya ve acı çekmeye yükümlüydü. İyiliği ve kötülüğü bilme ağacı olan elmanın dallarına uzanan, böylece günahı yüzünden yeryüzüne sürgün edilen insanoğlunun yazgısı, lanetler labirentinin içinde kıvranmak ve toprağa dönüşeceği güne dek de kötülükten payını almaktan ibaret olacaktı. Günahının kefareti olarak yeryüzüne köle olarak düşen insanoğlunun tragedyası, kanı, ateşi, silahı, ihtirası keşfetmesiyle daha da derinleşti.

Walker Percy'nin *Lancelot*'u gibi, yeryüzüne her daim yabancı kalacak insanoğlu kötülüğü yapmakla yetinmeyip, onun anlamının peşine düştüğünde kötülüğün içi boş bir kavram olduğu gerçeğiyle yüzleşti. Böylece kötülük, aidiyetinden çözülerek, doğallıkla yaradılışa nüfuz eden bir yaşamsallığa dönüştü. Günah en başından cennetten atılmanın adıydı, öğretilmiş bir yaradılış hikayesinin parçasıydı, yaradılışın kanunuydu. Böylelikle, iyi ve kötü birbirinin yok edicisi değil, biri olmadan diğerinin anlamını sonlandıracak bir sarsılmaz ikililik içinde dünya yüzünde var oldu. Hatta Tevrat'ın ilk bölümündeki iyilikçi tanrı Elohim'in, ikinci bölümde kötülükçü Yehova'ya dönüşmesi gibi, bu zincirinden boşalmış ikililik insanoğlunun maskeli dramı oldu.





Ethica'da Spinoza her ikisini de düşünmenin biçimleri olarak ele alıyorken, kötülüğün evrenin parçalarını soyutlamaktan doğduğuna inanıyordu. Sokrates ise en iyi huylarında bile kötüye çalan bir yön olduğunu itiraf edecek denli yürekliydi. Tarihin bir yaprağını okuyanın, hepsini okumuş olduğuna inanan Schopenhauer'e göre evren, *birbirlerini sonsuz olarak yiyenlerin yeri* idi, asıl olan erdemsizlikti. Var olmak ise acı çekmekti, çünkü ölüm olsa olsa yaşamak içindi. Bu nedenle de insanoğlunun cinayetler, yalanlar, entrikalar, yağmalarla dolu geçmişi geleceğinin de aynası gibiydi, insanoğlunun bilinci serüveni boyunca kötülüğün utancını taşıyacaktı.

Shaekspeare'in III. Richard'ının "*Kötülük, sen benim vasiyetim ol!*" dediği gibi, insanoğlu kendinden sonrakilere kötücüllüğünü miras olarak bırakmayı sürdürdü. *III. Reich dönemiyle birlikte insanların, birbirlerinin vahşetlerini, ölümlerini seyirlik nesne haline dönüştürdüğünü* ifade eden Walter Benjamin'i doğrular bir şekilde Auschwitz, insanoğlunun kökten kötülüğünün simgesi oldu. Cennetten kovulan Ademoğlu, cehennemin ateşini kendi elleriyle yakmayı başardı ve Hitler 6 milyon Yahudiyi katlederek, yaradılışın "mutlak kötü"sü olarak dünya tarihine insan ırkının adını en kanlı harflerle yazdı.



4

"*Ein Volk/Ein Reich/Ein Führer*"(tek halk/tek ülke/tek Führer) sloganlarıyla Hitler'in barbarlığın sınırlarını zorladığı, Avrupa'yı vahşetiyle kavurmaya başladığı yıllarda aralarında Billy Wilder, Robert Siodmak, Otto Preminger ve Fritz Lang'ın da olduğu Alman ve Avusturyalı bir çok sinemacı Avrupa'yı saran cehennemden kaçıp Yeni Dünya topraklarına ayak bastılar. Hitler'in elinde ise Alman sineması idealini gerçekleştirecek yalnızca Leni Riefenstahl kaldı. Yeni konuklarının, sokaklarını arşınladıkları, sürgünlüğe alıştıkları yılların Amerikası, kanunu hiçe sayan adamların egemenliğini sürdüğü, sokaklarda, kurşun yağmurlarının esip geçtiği, çetelerin hesaplaştığı, 20'lerdeki içki yasağının ardından türeyen mafyanın beslenip büyüdüğü, polislerin rüşvet alarak onca düzensizliğe göz yumduğu hummalı bir dönemi toplumsal tarihine yazmakla meşguldü. Avrupa'da toplama kamplarında, yeni kıtada ise sokaklarda insanlar, av ve avlanan olarak birbirine koşut ve fakat ideolojik anlamda hayli farklı kulvarlarda şiddetin öznesi olmayı sürdürüyorlardı. Şüphesiz III. Reich'ın zulmünü yaşayanlar için Amerikan sokaklarında yüzleşilen şiddet oldukça masum görünüşlüydü. Ama görünen oydu ki, her ne

olursa olsun ölüm ve acı giderek sıradanlaşıyordu, nerede olursa olsun insanoğlu hep bir ölüm kalım savaşının ortasına düşüyordu, alabildiğine yalnızdı ve doğadan uzaklaştıkça inancını yitirip, kötülüğe tutunmak zorunda kalıyordu. Cennet bahçesinde uzanılan elmanın içinden kurt çıkmıştı...

Yeni kıtaya göç eden sinemacıların beraberlerinde taşıdıkları dışavurumcu ışıklar, gölgeler, film teknikleri, kamera hareketleri, açılar ve karanlık konular, sesin gelişiyle büyüyerek stüdyo sistemine geçmiş olan Amerikan sinemasında uzun ve derin konaklayacağı bir ortam bulmuştu. İki dünya savaşı arasındaki dönemde yaşanan boşluk ve tereddüt Amerikan şiddetini her anlamda beslemişti. 1930'larda ekonomik buhranı derinden yaşayan, refahın yerine kaygıları, sıkıntıları ve sefaleti koymak zorunda kalan Amerika, suçlular, çeteler ve gangsterlerle dolu gündeliğe alışmak zorunda kalmıştı. Ayrıca Amerika aynı yıllarda Alman sinemacılar gibi İtalya'daki faşizmden kaçan mafya üyelerini göçmen olarak kabul etmiş ve bu göçmen mahalleleri kumar, fuhuş, uyuşturucu alanlarında çalışan suç örgütleri için en verimkar zeminler olmuş, içki yasağı döneminde bu bölgelerde kaçak içki üreticileri türemişti.

Ve film noir, Amerika'nın yeni konuklarının kendilerine taşıdığı tekniğin, modern kentlerde yaşanan organize suç gerçekliğiyle birleştiği bir aynaya dönüştü. Bu aynadan ölüm, suç ve toplumsal kaos yansırken, siyah-beyaz paletlerden yansıyan ışık ise kahramanların karanlık yanlarını perdede aydınlatıyordu. Her mektubunu *Ecrasez l'infame (Alçağı Eziniz!)* sözleriyle

sonlandıran, böylece *insanın insana karşı insandışı davranışlarının yok edilmesi* kavgasına çağrıda bulunan düşünür Voltaire'in izinden gitmeye kararlı kara filmin özneleri de bu dünyayı, en az geldiklerinde buldukları kadar aptal ve kötü bir biçimde terk edeceklerdi, kavgaya katılacaklar ve dünyanın alçaklıklarını yerle bir edeceklerdi.

6

Amerikalıların *"hard boiled"* olarak tanımladıkları, çetin ceviz dedektiflerin ve İtalyan, Yahudi, İrlandalı gangsterlerin dünyasını anlatan bu filmler, yerinden oynamış, yozlaşmış toplum yaşamını, hayatın şiddet görüntülerini sundular. Dashiell Hammet, Raymond Chandler, James Cain gibi işi suç üzerine fanteziler kurmak olan *"roman noir"* yazarlarının kalemlerinden dökülen soğukkanlı cinayetler ve James Cagney, George Raft, Humphrey Bogard'ın canlandırdığı gibi sigarası dudağından düşmeyen, trençkotlu, fötr şapkalı, alaycı, keskin bakışlı, soğukkanlı dedektifler, halkın *kara film* denilen bu türü sevmesine neden olmuştu. Bu filmler, illa ki içinde bir cesedin, bir tehlikeli aşkın, bir azgın suçlunun, bir hırpani, serseri tipli *private eyes* dedektifin var olduğu; çoğunlukla cinayet mahallinde atılmış bir sigara izmaritinin, sahte parmak izlerinin, cinayet anında suçlunun başka bir yerde olduğuna dair sahte kanıtların, şifreli mektupların, *red herrings* adı verilen yanlış yöne sevk eden izlerin kullanıldığı kimi tür formülleri ve cinayet, suç, para, kovuşturma, ceza gibi tematik klişeleri içeriyorlardı. Kanun adamlarının iç dünyası da en az suçlularınki denli kirliydi, tehditkardı, sonuçta her insanoğlunun yumuşak bir karnı vardı; kimisi parayla, kimisi ihtirasla, kimisi erk'le doyuyordu.



Raymond Chandler'in harfleriyle inşa ettiği gibi bu hain dünya, gangsterlerin kentleri, ulusları yönetebildiği, otellerin, apartmanların, ünlü restoranların sahiplerinin genelev patronları, kumarhanelerin patronlarının da iyi yürekli adamlar olduğu; mahzeni kaçak alkolle dolu yargıçların, cebinde bir şişe viski taşıyan insanları hapse gönderebildiği bir dünya idi. Film noir, toplumun içindeki sancılar bitmedikçe, kent yaşamındaki kötü oyunlar var oldukça sürecekti. Çünkü yaşam tekin değildi, dürüstlükten yoksundu ve insanoğlunun dramı, yalnızlığı bitmiyordu.

Hollywood'un yüceltilmiş türlerinden daha dürüst, daha kaba, daha karanlık olan ve Alman dışavurumculuğu ile beslenen Amerikan modern kentindeki karışıklığın, acımasızlığın sinemasının, Raymond Borde ve Etienne Chaumeton adlı iki Fransız araştırmacı tarafından *film noir-kara film* olarak adlandırılmalarından bugüne, onun sinemada teknik bir tür olup olmadığı tartışıldı durdu. Edinburg Üniversitesi'nden John Orr, *kara filmin bir tür olmaktan çok, pek çok izleğe sahip bir biçem olduğunu, öyle ki herhangi bir film türünün de kara filmler üretebileceğini* söyledi. Ne olursa olsun, ister bir akım, ister bir ruh hali, ister



bir ambiyans, film noir nihilistik söylemi, nörotik, şiddet yanlısı kahramanları, melek yüzlü şeytan kadın imgeleri ile her daim Amerikan filmlerine damgasını vurmayı başardı, zira ahlaki çöküntü insanoğlu yaşadıkça sürecek, yalnızca kılık değiştirerek ritmini değiştirecekti.

Maltese Falcon'la (1941) başlayan *Touch of Evil*'le (1958) son bulan bir altın çağ yaşayan film noir, Alman ekspresyonizminden, 30'ların Fransız filmlerinden, İtalyan yeni gerçekçiliğinden ve kuşkusuz *black novel-kara roman* olarak tanımlanan dedektif hikayelerinden beslenmişti. Bu dönemde, klasik dedektif romanlarındaki gangster mitinden uzaklaşarak temanın biraz daha gerçeğe, sokaktaki adamın varoluş kavgasına dönüştüğü, kahramanların iyi ile kötü arasındaki sınırda durmaya çalıştıkları zorlu bir dönemden geçtikleri görülüyordu. Setler yerine sahici sokaklar, ucuz oteller, köhne gece kulüplerinde geçen yarı belgesel bir tarz da gelişmeye başlamıştı. *Stranger on the Third Floor* (Boris Ingster, 1940), *Shadow of a Doubt* (Alfred Hitchcook, 1943), *Woman in the Window* (Fritz Lang, 1944), *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *The Postman Always Ring Twice* (Tay Garnett, 1946), *The Lady From Shanghai* (Orson Welles,1948), *The Third Man* (Orson Welles, 1949), *Sunset Blvd.* (Billy Wilder,1950), *Big Heat* (Fritz Lang, 1953), *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) ve daha birçoğu noir krallığının ürünleriydi.



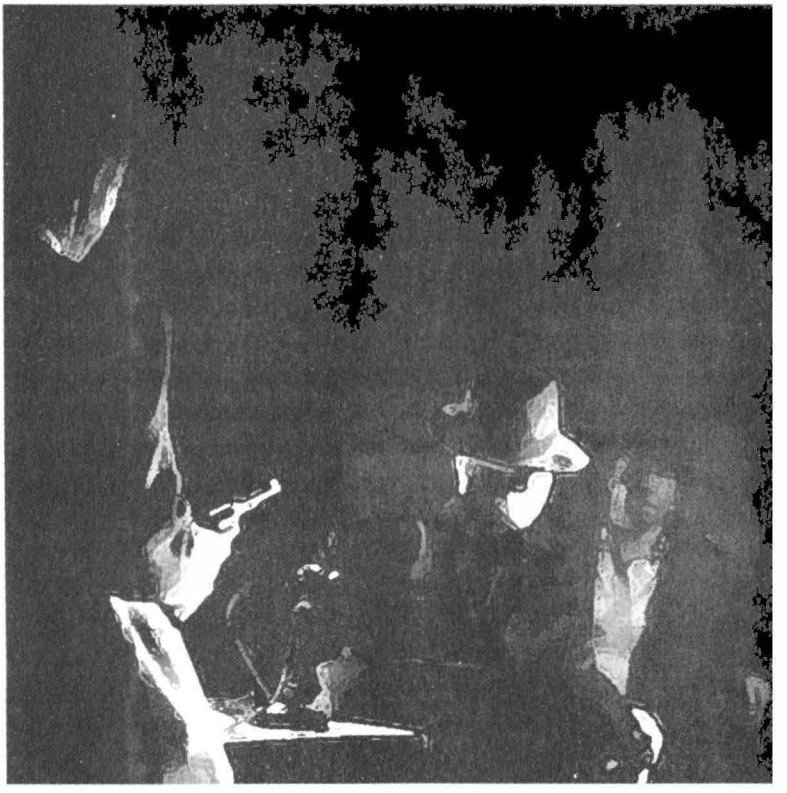
Amerika birbiri ardına suçu ve şiddeti ivmeleyecek, kaosu, toplumsal güvensizliği artıracak tarihsel dönüm noktalarını yaşamaya devam ederken, kara filmin gücü de sosyal gerilimin tırmandığı ölçüde artıyordu. Bu arada film kahramanları da bir önceki dönemdeki tarafsız görünümlerinden uzaklaşıp kötülük safhında savaşmaya kararlı öznelere dönüşürken, kara film bireysel ve kültürel bir tarihi, toplumsal bir değişimi, hayatın ölüm dilini perdeye aktarmaya devam ediyordu. Amerika'nın süper güç olmaya soyunduğu ve sonunda başardığı *Pax Americana* yıllarında Pearl Harbour(1941), Kuzey Afrika(1942), İtalya(1942), Fransa'ya(1944) çıkartma yapan Amerikan birlikleri nihayetinde Uzakdoğu fethine çıkıp Hiroshima ve Nagazaki'ye atom bombalarını sallayıp 140 bin insanı öldürdüğünde ülke güçlenmişti güçlenmesine ama toplumun paranoyalarını da beslemişti.

Genç kıtanın ahlaki sistemi, Amerikan başkanı J. F. Kennedy suikastı, siyah lider Martin Luther King'in öldürülmesi, muhafazakarlığın tırmanışı, solun yeniden canlanışı, Beat Kuşağı'nın dillenişi, 60'larla canlanan öğrenci hareketleri, feminizm, cinsel devrim, anti-militarizm benzeri sosyal olaylara bağlı olarak daha derinden çözülmeye başladığında, film noir, başından beri olduğu gibi Amerikan toplumunun suç dosyası misyonunu yeniden yüklendi. Stüdyo sisteminin çöküşü beraberinde bağımsız yapımcıları, özel kuruluşları getirdiğinde daha radikal filmler doğmaya başladı ve Pax Americana'ya diş bileyen yeni genç kuşak yönetmenlerin birbiri ardı sıra başkaldırı dolu filmleri hızla perdeye yansıdı.



Film noir'ın rönesansı olan Don Siegel'in *Dirty Harry*'sinin(1971), Polanski'nin *Chinatown*'ının(1974), Martin Scorsese'nin *Taxi Driver*'ının(1976) ve Altman'ın *The Long Goodbye*'ının(1973) tarihlendiği 70'li yıllar Amerika'nın Vietnam savaşı, Pentagon yolsuzluk belgeleri ve Watergate skandalı sonrasında yaşadığı kimlik bunalımının, güven krizinin uzantıları oldu, artık iktidarı ellerinde tutanlar yönlerini kaybetmişlerdi.

Kaybedilen güven, ilkin varlıklı kişilerin bozuk ahlaklı olarak resmedilmelerine, daha sonra da tüm öznelerin erdemden soyutlanmış oldukları kuşkuculuğuna dek uzandı. Gerçekte de o yıllar, Amerikan toplumu için gücün, parayı ve erdemli insan olma etiketini sunduğu kültürel çöküntü zamanlarıydı, çünkü ekonomi dur-



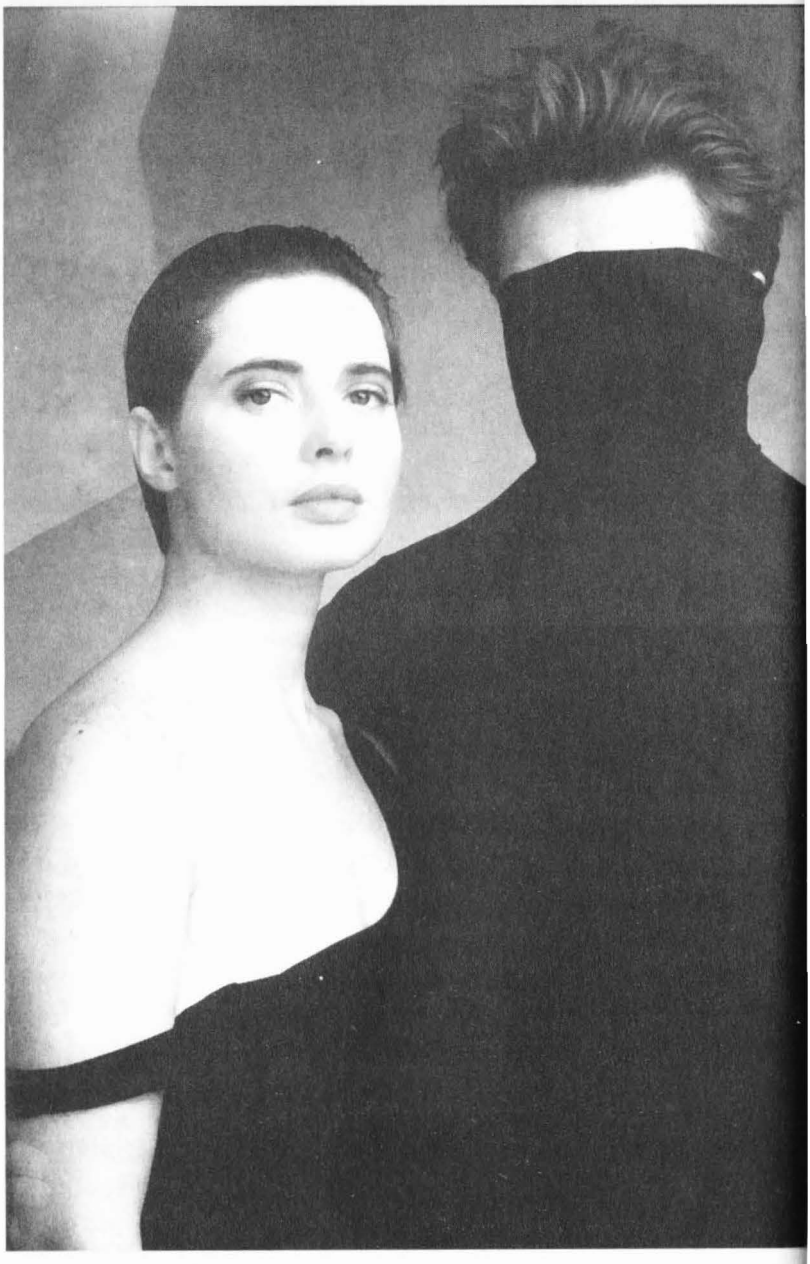
durak bilmeden büyümeye devam ederken diğer taraftan da radikal akımlar bu kargaşa ortamında serpilip büyüyüp dillendirildi. Liberalizmin ülke kültürüne armağanı olan güvensizlik ve umutsuzluk, *Farewell My Lovely*'de Marlowe'un (Robert Mitchum) söylediği gibi "*dokunulan her şeyi boka çeviren*" bir zamanın yoğunluklarıydı, artık büyük Amerikan rüyasının ulusal ruhu geçmişte kalmıştı. Birer toplumsal tarih alanı olan filmler de yaşanan çalkantılardan, yeni söylemlerden nefeslenerek değişime uğradı ve film noir, neo-noir'a dönüşmeye başladı.

Lawrance Kasdan'ın *Body Heat*'inin ve Ridley Scott'un *Blade Runner*'ının pelikül yansıdığı 80'lerin başları bambaşka bir söyleme sahip olan neo-noir'ın doğduğu başka karanlık dünyaların yansımasıydı, zira Amerikan toplumunun huzursuzluğu tırmanışa geçmiş, kültürel

çöküş bir virüs gibi yayılmıştı. Milliyetçi hareketler, blokların dağılması, radikal akımlar filmlere, bu filmler de bireylerin kaygılarını, korkularını resmeden bir tonlamayla peliküle yansıdı. Bu yıllarda, popüler kültürün, retronun, postmodernizmin izlerini taşıyan neo-noir, çağdaş Amerikan sinemasına melez bir geri dönüş yaptı, klasik film noir'dan farklı tonlarda kaygılarla ve karakterlerle ama insanoğlunun içindeki karanlık yanı hep odağında tutarak...

Artık klasik film noir dönemine göre ahlaki değerler hayli değişmiş, kara filmin altın dönemindeki yasaklı cinsellik, çağrışımsal bir gizem olmaktan çıkmış, tüketilir ve gösterilebilir hale gelmiş, kanun adamlarının suçun içinde yer aldığı skandallar ardı ardına medyada boy göstermiş, azınlıklar haklarını daha keskin savunmaya başlamış, kısacası her türlü değer tartışmaya açılmış, böylece geçmişin puslu karanlıkları yerini bambaşka tonlarla "gerçek" karanlıklara bırakmıştır.

Noir sinemasının altın çağında kahramanlar, daha çok toplum hayatının adaletsizlikleri nedeniyle suça teşvik edilmiş iken, daha sonra suçluların bile daha psikopat olduğu, daha çok kana ve şiddete susadığı, daha çok entrikaya, illa ki bir yönüyle erotizme bulandığı bir dönem yaşanmaya başladı. Yakın dönem kara filmleri ise, insanoğlunun en çok yalnızlığına vurgu yaptı. En dibimizde bulunan karanlık yan kendi kendinin celladını yarattı. Artık daha çok paranoya, daha çok belirsizlik, daha çok köklerinden yoksunluk zamanı idi ve yeni çağın kara filmi kaotik dünyanın gölgelerinin sahnelendiği yer oldu.



Ben bir aracıyım ve amacım bilincin sınırlarını genişletmek.
David Lynch

Ateşini ve cinnetini perdeye yansıtan David Lynch'in, gündeliği çokça grotesk imgelerle donatarak izleyenleri kaosa soktuğu filmleri, neo-noir'ın kuşkusuz en rahatsız edici, abartılı, çok okumalı temsilcileridir. O, Hollywood melodramlarından devraldıklarıyla film noir'ın şablonlarını kişiselleştirerek karikatürize eder, klasik anlatım kalıplarını altüst ederek yeni bir söylem yaratır. Zamanı ve ölümü dışlarcasına, karanlığı, yüzeyin altındakileri, diptekileri, görünmez olanları anlatmayı seven Lynch'in kaotik dünyası biinçaltının egemen olduğu ürkünç, şiddete dayalı, iyinin ve kötünün sırt sırta verdiği travmatik bir dünyadır.

Lynch'in bilinçaltına yönelen sürreel filmlerinde psikopatların, paranoyakların bulanık, cehennemvari puslu dünyası egemendir. Karakterlerin maskelerinin ardında hastalıklı bir cinsellik, tutkulu bir melankoli, dipsiz bir dengesizlik, beyhude bir hayal kırıklığı, cüretkar bir kötümserlik ve akıldışı bir belirsizlik vardır. Onlar histerik paranoyalarını, günahlarıyla çoğaltarak dinginleştirir, daha sonra asla geriye dönüp bakmazlar. Yaşadıkça silmek, unutmak bir terörse, Lynch'in kahramanları en azılı, safkan teröristlerdir.

Slavoj Zizek'in Gülünç Yüce'nin Sanatı: David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine kitabında belirttiği gibi Lynch filmleri, kötülüğün dolayımlı olduğunu, iyinin ve kötünün spekülatif bir özdeşliğinin bulunduğunu, kötülüğün özsel bir güç değil de refleksleşmiş olduğunu ve komik klişelerden oluştuğunu gösterir. Zizek, Lynch'i Lacan'cı bir gözle okuduğu/okuttuğu kitapta onun ontolojisinin, *güvenli bir mesafeden gözlemlenen gerçeklikle "gerçek'in mutlak yakınlığı" arasındaki uyumsuzluk olduğunu* söyler. Bu nedenle

Mavi Kadife'nin açılışında Boby Vinton'un filme adını veren şarkısı eşliğinde kamera, 50'lerin kartpostal Amerikasının mutlu Lumberton kasabasını geniş planda ardı ardına gösterirken, Jeffrey'nin babası yaşlı adam çimleri sularken bir anda kalp krizi geçirir ve yığılıp kalır. Lynch'in göstermek istediği belki de hayat üzerindeki bu uyumsuz bütünlükten başkası değildir.

Filmleri kara filmin aslına uygun olarak standart bir bilmece gibi örülmüşlerdir. Lynch'e göre her şey esrarengizdir, zihnimizde bir çok bilmece vardır, bir film eninde sonunda öyküsünün ötesinde bir dünya, atmosfer, bir karmaşa yaratmalıdır ki izleyeni diri tutsun. Bu nedenle de filmsel anlatılarında kilit ifadeleri bolca kullanır, izleyicisini filmsel sırrını çözmeye zorlar.



Onun filmlerinde tüm kadınlar profesyonel femme fatale imgesi ile örtüşür; *Blue Velvet*'deki (*Mavi Kadife*) Dorothy, *Wild at Heart*'taki (*Vahşi Duygular*) Lula, *Fire Walk with Me*'deki (*İkiz Tepeler*) Laura, *Lost Highway*'deki (*Kayıp Otoban*) Renee/Alice, *Mulholland Drive*'daki (*Mulholland Çıkmazı*) Camilla... Tüm erkekler ise muhakkak maço, sadist, otoriter bir babanın imgesiyle çatışır durur; *Mavi Kadife*'de Frank, *Vahşi Duygular*'daki Marcello Santos, *İkiz Tepeler*'deki Leland/Bob, *Kayıp Otoban*'daki Mr. Eddy... Ve filmlerindeki Eddy (*Kayıp Otoban*), Frank (*Mavi Kadife*), Bobby Peru (*Vahşi Duygular*) tartışmasız hiperaktif zayıf kötülerdir. Ama tüm bu figürler illa ki içinde kitsch'leşmiş gülünç klişeler taşır, Zizek'e

göre Lynch'in evreni tam da bu noktada "*gülünç yüce*"nin evrenidir. *İkiz Tepeler*'deki melekler, *Mavi Kadife*'deki Dorothy'nin kızılgerdan kuşlarıyla ilgili rüyası gibi sahneler ciddiye alınması gereken aldatıcı ve alaycı sahnelerdir. Çünkü Lynch, izleyenlerini duyulmayan sesi duymaya ve fantezilerin komik dehşetiyle yüz yüze kalmaya çağırır.

Aslına bakılırsa, film noir'da kötülük dolu evlerdeki aile ilişkileri anormaldir ve eğer bir aile yaşamı varsa, bu sıkıcı, parıltısız, seksüellikten uzak, dayanılmazdır. Sosyal yaşamın en temel zorlaması olan ailede bireyler, aradıkları tatmini ev dışında bulurlar. Zaten film noir, temelinde sosyal yaşamın değerlerini sorgulamakta ve çürümüş, koflaşmış geleneksel değerleri yok saymaktadır. Bireyler ahlaken lanet dolu bir açmazdadır; kadınlar çaresiz, zayıf, babalar hain, çocuklar mutsuz ve taciz kurbanı, evler ise ihanetlerle doludur. *Twin Peaks: Fire Walk with Me*'de Laura Palmer'a babası önce tecavüz eder, daha sonra kafatasını dağıtır. *Eraserhead*'de Henry Spencer evi terkeden karısının öfkesini bebeğini öldürerek dindirir. *Wild At Heart*'da Lula, amcasının tecavüzüne uğrar ve annesi tacizkardır, sonuç itibariyle Lynch evrenindeki aile yaşamı nörotik tuhaflıklarla doludur ve tekin değildir. Kara gölgeli, az ışıklı mekanlar ise alabildiğine fantastiktir, odalar karakterlerin yüzünü yansıtan gizli aynalara benzerler; *İkiz Tepeler*'deki Kırmızı Salon, *Mavi Kadife*'deki Frank'ın Dairesi, *Mulholland Çıkmazı*'ndaki Betty'nin evi gibi. Bu nedenle Lynch'in imgelerden, arzulardan kurulu labirent filmlerinde şiddet, bastırılmış cinsellik, dürtüler ön plandadır ve Zizek'e göre bu da Lynch'i tartışmasız bir *libido şairi* yapar.



Bir aşk mektubunun ne demek olduğunu biliyor musun?
Kahrolası bir tabancadan çıkan bir kurşundur
Frank

Kimi eleştirmenlerce postmodern bir kabalık ve küstahlık olarak nitelendirilen *Blue Velvet* (1986), Lynch'in öteden beri bir kadını odasında gizlenerek izleme fantezisinin bir ürünüdür. Gece kulübü şarkıcısı Dorothy Vallens'in (Isabella Rossellini) kocasıyla oğlunu kaçırarak, kocasının kulağını kesen, onları öldürme tehdidiyle Dorothy'i seks kölesi haline getiren kötü adam Frank'ın karanlık dünyasının düğümlerini çözmek Jeffrey Beaumont'un (Kyle MacLachan) ve dedektifin kızı Sandy'nin fantezisi haline gelir. Jeffrey'nin çimlerin arasında bulduğu kesik kulağın içine dalan ve bilinçaltına doğru yolculuğa başlayan Lynch'in kamerası, 50'lerin bu olağandışı huzurlu(!) kasabasından film noir'ın karanlıklarına doğru ilerler. Ama bu kez türünün altın çağının sert gölgelerini sırtlanmış, psikolojik travmaları, kötülüğü ve alçaklığı merceğine almış olarak...

Güler yüzlü polislerin, pırıl pırıl bir gökyüzünün, yemyeşil çimlerin, çimlerin üstünü süsleyen bakımlı çiçeklerin, üstü açık arabaların olduğu, parlak vitrin görüntüsünün ardındaki Lumberton'da televizyondan kasabaya sızan şiddet görüntülerinden başka, tehlikeli geceler, cinsel sapkınlıklar, çocuk kaçırma, sadomazoşist cinsellik, şiddet dolu eşcinsellik, baştan çıkarıcı kadınlar, genelevler de vardır. Ne olursa olsun hayat tehlikelidir, acımasızdır, baştan sona bir oyundur, kaostur...

Filmde bir gizemin tam ortasında olduğunu söyleyen Jeffrey'nin bu gizemin peşindeliği Dorothy'e duyduğu arzuyla da beslenir. Jeffrey, Dorothy'nin elbise dolabına saklanarak, onun Frank'la (Dennis Hopper) sevişmelerini izler; sevişirken Frank bazen komikçe çocuklaşarak Dorothy'e "*anneciğim, bebeğin düzülmek istiyor*" der, bazen bir elinde oksijen maskesi diğer elinde mavi kadife bir bez parçası ile Dorothy'e bağırıp çağırarak acımasızlaşır, böylece verdiği acıyı erotik bir heyecana dönüştürür, mazoşistik bir boyun eğme yaşatarak...

Blue Velvet, görmek, bakmak üzerine kurulu dünyasını, görülenlerin, bakılanların gerçekliğinin ve düşselliğinin geçişgenliği ile besler. Aslında Jeffrey için gizlenerek Dorothy'i izlemek onunla sevişmiş olmaktan daha heyecan vericidir. Frank, Dorothy'le sevişirken onu kendisine bakmaması konusunda uyarır ve ona vururken kabalığından kıvanç duyan bir baba imgesine dönüşür. Filme yönelik Freudyen analizler, Jeffrey, Dorothy ve Frank arasındaki ilişkinin "*oidipal*" temellerine yöneliktir. Aslında bir anne olan Dorothy'i arzulayan Frank, onu kendi çocuğundan uzaklaştırarak

onun yerine geçmek ister, Jeffrey Frank'i, babasını öldürerek annesinin yakınında olmak isteyen bir çocuk gibidir, sevişirlerken Frank bazen Dorothy'e "*anne*" der, bazen kendisine "*baba*" demeye zorlar ve Frank için en hayati olan kelime, ana rahmine dönüşü çağrıştıran "*düzüşmek*"tir. Böylece film boyunca erkek imgesi, baba, çocuk, sevgili olarak kimliğini sürdürmek konusunda geçişken bir tavır sergiler.

Jeffrey, yalnızca vücuttan kopartılmış bir organın gizinin peşinde değildir, o *hijyen* dünyasından firar edip, dehşetin gölgesinin vurduğu *gerçek* dünyayı, şiddetle ve acımasızlıkla beslenen bir dünyayı tanımanın peşindedir. Bu şiddetin, kabalığın içinde tanıştığı barbarca cinsellik her boyutuyla yabancıdır onun yeniyetme, kırılgan gençliğine. Dorothy'nin yetişkin kadın çıplaklığı Jeffrey için Sandy'le paylaştıklarından çok daha tercih edilesidir, yabancıdır, tahrikkardır, Frank'le Dorothy'nin sadomazoşist ilişkileri ise alabildiğine tehditkar... Cinselliğin iki kutbu varsa, burada Dorothy maceracı kötüyü, Sandy düşsel iyiyi; Frank şeytani kötüyü, Jeffrey ise mutlak iyiyi temsil eder.

Bir gece Frank, Jeffrey'le Dorothy'i yakalayarak bir otomobil gezisine çıkmaya zorlar. O gece Frank, Dorothy'e duyduğu cinsel arzuyu, Jeffrey'e de yönlendirir, o hem bir heteroseksüel hem de bir homoseksüeldir; dudaklarına kırmızı ruj sürerek Jeffrey'i öperken "*benden bir aşk mektubu alırsan mahvolursun*" diyerek Jeffrey'i dövmeye başlar. Nihayetinde herkesin hayatından sefil bir ölü olarak ayrılır, aslında herkes kendi kendinin celladıdır. Ve finalde Jeffrey, Frank'i vurmadan önce yine dolaba saklanmıştır, kötülüğe mesafe gereklidir, bazen görmemek gibi görünmemek de hayatidir.

Kötü adam Frank'ı, rüyasındaki devi alteden çocuk gibi öldüren, böylece kahramanlığını ilan edip, ergenliğini tamamlayarak evlenmeye hazır bir yetişkin olan Jeffrey, tüm edindikleri ve öğrendikleri ile Sandy'le hayatını birleştirdiğinde tıpkı filmin başındaki gibi huzurlu, dingin, yavan ritme bürünmüş gibi görünür hayat. Oysa ki bunca kötülüğü görmüş, öğrenmiş olduktan sonra bahçesinde böcek yiyen kızılgerdan kuşunun olduğu düşsel evrende uzanıp uykuya dalmak, ne denli sarıp sarmalayabilir ki bir insanı... Bu da Lynch'in bilgelikle beslenmiş ironisidir.

Gerçekten yüreğin vahşiyse, düşlerin için öldürmelisin..
Sakın aşktan vazgeçme...
Lula

Wild at Heart'da (*Vahşi Yürek*, 1990) Lula Pace Fortune (Laura Dern), anne babasız büyümüştür ve babasının katilleri ile suç ortağı olan Elvis taklidi Sailor'a (Nicholas Cage) hesapsız bir aşkla bağlıdır. Yılan derisi ceketini sırtından çıkartmayan, kuraldışı adam Sailor ve bir lolitayı çağrıştıran Lula, ateşli aşklarına gönderme olan sigaralarını da paylaşarak yollara düşer ve kaçmaya başlarlar, geçmişlerinden, yaşamlarından, kirle yıkanmış ilişkilerden... Yollara düşmek onlar için



bir tür sağ kalma hilesidir, hain bir yanılsamadır. Lula yol boyunca masumiyetini yitirten geçmişinden giderek uzaklaştığını düşünürken bilinçaltının taşkınlıkları onu rahat bırakmaz. Yolda dinlediği radyoda ardı ardına ölüm haberleri sıralanırken, Lula'nın dünyası yaşayan ölülerle dolar, yol kenarında uzanmış cesetler Lula'nın kabusu olur. Oliver Stone'un *Natural Born Killers*'ında Mallory de babasının cinsel taciz anılarından kurtulmak için televizyon kanallarında gezinirken Mallory'nin üzerine *TOO MUCH TV* yazısı yansır. Çıktıkları yolculukta parasız kalınca durdukları kasabada karşılaştıkları, Sailor'u banka soygununa zorlayan çürük dişli kötü adam Bobby Peru, hamile olan Lula'yı "*Düz Beni!*" demeye zorlayıp onunla beraber olmak ister. Lula, sonsuza dek bu sadistçe tacizlere uğramaya mahkum gibidir. O en başından bir bataklığın içine düşmüş, amcası tarafından tecavüze uğramıştır, kirlenmiştir, korunmasızdır. Sailor'ı yok etmeye, kızından ayırmaya kararlı annesi Marietta ise süpürgesiyle uçan kırbaçlı bir cadıyı çağrıştırır.

Wild at Heart, içine dalındığında bir kere daha asla masumiyetine geri dönülemeyecek olan cehennemin resmi gibidir. Aslında çocukluğumuzdan saklayıp varlıklarını daim kıldığımız tüm masal kahramanları, bu cehennemin birer öznesi olmaya mahkum edilir Lynch dünyasında. İyilikler kötülükle yıkanır, düşler kabuslarla yok edilir, tüm iyi dilekler cehenneme sürgün edilir. Lula, Oz büyücüsünün ona kaybetmiş olduğu masumiyetini geri getireceği gökkuşağı ardındaki ülkeyi düşler. *Oz Büyücüsü* (Victor Fleeming, 1939), Lynch'in duygusal bir güç yaydığına inandığı, rüyaya benzer bir kitaptır. *Blue Velvet*'de de bu kitaba gönderme yapar, Dorothy adını yine bu kitaptan alır. *Vahşi*

Yürek'de kullanılan Zümrüt Şehir, İyi Kalpli Batı Cadısı, Kötü Kalpli Doğu Cadısı ve kırmızı pabuçlar yine *Oz Büyücüsü*'ndendir.

Daha en başta Sailor'ın kendisini öldürmeye gelen adamın kafatasını duvara vurarak parçaladığı sahne, *Blue Velvet*'in açılışındaki 50'lerin kartpostal kasabası görüntüsünden hayli farklıdır. Otobanın kenarında kaza geçirmiş kadın, kafasında açılan deliğe parmağını sokar, Bobby Peru pompalı silahla kendi beynini dağıtır, sokakta koşturan bir köpek ağzında kopmuş bir el taşır... Lynch, iyilikleri ve şefkatli görüntüleri daha baştan yok saydığını izleyene iletir, sahte huzuru bile hiçe sayıp alabildiğine vurucu bir şiddetle yüzyüze

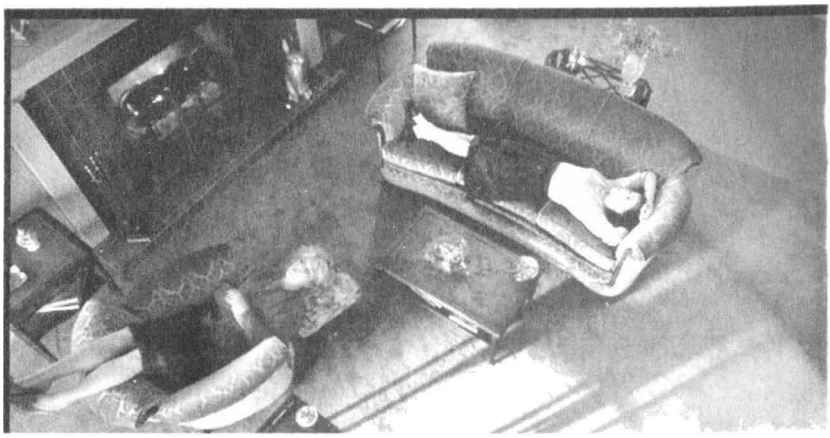


bıraktığı perdeye kilitlenenleri, rahat koltuklarından alıp uçuruma atar. Bu uçurumda şeytani ateşler kurbanlarını bekler, tıpkı ilk kurban olan Laura'ya tecavüz eden amcasının arabayla uçuruma yuvarlanışı gibi... Sürekli yanan kibritler, sigaranın ateşi, Lula'nın babasının yanarak ölmesi ateşle beslenen ilişkilerin karanlıklarını anlatır. Lula "*dünya çok vahşi*" dediğinde Sailor "*vahşet içimde*" diyerek karşılık verir. Herkes içinde kendi cehennemini taşır, zira yok etmeyenler yok edilirler...

Böyle bir ateş başladığında durdurmak zor olur.
Once masum dallar yanar.
Sonra rüzgar hızlanır ve bütün güzellikler tehlike içine girer.
Sokaktaki kadın

Derin, anlaşılmaz ateşli kabuslar ile toplum ve uygarlık eleştirisi arasında gidip gelen *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (*İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürür*, 1992), Lynch'in 1989-91 yıllarında Mark Frost'un senaryosuna çektiği, fanatik bir Lynch hayranları kitlesi yaratan *Twin Peaks* dizisinin beyazperde uyarlamasıdır. Film, Lynch'in mekan olarak kullanmayı çok sevdiği, sahte dinginlikteki, ormana ve dağa sırtını vermiş, pastoral bir kasabada yaşanan Laura Palmer cinayetinin sorgusunu ve kasabanın güzel kızı Palmer'ın ölümün-





den önceki son yedi günün öyküsünü içerir. FBI dedektifi Dale Cooper (Kyle MacLachan) ve bölge şerifi Harry Truman, çözmeye çalıştıkları bilmecede Laura'nın kokain kullandığını ve babasının ona tecavüz ettiğini ortaya çıkarırlar.

Cooper'ı havaalanında karşılayanlar arasında yüzü beyaz maskeyle boyanmış, kızıl saçlı, kırmızı giysisine mavi bir gül iliştirmiş tuhaf kadın Lil de vardır. Lil'in görevi, kılığı ve tavırlarıyla federal yetkililerin gizli şifrelerini Cooper'a anlatmaktır; ekşimiş yüzü büyük bir sorunu, terzide dikilmiş elbise ise olayın uyuşturucu işiyle bir ilgisi olduğunun göstergesidir. Film boyunca kahramanlar bir rüyanın içinde yaşadıklarını söylerler, aslında bu rüya uyuşturucu ile uçuşa geçmiş beynin yansımalarıdır. Laura'nın babası kızını sürekli arzulayan bir figürdür, 12 yaşından beri kızına sahip olan Leland bir gün Laura'ya onu çok sevdiğini söylediğinde, Laura kendi kendine bunun gerçek olup olmadığını sorar. Duvarında asılı duran tablodaki meleğin peşine düşen Laura aslında kaybettiği masumiyetini aramaktadır ne var ki, ateş hep Laura'yla birlikte yürür. Cinselliğin kötü oyunlarına ve uyuşturucuya batmış olan Laura ve arkadaşı aslında bir fahişe kadar temiz olduklarına inanırlar, yalnızca ölü bedenlerdir onlar, suretleri dünyada asılı kalan. Leland, bir grup sekste elleri arkadan bağlanmış ve tecavüze uğrar halde gördüğü kızı Laura'yı öldürdükten sonra,

kızına çok benzeyen 17 yaşındaki Teresa Banks ile birlikte olur. İçindeki cani bir kez daha uyandığında Teresa'yı da kafatasını ezerek öldürür, tıpkı kızına yaptığı gibi. Yalnızca Laura ve ailesinin hayatında değil, tüm kasabada birbirinden karışık entrikalar, şiddet olayları gizliden gizliye yaşanır. Lynch abartılı, akıllarda kalıcı bir sürrealizm ve içinde gerilim öğeleri barındıran parodilerle filmini donatır; anlaşılmama ve rahatsız etme riskini sırtlanarak, belki de derinden hep bunu arzu ederek.

O, Hollywood'un popüler masallarından hayli farklı olan aykırı öyküleri için seçtiği tüm mekanları bir cehenneme dönüştürmekte ustadır. Bu mekan ister bir oda, ister bir otoban olsun onun kamerasından sonra tüm mekanlar karanlıktır, tehlikeye ve acımasızlığa gebedir. 1996 yılında çektiği *Lost Highway*'de (*Kayıp Otoban*) Lynch, caz müzisyeni Fred Madison'un (Bill Pullman) cinnetvari öyküsünü anlatırken, dünyasını





kendi tarzını yansıtacak şekilde yine karanlıklar, karmaşa ve paranoyalar üzerine kurar.

Kimilerine göre postmodern pastişlerle süslü, soğuk ve korkutucu görünüşlü olarak anılan film, karakterin tamamen mahzenvari iç dünyasında geçer, zihninin içindeki olanaksız bir arzuya yönelik karmaşayı, sayıklamayı dillendirir. İki paralel öykü aracılığıyla kahramanların birbirlerine bilinçaltı ve şizofreniyle bağlandığı *Lost Highway*, saksafoncu Madison'un (Bill Pullman) karısı Renee'nin (Patricia Arquette) kendini aldattığına dair kuşkularıyla başlar. Başarısız sevişmelerinden, çiftin bu konuda çok da uyumlu olmadıkları anlaşılır. Geçmişinden habersiz olarak evlendiği ve çok kıskandığı karısına şüpheyle bakan Bill Pullman'ın yaşadığı kişilik bölünmesiyle gelişen olaylar, cinayete dek uzanır. Pullman, kendisi Luna Lounge'da çalarken karısının onu aldattığına inanır. Sonuçta karısını öldürmekten hüküm giyen, hapishane hücresinde başağrıları içinde kıvranarak yanan bir kulübenin hayalini gören Fred, bir anda cinsel anlamda yetkin, şehvetli başka bir kişiliğe (Pete Dayton) dönüşür. Bir tamirhanede çalışan Pete, sonunda cinayeti işleyen kişi olmadığından serbest bırakılır. En

iyi müşterilerinden biri olan mafya Bay Eddy'nin metresi Alice, (Fred'in karısı Renee bir femme fatale olarak Alice adıyla yeniden bedenlenir) Pete'i heyecan verici ve tehlikeli bir hikayeye sürükler.

Alice kendini fahişeliğe ve Bay Eddy'nin metresliğine zorlayan Andy'nin evini soymaktan söz eder Pete'e. Ev, yine Lynch'e özgü kabus ve haz mekanlarından biri olarak ortaya çıkar, evdeki büyük ekranda Alice'in bir grup sekste yakın plan görüntüleri oynar durur. Alice Pete'le gittikleri motelde sevişirlerken, ona "*Asla b..na sahip olamayacaksın*" der ve Pete, o anda Fred'e dönüşmeye başlar. Bu noktada Fred'in düşleri iktidarsız olduğu gerçekliğine dönüşür. Zizek'e göre film, *kahramanın kendisiyle yüzleşmesi* üzerine kuruludur, tıpkı kahramanının geçmişe yolculuk yaparak, kendisinin gençliğiyle karşılaştığı bilimkurgu romanlarının zaman makinesi sahneleri gibi.

Psikolojik bir gerilim öyküsü ve cinayet bulmacası gibi temaların etrafında mistik ve şizofrenik bir enerjiyle gezinen döngüsel anlatılı *Kayıp Otoban*, Lynch'in en karmaşık, zor okumalı filmlerinden biridir. George Seeslen, *Lost Highway*'de Lynch'in yeni bir felsefi aşamaya girdiğini söyler, bu filmle ilk kez metodolojisini, iç yapısını ve dilini tartışmaya açar. Ağdalı, aşırı diyaloglar, tuhaf eğlence mekanları, neon panoların gece mavisi, lamba ışıklarının en uygunsuz köşelere yolladığı karanlık mekanlar, kaynağı belirsiz doğum öncesi kozmik sesler, titrek bulanık görüntülü ekranlar, karanlığa ağır geçişler, makineler, vinçler, raylar, otel koridorları izleyenlere Lynchville'de olduğunu hatırlatır.

Lynch'in tanımıyla 21. yüzyıl neo-noir'ının en iyi örneklerinden biri olan *Kayıp Otoban*, bilmecemsi öyküsü, karanlık sahneleri, etkileyici paranoyaları, çarpık ilişkileri, çözülme şansını yitirmiş yabancılaşması ile herşeyin her zaman kontrol altında olmadığını, yaşamın güvenilmezliğini ifade etmekte çok keskin, hatta kendimize bile güvenmememiz gerektiği mesajı ile izleyenlerini de bu paranoyaya sürükleyecek denli etkilidir.

Gerçek olana kadar gerçeği oynama

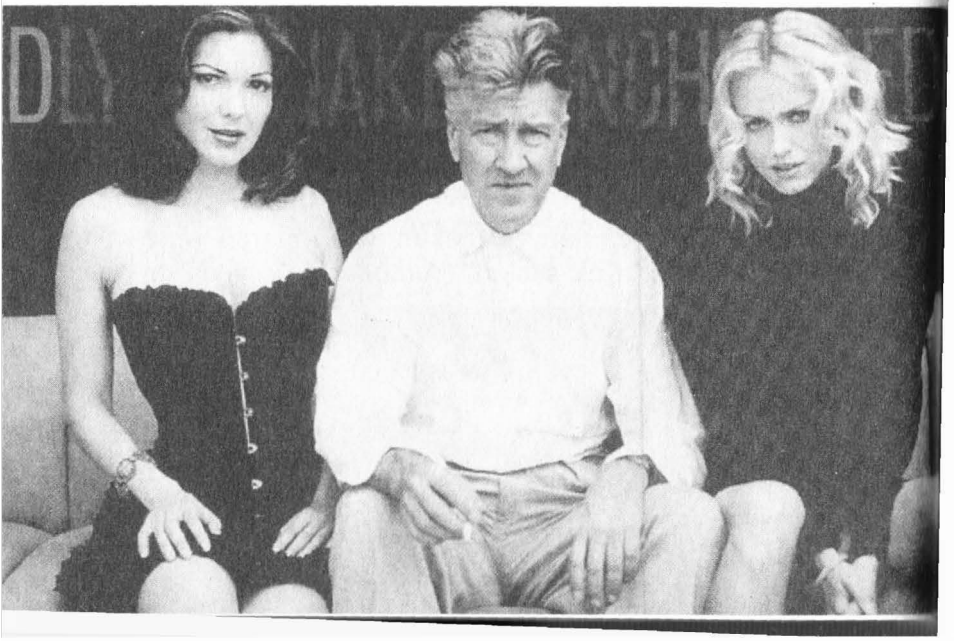
Melekler kenti Los Angeles, kahramanların yüzüne jaluzi görüntülerinin düştüğü dumanlı karanlık odaları, dar sokakları, Raymond Chandler karakterli tekin olmayan tiplemeleri ile bir kara film mekanıdır. Tıpkı L.A'e tepeden bakan Mulholland Çıkmazı'nda başlayan bir kazayla düğümlenen Lynch'in filmi *Mullholland Drive*(*Mulholland Çıkmazı*, 2002)'da olduğu gibi. Yakın dönemin en büyük düşünürlerinden Jean Baudrillard, Los Angeles'ı "*hipergerçekliğe ait, gerçeğin enerjisinden yararlanan, gerçek dışı bir kent*" olarak tanımlar. Belki de aynı nedenle kristal bir topa benzeyen, her yüzeyinde binlerce yansımanın olduğu L.A., kara filmlerin bir çoğunun arka planını oluşturur; sefalet, şiddet ve yozlaşma, ışıltılı parıltılı otellerin, eğlence merkezlerinin hemen ötesinde berisinde yaşanır.

Lost Highway'in zaman ve mekan kavramlarını yerle bir eden sürreel ayak sesleri, *Mulholland Drive*'da da



yankısını sürdürür. Mulholland Çıkmazı'ndaki bir kazada beyin travması geçirerek hafızasını yitiren, adını bile hatırlamadığından kendine Gilda'daki Rita Hayword'un ön adıyla hitap edilmesini isteyen Rita (Laura Harring), film yıldızı olmak üzere Ontario'dan Los Angeles'e gelen Betty'nin (Naomi Watts) evine sığınır ve birlikte Rita'nın kim olduğunu araştırmaya başlarlar. Bu filmdeki kadın tiplemesi *Blue Velvet*'e de denk düşer; iyi kalpli Sandy'i Betty, karanlık, gizemli ve arzulu kadın Dorothy'i ise Diane temsil eder.

Sonuçta Lynch filmlerinin yapı taşı olan kimlik değişimi bu filmde de ortaya çıkar ve Rita, film yıldızı Camilla'ya, Betty ise Camilla'ya aşık olan Diane'e dönüşür. Cinselliği caz müziğine benzeten ve varyasyonları olması gerektiğine inanan Lynch ilk kez bir filminde kadın kadına duyulan arzuyu olabildiğince koyu bir tonlamayla perdeye yansıtır. Aslında öteden beri Lynch dünyasında cinselliğe yaklaşım sağlıklı bir erkek/kadın beraberliği getirmez, arzu şiddeti ve en uçtakini de taşır; *Lost Highway*'de Fred ile karısının





başarısız cinsellikleri, Alice'in Pete'le sevişmelerinde ona "asla bana sahip olamayacaksın" diyerek seslenişi, *Blue Velvet*'te Dorothy ile Frank'ın sevişmelerindeki bilinçdışı oyunlar gibi pek çok sahneyle bildik bir cinselliğin tümden başarısız olacağının sinyalini verir. Betty ve Diane arasındaki arzulu istek, birbirlerine daha önce bir kadınla birlikte olup olmadıkları sorusuyla sınırları aşar, Betty'nin Rita/Camilla'yı yönetmen Adam'dan kıskanıp, bir kiralık katil tutup öldürtmesine dek uzanır. Lynch bu finalle hemcinsler arası ilişkinin başarısızlığına vurgu yapmış olur, Lynch için ne baba-kız, ne arkadaş, ne sevgili ilişkisi güven telkin etmez, zira insan zihni karışıktır, karanlıktır, herkes hayalinin tuzağına düşebilir.

Rita ile Diane'nin, Rita'nın hafızasını zorladığı için gittikleri Silencio adlı kulüpte çalan Roy Orbison şarkısının playback olduğunun ortaya çıkması gibi, bu ikilinin beyinlerine kaydettikleri hayaller de tıpkı bir playback gibi yaşamlar üstüne yansır. Betty'nin olmayı arzuladığı kadın olan Diane'in kendi beynindeki yansıma olması gibi içerlikli bir hayal, dışsal bir kimliğe dönüşür. Bu tıpkı *Lost Highway*'deki Fred Madison'un

Pete Dayton'a, Renee'nin Alice'e dönüşümü gibidir; tamamen farklı görünümlerde ama aynı bedende konaklama motifi... Lynch'in *Lost Highway*'de bu kişilik bölünmesini aynı aktörlere oynatmasına karşın, *Mulholland Drive*'da iki farklı aktris aynı kişiliğe bürünür. Rita'ya tanınmaması için peruk taktıklarında aynı saç modeline sahip iki kadının aynadaki yansısı birbirine benzer görünmektedir, bu Fincher'ın *Fight Club*'da, Bunuel'in *Obscure Object of Desire*'ında (*Arzunun Karanlık Nesnesi,* 1977) kullandığı yöntemi çağrıştırır.

Son tahlilde anlaşılan odur ki, Diane uzun bir uykudan uyanmıştır, uyandığında bu arzulu rüyanın etkisinden kurtulamamıştır. Filmdeki tüm olaylar, hapsedilmiş tutkuyla beslenen beynin yansımalarıdır, yaşam tümüyle bir yalana dönüşmüştür. Bunu son karelerde, Diane'in Adam'ın evindeki partide Adam'ın annesine anlattıklarından çözmek olasıdır. O, büyük bir heyecanla geldiği Hollywood dünyasında başarısız bir oyuncu olarak, başrolü oynayan Camilla'nın altında çalışmak zorunda kalmıştır. Camilla'ya duyduğu hayranlık ve aynı zamanda nefret onu kıskandıracak, bir şekilde cezalandıracak (ölüm) bir sonuca götürmüştür rüyasında. Ne var ki, finalde tüm bu aklından firari rüya yaşantısı Diane'i intihara sürükler, artık yaşananlar kaçışsız, yalansız bir gerçeklik olmuştur, artık oynamamanın, sonlandırmanın zamanı gelmiştir.

İçinde binlerce kıymık barındıran bilinçaltı, düşlerle çoğaltılan Lynch evreninin yuvasıdır, yönetmen gözü orada gerçek dünyanın görüntülerinin ardındakine ulaşmayı başarır. *Mulholland Drive*'daki Rita/Diane ilişkisinin bütünü de dehşetli bir rüyanın içindekilerdir.



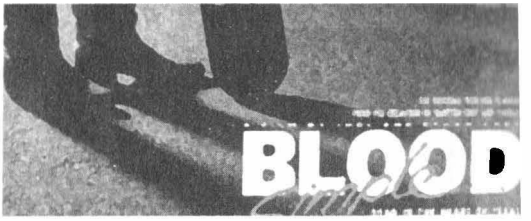
Aslında filmin başında her şey olağan ve bildik hikaye anlatım kalıplarında akıp giderken, bir adam rüyalarının gerçekte olup olmadığını anlamak için rüya mekanı olan Winkies adında cafe'ye gelip, orada hiçbir gerçeklikte ya da düşte yeniden görmeyi arzulamayacağı düşündeki "korku adamı"na rastlar ve Lynch bunu hikaye anlatımını keserek araya sokar. Nedensiz gibi görünen bu sahne seyirciye bir uyarıdır; temel öyküde de *düş ve gerçek içiçedir* demektedir Lynch, filmlerine tanıdık olmayanlara. Kahramanlarının kurgulu karakterleri, gerçek sanılan rüya dünyanın içinde boy göstermeye başladığında izleyen yine Lynchvari bir hileye teslim olmak zorunda kalır. Bu teslimiyette her Lynch filminde olduğu gibi mekan, zaman gibi nesnel öğelerden bağımsız, bilinçaltı ve rüyaların görüntüler dünyası hakimdir. Lynch sinemasını daha önceki filmlerinden tanıyanlar tutarlı ve akışkan bir anlatım çizgisinin onun öykülemesinde asla yer almayacağının farkındadır. Ne var ki ilk kez Lynchville'e uğramış olan izleyici, film sonlanmış olduğunda daha çok detay yakalayıp anlamlandırabilmek için filmi başa sarmayı arzular...

"Coen filmlerinde insan, bir yandan da bir nesnenin bir insan, bir insanın bir nesne; bir görüntünün, bir orijinal; bir orjinalin, bir görüntü; bir imgenin bir yansı, bir sembolün bir ikon gibi davranabildiğini hayretle seyreden bir çocuk gibidir; bir yandan da artık kendisi ile tutkularının eseri olan görüntüler arasına mesafe koyan seyrettiği filmlerdeki anlatım yollarını ve nesnelerini seçen tutkudan kolay kolay etkilenmeyen olgun meditasyon yapan kır saçlı bir insan gibidir.

George Seeslen

Film noir'ı absürd bir tonlamaya dönüştürmekte usta Joel ve Ethan Coen, 80'lerin sonunda *Blood Simple* (*Kansız*, 1984), *Raising Arizona* (*Arizona Junior*, 1987) ve *Miller's Crossing*'le (*Kanlı Hesaplaşma*, 1990) açtıkları karanlıklar dünyasında ilerlemeyi sürdürürler ama hep ellerinde marazi duyarlılıkta şakacılıkla taşıdıkları, yaşamın ironisi olan bir mum yakarak. Onlar kara filmi kara komediye dönüştürmekte ne denli yetkin olduklarını saydamlıklarıyla zekice dokudukları filmleriyle kanıtlar.





Hayatın içinden en sıradan kahramanları, femme fatale'lerin, gangsterlerin dünyasına sokar ve olmadık bir kaosun içinde onların sıkışmalarını, varoluş durumlarını, yalnızlıklarını anlatırlar. Asıl söylemek istedikleri, klasik cinayet filmi öykülü bir neo-noir olan *Miller's Crossing*'ten bir alıntıda gizlidir: *"Aslında hiç kimse kimseyi tanıyamaz"*...

Seeslen, Coenler üzerine yazdığı makalesinde *post modern estetik anlamında Coen filmlerinde, öykü içinde öykülerin olduğunu ayrıca onların yalnızca öykü anlatmakla kalmayıp, öykünün doğuşunu, insanları aydınlatışını ve nihayet parçalanıp çöküşünü* anlattıklarını söyler. Bunu yaparken de klasik türden devraldıkları klişeleri bile isteye ve göstere göstere kullanırlar. Coenvari bir hile ile filmlerindeki karakterleri zaman zaman soyut varlıklara dönüştürürler, yabancılaşmak bazen bu evrenselliğin içinde yitip gitmemek için tek seçenektir. Çünkü yaşamı anlamak olanaksızdır ve eninde sonunda bu sistemin içinde insanlar yozlaşacaktır. Yine de Coenler böyle bir ahlaki mesajı doğrudan vermeksizin, olayları dolambaçlı yollardan anlatırlar, kendilerine öğretilmiş ütopik dünyanın bir yanılsaması olarak... İnsanın yalnızlığı üzerine en kalın harfli filmlerinden biri olan *Blood Simple*'deki anlatıcının vurguladığı, Roma'nın Papası, Amerika'nın Başkanı ya da yılın adamı olsak da, birşeylerin her zaman ters gidebileceğidir. Onların da en çok altını çizerek görselleştirdikleri yaşamlarımızdaki anlamsız ve köksüz saçmalıklar üzerinedir...

Coen yapımlarında olaylardan daha çok ön plana çıkartılan, karakterlerdir. Onlar her zaman coğrafi, sosyolojik ve etnik açıdan özgündürler. Karakterleri,

Amerikan filmlerinin güçlü, başarılı ve ayaklarının üstünde durmaya kararlı karakterlerinden değildir, onların tipolojisi kaybedenler, saflıklarıyla ve içine düştükleri durumla daha baştan "ahmak" diye adlandırılan yalnızlardır. Filmlerinin çoğundaki kötü adamlar, *Barton Fink*'te (1991) de olduğu gibi dünya ırkına en kirli katliamı miras bırakan Nasyonel Sosyalistlerdir ve buna dair bir eleştiri kendilerinin Yahudi oluşlarından dolayı katledilenlerin öcünü almak istemelerine, Alman sevmezliklerine yöneliktir. Olay örgüleri bu saf, iyi kalpli ve bunların sonucu olarak kaybetmeye mahkum olanları çaresizliğe sürüklemek üzere var gibidir, bu da Coenlerin film noir'dan devraldıkları bir emanettir.

Cennetle Cehennem arasında her zaman Hollywood vardır

Her ikisi de sinema yazarı olan Coen kardeşlerin en iyi bildikleri konuyu anlatmayı seçtikleri, yazınsal yeteneğini kaybetme endişesi taşıyan, huzursuzluk içindeki Barton Fink'in (John Turturro) hikayesi, zeki, saflığını yitirmemiş bir bakışı yansıtan, eğlenceli ve yer yer ürpertici lezzette bir filmdir. Coenler *Barton Fink*'i öykülerken tüm ihtişamıyla ayakların üstünde duran, ama alabildiğine tekelciliğin, hırsın ve acımasızlığın hakim olduğu 40'lı yılların Hollywood'una yönelik derinlikli bir eleştiride bulunur. Filmde, küstah, kibirli görüntüsünün ardında aslında silik, korkak ve tecrübesiz olan bir senaristin içine düştüğü cehennemvari öykü peliküle yansır.

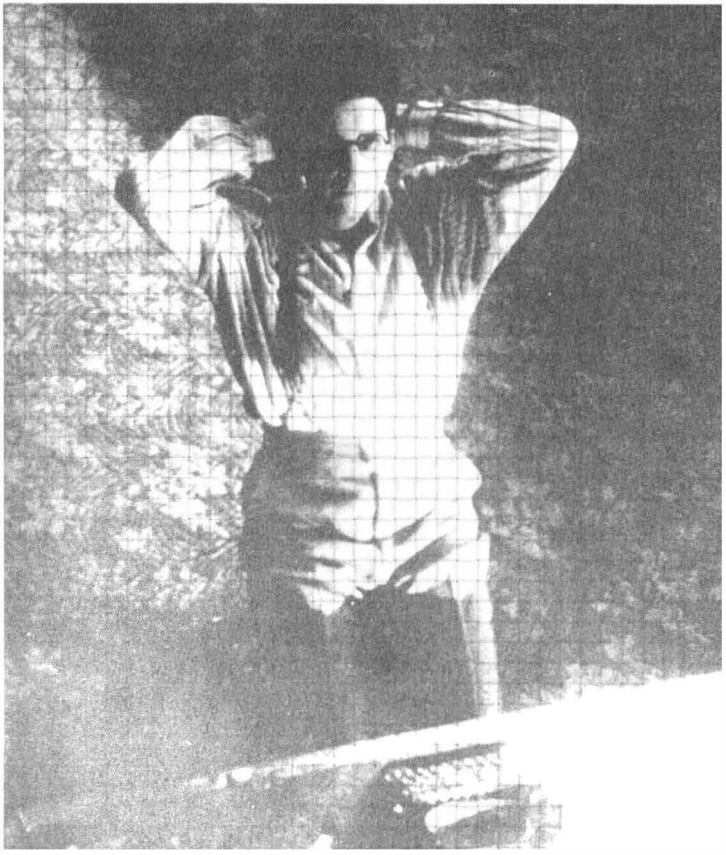
Chandler'in romanlarından aldıkları ilhamı her defasında yineleyen Coen kardeşler, filmlerinin bazılarına mekan olarak yine onun kentini seçerler. Barton

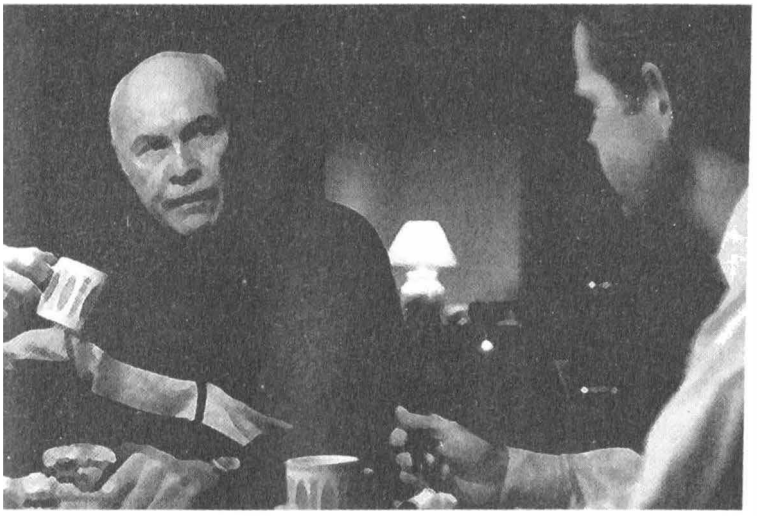
Fink'in düş dehlizlerini ortaya çıkaran karanlıklar oteli yine Los Angeles'dadır. Bir yazar için her neresi olursa olsun kah memnuniyetle kah dipsiz bir kuyunun içinde boğularak, kağıdını ve kalemini kullanabileceği yerdir evi. Broadway'de büyük iş yapan oyununun ardından Hollywood'da çekilecek bir film projesi için, Capitol Stüdyoları adına senaryo yazmak üzere kapanacağı Earl Hotel'e gelen Barton Fink, resepsiyon memurunun suratıyla karşılaştığında otelin hangi kabuslara gebe olduğunu sezemez, ne var ki ürker. Kendisini daktilolu bir turist sanan oda komşusu güreşçi Charlie Meadows (John Goodman) ile karşılaşıp, birbiri ardına tuhaf olaylar geliştikten sonra, Fink'in yazmak üzere düşlerini ateşleyeceğini düşündüğü otel odası, kabusların sahnelendiği bir yere dönüşür. Barton Fink, senaryosuna yardım etmek üzere bir gece odasına gelen Audrey'i (Judy Davis) yatağında ölü bulur ve cesedi yok etmek üzere komşusunu çağırır, Charlie ise bu yardımının karşılığında birkaç günlük iş gezisi süresince tüm varlığını içinde barındıran küçük bir kutunun onda kalmasını ister. Charlie gezisinden döndüğünde, kulak doktorunu öldürdüğünü söyleyerek kendisini tutuklamaya gelen polislere "Heil Hitler" diyerek ateş açar. Barton Fink'in senaryosu nihayetinde film şirketi tarafından kabul edilmez ve Fink ümitsizliğine geri döner.

İnsanoğlu dünyaya hükmettiği gibi düşlerine de hükmetmek ister... *Barton Fink* ile Coenler yaratım süreciyle şiddetin iç içeliğini anlatırlar zira insan yazarken kendine bir ayna tutar ve içiyle olan mesafeleri azaltır ne var ki mesafe azaldıkça içerideki ile dışarıdaki arasındaki kavga kızışır. Ölmüş olan Audrey'nin sırtına konmuş sineği hayranlıkla izleyen Barton Fink, hayatı

emen bir sanatçıdır, gündeliğe sırtını dönmüştür, yaratım an'ının büyüsüne kapılmıştır ve bu kudretli yolda her türlü fikri dolaşıma sahiptir. Yine de o yazamadıkça odasındaki duvar kağıtları bir bir yere düşmeye başlar; Yaratım kaostur, felakettir, zordur. Ve aslında her yaratım serüveni yaratıcıya yönelik bir tehdittir, yıkıcıdır, zaaftır, teslimiyettir, sabotajdır.

Filmin sonunda Barton Fink'in odasının duvarında asılı olan tablodaki gibi denize bakan kadın siluetiyle karşılaşıp, düşler ve hayat arasındaki benzerliğe şaşması gibi aslında bir sanatçı için düşlerle gerçekliğin arasındaki çizgi çok şeffaftır ve hayat çoğunlukla bir tülün ardındadır.





Coen filmlerinin merceğinde öyle ya da böyle bir karanlığa saplanıp çırpınan, hiçbir yerin yerlisi olamamış, sonsuza dek hayata yabancı kalacak karakterler vardır. Onlar, olaylardan çok arsız kapitalist düzenin içinde ödlek, inancını yitirmiş, umudu lekelenmiş yalnız insanların, noir kurallarına uygun bir şekilde güvensizlikle beslenen, kan ve gözyaşı içindeki trajedilerini anlatmayı severler. Filmografilerindeki en samimi örnek sayılabilecek *Fargo*'da(1996) filmin gerçek olaylara dayandığı ve yaşayanlara saygı duyulduğundan adlarının değiştirildiği ama geri kalan her şeyin olduğu gibi aktarıldığını söyleyerek yine Coenvari bir oyunculuk ve çocuksulukla filmlerini açarlar.

Filmin coğrafyası olan Minneapolis'in karla kaplı beyaz görüntülerinin üzerinde akıl almaz toylukta, kötü bir şakaya benzeyen entrikalar sahnelenir. Zengin kayınpederinin araba galerisinde satış müdürlüğü yapan Jerry Lundegaard (William H. Macy), tam bir fiyasko olan hayatını düzeltecek parayı kazanmak için karısını fidye karşılığı kaçırtmaya kararlıdır; gününü televizyon karşısında geçiren karısından kurtulmanın dayanılmaz düşü ile, cimri kayınpederinden para sızdırmanın düşünü bir araya getirdiğinde alelacele çok da zekice olmayan senaryosunu uygulamaya başlar. Jerry, tut-

tuğu kiralık katiller Carl Showalter (Steve Buscemi) ve Gaear Grimsrud'a (Peter Stormare) karısını kaçırtır, olayın peşine düşen hamile polis memuresi Marge (Frances McDormand) ise düğümleri çözmek üzere araştırmaya başlar. Filmde Jerry ile karısı arasındaki iletişimsizliğe karşı Marge ile kocası Norm arasındaki güvene dayanan şefkatli ilişki gösterilir. Carl ve Gaear'in iki fahişeyle birlikte vahşice sevişirlerken dördünün birden televizyonda bir programı seyrediyor olmaları ise gerçeğin gülünçlüğünü yansıtan Coensi bir şakadır.

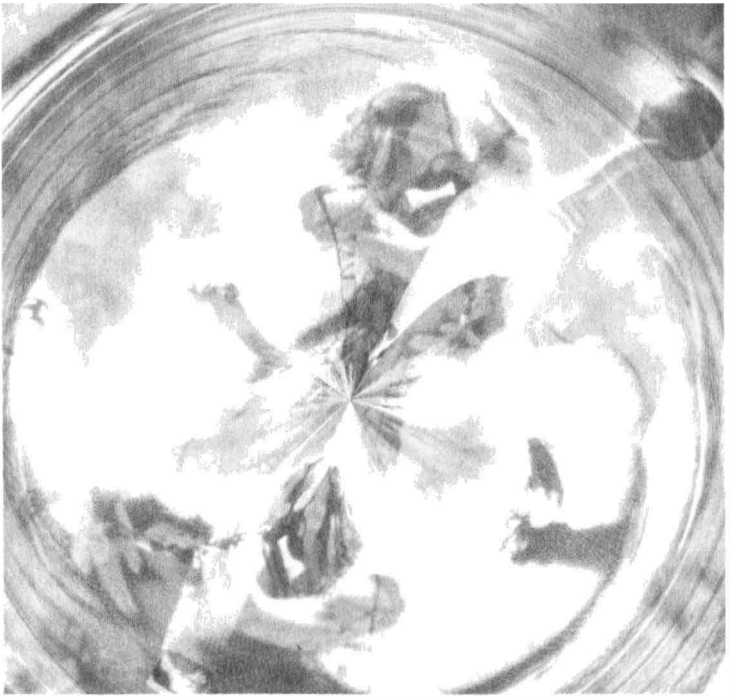
Fargo'nun kahramanı Jerry, safiyetini para için satan bir semboldür, çağdaş bir karikatürdür. Bir entrikanın saçma sapan sebeplerle giderek sarmallaşması ve entrikanın yaratıcısına binlerce belayla bumerang misali geri dönmesi Coenlerin sevdikleri bir ironidir. Tüm bu kaosun ortasında hamileliğine karşın aileye, dostluğa ve adalete inancı temsil eden Marge ise bir yerlerde *iyi kalmaya ısrarlı* insanlar olduğunu ispat eder görünümdedir.

Los Angeles'ta geçen ve kara filmden ilhamını alan bir başka Coen filmi de kendisine Dude denmesinde ısrarcı olan, *Fargo*'nun Marge'i gibi sakin görünümlü, toplumla uzlaşamamış, iyi insan Big Lebowski'nin öyküsüdür. Kara filmi gerçek dışı bir tonlamayla hiciv ettikleri *Big Lebowski* (*Büyük Lebowski,* 1997), çarkın kırık dişlileri arasında yaşanan yanlış anlaşılmalar üzerine inşa edilir. Filmin kahramanı Dude'un (Jeff Bridges) tek eylemi Vietnam gazisi arkadaşı Walter (John Goodman) ve biraz eksik kafalı Donny (Steve Buscemi) ile bowling oynamaktır.



Kara filmler için sinehistorik bir temeli olan bowling, 1940'ların 60'ların Amerikasında çetin ceviz pulp yazarların sıklıkla kullandıkları bir temadır ve hatta Fransızlar, o dönem için yeni bir alt tür adı olarak sinema tarihine bowling'in adını yazarlar: *bowling noir*... Bowling noir'ın ilk temsilcisi, yaşamı bowling ile eşdeğer gören *Double Indemnity* (*Çifte Tazminat*, 1944) ise son temsilcisi de *Big Lebowski* sayılmalıdır.

Bir gün Dude'un evine gelen kötü adamlar, aradıklarını bulamayınca onun çok sevdiği halısına işerler ve sonuçta yanlış Lebowski ile konuştuklarını anlayıp çekip giderler. Arkadaşlarının dolduruşuna gelen ve küçük çapta bir kahramanlık peşinde koşan Dude, şehirde tekerlekli sandalyeye bağımlı yaşayan, kötü adamların aradıkları diğer Lebowski'yi bularak, adamların üzerine işemiş oldukları halının parasını ister. Erk sahibi Big Lebowski ise ona başka bir teklifte bulunur; fidye karşılığı karısını kaçıranlara parayı götürdüğünde yüzlerce halı alabilecek kadar çok para kazanacaktır: 20.000 dolar. Dude bu angaryayı kabul ettiğinde oldukça çetrefilli bir belaya da saplanıp kala-



caktır. Hikaye akıp giderken Coenler Saddam Hüseyin'i bowling ayakkabılarından sorumlu bir görevli olarak karikatürize ederken, kadın vücudu sergilenen kumsal sahnelerinden, Walter'ın yanlış hesabıyla Donny'nin küllerinin Dude'un üzerine boşalmasına dek incelikli, eğlenceli vurgularını yapmaktan geri kalmazlar ve sonuçta söylendiği gibi Dude'un hikayesi Coen'lerin filmografisine *aslında iyi bir hikaye* olarak yazılır.

Önemli olan gerçekler değil, onların anlamlarıdır.
Ve gerçeklerin anlamı yoktur.
Avukat Riedenscheider

Hitchcock'un *Shadow of a Doubt*'ının mekanı olan 40'lı yılların Santa Rosa'sında geçen, ilhamını aldığı janrına sadık olarak siyah-beyaz çekilen, bir noir şablonu olan *dış ses* ile öyküyü anlatan *A Man Who Wasn't There* (*Orada Olmayan Adam*, 2001), Coen yelpazesindeki en derin uçlu neo-noir'dır. Film, bilimkurgunun krallığını sürdürdüğü, gerçeklik üzerine yarat-



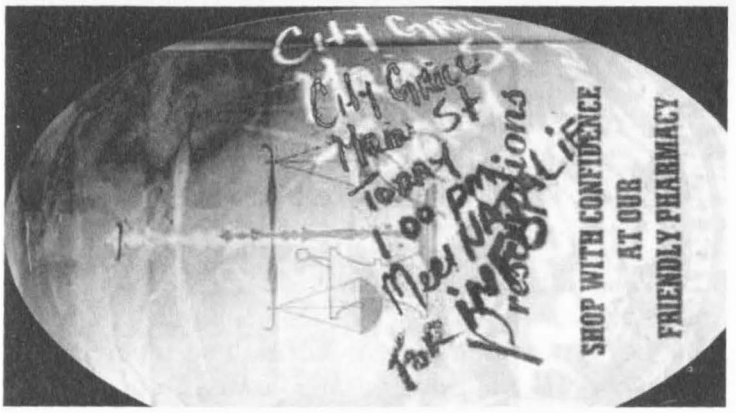
tığı illüzyonlarla sahte-gerçek-imge-suret gibi tartışmalara neden olduğu, diğer taraftan da hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı bir dönemde yaşayan berber Ed Crane'in (Billy Bob Thornton) göründüğünden farklı bir hayat sürme çabasının hikayesidir. Humphrey Bogard gibi sigaraya ölümcül bağımlı, kendini hayatın akışına bırakmış sakin salınımlı Ed Crane'in öyküsü de *Miller's Crossing*'deki hiçkimse kimseyi tanıyamaz mesajının yinelenmesidir ve her Coen filminde tüm karakterler aslında bir başınadır acımasız dünyaya karşı.

Tümden bir kayıtsızlığı ve kimliksizliği çağrıştıran görüntüsüyle Crane bir gün, önce berber olmayı istemediğinin daha sonra da aslında ne olmak istediğini bilmediğinin farkına varır. Bilmek bazen lanetli birşeydir. Kendisini aldatan karısı Doris ile ilişkileri tıkanmıştır. İtalyan ailelerinden birbirlerine olan bağlılıkları nedeniyle nefret eden, aile yaşamına da ancak alkol alarak dayanabilen Doris, Crane'i patronuyla her fırsatta aldatır. Crane ise sıkıcı yaşamından kurtulmayı düşünmektedir, en azından bunu hissetmektedir. Bir gün kafasında peruk olan bir adamın ona kuru temizleme işine girmesi teklifini değerlendirmek ister, ama bunun için finansı yoktur ve gerekli parayı elde etmek için karısının sevgilisini öldürüp, kendini infaz için bir elektrikli sandalyede ölümü beklerken bulur. Daha önce de hep söylediği gibi Crane'in de saçları öldükten bir süre

sonra uzamaya devam edecektir. Karısı ise sevgilisini öldürdüğü düşünülerek çoktan tutuklanmış ve hapishanede intihar etmiştir. Crane'in elektrikli sandalyede tek düşündüğü öbür dünyada Doris'i bulup fani hayatta ona söyleyememiş olduklarını söyleyebilmektir. Her daim söylenememiş bir şeyler kalır geriye. Ya da avukatının dediği gibi *ne kadar yakından bakarsak o kadar az görürüz.* Aslında Doris Crane'i hiç görmemiştir.

Coen dünyası, ister mizahla, ister şaşırtmacalı gerilim öğeleriyle süslü olsun, temelde dönüp dolaşıp aynı konuya odaklanır; insanların yaşam biçimlerine olan merak... Bir yönetmen için en gerekli olan şüphesiz hayatlara olan bu obur meraktır, Coen'lerde bu merakın peşinden giderek, daha derinlere, güvene, sadakate, arkadaşlığa, rekabete, iyiliğe ve kötülüğe, ahlaka, ihanete, kısacası insan olmanın tüm renklerine kadraj yaparlar. Sonuçta her Coen filmi, yapmacık, gündelik hayat dışı insanlara yer vermeden, her birimizin bir gün bir yerlerde sıkışıp kalabileceği tanıdık öyküleri sunup, hayatın bizleri zorunlu tuttuğu cehennemi yaşamaya mahkumluğumuzu gözler önüne serer. Ve yine Seeslen, Coen kozmosundan bahsettiği analizde, onlar için "*yaratıcı, üretici olmak, kişinin kendi şeytanıyla, suç ve ölüm ile yüzyüze gelmesidir*" der. Zaten film noir özünde insanın kendi içindeki şeytanla ve dünyayla yüzleşmesinin kara'ya bulanmış hikayesidir.





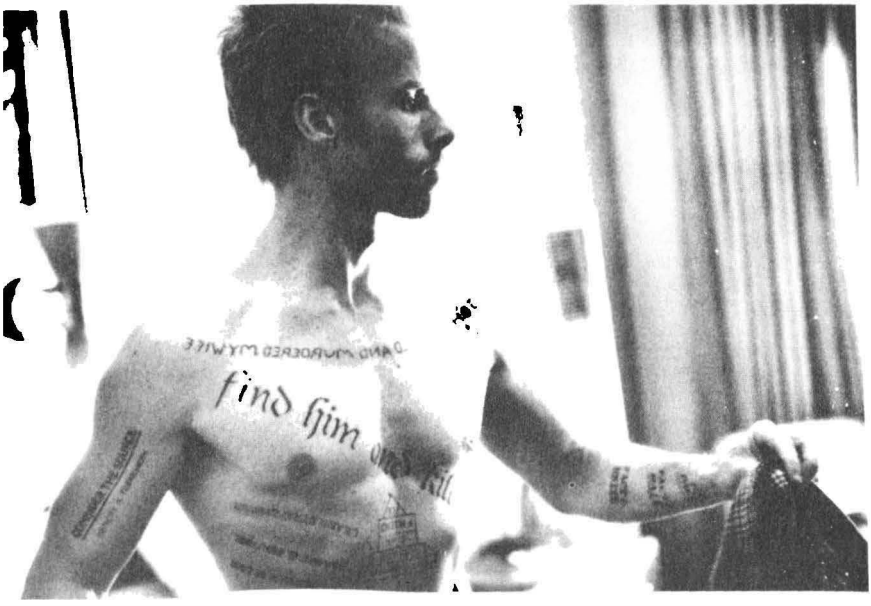
Düşünmek, kişinin her an gerçekten düşünüp düşünmediğini kontrol etmesinden başka bir şey değildir artık
T. Adorno / Minima Moralia

Los Angeles'ı mekan seçen Christopher Nolan'ın bilmecemsi filmi *Memento* (*Akıl Defteri*, 2000), belleğimize bile güvenmememiz gerektiğini söylerken, klasik noir'dan yeni noir'a geçişin en önemli örneklerinden biri olduğunu ispat eder; zira artık silahlar, gangsterler, azılı haydutların dışında bizi tehdit eden içimizde, belleğimizde saklı duran bir başka "ben" vardır, hem de diğerlerinden çok daha can yakıcı, kurtulunması imkansız bir illet... Bu kez etrafımızdakiler ve bozuk düzen değil, içimizdeki en zayıf olan yandır, varoluşu tehdit eden. Zira notlar yanıltmaz, hafıza yanıltır.

Yönetmen Nolan, zamanı eğip bükerek oluşturduğu filmini tersine çevrilmiş bir kara film olarak tanımlar ve "*seyirciyi, kendini bulunduğu anda tanımlayamayan, önceki kişiliğinin vardığı sonuçlara güvenmek zorunda olan bir kahramanın zihnine sokmak için, gerisin geriye anlatılmış bir dedektiflik öyküsüdür*" der.

Film, pahalı kıyafetler giyen, Jaguar kullanan eski sigorta müfettişi Leonard Shelby'nin (Guy Pearce) aklının ve hayatın derinliklerinde kaybolmamak için gösterdiği direnci, kendinden firari öyküsünü anlatır.

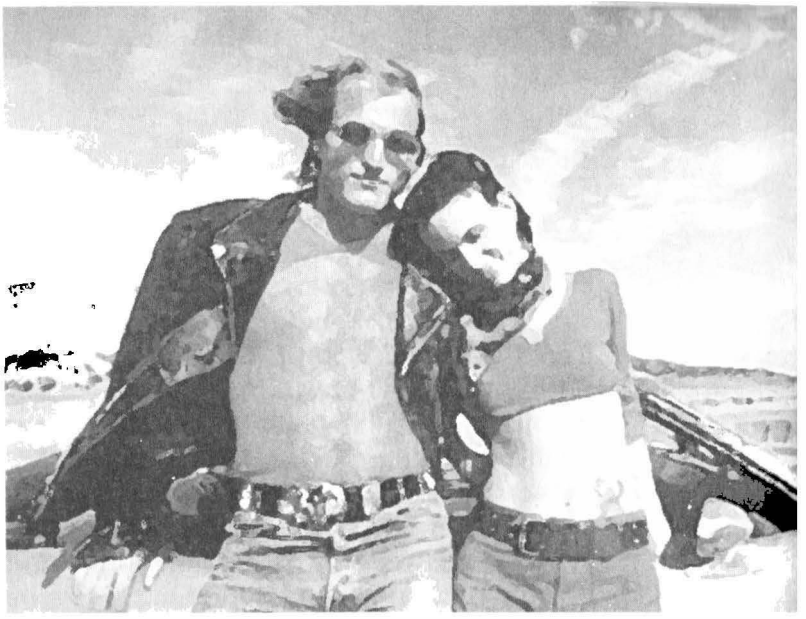
Karısının katillerinin vurduğu darbeyle geçirdiği bir travma sonucu amnezi olan Leonard, her şeyi unutmaktadır ve kısa süreli bir belleğe sahiptir. Yeni anılar edinmeye yasaklı Leonard, küçük kağıt parçalarına aldığı notlarla, az önce yaşadıklarını ya da gündelik gereklerini (*TRAŞ OL*) kendisine hatırlatmaya çalışır. O, elyazısına güvenmesi gerektiğinin farkındadır. Kağıt parçaları zaman zaman yerini vücuduna aldığı notlara, dövmelere bırakır. Bir sabah ucuz ve kötü bir motel odasında uyandığında, vücudunda okuduğu bir not onu intikamın peşine düşürecektir: *John R. Karıma Tecavüz Etti ve Sonra Öldürdü*... Ve ardından kendinin bile kim olduğundan emin olmayan Leonard, katilin peşine düşer, üstelik bir önceki an'ı unutma illetini sırtlanarak... Hafızasını diri tutmak için polaroid bir fotograf makinesini kullanarak unutuşuna karşı önlem alır ve anılarını geri çağırır... Leonard'ın belleğindeki kara kutuda ölü, kan içinde bedenler, karanlık sahneler, bilindik-bilinmedik suretler, otel tabelaları vardır yalnızca, bir de onu sürekli bileyleyen, inanca dönüşmüş intikam duygusu...



Kendimize kim olduğumuzu hatırlatmak için
hepimizin aynalara gereksinimi var...
Leonard Shelby

Barmaid Natalie (Carrie Anne Moss) geçmişte bir yakınını kaybettiğini, bu nedenle de Leonard'a yardım etmek istediğini söyler. Ne var ki bu bilmeceyi çözmekte onun yanında olacak olan bu kurnaz femme fatale'in kendisi de tümden bir bilmecedir. Leonard'ın yakınında ona dostluk gösteren gizli polis Teddy (Joe Pantoliano) Leonard tarafından öldürülür. Teddy ile daha önce tanışmış olduğunu fotoğrafının altındaki notdan aklına geri çağıran Leonard onun peşine düşer. Teddy'nin resminin üzerindeki bir not, yalanlarına inanmaması gerektiğini, onu öldürmesini söyler. Oysa ki belleği Natalie tarafından yanlış yönlendirilmektedir, o önce kendi hayatındaki bir intikamı Leonard'a DODD'u öldürerek aldırır. Leonard'ın örtük belleği unutmayı tercih edeceği bir cinayeti, anımsamak istediği bir hayali katile dönüştürür, belleği hata yapmıştır. Natalie ona "*Hatırlamayacaksan intikam almanın ne önemi var*" dediğinde, o bunu gerçekleştirdiğini de not alacağını söyler, intikamını almış olmanın notunu bir dövmeyle vücuduna kazıyacaktır.

Memento, bazen hayatımızın körkütük boşluğa düştüğü o küçük an'lar üzerinedir, kelimelerle dokuduğumuz, yansısı hayat olan ayna üzerinedir, içimizdeki boşlukları soluk silik görüntülerle doldurduşumuz üzerinedir, son tahlilde içimizin karanlık koridorlarında pusulasız kalan meçhuliyetimiz üzerinedir, hafızamızın bizi tehdit ettiği, aradığımız katilin tam da dışında olduğumuz üzerinedir.



Kasap bıçaklarıyla yatak odalarınızda gezdiklerinde,
doğruyu anlayacaksınız
Susan Atkins/Mallory Knox

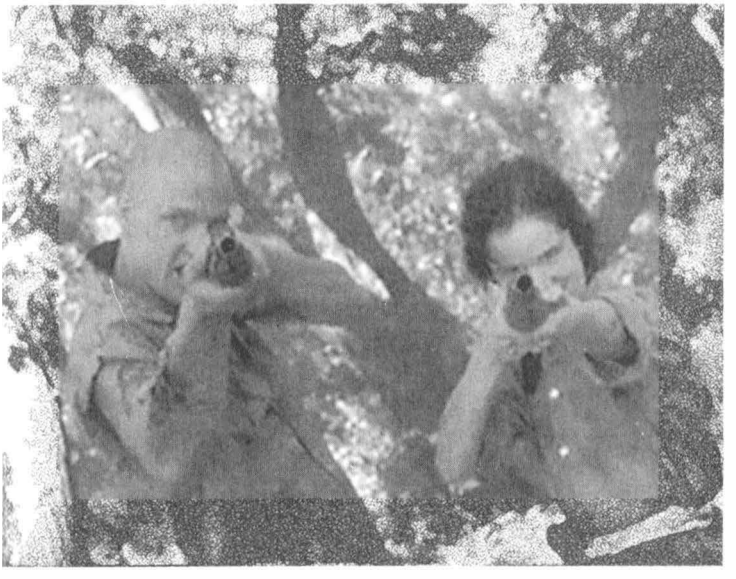
Oliver Stone'un, Sharon Tate'in de katili Charles Manson ile eylem arkadaşı Susan Atkins'in 71'deki davalarından esinlenen Quentin Tarantino'nun senaryosuna çektiği filmi *Natural Born Killers* (*Katil Doğanlar*, 1994), cesetler, enkazlar, silahlar dünyasının kapısını aralamakla kalmaz, izleyeni, allak bullak eden bir şiddetin tam odağına oturtur.

Püriten ahlak anlayışına yönelik eleştirinin güçlü olduğu film, tehditkar, alabildiğine güvensiz, seyrek dokulu, körleşmiş bir sosyal hayatı sorgular. Bu hayata karamsar bakan doğuştan kaybetmiş Mickey ve Mallory için ahenkli bir gelecek olmayacaktır, orada yalnızca soluksuzca gerçekleştirilen katliam vardır. Onlar yaşadıkça şiddetlerini kusarak hayattan intikam alırlar, nefretlerinden aldıkları hazzın farkında olarak...

Romantik kanun kaçakları Bonnie ve Clyde'dan hayli farklı eylemleri olan Mickey (Woody Harrelson) ve seri

cinayetlerindeki eylem arkadaşı Mallory Knox (Juliette Lewis), acıyla büyümüşlerdir, doğuştan katildirler. Manson, babasının tecavüzüne uğrayan kız arkadaşını kurtarmak üzere evlerine girerek olaya göz yuman annesi ile zalim babasını acımasızca öldürür. Ve çıktıkları yolculuk boyunca son kişi öldürülünceye dek yok etmeye kararlıdırlar. Yine de her gittikleri yerde bir kişiyi sağ bırakırlar, olanları anlatması için. Irwin Yalom'un dediği gibi *"En ulu ağaç en yükseklere uzanan ve köklerini kötülüğün içine salan ağaçtır"* ve onlar da kötülükleriyle birer efsane olurlar.

Girdikleri pubda, Mallory dans ederken Mickey onu rahatsız edenleri öldürür ve sağ kalan garsondan diet süt isteyip danslarını sürdürürler. Stone'un karakterleri bu sahneden itibaren birbirlerine duydukları majör aşk nedeniyle izleyende şefkat uyandırır. Onlar kötülük yaparlar ama bunun nedenleri vardır, zaten iyiler zayıf ve güvenilmezdirler, diğer taraftan kötücül şiddetlerini gölgeleyen çoşkusal bir masumiyete sahiptirler. Bir köprü üzerinde ritüelsiz, imzasız, şahitsiz yalnızca birbirlerine söz vererek evlenen çiftin mutlulukları da



tekinsizdir, zira Mallory'nin beyaz duvağı vadiye doğru uçar gider, içlerindeki son iyiliklerin kendi boşluklarında çoktan yittiği gibi...

Natural Born Killers, bu katil çifti alabildiğine meşrulaştırıp, onların yaşamda durdukları noktadan bakıldığında haklılıklarının da zaman zaman altını çizer. Zira bu ikili acımasızca yenildikleri yaşama karşı savunmadadır; içeriği tümüyle ölümden oluşan, nefretle beslenen bir savunma... 52 kişinin katili Mickey ve Mallory, tutuklanıp hapse girdikten sonra medya tarafından ilah haline getirilirler. Medya temsilcisi Wayne Gayle (Robert Downey Jr.), Mickey ile röportajında, Mickey'nin "*benim bir anlık saflığım sizin bir yaşam boyu süren yalanlarınızla ölçülebilir mi*" sorusuna yanıt veremez. Mickey, psikolog Pauline Kernberg'in tanımıyla hologram bir insandır, her an değişen bir imge yaratacak denli zekice bir gerçek dışılık duygusu uyandıran... Röportaj sürerken, arkada Leonard Cohen'in şarkı sözleri duyulur: "*Get Ready for the Future. It is Murder*" *(Gelecek için Hazırlan, Gelecek Bir Katliam)*... Stone, şiddeti körükleyip duran, sansasyon, kan ve kötü hikaye toplayıcısı medyayı da Wayne karakteriyle simgeselleştirir; nihayetinde en son kurban da şöhret ihtirasıyla düştüğü yolda Wayne olacaktır. Katilleri birer superstar haline getirerek rating avcılığına çıkan Wayne ile Mickey'nin röportajı sırasında çıkan cezaevi isyanından yararlanıp, peşinde kameralarla kaçan Mickey ve Mallory önce Wayne'i öldürüp ardından masalsı bir hayata kavuşurlar; nihayetinde tümüyle savaşsız bir dünya isteyen çiçek çocukları gibi karavanlarında yaşayan ve çocuklar yetiştiren, tebessümü bol bir mutlu çift kimliğine bürünürler.

Eşsiz bir yolculuğa çıktım sessizliğimiz boyunca
Anladım bekleyişin başladığını
Ve dümdüz yola koyuldum... içine doğru parıldayan güneşin.
Pink Floyd/Coming Back to Life

Oliver Stone'un, John Ridley'in *Stray Dogs* adlı romanından, olağandışı çerçeveler, hızlı kurgu, etkileyici ses kullanımı ve çokça flashbacklerle perdeye uyarladığı *U Turn*'ü (*U Dönüşü*, 1997) *Natural Born Killers*'ı hatırlatan, onun ruhunu taşıyan 90'ların kara filmlerinden bir diğeridir. Film, başrol oyuncusu Sean Penn'in tanımıyla "*insanların, umutlarının ellerinden alındığı zaman ne kadar dayanabilecekleri*" üzerinedir.

Mafyadan çaldığı paralarla, içinde bulunduğu kentten izini silmeye çalışıp son sürat Meksika'ya kaçarken Mustang'i bozulan ve yaptığı U dönüşü ile ulaştığı garip bir kasabada durmak zorunda kalan, kötü şansa sahip Bobby Cooper'ın (Sean Penn), bir an önce arabasını tamir ettirip kasabadan kurtulma hikayesidir *U Turn*. Ne var ki bir yabancı olarak geldiği kasabada bir gün gibi kısa sürede akıl almaz tersliklerle karşılaşıp bir türlü kasabadan çıkamaz, yaşamını tamir etmek için çıktığı yolda ümitsizliğinden kurtulamaz. Kasabada tanıştığı Grace McKenna'nın (Jennifer Lopez) etkisine kapılıp, Grace'in yaşlı kocası Jake (Nick Nolte), esrarengiz kasaba şerifi, sadist araba tamircisi Darrel ve filozof bir kör adamın da olduğu "garip" insanlar labirentinde kaybolan Bobby'in yakasına yapışan



boğucu talihsizlik, film boyunca sürer. *U Turn*; aşk, şehvet, para, ölüm, mafya ve cinayet temalarını sırtlanan, bir sıfır kasabasından ayrılamayan, nihayetinde çıktığı yolda da sevgilisince öldürülmek istenen bir yitik adamın karabasanvari ironik ama alabildiğine keyifli öyküsüdür. Filmde Grace, babasını baştan çıkarmak için annesini öldüren bir hedonisttir. O, *en günahkar* olduğunun bilincinde olan erdemden yoksun *en kötü kurban*dır. Cinsel olarak kışkırtıcıdır, çoşkusaldır, tacizkardır, zevkperesttir, histeriktir. Yeni çağın kara filminin femme fatale'idir; sapkınlıklarını inkar etmeyen bir femme fatale...

Hem klasik film noir'da hem de neo-noir'da silahların gölgesinde yaşanmaya çalışılan tüm masum aşklar, kaynayan kazanın içinde yokluğa mahkum edilir. Zaten ölüm meleği, baştan çıkarıcı kadınlar da masum değildir, yaşamda masum olan ne kalmıştır ki. Onlar erkek kahramanı önce baştan çıkarır, bazen onlara olmadık bir cinayet işletir, ama illa ki ihanet ederler. Film noir kadınları, geçmişten bugüne ekonomik bağımsızlıklarını kazanıp, daha fazla zeki ve narsist hale geldilerse de değişmeyen kimi kodları taşımayı sürdürürler; dişil gücünü kullanan, tehlikeli, tehditkar, bilinmez, kendisinin tüm oyunlarının farkına varan erkek kahramanı baş döndürücü güzelliğinden dolayı elinde oynatan fakat yine şefkat uyandıracak denli masum görünüşlü...

Bir kara film kültü olan *Double Indemnity*'nin (1944) Phyllis Dietrichson'u (Barbara Stanwyk) aşığı Walter Neff'e (Fred MacMurray) sakat kocasını öldürttükten sonra "*Ne seni ne de bir başkasını sevdim. Benim kalbim çürümüş*" diyecek denli açıksözlüdür. Ne var ki

sevgisizliğinin, hem kendini hem aşığını pisliğe batırmanın bedeli ölüm olacaktır. İyi adam, gözü dönmüş aşık Walter içinse, filmin başında söylediği gibi *cinayet bazen hanımeli kokar*, zira tüm cinayetler gece işlenir ve hanımeli en çok geceleri kokusunu sokaklara bırakır. Ve tüm dünya üstündeki iyi adamlar, yüksek gerilimli bir poker masasındaki oyuncular gibidir, kimi zaman "pas" geçme şansları olamaz.

Slavoj Zizek'in yorumuyla *ele geçmez, hayaletimsi bir varlık olarak kalan 40'ların klasik film noir femme fatale'ine karşıt olarak, yeni femme fatale dolaysız, açık sözlü, gerek sözel gerekse fiziksel olarak cinsel saldırganlıkla doğrudan doğruya kendini metalaştırma ve kullanmayla, "bir fahişenin bedenindeki pezevengin kafası"*yla suretlenir.

Feminist eleştirmenlerce sık sık yinelendiği gibi, bu öldürücü kadın imajı, ehlileşmiş, aile hayatının gündeliğine boyun eğmiş ve toplumsal olarak en merkezinde durduğu halde yaşamın karar alma mekanizmasında en uzaktaki imge olarak tutulan kadının varlığına güçlü bir tehdit olmayı sürdürür.

Janey Place "Women in film noir" adlı çalışmasında, bu nedenle *klasik film noir'da femme fatale'in belirtik anlatı çizgisi düzeyinde cezalandırıldığını; atak olduğu ve erkek ataerkil egemenliğinin kuyusunu kazdığı, ona karşı bir tehdit oluşturduğu için yok edildiğini* söyler. Böylece femme fatale'in son tahlilde *fiziksel hareketi, kamera hareketi üzerindeki etkiyi yitirir, üstünde kontrol uygulandıkça ve görsel olarak ifade edildikçe çoğunlukla gerçekten veya simgesel olarak senaryo tarafından hapsedilir.*



Öldürmek, sigara içmeye benzemez.
Onu bırakamazsın.
Catherine Tramell / Basic Instinct

Tenin, şiddetin, paranoyanın ve entrikaların dünyası... Yani 21. yüzyılın karanlıklar dünyası. Birçok eleştirmence tutarsız, dağınık, bütünlükten yoksun olarak adlandırılan Paul Verhoeven'in sinema pazarına yönelik, tahrik edici *Basic Instinct*'inde (*Temel İçgüdü*, 1992) Tramell (Sharon Stone), gizemli, alabildiğine seksi, ölümcül cazibeye sahip, zeki, soğukkanlı bir sarışındır. Vahşice işlenmiş bir cinayeti araştıran, sabıkalı bir geçmişe sahip San Francisco polislerinden Nick Curran (Michael Douglas) bu cinayeti çözmeye çalışırken, kendini bu tehlikeli kadınla ölümcül bir ilişkinin içinde bulur.

Sarışın bir kadının sevişme anında partnerinin boynuna buz kıracağıyla indirdiği darbe gibi çarpıcı bir planla açılan film, akıp giden heyecan veren seksi imgeler, soft pornografik görüntüler, vahşi cinayet sahneleri ile doludur. Tramell aynı zamanda fantastik öyküler anlatıcısı, yırtıcı bir yazar, psikopat kız arkadaşıyla yaşadıklarıyla cinsel rolleri yıkıma uğratan bir heterolezbiyen, kurbanlarıyla oynamayı seven sahte, alaycı bir figürdür de. Tramell'in arzularının karanlık diyarı sadistiktir, karmaşıktır, saldırgandır.



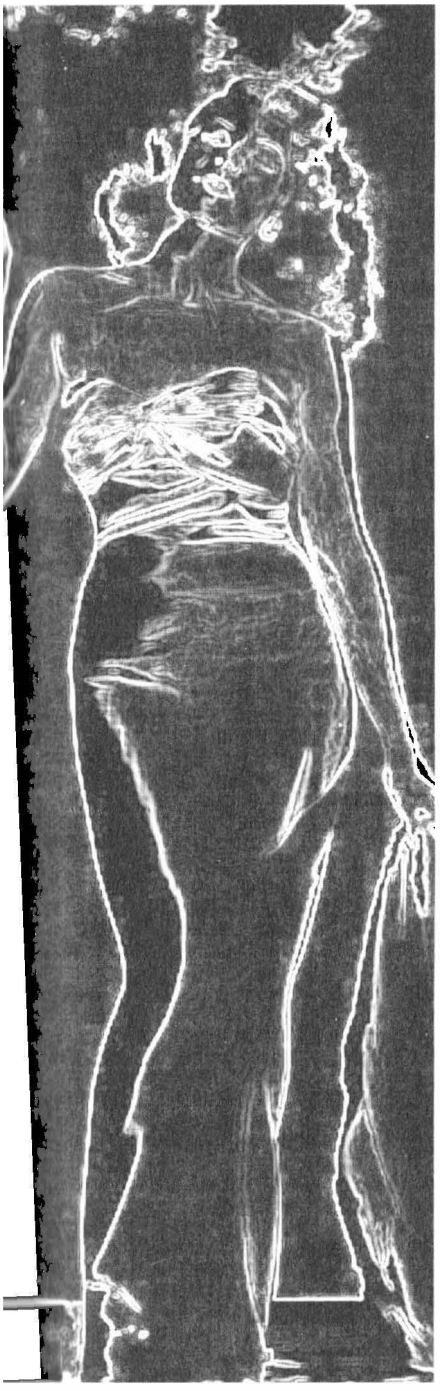
Aslında erotik bir polisiye olan bu filmdeki tüm kadınlar potansiyel katildir; Tramell'ın sevgililerinin her ikisi de ailelerini katletmiştir, Curran'a aşık olan polis psikiyatristi biseksüel Dr. Beth Garner'da söz konusu cinayette katil olduğundan şüphelenilen kadındır.

Bir kere daha burada Tramell'in, Dolores del Rio, Marlene Dietrich, Theda Bara, Kim Novak, Barbara Stanwyck, Lana Turner, Rita Hayworth, Joan Bennett, Ava Gardner gibi klasik noir'ın cazibesini öldürücü bir silaha dönüştüren, cehennemvari zeki oyunlarıyla hayatı alt üst eden imgesinden, yeni noir filmlerine miras kalan femme fatale imgesini somutlaştırdığı görülür. O cinselliğin fethine kararlı erk sahibi erkeği baştan çıkartıp oyunlarına sürükleyerek egemenliğinin kuyusunu kazan Hollywood'un günahkarlarından biridir. Zizek'in yorumuyla, Tremmel'i Baudrillard'ın "*kötülüğün şeffaflığı*" dediği şeyin bedenleşmesi olarak görmek mümkündür. Zira O, Curran üzerinde dayanılmaz baştan çıkarma gücünü kullanarak, aldatma stratejisini gerçekleştirir.

I. Powell "*Bilgiler Üfüren Vibratör*" başlıklı yazısında ABD'ye göç etmiş bir Hollandalı yönetmen olarak Paul Verhoeven'in, *ancak Amerikalı olmayan birinin yapabileceği biçimde Amerika'nın utanmaz yüzeyselliğini, yüzünü parçasallıkla ve uyumla dile getirdiğ*ini söyler. Polisiye roman parodisi olarak yorumlanan film, televizyon çağının bozduğu toplumun hızlı tüketme alışkanlıkları gibi izleyicisini yormayan, seksi vurgusu ile ekran başına bağlayan, kapitalist dünyanın yeni yükselen değerlerini sunar. Sonuçta femme fatale, yeni noir'da da bir erkek fantezisi olarak kalır. Bu kez ne yaptığını tamamen bilen ve isteyen, ahlaken mutlak anlamda düşkün kadın kılığında kusursuz bir özneyle karşılaşma fantezisinin uzantısı olarak.

Yeni çağın zeki, öncelikleri iktidar ve para olan femme fatale'inin en iyi örneklerinden Linda Fiorentino (Bridget Gregory) tiplemesiyle dikkat çeken John Dahl'ın *Last Seduction*'ı (*Son Günah*, 1994) kimi yönleriyle Lawrence Kasdan'ın geçmişe göndermelerle dolu şimdiki zaman filmi *Body Heat*'ini (*Vücut Isısı*, 1981) çağrıştırır. Yönetmen Dahl, ilk kara filmi *Red Rock West*'de de kiralık bir katille kimlikleri karıştırılınca o cinayeti işlemeye karar veren, üstelik öldüreceği kişiden de para alan ve bir kaosun içinde kaybolan bir adamın kapkaranlık, karabasan hikayesini anlatır.

İnsanın karanlık ve ihtiraslarına yenilen tarafının öznesi olan, güçlü ses tonu, seksi bakışları ve baştan sona yatak odasına çağıran duruşuyla *Last Seduction*'ın Linda'sı, güvenliği olmayan ilişkilere de bir ayna tutmamızı sağlar. Öyle ki bu aynada suç, cinayet ve ihanet alabildiğine zeki bir kadının ezici oyunlarının



odağı olur. Avukatına göre hep bir "kaltak" olarak kalacak Linda, kandırmacalarıyla kocasına uyuşturucu sattırıp, kocası bunun karşılığında aldığı 700.000 dolarla eve geldiğinde, henüz o banyoda duş alırken ona geleceğe dair düş edinme şansı tanımadan, paraları alarak, arabasına atlar ve kaçar. Geçmişinde ve geleceğinde tümden kötülüğü yoldaş edinmiş bu kadın New York'tan uzaklara, Buffalo'ya giderek dikkat çekmeyen bir işe girip izini kaybettirmeye çalışır. Orada kötülüklerine alet olabilecek genç, iyi niyetli bir sevgili bulur ve daha ilk karşılaşmalarında cinsel organını kontrol edip "*bakmadan hiçbir şey almam*" diyerek cinselliği metalaştırıp bir femme fatale'in ne denli yıkıcı, keskin olabildiğini gösterir. Sevgilisi Mike (Peter Berg) ile tümüy -le seks üzerine nesnel bir ilişki geliştiren şeytani varlık Linda onun hayatının derinliklerine inme, geç-

mişini çözme çabalarını red eder. Nihayetinde Mike'ın da farkına vardığı, ne var ki yörüngesinden ayrılamadığı gibi o bir "hasta"dır, zarar vericidir, yok edicidir, tümüyle hileden ve yalandan yapılmıştır... Sonunda kocasını öldürerek suçu Mike'ın üzerine atmayı ve arkasında hiçbir delil bırakmadan zengin bir kadın olarak, limuzinine binip uzaklaşmayı başarır.

Body Heat'de de Matty Walker (Kathleen Turner), kocasını öldürtmek için pek de zeki olmayan Ned Racine'i(William Hurt) sevgili olarak seçer. Finalde Ned, tıpkı *Last Seduction*'ın Mike'ı gibi suçsuzluğu için delil bulmakta başarısız kalıp hapishanede çürümeye başlarken, Matty Florida sahillerinde kocasından kalan parayı tüketmekle meşguldur.





Eleştirmen John Orr'un yorumu bu noktada hayli keskindir; *Matty'nin muzaffer sonu, kadın suçunun ve arzusunun sonuçta cezalandırıldığı bir kuşak önceki kara filmi telafi eder ve film noir'ın yeni kadını erkeklerin oyuncul kültürlerini alt ederek zaferini tek başına kutlayan bir totemsel figüre dönüşür.*

Nihayetinde neo-noir kadınları, hemcinsler arasındaki güvenliksiz ilişki biçimini, cinsiyetler arası güvensizliğe, romantik aşkın pembe evrenini ise kara bir evrene dönüştürmekte kararlıdır. Arzu yeni çağ femme fatale'inin en güçlü silahı olmayı sürdürür, hem de eskisinden daha oyuncul, daha hesaplı, içinde yaşadığı çağın öncelikleriyle daha donanmış olarak...

Artık öteki değil;iletişim/Artık düşman değil;pazarlık/
Artık avcılık değil;birlikte yaşama/Artık olumsuzluk değil;mutlak
olumluluk/Artık ölüm değil;kopyanın ölümsüzlüğü/
Artık ötekilik değil; özdeşlik ve farklılık/Artık baştan çıkarma
değil;cinsiyet ayrımsızlık/Artık yanılsama değil;aşırı gerçeklik,
Virtual Reality/Artık giz değil;saydamlık/Artık yazgı değil;
Kusursuz Cinayet var.
Jean Baudrillard

Future noir'ın en gözde takipçisi, Amerikan gangster filmlerinden fırlama karakterleriyle bir yönetmenden çok rock yıldızını çağrıştıran, pop görüntüsüyle popüler kültür üreten Quentin Tarantino'dur. Okulu terk edip North-Hollywood adlı bir video dükkanında çalışan, böylece de vurdulu kırdılı Hong Kong karate filmlerinden, gerilim filmlerine, film noir klasiklerinden, spagetti westernlere dek sinema tarihini hatmetmiş olan Tarantino, Elmore Leonard, Raymond Chandler, Dashiell Hammett'lardan esinlenen düşlem dünyasını, ironik tarzı ve su götürmez popüler kültür bilgisi ile birleştirince, suç filmlerinin vazgeçilmez yönetmenlerinden biri olur. Fransız yeni dalgasından, Truffaut'dan etkilen Tarantino, Jean Luc Godard'ın 64 yapımı *Bande a Part* filminin adını, daha sonra kurduğu firmaya verecek denli kendini ona yakın hisseder.



Müthiş bir oyuncu değilsen
kötü bir oyuncusun demektir
Reservoir Dogs

Amerikan bağımsız sinemasının patlak verdiği 90'lı yılların bu hiperaktif soğukkanlısı, iyi bir izleyici olmakla yetinebilecekken, film yapmayı seçer. İlk senaryosu *True Romance*'ı 50.000 dolara sattıktan sonra ikinci senaryosu *Natural Born Killers*, Oliver Stone kamerasından Tarantino ritmine çok uygun bir şekilde sinemaya aktarılır. 22 yaşına geldiğinde film yapmaya hazır olduğunu düşünecek denli çok film izlemiştir. Bu film 16 mm ve klasik film noir'ın izinde giderek siyah beyaz çekilecek ve kamera, suçluların dünyasına yönelecektir.

Tarantino'nun üzerinde üç yıl çalıştığı bu film; *Reservoir Dogs*'dur (*Rezervuar Köpekleri*, 1992). Amerikan filmlerinin öykü ağırlıklı, kronolojik anlatım tarzı yerine Tarantino, klasik yapıyı bozar, durum anlatmayı yeğler ve hikayeyi bir noir filminin ruhuna uygun olarak flashbacklerle yönlendirir. Filmde kentin kötücüllüğü, gecenin paranoyası arka planında ütüsüz giysili, kravatları gevşetilmiş, siyah giysili adamlar aracılığıyla sert erkek dünyası anlatılırken, bağlılığa ve ihanete dair Tarantino tarzı mesajlar da iletilir.

Madonna'nın *Like A Virgin*'i hakkında gangsterlerin bir restorandaki uzun soluklu konuşmalarıyla başlayan film, bahşiş verip vermemek üzerine bir tartışmayla sürer. Radyoda 70'lerin Süper Sesleri şarkılar söylerken, silahlar birbiri ardına patlar, alabildiğine kan ve işkence görüntüleri ile film son bulur. Birbirlerine geçmiş-



lerinden bahsetmeyen, adlarını güvenlik nedeniyle renklerden alan (Turuncu, Mavi, Beyaz, Pembe, Sarışın, Kahverengi) ölmek üzereyken arkadaşlarının elini tutan ve sarılmak ihtiyacı hisseden gangsterler, damarları boşaltırcasına, acımasız yok edişlerini sürdürürler. Bir elmas toptancısına baskın yapan bu grup, gammazlanmış, tuzağa düşmüştür. İçlerinden bazıları kuyumcu dükkanına yaptıkları soygun sırasında ölmüş ve bir diğeri (Sarışın) dükkanda katliama neden olmuştur. Arı kovanına dönen dükkandan sağ çıkmayı başaran dört gangster, en sonunda bir depoda toplanarak içlerindeki muhbiri keşfetmek üzere tartışmaya başlarlar. Bu arada rehin alınan bir polis, Sarışın tarafından kulağı kesilip, yakılmaya çalışılır.

Gangsterlerin gizlice arasına karışmış ve ölerek suça ihanetinden dolayı cezalandırılmış Bay Turuncu'dan, gözü dönmüş katil Bay Sarışın'a, çetenin tüm üyelerinin hangarda birbirlerine silahlarını doğrulttukları ve tüm silahların ateşlendiği sahne, tam da Tarantino'nun kamerasının göstermeyi en çok istediği şey olmalıdır. İşkence görerek kulağı kesilen polisin düştüğü durum ise sinemanın hiç de alışık olmadığı doğrudan kanun adamına, bir aynasıza yapılan Tarantinovari bir tecavüzdür. Yine de O, tüm abartılı sahnelerinde yarattığı tiyatral havayla, izleyicinin taraf olmasını engeller ve alttan alta sürdürdüğü mizah soluğunu da izleyeninin ensesinden eksik etmemeyi başarır.

Sonuç, yok etme eğiliminin, mutlak kötünün, kötülüğe kötülükle yanıt vermenin sonucudur. Cinayet izleri yeni cinayetlerle örtülür. İhanet ve güvensizliğin say-

damlaştığı, aydınlandığı yer ancak ölüm olacaktır. Virtual Reality çağında ekran başında oturup acı çekenleri izleyerek oyunun akışı ile bütünleşen oyunculardan biri olmak 20. yüzyılın yeni terörüdür. Tarantino, filmleriyle iyi'nin ve kötü'nün yanılsaması terörüne izleyenleri ortak etmeye en hevesli yönetmenlerden biridir, bunun için de teknolojinin nimetlerinden alabildiğine yararlanır.

Silah ve gücün ön planda olduğu absürd filmleriyle Tarantino, maço erkekler dünyasına çevirdiği kamerası ile film noir'ın özüne uygun olarak suç ve suçluların dünyasına yakın plan çalışır. Teknik olarak da film noir'ın Alman ve Avusturyalı yönetmenlerinden ödünç aldığı ekspresyonist ışıkları, kontrastı, gölgeyi, siyah beyaz paletleri ustalıkla kullanır. Tarantino 40'lı yıllarda altın çağını yaşayan klasik noir filmlerinin kimi sahnelerini, sinematografinin nimetlerinden yararlanarak filmlerine kolaj yapan bir büyü bozucudur. *Film Treat Dergisi*, *Rezervuar Köpekleri*'nin Hong Konglu yönetmen Ringo Lam'in *City on Fire*'ından kare kare yürütüldüğünü iddia ederken, *Ucuz Roman*'daki McGuffin'in 1955'te Robert Aldrich'in *Kiss Me Deadly*'sindeki dedektif Mickey Spillane olduğunu ileri sürer. *Pulp Fiction*'ın, yapısının Robert Altman'ın *Short Cuts*'ından, Butch ve Marsellus'un tesadüfi karşılaşmalarının Hitchcock'un *Sapık*'ından, Zed'in dükkanında olanların John Boorman'ın *Deliverance*'inden, Wolf karakterinin Luc Besson'un *Nikita*'sındaki temizlikçiden, dans sahnesinin Godard'ın *Bande a part*'ından apartılmış olduğu pek çok eleştirmence yinelenip durur.

Adil olanların yolu her iki yandan da, kendisinden başkasını düşünmeyenlerin cürüm ve günahlarıyla ve kötü erkeklerin zorbalıklarıyla döşenmiştir. Tanrı'nın inayeti, iyi yüreklilik adına ve iyi niyetle zayıfları ve acizleri karanlığın vadisinden geçirenlerin üzerinde olsun; çünkü onlar kardeşlerinin gerçek koruyucusu ve yolunu kaybetmiş çocukların kurtarıcısıdırlar. Ve kardeşlerimi zehirlemeye ve mahvetmeye çalışanlardan korkunç intikamlar almak istiyorum ve onları hiddetle cezalandıracağım ki şunu öğrensinler: "Onlardan intikamımı alınca artık efendi benim....

Jules Winnfield
Pulp Fiction

15 yaşındayken "The Switch" adlı ucuz romanı çalarken tutuklanan Tarantino'nun *Pulp Fiction*'ının (*Ucuz Roman*, 1994) kaynağı da bu kitaptır. Film, pulp'ın iki tanımıyla açılır; biri organik yumuşak madde, diğeri ucuz ve zevksiz yazılar. Gündelik yaşamdan derlenen öyküler, dağınık ve mantıksız bir silsileyle kolajlanarak



labirent bir film yaratılmıştır. Varolanların kendi içlerindeki yoklukları, görünüyor olmalarına rağmen aslında var olmadıkları duygusu film boyunca defalarca yinelenir, izleyende bir yabancılaşma duygusu yaratılmaya çalışılır. Bir tür dehşete sürükleyen somut bir yanılsama, hızlı akışlı öykü aracılığıyla sunulur. Aslında Tarantino, sözün egemen olduğu filminin sansasyonelliğini vurgularcasına, bir taraftan suça ve suçluya sofistike bir yaklaşım sergilerken, bir taraftan da abartının her türlüsünü kullanır, aslında bilinçli olarak "*hepsi bir oyundan ibaret*" hissini süreğen olarak izleyicisine yansıtır. Gerçeğin dağınık parçaları film içinde birbiri ardına sahne alır, pek çok eleştirmence de yinelendiği gibi anlam tüm pırıltısını filmin içinde yitirir. O mainstream (belirleyici, baskın sinema) tutkunlarına da hikaye örgüsünün çevikliği ile göz kırpmayı ihmal etmez. Çünkü Tarantino, içinde yaşadığı çağın gereklerini yerine getirerek, karmaşık bir dil ve anlatım biçimini bilinçli olarak kullanıp, gangster dünyasını yanılsamanın odağına oturtur, dünyanın kandırmacalarına karşılık olan öldürücü ironik bir seçenek olarak.

Tarantino reklam arası gibi tasarladığı bölüm araları ile klasik film noir'ın dış ses kullanma geleneğini stilize eder ve Amerikan televizyon tüketim alışkanlıklarına çevirir. Çünkü çağın anlamı bakmak değil görmek üzerine kurulmuştur; emilip yutulan bir görüntüler dünyası... Uzun soluklu diyalogların (ayak masajı, royal cheese cake, hamburgerler, tv dizileri..), doğaçlama küfürlerin arka planında Amerikan tarzını sonuna dek yansıtan, alabildiğine ironik ve abartılı bir dünya vardır. Gerçekte Tarantino karakterleri sokakta-

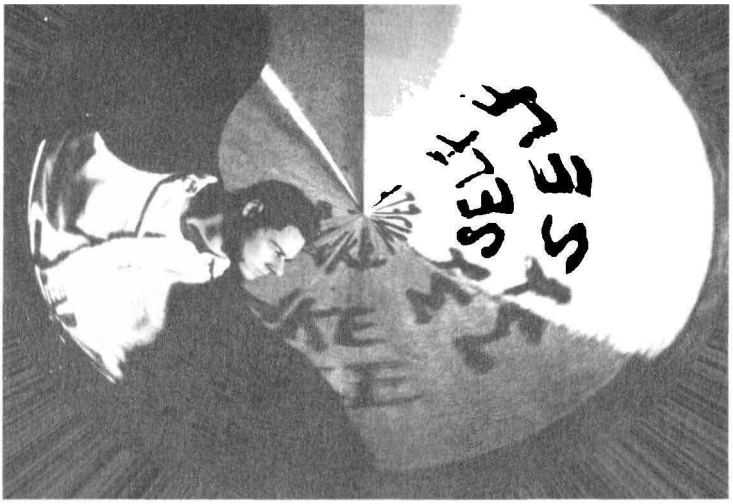
ki dili, alt sınıfın dilini, günlük dili kullandıklarından, birer hayal mahsulü gibi görünmezler, seyirci tarafından içselleştirilebilir ve oyunları kabul edilebilir hale gelir. Üstelik de bütün o edebi sözleri küfürlerle bezeyerek, içlerindeki tüm anlamları sıfırlayacak denli de pervasızdırlar. Paranoyak, suça meyilli karakterler her ne kadar sokaktaki insan gibilerse de, yine de kural gereği karanlık atmosferlerde karanlık yazgılarına mahkum olurlar. Bu nedenle Jules (Samuel Jackson) İncil'den dualar okuyarak dokuz milimetrelik silahıyla odalarda gezinir, büyük patron Marsellus (Ving Rhames) bir karanlık mahzende tecavüze uğrar, boksör Butch (Bruce Willis) umutsuzca baba yadigari altın saatinin peşinde koşar, tetikçi Vincent (John Travolta) cazibesine zor dayandığı patronun karısı seksi Mia'ya (Uma Thurman) gangster sözüne bağlılığı nedeniyle el uzatamaz, dans etmekle yetinir ve hatta ona yapmayı asla istemeyeceği şeyi, ayak masajı yerine kalp masajını yapmak zorunda kalır.

Birbirlerine kaynaşmış üç farklı öyküyü karikatürize eden Tarantino kamerası söz yoğun eylemlerin arasına sıkıştırılan ve hacmi değil belki ama yoğunluğuyla iz bırakan sahnelerin aracısıdır; Vega'nın tabancasından kaza ile çıkan kurşunun arka koltukta oturan adamın



beynini dağıtışı, elde kalan cesedi yok etmek için çağrılan The Wolf'un hızlı çözümü, Mia'nın morfin ve eroini karıştırıp öte dünyaya yolcu iken son dakikada gangsterler dünyasında yine soluk alıp vermeye başlaması, Vega'nın, Butch'u beklediği evinde tuvalette ihtiyacını giderirken öldürülüvermesi, Marsellus'un uğradığı cinsel işkence ve daha nicesi... Kısacası *Rezervuar Köpekleri*'nden sonra daha da "cool"laşmış bir haylaz yönetmenin, alabildiğine tabu yıkıcı "cool" bir filmidir *Pulp Fiction*.

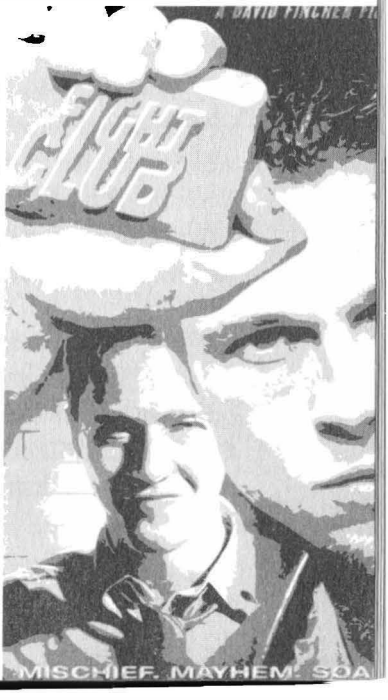
Film noir dünyası erkeklere dair, soğukkanlı, vahşi bir dünyadır. Saldırgan erkeklerin karşısında sigaralarından derin nefesler çekerek, dumanlı ve karanlık odalarda keskin bakışlar fırlatan görkemli kadınlar, tüm bu hesaplaşmaların dışında tutulur, asla bir özne olamazlar. Roland Barthes, "Güç ve Aldırmazlık" adlı makalesinde "*Her türlü aldırmazlık yalnız sessizliğin etkili olduğunu kesinler; örgü örmek, sigara içmek, parmağını kaldırmak, bu işlemler gerçek yaşamın sessizlikte olduğunu, zamanın yaşam ve ölümünün edime bağlı kaldığı görüşünü benimsetir. Böylece izleyici sözlerin değil, edimlerin baskısı altında değişen bir gerçek dünya yanılsamasına kapılır; gangster konuşacak olursa, imgelerle konuşur, dil yalnızca şiirdir onun için, sözcüğün hiçbir düzenleyici işlevi yoktur; konuşmalar onun aylaklık etme ve bunu belirtme biçimidir.*" der. Bu anlamda Pulp Fiction, abartılı erkek aylaklığını, erkeklik paranoyasını derinden işleyen bir filmdir. Karakterlerin söz yoğun eylemleri, bir bakıma sessizliğin, erkeksi kahramanlıklarını söndürecek olması konusundaki paranoyayı örtmek içindir.



İşçi tulumlarımızın ve beyaz yakalarımızın kölesiyiz, nefret ettiğimiz işlerde çalışıyor, hiç ihtiyacımız olmayan ıvır zıvır satın alıyoruz, televizyon ve reklamlar bize bir gün hepimizin zengin birer rock yıldızı ya da film yıldızı olabileceğimizi söylüyor, ama olmayacağız, gerçeği yavaş yavaş öğreniyoruz.
Tyler Durden

Tarantino gibi, erkekler dünyasına kamerasını yönlendiren, femme fatale'siz future noir'ın parlak yönetmenlerinden biri de *Fight Club*'ın (*Dövüş Kulübü*, 1999) yaratıcısı David Fincher'dır. Chuck Palanhiuk'ın romanından uyarlanan film, bu jenerasyonun kafası karışan insanlarını ustalıkla anlatır, içerdiği fikir ve ideoloji yüküyle izleyeni şaşırtırken, suça ve şiddete başka bir yaklaşım, dillendirme getirir. Şiddet ve karakterleri ile yarattığı dünyası, *A Clockwork Orange*'ı anımsatan film, sıradışı ve meydan okuyan tarzıyla future noir'ın en metaforik ve alegorik temsilcilerinden biridir. Ne cinayet masası, ne seri katiller, ne azılı canavarlar, ne de dedektiflerin dünyasıdır *Fight Club*'ın penceresinin açıldığı yer. Artık teknolojiden, yalnızlıktan, tüketimden, çalışmaktan, kredi kartlarından, televizyondan, markalarla dolu bir yaşamdan yorulmuş, ezilmiş, küçülmüş bir toplumun anarşi projesidir söz konusu olan...

Çevresiyle ilişki kuramayan, ruhsuz hayatından sıkılan, huysuz ve uykusuz film anlatanı (Edward Norton), doktorunun tavsiyesi üzerine kanserli hastaların biraraya geldiği destek gruplarının toplantılarına katılır. Burada kendisi gibi, aslında hasta olmayan, sigaraya ölümcül bağımlı ve intihar eğilimli, destek grupları arasında bedava kahve bulduğu için dolanan Marla Singer (Helena Bonham Carter) ile tanışır. Marla, şekilsiz bir yığın halinde dolanmış siyah kısa saçlarıyla Japon çizgi filmlerinin kocaman gözlü kahramanlarına benzer. Aslında kendini iyi hissetmek için bir cenaze evinde çalışan Marla, sırf nefes alıp verişine sevinmek için terapi toplantılarına katılır. Fakat, her ikisi de birbirlerinin sahte nedenli varlıklarından dolayı konsantrasyonlarını yitirdiklerinden farklı zamanlarda gruba gelmeye başlarlar. Anlatıcı Jack (Edward Norton) bu arada işine devam eder ve bir gün uçakta alter egosu olan Tyler Durden (Brad Pitt) adlı bir sabun satıcısı ile tanışır. Tyler Durden, anlatıcının en ilginç tek kullanımlık dostu olacaktır.



Sizin gelecek düşünüz
bir alışveriş tasarısıdır.
Sex Pistols / Anarchy in the U.K

Yolculuktan sonra apartmanına döndüğünde evindeki herşeyin (el yapımı yeşil cam tabak takımı, flanel çarşafları, limon çürüğü rengi ying ve turuncu yang şeklindeki Njurunda sehpaları, Erika Perkari imzalı, yıkanabilir kılıflı Haparanda koltuk takımı, Johanneshow

markalı koltuğu, Rislampa/Har markalı kağıt lambası, Alle marka çatal-bıçak takımı, çelik üstüne çinko kaplama Vild markalı ayaklı saati, Klipks marka kitap rafları, Mommala marka yama işi yorganı, Kalix marka sehpa cilası, Sitog marka zigon sehpası...) yandığını görür ve hiç gerçek arkadaşı olmadığından Tyler'ı arar.

Derinden bir tüketim toplumu eleştirisinin ilk sinyalleri, Jack'in evdeki eşyalarının yandığı o günden itibaren başlar. *IKEA yuva yapma içgüdüsü*nün kölesi olan anlatıcı, eşyalarının yanmasından sonra sıfıra inerek mükemmel olmaya yaklaşır. Bu alegorik film, iç huzurunu yaşam stiliyle sağlamaya çalışan, birşeyler satın alarak dışarıdan içeriye doğru mutluluk inşa etmeye çalışan insanların ruhsal felaket reçetelerinin de deşifresi gibidir. Gün gelir insanlar masalardan, sandalyelerden, halılardan ve saksılardan kendine bir hayat yapar. Aidiyetlerini ortadan kaldırmak ya da sahip olduklarını çoğaltmak arasında insanoğlu, serbest salınımla dolanır durur.

İsveç malı mobilyalardan kurtar beni
İncelikli sanat eserlerinden kurtar
Hiçbir zaman tamamlanmış olmayayım, ne olur
Hiçbir zaman halimden memnun olmayayım
Hiçbir zaman kusursuz olmayayım,
Kurtar beni Tyler, kusursuz ve tamamlanmış olmaktan kurtar

Bir kaç bira içtikten sonra park yerinde Tyler, Jack'i kendisine vurması için zorlar ve aralarında Jack'in hayatını değiştirecek bir kavga başlar. Jack ve Tyler, *Fight Club* adlı sadece karşılıklı kavga edilen bir kulüp kurarlar. Bu kavgalarda Jack, ilk önce seyirci, daha

sonra ise kavgalara katılan kişilerin öncüsü olur. Bozulmamış güzel bir bedene sahip olmak hiçbir şey değildir artık onlar için. Tyler için ise dövüş projesinin sonu, bireylerin özgürleşmesi adına onları köleleştiren kurumların, kimi Amerikan şirketlerinin bulunduğu gökdelenlerin topyekün imhasıdır, diğer bir deyişle Kargaşa Projesi'dir. Bunun için de Kargaşa Projesi'ne dahil olan Dövüş Kulübü üyeleri, Tahribat, Saldırı, Yanlış Bilgilendirme ve Kundaklama Komitesi olarak örgütlenirler. Böylece örgütlü bir kaos yaratmanın, anarşinin gelişiminin temelleri belirlenmiş olur. Ve nihai proje ise yüz doksan bir katlı Parker-Morris Binası'nın yerle bir edilmesidir.

Film, kendini toplumdan çıkarmak için her yolu deneyen ama nihayetinde hep bir artı olarak kalan Emile Ajar'la aynı kadere mahkum X kuşağının (60'ların sonlarıyla 70'lerin sonları arasında doğan kuşak) başta uyuşmuş bedeninden kurtulmak, bu yolla da gerçeğe dönüşmüş olmak için karşı duruşunu anlatır. Bu bir süprüntü ve köle olmaya karşı duruştur, tüm dünyanın dibe vurmasını istemektir, dünyadan tarihi söküp atmak istemektir. *Fight Club*'da, Amerikan popüler kültürünü yönlendirmekte rakipsiz olan tasarımcı Martha Steward'a yöneltilen eleştiriler, aslında X kuşağından Amerikan sistemine yönelik derin bir mesaj taşır. Anne babasından daha çok bilgi depolanarak büyümüş, enformasyon ve teknoloji akımıyla yüzyüze kalmış, varoluşuyla tele-mevcudiyet (medya karşısında temsili mevcudiyet) ilişkisi içinde olan ve felç olmuş bu kuşak, dışarıdaki dünyanın belirlediği iç dünyanın karmaşalarıyla yüzyüze kendi dramını yaşar. Gündelikteki geri dönüştürme(recyling), sürat limitleri

gibi önerilerin hepsi palavradır. Bu anlamda dünyayı kurtaracak tek şey Kargaşa Projesi'dir, medeniyetin alt-üst edilmesidir, medeniyetin tasfiyesidir.

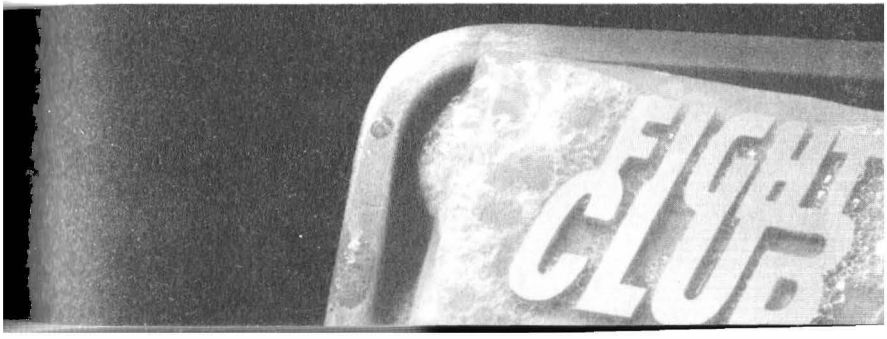
Ancak sahip olduğumuz herşeyi kaybettiğimizde her şeyi yapabilecek kadar özgür oluruz
Tyler Durden

Şiddet, kimilerince bolca eleştirildiği gibi filmin ana mesajı değil, hatta filmin anlatımı içinde bir araç bile değildir. Ana tema yalnızlıklarını, yokluklarını başka bir bedene acı vererek ve acı duyarak, belki de yalnızca kavga anında kendilerine, birbirlerine yaklaşabilen bir kuşağın attığı adımlarıdır. Film, kendini özgürleştirme yolu olarak şiddeti bedene yönlendirerek önkabul ve korkulardan arınma fikri ile ilgilidir. Aslında her yumruk "*Ben gerçek deneyimler yaşamak istiyorum, hayatımda gerçek bir şeyler yaşamadan ölmek istemiyorum*" demektir, yani paradoksal bir acting-out'tur, bastırılmış duyguların tepkiye dönüşmesidir, dışavurumdur.

Baudrillard, en son ve en kalıcı acting-out'un nihai çözüm olduğuna inanır. "*Böylece her şey bütünleşmiş, gerçekleşmiş olur ve boşluğa fırlatılmış olarak kendimizi kurtarmış olduğumuz hayaletimsi evrene gireriz, Büyük Sanallık dünyasına.*" *Fight Club*, kendimize ve başkalarına yönelik şiddetli tepki boşalmaları aracılığıyla öyle ya da böyle dışında kalınan dünyaya kendimizi yansıtmanın duruş noktasındadır ve gerçeğe geçit vermeyen bir topluluk kendi sanal dünyasını yaratır...

Ağzınızda bir silah varken ve silahın namlusu dişlerinizin arasındayken ancak sesli harflerle konuşabilirsiniz.
Tyler Durden

Fight Club, temelde oturup başkalarının bir şeyler yapmalarını izlemek yerine bu halkayı kırmaya çalışmanın, radikal bir çatışmaya girmenin öyküsüdür. Kavganın sonunda terli erkek bedenlerinin kalkıp birbirlerine sarılıp, bu tecrübe için birbirlerine teşekkür etmeleri, hazlarının karşılığı olan minnetin gösterisidir. Bırakıp giden babaların ardından, çocuklarını büyüten annelerin yetiştirdiği bir kuşağın temsilcilerinden olan Tyler "*Biz kadınlar tarafından büyütülen bir erkek jenerasyonuyuz ve ben başka bir kadın cevap mı onu merak ediyorum*" dediğinde, aslında bu "*Biz bir karışıklığın içindeyiz ve kendimizi bulmalıyız*" demektir. Erkekliğini kaybetme korkusuyla testis kanserlilerin destek grubunda toplanan erkekler, birbirlerine sarılarak dayanışır, ağlarlar ve geceleri de yalnızlıklarına sığınıp bebekler gibi huzur içinde uyurlar. Kulübün üyeleri dövüştükten sonra birbirlerine sarılıp teşekkür ederek, hemcinsler arasında "*yabancılaşılmış*" dünyaya bir ortak karşı duruşun temsilcileri olurlar. Alter ego Tyler Durden, kadınların vücutlarından alınan yağların depolandığı yere giderek, bu yağları alıp sabun haline getirirken, aslında filmin başından itibaren süren erkekliğin dişileştirilmesi paranoyasının da bir şekilde altı çizilir.



Alışverişin yaşattığı konformizm, tüketime teslimiyet, feministlerin düşlediği erkek tipine doğru gidişin bir sinyali gibidir ve kahramanlar dişileşmeyi reddedip birbirlerinin bedenlerini alabildiğine acıyla donatırlar.

Önce dibe vurmak zorundasın.
Tyler Durden

Bir televizyon programı "*eğer siz de kendi tarzınızı yaratmakla ilgileniyorsanız, programımızla bir sonraki randevunuzu kaçırmayın*" der. Televizyonun yetiştirdiği ilk jenerasyon olarak reklam bombardımanına tutulup yönünü kaybeden X kuşağını banal, enerjiden yoksun, gerçeklik duygusu insani kaygıları yüzünden örselenmiş züppeler olarak temsil eden indirgeyici yaklaşıma bir karşı duruş olan film, doğuştan itibaren maruz kalınan medya bombardımanı karşısında daha derin ve karanlık olan varoluşun umutsuzluk, hissizlik ve felç durumunu dillendirir.

Ve aslında herkesin içinde iki tane "ben" vardır, her daim ikisi dövüşür durur. Öteki, diğerinin şizofrenik halüsinasyonudur. Herkesin dövüşü öncelikle kendiyledir ve her dövüş, sürmesi gerektiği kadar sürer.





Fincher'ın *Fight Club*'dan önce çektiği, olaylara mesafeli bakan bilge dedektiflerin dünyasını anlatan *Se7en* (*Yedi*,1995), Alman dışavurumcu sinemasının gotik gölge oyunlarını ustalıkla kullandığı bir kara filmdir. Film noir nihilizmini en iyi yansıtan neo-noir'lardan biri olan *Se7en*, nörotik tipler, suç, günah, cinayet, kurban, avcı gibi temaların etrafında döner. Cinayet masası öykülü, klasik bir seri katil konulu bir film gibi başlayıp müthiş bir gerilime bürünen *Se7en*' da akıllı ve topluma mesajı olan katil, *Yedi Ölümcül Günah* hakkında bir şeyler söylemek üzere cinayetler işler, zira kendini topluma karşı sorumlu hisseder. İlk cinayetinde, cehennemden ışığa uzanan yolun uzun ve zorlu olduğu hakkında Milton'un *Paradise Lost*'undan bir alıntıyı not bırakan katil, öldürmeyi sürdüreceğinin işaretlerini verir.

Cinayetlerini zekice tasarlayan katil, Oburluk, Açgözlülük, Tembellik, Haset, Öfke, Gurur ve Şehvet hakkındaki mesajlarını alışılmışın dışında bir yöntemle

insanlara anlatmaktadır. Tanrı adına günahkar insanları cezalandıran katil, şişman bir adamı midesi patlayıp iç kanama geçirinceye dek yemeye zorlar, öyle öldürür ve de diğerlerini; her ağzını açtığında yalan söylemeye başlayan bir avukat, dış görünüşü güzel olmasa yaşayamayacak denli içi çürümüş bir kadın, oğlancılık yapan bir uyuşturucu satıcısı, herkese hastalık saçan bir fahişe... Ve ona göre ancak bu kadar boktan bir dünyada onlara "masum" denebilir.

Tanrı'nın yönettiği bir dünyada günahkar olmak,
Şeytan'ın yönettiği bir dünyada yaşamaktan daha iyidir.
Şeytanın yönettiği bir dünyada birey günahkar olmanın
kötülüğünden kaçabilir, ancak çevresindeki dünya kötü olduğu
için kendi de kötüdür. Dahası, hiçbir güvenlik duygusu ve tövbe
ümidi olamaz.
Tek çıkar yol ölüm ve yıkımdır.
W. Fairbairn /An Object-Relations Theory of the Personality

Deneyimli dedektif William Somerset (Morgan Freeman), emekliliğine yedi gün kala karşılaştığı bu ilginç seri cinayet davasını her zamanki gibi yine araştırarak çözmeye çalışır. 34 yıllık iş yaşamı boyunca Somerset, bir kere bile kurşun atmamış, kurşun yememiş, topu topu üç kez silah kullanmak zorunda kalmış soğukkanlı bir dedektiftir. Bildik sokak sokak dolaşan dedektif klişesini alt üst edecek denli araştırmacıdır. Bu olayı çözmek için de yedi ölümcül günahtan bahseden Chaucer'i, Dante'yi, Thomas Aquinas'ı ve de Cantebury Tales'i, Person's Tale'i, Katolik Tarihi'ni hatmeder. Mesleğe yeni başlayan dedektif Mills (Brad Pitt) ise tecrübesiz, heyecanlı ve inatçı bir dedektiftir. Somerset için dünya artık anlamsız hale gelmiştir, bir

an önce cinayeti çözüp şehirden kaçmayı ve pastoral bir hayata merhaba demeyi istemektedir. Kentler insanı duyarsızlaştırmak üzere var gibidir, insanlar kayıtsız kalarak, kendini kaybederek, uyuşturucu bağımlısı olarak hayatla mücadele etme yolunu seçmeye başlamış ve acımasız hayata direnmek için böyle çözüm yolları bulmuştur.

Somerset'in, kayıtsızlığın bir erdeme dönüştüğü topluma, kente, suça, suçsuzluğa ve de mesleğine inancı kalmamıştır. Ona göre bir dedektif eni konu fotoğrafları, kesitleri, parçaları toplayıp, tarihleri, olayları not alan ve hepsini güzel bir dosyaya koyarak mahkemeye taşınıp taşınmayacağı belirsiz bir olay üzerine çalışan bir zavallıdır, ıssız bir adada belki bir gün kurtulurum umuduyla elmas toplayan birinin zırvalığından farklı değildir yaptığı...

"Ernest Hemingway, "Dünya güzel bir yer ve de uğruna savaşmaya değer" demiş. Ben cümlenin ikinci yarısına katılıyorum. "
William Sommerset

Yaşamın Tanrısal anlamlılığının altını çizip, bu anlam adına gerçekleştirilen cinayetlerin histerik yöntemleri-



ni sergileyerek, ölümün izini süren koyu tonlu film, boyun eğmemenin ve ahlaka aykırılığın inançsal sonuçlarını gösterir. Sabırlı, metotlu ve titiz yöntemlerle çalışan katil gözüyle, inanılan bir şey kalmadığı için kurmaca dünyaya inanan insanlar, Tanrısal acı içinde ölümlerine boyun eğmek zorunda bırakılırlar; hem de en zayıf noktalarından yakalanarak...

Katilin evinde bulunan 2000'e yakın deftere aldığı notlardan birinde dediği gibi "*İnsanoğlu mide bulandırıcı gülünç kuklalardır, küçük ve iğrenç bir sahnede bir hiç olduğunun farkına varmadan yaşayıp giden. Ve hiç kimse eğlenmek, dans etmek, piyango oynamak, burger yemek ve seks yapmak üzere yaratılmamıştır.*" İblis, evreni aşırılığa iterken Tanrı'nın ilahi mesajı, katil aracılığıyla insanlara iletilir, katil cinayetleriyle bir tür Ortaçağ vaazı vermektedir. Zira bu çağda insanların birbirlerini dinlemeleri için omuzlarına dokunmaları yeterli değildir, ancak kafalarına baltayla vurulduğunda dikkatle dinlemeye başlarlar.

Zulmeden, kurbanına bilinçli bir şekilde acı çektirmeyi arzular ve bundan zevk alır, zalimliği akılcılaştırılmıştır, düşünselleştirilmiştir. Günahlarından dolayı hırpalanarak parçalanan insan bedenleri, cinayet nedeni olan dinsel sloganlar içeren kanlı harflerle çevrelenir. Edebi eserlerden alıntılar yapan katil, zamanın başka türlü bir sapkınlığını gözler önüne serer. Kuşkusuz bu tinsel sapkınlık, içinde yaşanılan çağda doruk noktasına ulaşan gerçekliğin yarattığı kaygılarla beslenmiş bir psikopatın aracıdır ve iyinin yok olan ütopyasını, tükettiği değerlerle yokluğa terk eden insanoğlu, acımasız, dehşetli cinayetlerle birbiri ardına yok edilir.

"Her sokak köşesinde, her evde, ölümcül bir günah görüyoruz ve hoşgörüyoruz. Hoşgörüyoruz çünkü sıradan, çünkü olağan. Sabah, öğle ve akşam hoşgörüyoruz. "

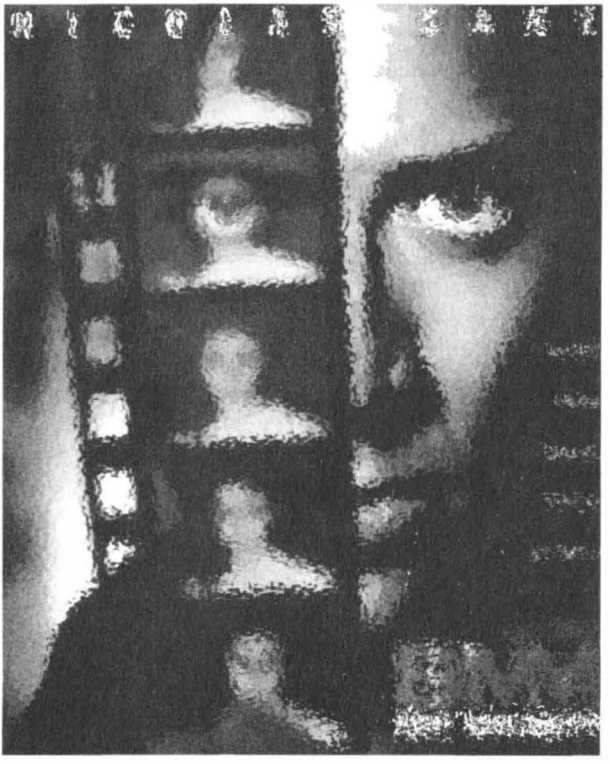
John Doe

Se7en, tıpkı yönetmenin 97 tarihli filmi olan *The Game*'deki nihilist adımları takip ederek, film noir'ın en sıcak temsilcilerinden biri olduğunu gösterir. Film noir'ın aslına uygun olarak *Se7en*'da cinayetlerin nasıl işlendiği gösterilmez, dedektifler cinayet işlenen mekanlara girdiklerinde ne görüyorsa, izleyen de aynı şeyi görür. Ve böylelikle izleyenler dedektiflerin bildiklerinden fazlasını bilmez. Film, klasik dedektiflik öykülerinin yakalanan katil finalinden hayli uzağa düşer, *Se7en*'ın seri katili üstü kanlar içinde polis merkezine gelip teslim olur ama diğerlerinin en hain ve en acımasız cinayeti henüz keşfetmemiş olmaları kozunu kullanarak.

Kent yaşamının getirdiği duygusuzluk, umursamazlık, yalnızlık, üzerine sürekli yağmur yağan, karanlık şehir görüntüsüyle pekişir. Olayın hangi kentte ve hangi zaman diliminde geçtiğine dair herhangi bir işaret verilmez. İsimsiz bir suç şehrinde geçen tarihsiz, zamansız bir kara filmdir *Se7en*. Bir noir kanunu olan mutlu aile yaşamının olanaksızlığı, metropol banliyölerinden birinde, altından sürekli metro geçtiği için zangır zangır titreyen bir evren olarak sunulur. Zira hiçbir kara filmde mutlu bir dünya yoktur. Şehir hayatı ahlaki erimenin kaynağıdır ve de film noir'ın...

Soylu bir şatonun önüne geldik, yedi kat yüksek duvarla çevirili, şatoyu güzel bir akarsu koruyordu. / Akarsuyun üstünden kuru toprakmış gibi geçtik, yedi kapıdan girip bilgelerle birlikte, çimeni taze bitmiş bir çayıra geldik. / Burada ciddi bakışlı, durgun insanlar vardı, bilgili oldukları anlaşılıyor, az konuşuyorlardı kulakları okşayan bir sesle. / Bir kenera çekildik biz de, / Herkesi görebileceğimiz açıklık, aydınlık, yüksek bir yerde durakladık. / Karşıdaki yemyeşil çayırda duran Yüce ruhları gösterdiler bize, / Büyük bir coşku doldu içime onları görünce. / Elektra'yı gördüm arkadaşlarıyla birlikte, Hektor'u, Aeneias'ı bir de / Silahı alev alev gözleri Caesar'ı tanıdım içlerinde. / Cammilia'yı, Pantehesilla'yı gördüm, Bir başka köşede de, kızı Levinia ile birlikte oturan kral Latinius'u/ Tarquinnius'u kovan Brutus'u Lucretia'yı, Lulia'yı, Marcia'yı, Cornelia'yı / Ve tek başına bir kenarda duran Selahaddin'i gördüm/ Biraz daha kaldırınca gözlerimi, bilginlerin en bilginini filozoflar arasında oturur gördüm. / Herkes ona bakıyordu, herkes saygı sunuyordu: Sokrates'le Platon'u gördüm orada, Ötekilerin önünde, daha yakın oturuyorlardı ona. / Dünya'yı rastlantıya bağlayan Demokritos'u, Diognes'i Anaksagoras'ı, Thales'i, Empodekles'i, Herakleitos'u, bir de Zenon'u gördüm. / Bitkilerin özelliklerini inceleyeni de gördüm, Dioskorides demek istiyorum; Orfeus'u Tullius'u, Linus'u, ahlakçı Seneca'yı da gördüm; geometrici Euklides ile Ptolemius'u, / Hippokrates'i, İbni Sina'yı, Gallenos'u, Büyük yorumcu İbni Rüşt'ü gördüm. / Hepsinin adını birer birer sayamam, / Anlatacağım çok şey var daha, / çoğu kez yetmiyor olaylara. / Altı kişilik topluluk ikiye indi, / Bilge rehberim bir başka yola götürdü beni, dinginlikten çıkıp titreşen havaya girdik: ışığı hiç olmayan bir yere geldik.

Dante Alighieri
(Çev. Rekin Teksoy)



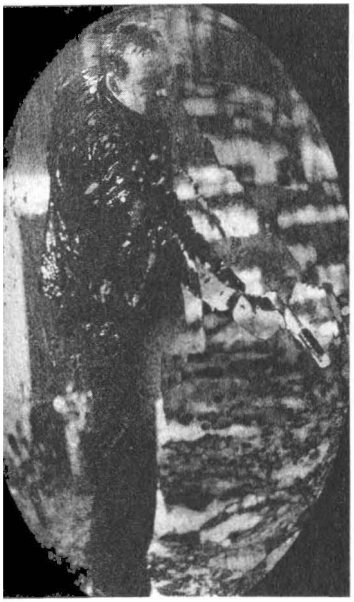
"İnsan bir ölümü seyretmekten
nasıl zevk alabilir?"
Tom Welles/ 8mm

Lars Von Trier'in *Dancer in the Dark*'ının (*Karanlıkta Dans*, 2000) finalinde Selma (Björk) idam edilirken, sevenleri ölümünü izlemeye gelir... Finalin en çarpıcı tarafı, bir ölüme tanık olmanın dondurucu soğukluğudur. Ortaçağ'da idamları seyretmek üzere vecd içinde meydanları dolduran kalabalık, bugün televizyon ekranının, beyazperdenin önünde, naklen ölümleri atıl bir durumda seyretmeyi sürdürür. Kötülüğünden haz alan şiddet; kaynağına, tarihine geri döner, failler birer kurbana dönüşür. Şüphesiz ölümün pornografik tarafı insanoğlu varoldukça sürecektir, kılık değiştirerek ve daha çok suç ortağı edinerek.

Seven'da yedi ölümcül günahı anlatan senarist Andrew Kevin Walker, *8 mm*(1999) ile *snuff film* (şiddet içeren, ölümle son bulan porno) dünyasının kapılarını izleyenlere açar, şiddet görüntülerini yok etmekle şiddetin son bulmayacağını savunan Joel Schumacher'in kamerasından ise film perdeye yansır. Seyredenler için ayinsel bir erotik ölümü birebir gözler önüne seren snuff filmlerin günahkar evrenine sızan kamera, fazlaca pornografize olmuş bir ortaçağ geleneğini peliküle yansıtır. *8 mm,* film noir'ın tiyatral ışıkları, karanlık yüzleri, ara sokakları, gecenin tehlikeye çağıran görüntüleri ile tanıdık bir gerilimdir.

Şeytanla dans edersen şeytan değişmez; seni değiştirir...
Max California/ "8 mm."

Erotik bir ölümü izleyenler, haksız bir davranışa maruz kalan seks öznesinin ölümüyle doyum sağlamanın ötesinde belki de ahlaki bir üstünlük de duyarlar. Normal bir cinsel doyumun yerine, seks objesinin ölümle cezalandırıldığı acının erotikleşmesi, izleyeni ağır ve narsistik bir hazza sürükler, zira bu ölüm ona ait parayla gerçekleştirilmiş, ölenin ölümü satın alınmıştır. Bu ölümde zalimlik payı, snuff filmin finansını sağlayan cömert adamındır. Bu sadomazoşistik bir hazdır ve bireyin içindeki cinsel heyecan ve acı sürekli birbirine dönüşür.

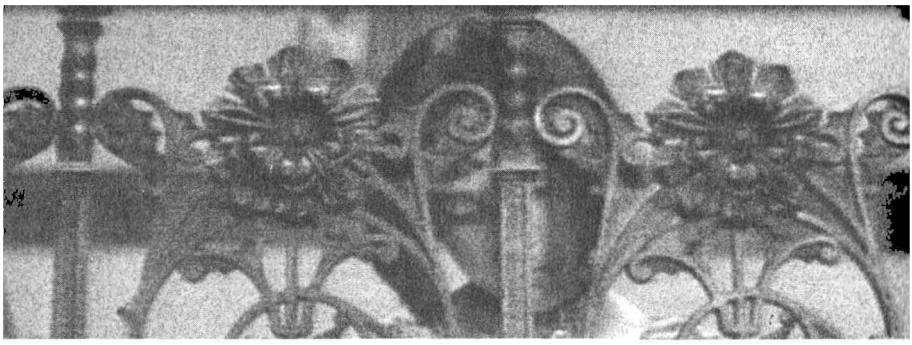


Karısı ve bebeğiyle Pensilvanya'da yaşayan, karısından gizli sigara içen dedektif Tom Welles (Nicholas Cage),

zengin bir adamın ölümünden sonra yaşlı karısı tarafından kocasının kasasında bulunan 8 mm formatında çekilmiş snuff filmin peşine düşmekle görevlendirilir. Yaşlı kadın filmdeki genç kızın gerçekten ölüp ölmediğini bilmek istemektedir, eğer kız ölmemişse kocasının ardından yasını iç rahatlığıyla sürdürebilecek, böylece ailesinin geçmişinde ahlaki bir soru olarak kalacak lekelenmişlikten de arınmış olacaktır.

Filmdeki genç kızın canice, acımasızca öldürüldüğünü öğrenen Welles, hem filmi yapanların hem de kızın kim olduğunun izini sürer. Dedektifliğin altın kuralı olan "bir suçlu gibi düşünebilmek" için suç güdülerinin, cezalandırıcıların psikolojisinin peşine düşen Welles, Kaliforniyalı porno satıcılarına giderek ipucu bulmaya çalışır. O alemdeki herkes onda potansiyel birer suçlu olabilecek denli kuşku yaratır. Welles ise kuşkularını, karşılaştığı kötülükler ve ahlaksızlıklara duyduğu öfkeyle pekiştirir. Bu alemde bir porno kitap satıcısı olan Max'in (Joaquin Phoenix) rehberliğine başvuran Welles, rehberinin de dediği gibi hiçbir zaman göremeyeceği şeylerin peşine düşmüştür ya da görmeyi asla arzulamayacağı şeylerin... Sonunda bu deneyim onu daha önce düşünemeyeceği denli değiştirir, artık hiçbir şey eskisi gibi değildir.

Alçaklıkların gölgesinin düştüğü, mahremiyetlerin kökünden kazındığı, kayıtsızlığın sinsiliğe dönüştüğü bir dünyadır yaşanılan. Vahşi cinayetler tekrarlanacak, yalnızca celllatlar ve kurbanlar kimlik değiştirecektir. Sakatlanmış hayatlar toplamıdır artık yaşanılan, sokaklarda yaşanılan ise *toplumsal koma*...



Hayat yalnızca çocuklukta mı bu kadar zor, yoksa her zaman mı?
Mathilda / Leon The Professional

Eleştirmen Thomas Assheuer, şiddet filmlerinin travma olarak ortaya koyduklarının daha incelikli bir tanımlaması olduğunu öne sürerek "*bu filmler gizemli bir geçmişten kurtulamayan bir toplumun gözden geçirilmemiş kendine bakışıdır*" der. Yok etmenin, kendini ve diğerini lanetlemenin, uzlaşmazlığın terörü olan bu filmlerde, şizofren bir toplumun özneleri zavallı bireyler, insani bir çıkış yolu olarak, öldürdükçe arınırlar. Film noir bakış açısında şiddet, dünyanın somut ve sivri dişli bir yansımasıdır. Ellerindekini tüketmeye başlayan, kayboluşa doğru yol alan, kökünden kopmuş olan insanlar buna seyirci kalamayıp, şiddeti yeniden üretirler. Noir kahramanlarının erdemi kusursuz bir suçu yüklenmiş olma yazgısıdır, peşi sıra gelenleri konukseverlikle kabullenerek... Düzenin içindeki karşı konulmaz yalnızlığa sürüklenen bu dramın oyuncuları, yaşamın karanlık sokaklarında durmadan kendi şiddetini oynar, bazen savunurken silahlara yenilir. Av ve avcı sürekli olarak kostüm değiştirir, repliklerini değiş tokuş ederler...

Fransız yönetmen Luc Besson'un dünyası, karanlıkların içindeki aşka benzer sıcaklıkların yaşandığı, loş güvensizliklerin kimi küçük sığınışlarla örtüldüğü, karşıtlıkların içindeki doğallığın ve bu doğallığın yitirilişinin sergilendiği noir ruhuna yakın düşen bir dünyadır.

Leon'da (1994) 12 yaşındaki Mathilda'nın (Nathalie Portman) aile yaşamı kaos içindedir, o ve ablası televizyon ekranının unutturan dünyasına sığınmışlardır, babaları uyuşturucu işiyle uğraşan bir suçludur. Mathilda'nın ailesi, esrar satıcısı polis Norman Stansfield (Gary Oldman) ve arkadaşlarınca katledildikten sonra, Stansfield, sağ kalan Mathilda'yı da bularak yok etmeye kararlıdır. Çete reisi Stansfiled öldürme anını adeta bir ritüele döndürür, öldürürken estetiktir, histeriktir, ızdırap çeker...

Aslında Mathilda babasından öyle çok dayak yemektedir ki, eğer polisler babasını öldürmemiş olsalar, belki gelecekte bunu kendi yapmak isteyecek denli kötü hayat bilgisi edinmiştir. Zira o, korkunç aile labirenti içinde saflığını baştan kaybetmiştir. Mathilda, apartman komşusu seri katil Leon'a (Jean Reno) sığındıktan sonra ondan silah tutmayı öğrenir, karşılığında da okuma-yazmayı öğretir. Yaptıklarından suçluluk duymayan, pişman olmayan Leon, hayatla kayıtsız, sağır olan ilişkilerini Mathilda ile anlamlı kılar, ona farkında olmadan ilgi gösterir, onun için endişelenir, şefkatlidir. Leon'un hoyrat hayatına Mathilda'nın ışığı değmiştir.





Fransız kara filminin temsilcisi Luc Besson'un altına imza attığı filmlerinde olduğu gibi, noir şablonunda kahramanlar suçun, şiddetin kaynağı olan, kötülüğün serseri mayınlar misali sokaklarında pusuya yattığı büyük metropollerde yaşarlar. Çünkü kötülükle paçaları kirlenmiş kahramanlar böylece rahat edebilir, bulunmaz bir denizaltı gibi şehrin derinliklerinde izleri yiter, silikleşirler. 1984 yapımı *Subway*'de yer altı dünyasını anlatmak için kente özgü bir mekan olan metroyu kullanan Besson, Leon'da da kayboluşa en uygun mekan olan New York'u seçer, dağınık kentin içinde çetrefilli duygular göze batmasın diye...

Leon, kurbanı ile yakın planda (kiralık katil dilinde bıçakla öldürme) ilişki kuran bir katil olarak, birkaç saniye içinde işini soğukkanlılıkla yapar. Bankada çalışan bir memur gibi evine döndüğünde kapısını kapatarak, gündelik yaşamına, süt şişelerine, krakerlerine ve saksı bitkisine döner. Öldürmek iştir, hayatsa hayat...



Fanusundan çıkan Leon sonuçta tılsımlı çocuk Mathilda'yı psikopat polislerin elinden kurtarır. Devlet adına öldürenin elinden, gündelik yaşamda öldürmeyi iş edinmiş bir kiralık katilin (bu kişi bir papaz da olabilirdi ama bu durum yeterince şaşırtıcı olmazdı) küçük bir kızı kurtarması oldukça çelişik ve insancıl bir durumdur.

Zaten Besson'un 1990 yapımı *Nikita*'sında (*La Femme Nikita*) da büyük Mathilda (Anne Parillaud) cinayet işlemiş bir suçlu iken, polis denetiminde yetiştirilerek yeniden cinayet işlemeye, devlet eliyle, devlet adına cinayete teşvik edilir. Legal ya da illegal şiddet, devlet ya da kişiler eliyle yapılır, yaptırılır. Sorunsa iktidarın beslediği şiddetin kendisindedir; zira gizli devlet, eski azılıları, ağızlarını sıkı tutmak şartıyla alışageldikleri mesleklerini kendileri için gerçekleştirmelerine fırsat(!) verir; böylece taraf değiştiren tetikçiler sayesinde demokratik sistemin bütünlüğü sarsılmaz(!) kılınır.

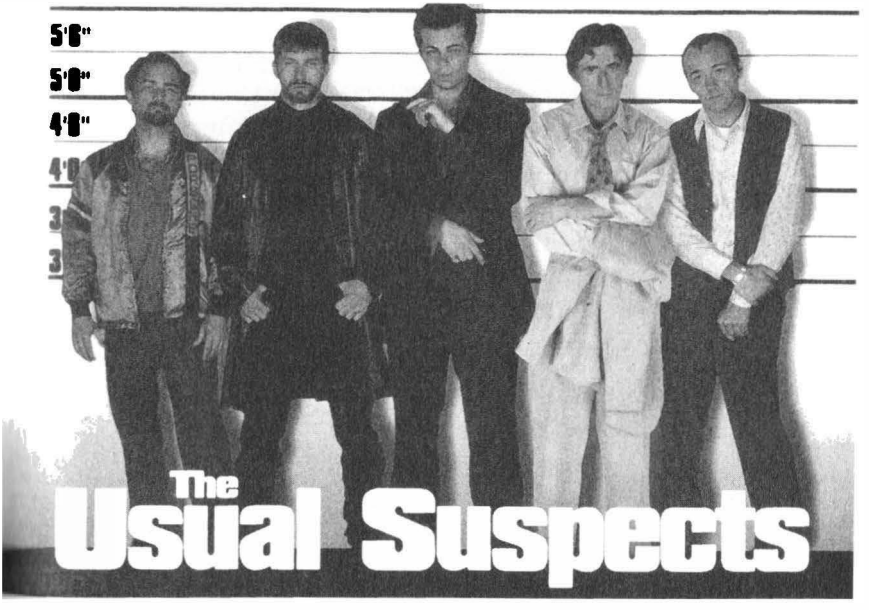
"Son çözümlemede katil ve kurban aynı kişidir. İnsan soyunun birliğini anlamamız, ancak bu nihai eşdeğerliğin gerçekliğini tüm korkunçluğu içinde anlamamızla olanaklıdır"
Eric Gans

Gerçek olduğundan şüphe edilen, kimsenin onu görmediği, kimilerinin çocuklukta okuduğu çizgi roman kahramanlarına benzettiği, hakkında türetilmiş efsanelerin kulaktan kulağa gezdiği Kayzer Söze'nin asla yakalanmamaktaki ustalığını anlatan, Bryan Singer'ın *Usual Suspects*'i (*Olağan Şüpheliler*, 1995), sürpriz sonu ve gerilimli ritmiyle etkileyicidir. New York'ta bir polis karakolunda, silah yüklü bir kamyonun kayıplara karışmasından sonra teşhis edilmek üzere toplanan, hepsi birer usta haydut olan maço adamların, sorgu sırasında tanışmalarıyla başlayan Hitchcockvari hikaye, San Pedro limanındaki 27 cesete mezar olan gemiye dek uzanır. Kujan (Chazz Palminteri), McManus (Stephen Baldwin), Keaton (Gabriel Bryne), Hockney (Kevin Pollak), Verbal (Kevin Spacey) ve Fenster (Bencio Del Toro) gibi; kimi patlayıcılar, kimi keskin nişancılık, kimi strateji belirleme konusunda uzman olan bu adamları bir arada tutmak, baştan bir stratejik hatadır. Çünkü onların suçlu beyinleri birleştiğinde neler olacağını bilmenin olanağı yoktur.

Polisler, limandaki gemiden sağ kurtulan Macar'ın hastanede sorgusunu yaparken, Kayzer Söze adıyla bir kere daha karşılaşırlar. Bu sorgunun benzeri, beş şüpheli ile birlikte sorgulanan, küçük işler peşindeki Verbal Kint ile polis departmanında sürer. Tuhaf bir

şekilde Kint'in adının karıştığı olaylar, şeytan dahil, şehirdeki tüm büyükler tarafından ört bas edilmekte ve Kint'e dokunulmazlık sağlanmaktadır. Sonuçta o, tüm olağan şüpheliler arasında en sakat, salak ve zavallı görünendir.

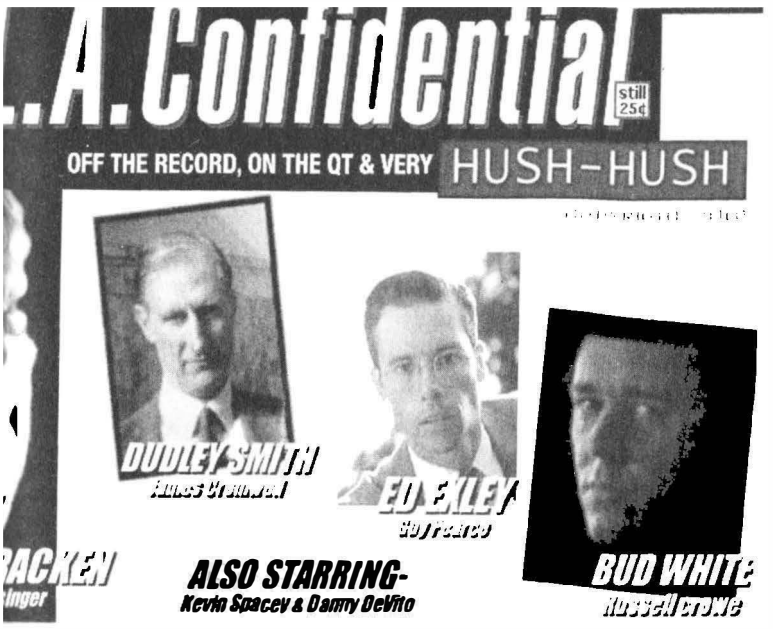
Kint, kamyon sorgulaması sonrasında hepsinin birleşerek gerçekleştirdikleri hızlı, riski yüksek, çok paralı işleri anlatmaya başlar. Kayzer Söze'nin avukatı olan Kobayashi'nin (Pete Postlethwaite), San Pedro'daki gemideki Arjantinli uyuşturucu satıcılarının işlerini bitirmeleri teklifi üzerine olaya zorunlu olarak girdiklerini ve bu baskından tek sağ çıkanın kendi olduğunu söyler. Soze'nin onlara pas ettiği bu işi ondan korktuklarından dolayı yapmayı kabul etmişlerdir. Verbal, Kayzer Soze için gücün paraya, silaha, mala dayanmadığını, ona göre gücün başkalarının yapmadığını yapmak olduğunu, hatta onun karısını ve çocuklarını Macar mafyasının eline düşmesinler diye öldürmüş bir adam olduğunu anlatır.



Polisler Verbal'i serbest bıraktıklarında, o önce topallayarak, kalabalığa karıştıkça da düzgün adım yürümeye başlar. Sigarasını yakıp, yanına yaklaşan arabaya binen Verbal'i, arabada Kobayashi adını verdiği dostu beklemektedir. Aslında Kint, hep aranan Kayzer Soze'nin ta kendisidir. Polisler ise, sorgu sırasında Verbal'in yüzünün dönük olduğu panodaki sözcüklerden onlara uydurma bir hikaye anlatmış olduğunu o odadan çıktığında anlarlar fakat çok geçtir. Verbal onlara skokie, quartet, redfoot, şişman adam, Guatemala gibi sözcükleri kolajlayarak uzun ve inandırıcı bir hikaye anlatmıştır. Kobayashi ise Verbal'in sorgu sırasında içtiği kahve fincanının markasından adını alır. Verbal'in sorgu sırasında dediği gibi *şeytanın en büyük başarısı, bizi varolmadığına inandırmasıdır* ve o herkesi buna inandırıp yine kaybolur.

Usual Suspects'de Keaton'ın dediği gibi, bir suçlunun saklanması için en ideal kent, kültürel ve ahlaki bir kargaşa yaşayan Los Angeles'dır. Polis-asker-politikacı ilişkilerini irdeleyen öyküleriyle tanınan roman-noir'ın yeni temsilcisi olan James Ellroy'un romanından Curtis Hanson'un sinemaya uyarladığı *L. A. Confidential* (*L.A. Sırları*-1997), 1950'lerin başlarında geçen, aşk ve şiddetin bir arada harmanlandığı film noir'ın neredeyse tüm kodlarını içeren bir filmdir.

LAPD'de (Los Angeles Polis Teşkilatı) görevli üç kanun adamı Bud White (Russell Crowe), Ed Hexley (Guy Pearce), Jack Vincennes (Kevin Spacey) ve Veronica Lake, Lana Turner gibi starların benzerlerinden oluşan, politikadan mafyaya üst düzey yetkililere pazarlanan porno dünyası kadınları arasındaki bilmecevari ilişki-



leri konu alan film, iyinin ve kötünün ayırd edilemeyeceği karanlık dünyayı anlatır. Bu dünya entrikaların, etiğini kaybetmenin, güvenilmez olmanın, sırtını dönmenin paranoyasını, adaletin içten içe çürümüş sistemi içinde gözler önüne serer.

Çocukken babasının annesini öldürüşüne tanık olmuş, kaba kuvvete başvuran Bud White, dürüst polis memuru babasının öldürülmesinden sonra, onun katilini bulmak için mesleğine dört elle sarılmış olan temiz kıyafetli Ed Hexley, en gözü açık, oyunları en iyi bilen, "*Hush Hush*" adlı dedikodu dergisine haber uçuran adam Jack Vincennes, polis ve mafyanın aynı masada olduğu bir gecede restoranda gerçekleştirilen katliamı çözmek üzere görevlendirilirler. Entrikalarla dolu bir olayın içine düşen polisler kendilerinden bile şüphelenecek denli paranoyak bir olayın içine dalarlar.

Filmin tarihlendiği zaman dilimi, kara filmin tüm kodlarının da ilhamını pekiştirdiği yıllardır; pisliklerin üstünü kapamayla görevli, yasa adına çalışan yasa-

sızların, suç avcılığına çıkmış iyi yurttaş yasa adamlarının, kirli işlere bulaşmış erk sahibi erkeklerin, erotizmi silahı yapan biraz Greta Garbo biraz Rita Hayword olan kadınların, entrikanın, ahlak bozukluğunun, çürümüşlüğün, tehlikelerin tümü noir krallığının altın çağına atıfda bulunur. Kimi eleştirmenlerce Polanski'nin *Chinatown*'unun yeni versiyonu olarak tanımlanan *Los Angeles Sırları*, döneme dair hikaye örgüsünü, katıksız bir noir atmosferiyle sunar. Femme fatallerin türe dair ağırlığı Kim Basinger'ın rolüyle gözler önüne serilir. Ne var ki komplo kurmayı sever görünen bu şehvetli kadın, finalde aşık ve doğru yolu seçmiş, ehlileşmiş bir kadına dönüşür, böylece eleştirmen John Orr'un belirttiği gibi "*80 sonrası kara filmlerinde tehlikeli kadın imgesinden uzaklaşıldığı*" bir kere daha görülür. Baştan çıkarma, hiç şüphesiz insanoğlunun en iradi tavırlarından biridir, film noir'ın kurnaz kadınları bu akıl yürütmede ve bir amaca ulaşmada başarılı olacak denli etkilidirler. Dişilik, sunduğu şehvetle erkeklere kendilerini güçlü hissetmelerini sağlayacak, bu ruh halini gizliden gizliye izleyecek denli ironiktir de.

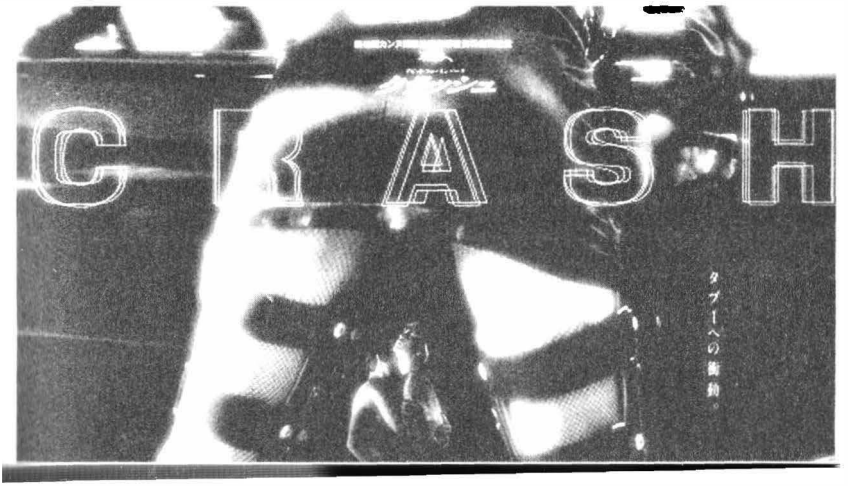
Yıkıcı olandan nefret eden, yaşamdan da nefret etmelidir.
Çünkü yalnızca ölüsü, yaşayan varlığın bozulmamış görüntüsüdür.
Theodor Adorno/ Minima Moralia

Kaçınılmaz olarak neo-noir'ın karanlıklar dünyası, gangster öykülerinden aldığı ilhamın yerine yeni imge avlarına çıkmış; yeni çağın göstergeleri, kavramları, göndermelerini silahların yerine koymuştur... Jean Baudrillard'ın dediği gibi *yabanıl toplumun maskelerinin, burjuva toplumunun aynalarının yerini*

çağımızda imgeler almıştır; hem gizemli hem şeffaf imgeler...

Cronenberg sineması, neo-noir'ın hem gizemli hem de şeffaf imgelerle dokunmuş dünyasının en iyi temsilcilerinden biridir. *Crash* ile ölümün soluğunu silahın namlusunun ucunda değil, bir otomobilin çarpışma anında hissedenler ile *Existenz*'da bir bilgisayar oyununun sanal koridorları, masalları arasında hissedenler şüphesiz yeni kara filmin yeni aktörleridir. Olaylar, sancılar, korkular klasik film noir'dan farklıdır, ne var ki ölüm gerçeği aynıdır. İster bir tetiğe basan, ister direksiyonunu karşı arabaya doğru hızla süren, isterse bir bilgisayar oyunun start tuşuna dokunan el olsun, insanoğlu ölümü kendi eliyle yaratmayı sürdürür, herkes kendi karanlığını dokur. Kesin olan tek şeyse, her film noir'da ölüm parıldamayı sürdürür. Günümüzün en dokunaklı ölümü şüphesiz insanın kendi ölümünü oynaması, yokoluşuna dair şiddet dolu yolu kendinin belirlemesi ve en büyük tehdidin kendi olmasıdır.

David Cronenberg'in, *cyberpunk* (teknolojiyle içli dışlı olmuş bir kuşağın temsilcileri) kavramını ilk ortaya atan yazarlardan James Ballard'ın romanından sine-





maya uyarladığı, yeni bir sapkınlık mantığının hikayesi olan *Crash* (*Çarpışma*,1996), izleyenlerini otomobil fetişizmi olan bir altkültürle, hasarlı bedenler, hasarlı teknolojik araçlarla yolculuğa çıkarır. Bu yolculuk, dehşetli eğilip bükülmüş metallerin, acıyla kıvranan ölümün uzantısı olmuş bedenlerin, kırılan camların, parçalanan organların ve yaraların dünyasına doğrudur.

Bir otobiyografi çalışması olan ve Spielberg tarafından sinemaya uyarlanan *Empire of the Sun* ile ünlenen Ballard'ın imajinatif öyküleri Burroughs, Genet ve Rimbaud ile karşılaştırılır. *Crash*'i okuyan İngiliz yayıncılardan biri, Ballard'ın psikiyatrik tedaviye ihtiyacı olduğunu, kitabın gayri ahlaki ve yıkıcı tutkuya dairliğinden dolayı yayınlanmasının sakıncalı olduğunu söylediyse de, kitap 1973'te yayınlanarak, 1996'da cyberpunk'ın en yakın takipçilerinden Cronenberg tarafından sinemaya aktarılır. Cronenberg, bu akımın diğer önemli yazarı Burroughs'un *Naked Lunch*'ını (*Çıplak Yemek*, 1991) da perdeye yansıttıktan sonra bir cyberpunk yönetmeni olarak anılır.

Crash, bir teknoloji ikonu haline gelen otomobil içinde vahşice çiftleşen, çarpışma anıyla seksüel tatmini, hazzı, yoğun bir heyecanı aynı obsesif tavırla biraraya getirmeye çalışan hüzünlü bedenlerin öyküsüdür. Cronenberg'in kamerası, şehvetle arabanın içinde kıvranan bedenlerin yanında görünmez bir göz gibidir. Uçuk maviler, metal renklerin egemenliğinde bu tuhaf alt grubun yok edici, erotik bir kılığa bürünmüş otomobil fetişlerine uzanan kamera, yaralı yüzleri, bedenleri, metalleri okşar gibi süzülür gider. Aşktan söz

etmeden sevişen bedenlerin mekanizasyonu ile otomobillerin mekanizasyonu arasındaki parallellik çarpıcıdır. Doğal dürtülerin cinsel hazza yetmediği, teknolojinin yarattığı şiddetle bedende oluşan yaraların hazzı da ivmeleyen bir gerekirlik olarak görüldüğü bir dünyadır Ballard'ın öyküsünden yansıyan.

Küçük, yapılanmamış gruplarda ve hatta daha da fazla olmak üzere yapılanmamış büyük gruplarda, sıradan toplumsal rolleri geçici olarak devre dışı bırakan kişilerarası davranışlar, bazen korkutucu biçimde, bastırılmış dürtülerin ilkel içeriklerini, tüm grubun paylaştığı fanteziler ve davranışlar şeklinde etkinleştirebilir.
Otto Kernberg/Aggression in Personality Disorder ve Perversions

Televizyon yapımcısı James Ballard (James Spader) ile karısı Catherine (Deborah Kara Unger) arasındaki evlilik, her ikisini de felç etmiştir. Ballard, Dr. Helen Remington'ın (Holly Hunter) sürdüğü arabayla çarpıştıktan sonra vücudunun da uyanışına tanık olur. Bu uyanış, tehlike, seks ve ölüm arasında gerçekleşmiştir. Ballard'lar ve Dr. Remington bu çarpışmanın ardından görüşmeye başlarlar. Vaughan'la (Elias Koteas) bağlantı kuran üçlü, Vaughan'ın çarpışma anının erotik gücü konusundaki fikirlerine ve onun kurduğu, kazalardan sağ kurtulan ve ölüm ile erotik tehlike arasındaki ince noktada arzularını gideren grubuna katılarak, hep birlikte test sürüşü denemelerindeki kazaları izlemeye başlarlar. Ardından da bu kutsal sayılan tehlikeyi ve kaza anının erotik çağrışımlarını yerine getirircesine öfkeli deneyimler yaşarlar. Vaughan'ın yardımcısı Gabriel-

le'in (Rosanna Arquette), bir kazadan sonra bacaklarındaki metal desteklerin üzerine giydiği fetiş giysilerle araba kazalarında başrol alması ve de böylece şehvetini sonlandırmaya çalışması filmin en unutulmaz karakterlerinden birini doğurmuştur.

Baudrillard'a göre *kaza, hem yaşamı biçimlendiren bir şeydir hem de yaşamın cinsel organıdır.* Vücutta açılan yaralar, delikler yeni organlardır, cinsel şiddetin uzantılarıdır. Ölüm-cinsel ilişki-teknoloji-orgazm birlikteliğine dair tasarım, Vaughan'ın kamerası aracılığıyla görüntüye yansır, bunlar teknolojik cinselliğin kanıt fotoğraflarıdır. Bu noktada film, aldırmaz keskinliğiyle teknolojinin sınırlarını aşan hipergerçekçi bir evreni tanımlar gibidir; bu evren tam da future noir'ın yaratmak istediğidir.

"*Savaş, herşeyin babası ve kralıdır*" diyen Herakleitos'u doğrulayan dünya, dalaverelerle doludur. Kötücül bir bellek kötücül bir geleceği besler. Görünen odur ki varoluşun kavgası, saldırganlığı ve sadizmi tükenmeyecektir, çünkü insanoğlu budalaca açgözlüdür, sınırsızdır ve de tıpkı Adem gibi yalnız...

Erken dönem film noir'dan günümüze uzanan, içimizdeki yok etme arzusu, şiddet, endişe, korku ve entrika duygusuna spot tutan kara filmler, tüm kötümserliği ile varoluşumuzu, düzeni, uyumsuzluğumuzu aydınlatarak dünyanın büyük gizini çözmek üzere sorular sorar. 1940'ların film noir'ından neo-noir'a, buradan da future noir'a uzanan karanlıklar dünyası katıksız bir nihilizmle beslenir, bu dünyada ebedi huzur ve sükunet olmayacaktır. Noir filmlerindeki

karamsarlıkla, kötü bir bireyselliği *safra bulaşmış bir damağın tattığı kaliteli şaraba* benzeten Schopenhauer ile *yanılsamaya fena halde batmış olan insanoğlunun tüm bilgisinin şüphe altında olduğuna* inanan Nietzche'nin dünyası örtüşür. Bugünün sundukları *rasyonel, şüpheci ve ironik*tir, Nietzche'ci yaklaşımla mit karşıtıdır.

M.H. Abrahams'ın aktardığına göre romantik düşünürler de bütün süreçlerin önce ileriye sonra da geriye doğru hareket ettiğine inanırlar. Schiller'in *Estetik Üzerine Mektupları*'ı, Hegel'in *Hyperion*'u, Goethe'nin *Faust*'u, Novalis, Blake, Coleridge, Shelley ve Carlyle'nin metinleri döngüsellik fikri üzerine inşaa edilir. Döngüsel yolculuk, doğayla başlayan ve tekrar doğaya dönen ama yabancılaşmadan, manevi krizden nasibini alan bir süreci ifade eder. Nietzche'de bu fikir daimi krize, tüm yolların kapanmış olduğu çıkışsızlık fikrine dönüşür. Varoluşun tümden bir sahipsizlik durumu içinde olduğu şeklindeki bu inanç, mevcut tüm değerlerin değersizleşmesinin ezici ve sıkıntı verici durumu olan nihilizme dönüşümü Nietzche'nin nihai felsefesidir.

> Dünyanın değeri onu yorumlamamızda yatar. Önceki yorumlamalar kendileri aracılığı ile yaşamımızı sürdürebildiğimiz perspektif değer vermelerdir. Yani, gücü istemede, gücün artması için her güçlenme ve gücün artması yeni perspektifler ve yeni ufuklara inanma yolları açan ilgili olduğumuz dünya sahtedir, yani bir oldu değil, bir kurmacadır. O akış içerisindedir, oluş içerisinde olan bir şey gibi bir yanlışlık olarak daima değişiyor, ancak hakikate asla yakın olamıyor; çünkü hakikat yoktur.
>
> Nietzche

Allan Megil *Estet Olarak Nietzsche* adlı makalesinde, Nietzsche'nin işaret ettiği iki tür nihilizm olduğunu söyler. "*İlkinde boşluğa bakar, ürperir ve geri çekiliriz. Krizin gerçekliğini yumuşatmaya çalışır, hiçbir şey olmamış gibi, dünya hala ekseni etrafında dönüyormuş gibi yaparız. Kısacası pasif ve estetik olmayan bir tavır alırız. İkincisi ise aktif ve estetik olan nihilizmdir. Bu daha çok modern ve postmodern varoluşa uygun bir tavırdır. Boşluktan korkuyla geri çekilmek yerine, onun üzerinde dans ederiz. Doğal sınırlar tarafından engellenmekten kendi varoluşumuzun sanatçıları oluruz.*"

Nietzcshe'nin dünyanın hükümsüzlüğünün sunduğu fırsat olarak gördüğü cevap vermeyi başaramayan ilk nihilizm yerine, boşluk üzerinde dans etmeyi seçen ikinci tür nihilizm, futuristik kara filmlerin, future noir'ın ve cyberpunk'ın felsefesiyle örtüşür. Bu gerçek dünyanın olmadığına inanan bir nihilizmin görselleştirilmiş halidir, future noir'ın dünyasıdır.

Siberuzay... Her ulustan milyonlarca yasal kullanıcının, her gün yaşadığı anlaşmalı halüsinasyon... İnsan sistemindeki her bilgisayarın kayıtlarından yansıtılan verilerin grafiksel sunumu. Kavranamayacak bir karmaşıklık. Zihnin uzaysızlığında, ışık çizgileri: öbekler ve takımyıldızları şeklinde düzenlenen veriler. Tıpkı şehrin ışıkları gibi, gitgide uzaklaşan....
William Gibson / Neuromancer

Jorge Louis Borges, "*yaşlılık ve günbatımı*", "*düşler ve yaşam*", "*geçen zaman ve su*" üzerine yazdığı *Kum Kitabı*'ndaki "*Öteki*" adlı öyküsünde, bir karşılaşmanın düşünden, doğmuş olmayı, görmeyi, solumayı kabullendiğimiz gibi düşlere de boyun eğmemiz gerektiğinden bahseder. Yetmiş yıl süren bu uzun düşte, uyanan uyandığında kendini kendisiyle bulmaktadır, düşleyenin düşünde düşlenen uyanmıştır. Borges'in onarılmaz tekdüzeliğe karşı durduğu şiirsel metinleri, düşün gerçekliğinin altını çizen metinlerdir. Onun metinlerinin labirenti, maskeler, suretler, aynalar, haritalar, akislerdir. Yaşamın illüzyonları üzerine, demagogların sevdiği tanımlamayla "soyutlama"ya asla başvurmadan, *yalnızca zamanın akışını yumuşatmak için* yazılmışlardır. O, bir yaprağın en iyi gizleneceği yerin orman olduğunu bilerek, insanı hem seyirci hem de eylemci kılan hayaletimsi görünüşleriyle, hafızayı sudaki bir yansıya benzetmiştir.

Ne yazık ki bugün, gerçekle sureti arasındaki Borgesvari düşsel beraberlik yok olmuştur. Çünkü gerçeklik artık minyatürleşmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Gerçek artık makinalaşmıştır ve asla özüne geri dönmeyecektir. Digital çağ, robotların, androidlerin,

cyborgların ve inorganik / organik makine-insanların çağıdır. Siberuzayın özneleri, seksten, cinsiyetten, ırktan kendini soyutlamış andoridlerdir. Bundan sonra elimizden gelen, görüntüleri sonsuz biçimde çoğaltan bu siberuzayın içinde kaybolmak ve bizi özgürleştirdiği varsayılan hipergerçekliğin içinde yolculuğa çıkmaktır.



"*De optima reipublicae statu, deque nova insula utopia*", Thomas More'un düşlerinden sayfalara yansıdığında henüz 1500'lerin başlarıdır. Altı düz, yelkenleri papirüs yapraklarından gemilerle, gökleri ve denizleri iyi bilen, rüzgarlara kafa tutan denizcilerle çıkılan yolculuklar sonunda ulaşılan düş ülkesi Ütopya, yasaların sayıca az olduğu, zenginliğin eşitçe paylaşıldığı, üzümden, armuttan, elmadan hoş rayihalı şarapların yapıldığı, herkesin

bedeninin köleliğinden kurtulmak için düşüncelerini özgürce işlettiği, yetilerini bilim ve sanatla geliştirdiği, asıl mutluluğun düşünce gelişmesi ve keyifli bir hayat sürmek olduğu bir adacıktır.

Platon'un insan mutluluğu için tasarladığı "*Devlet*" düşünden 20 yüzyıl, erdem ve keyif ülkesi Ütopya'yı kaleme alışından 20 yıl sonra, More'un parlamentonun "Act of Supermacy"sine itirazı nedeniyle, gözlerini celladın bağlamasına izin vermeden, ölümü iç rahatlığıyla kabul edip "*kellesi uçmakla insanın başına felaket gelmez*" diyerek, hatta başını kütüğün üstüne koyduğunda sakalını dikkatle yana çekerek "*ne de olsa sakalım vatana ihanet etmedi*" sözünü sarf edecek denli bir kara mizahla ölüme gidişi, ideal toplum tasarımlı ütopyaların ak düşlerinin, daha baştan karanlıkla boğulduğunu da kanıtlamıştır. Bu yüzdendir ki ütopyaların yazgısı hep başka bir kara ütopyaya ilintilenecektir. Ve yine bu yüzdendir ki her ütopya, eni konu karanlık bir kara geçmişin ya da kara geleceğin içinde aydınlık aramanın ve gündeliğe sırtını dönmenin de adıdır.

H. G. Wells, yeryüzünün farklı hükümetler tarafından yönetilen farklı ülkelere bölünmesinin tamamen keyfi olduğunu, iyi niyetli insanların sonunda bir anlaşmaya varacaklarını ve şimdiki şekillerinden vazgeçeceklerini, ulusların ve hükümetlerin devrim olmadan da ortadan kalkabileceğini, çünkü insanların bunların ne derece yapay olduklarını anlayacaklarını savunur.

Jorge Luis Borges

Babil Kitaplığı (H. G. Wells için yazdığı önsözden)

Jules Verne'in dünyadan aya, denizlerin dibine yaptığı yolculuk düşleri, H.G. Wells'in zamanlararası yolculuklarına ilham olmuşsa da, yine de insanoğlu baştan çıkarıcı bir yolculuk düşünden daha ötesini, varolan sosyal düzenin siyasi eleştirisini yapar. Her daim yeni bir ütopist, başını bir cellada teslim etmek pahasına bir ülke ya da ada düşler, içinde yaşadığı dünyanın yansıması az olan... Swift'in akıllı atlar ülkesi "*Laputa*"sı, Huxley'in düş ülkesi "*Pala*"sı, Campanella'nın "*Güneş Ülkesi*", Bacon'un "*Yeni Atlantis*"i, Barclay'in "*Argenis*"i, Harrington'un "*Oceana*"sı kurmaca gelecek düşlerini dillendirmiştir dilendirmesine amâ illa ki birileri o ak sayılan gelecekteki kara dehlizin peşine düşecektir.

Bilimkurgunun anti-ütopyası, mevcut gerçekliği, hayatın anlamı olarak okuyup, savunmaktan başka bir şey değildir; tasarım ve düşüncelerin, mitlerin, iktidar ilişkilerinin ve sosyal ilişki biçimlerinin örtük uyumlarından oluşmuş gerçekliği, yeni bir toplumun ve yeni bir insanın tarihsel zorunluluğunun dayattığını söyleyen sezgiye karşı bir savunma...
Bernerd Roloff-George Seeslen / Kino Des Utopischen

Bilimkurgunun kozmik keşfinde her düş yeni bir düşe ilintilenir, her yeni bilimkurgu da diğerinden aldığı ilhamla daha da bilinmez olana doğru, merakla ve düş gücüyle ilerlerken ilk başlardaki özerk, kapalı ve mikro dünyalar, zamanla birer popüler kültür ve tarih alanı şekline dönüşür. Pulp magazinlerle ise tür, kitle edebiyatı kimliğine bürünür. 1960'larla beraber uzay çağı imgeleri yerini, dörtnala koşan kapitalizme karşıt kültürlere ve pop (o zamanlar pop, bir kimliksizlik değil bir karşı duruşu vurgular) kültürüne bırakırken,

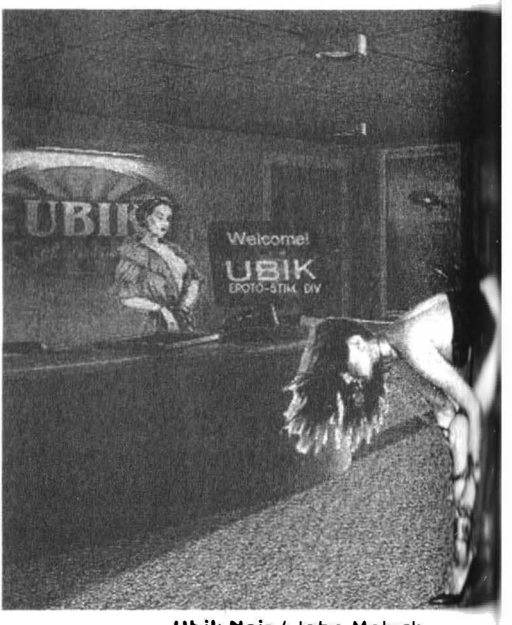
cyberpunk'ın sosyal değişim çağrısı da önce edebiyatta nefeslenir, daha sonra da beyazperdede görselliğe dönüşür. Sokak dilinin kullanıldığı ve uzay çağı için zorunlu bir değişim yaşayan edebiyatta devrimin gerçekleştiği bu yıllarda, sokak serserileri ve sistem dışı kalanlar beyazperdeye yansır.

Bernhard Roloff ve George Seeslen birlikte kaleme kaldıkları "*Ütopik Sinema*"da "*Türün kendisi, insan ilişkileri içinden hareket ederek, bu ilişkilerin yerine geçen teknolojik işlevlere, teknolojinin belirlediği ilişkilere uzandığı gibi, zaman zaman karşımıza kendinden geçmiş, uyuşmuş ya da mestolmuş insanların ilişkilerini çıkartır. Bilimkurgu edebiyatı, insanların birbirleriyle iletişim kurmakta yetersiz olduklarını varsayar ve bu yetersizlik gittikçe daha karmaşık ve zahmetli, hatta fantastik denebilecek iletişim sistemleriyle örtbas edilmeye çalışılır. Onun kahramanları, milyonlarca ışık yılı öteden birbirleriyle iletişim kurabilirler, ekranda başka bir galaksideki kişinin yüzü görünebilir. Bilincin engel ve duvarları kolaylıkla aşılabilir; ama insanların durup dururken kendi aralarında konuşacak birşeyleri kalmamıştır*" der.

Ütopik gelecek yansımasını başaşağı edecek antiütopik filmler birbiri ardına kayda düşerken, öncül filmler, daha çok *modernliğe ilişkin dehşet verici imgelerle* donatılan teknofobik bir yapı içerir. *Fantezilerin metaforik niteliğinin güçlendiği, dolayısıyla da daha da ideolojik olduğu* bu dönemde, William Gibson'ın *ortak halüsinasyon* olarak nitelendirdiği cyberpunk'ın temellenmesinde önemli adımlar atılır. Konformizm-

den, uzun bir uyuyuşa bırakıldıkları taklitsel huzurdan silkinme ve ütopyanın terki çağrısı, ilkin cyberpunk edebiyatının daha sonra da filmlerinin temel vurgusu olur.

Bir yabancı sizin içinizde mi geziniyor? Hiç tanımadığınız birisi bütün yaptıklarınızı biliyor mu? Asla tanımak ya da evinize davet etmek istemeyeceğiniz birisi? Endişelerinize son verin. En yakın sağduyu organizasyonuyla bağlantıya geçin, ilk önce bir izinsiz işgal kurbanı olup olmadığınızı söyleyecek ve ardından sizin talimatınızla bu işgaller uygun bir ücret karşılığında engellenecektir.
Philip K. Dick/ Ubik



Ubik Noir / John Meluch
www.philipkdick.com/artwork/ darkubik.htm

İnsan düşüncesinin manipülasyonu ve denetimi sorunu, Robert Heinlein'ın *If This Goes On* (1940), Alfred Bester'in *The Demolished Man* (1953), Philip K. Dick'in *Ubik* (1969), Ray Bradbury'nin *Fahreneit 451*'inde (1953) yer alır. Bu dönem soğuk savaşın etkilerinin tırmandığı, muhafazakar otoritenin oluşmaya başladığı, toplumsal paranoyaların krallığını sürdürdüğü bir dönemdir. Ve yeni dalga bilim kurgunun iktidar ve egemenlik sorgusunu alabildiğine

işlediği, yeni bir söylem edindiği, politikleşmeye doğru yol aldığı yıllardır.

Jean Luc Godard'ın *Alphaville- Une Etrange Aventure de Lemmy Caution*'u (*Alfa Şehri*, 1965), varoluş için birer Frankestein'a dönüşen makinalara, teknoloji ile kişilik yitimine uğrayan, herkesin aynılaştığı bir topluma karşı duruştur. Modernizmin kılık değiştirdiği hiper teknolojik bir dünyanın kapılarını açan film, insanların numaralandırıldığı, "aşk" ve "düş" gibi kelimeleri kullananların cezalandırıldığı, kural dışı oynayanların tedaviye (tıpkı *Otomatik Portakal*'ın Alex'i gibi) ve hatta idama gönderildiği, supercomputer Alphaville 60 tarafından izlenen fütüristik dekorlu konformist(!) Paris'i anlatır. Bilimin, zekanın, güvenliğin kentinin emniyeti için sonsuza dek izlenme ve kontrol altında tutulma... Oysa şimdi, birilerinin birilerini gözetlediği programlar içinde aylarca göz hapsine alınmak ve kendilerine verilen kuralları yerine getirerek bir evde göz altında tutulmak için canı gönülden sıraya giren ne çok mahkum adayı var... Belki de bunlar geleceğin kontrol altında yaşama sürecinin yalnızca bir provasıdır, belki de her şey olup bittiğinde yalnızca *deja vu* demek kalacaktır insanlığa...



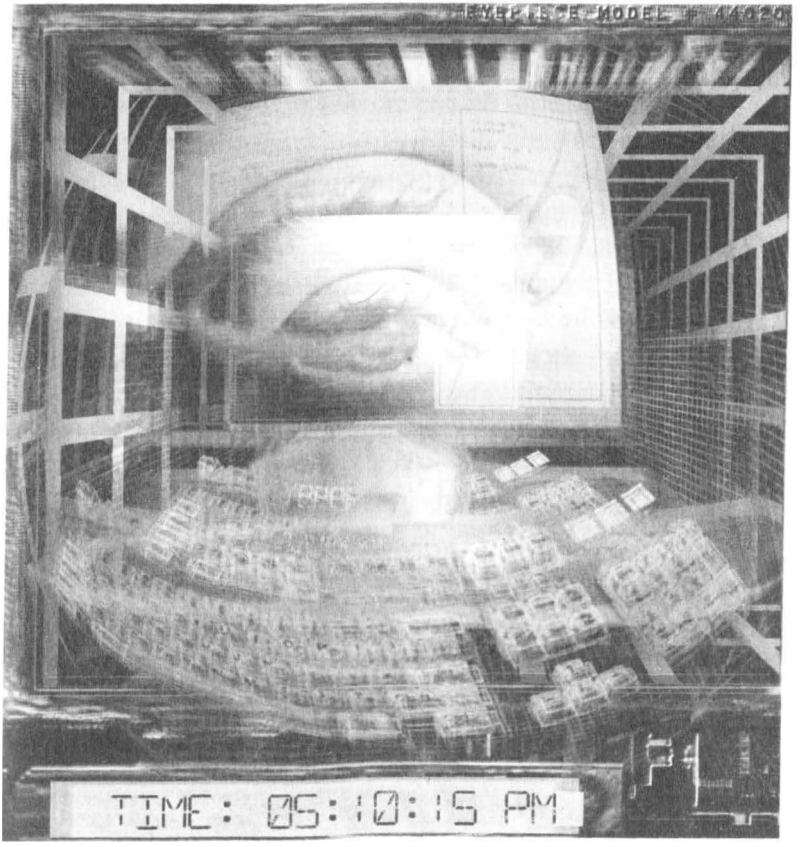
Sezar'dan Hitler'e, Mussolini'ye dek geçmişten gelen, kitap okumanın yasaklandığı bir toplum, bir kara gelecek tasarımı olarak Ray Brudbury'nin romanından Truffaut'nun kamerasına uzanır. *Fahreneit 451*'de (1966) itfaiyeciler, birbiri ardına kitap yangınları çıkar-



mak üzere ateşler yakarlar, yangınlarda ısrarla aranan, tüm görkemiyle gerçekliğin karşısına hayalleri ile dikilen Don Kişot'tur, Marquise de Sade'nin kitaplarıdır. Kitap tutkunlarının ise radikal bir çözümü vardır; her biri ayrı bir kitabı ezberleyerek gelecek kuşaklara aktarabilecek, birer "gezgin kitap"a, "kitap insan"a dönüşeceklerdir; Dickens, Bradbury, Austen... İletişimin mekanikleştiği kaba saba bir dünyada kendi tarihini yitiren insanoğlu, yazılı kültürün zihinsel hazzını belleğine kazıyarak varlığını daim kılmak ister.

Fahrenheit 451'de itfaiye eri Montag, görevini başarıyla sürdürürken bir gün yaktığı kitapları merak etmeye, bazı kitapları kurtararak gizli gizli okumaya başlar ve böylece o da, Goethe'nin tanımıyla "*en yüce mutluluğu kendinde keşfeden yeryüzü çocuklarından biri*" olarak, bir kitap insana dönüşür. Bradbury, kitabını yazdıktan 40 yıl sonra yeni baskısı için kaleme aldığı önsözde "*Eğer dünya kitap okumayanlarla, öğrenmeyenlerle, bilgisizlerle dolmaya başlarsa, kitapları yakmak zorunda kalmazsınız değil mi? Eğer dünyanın geniş ekranı basketbolla ve futbolla dolar ve MTV içinde boğulursa, gazyağını ateşlemek veya okuyucu avlamak için Beatty'lere gerek kalmaz. Eğer ön bilgiler, okul odalarının çatlakları ve vantilatörleri arasında eriyip yok olursa, bir süre sonra bunları kim bulur ve umursar?*" der.

Bu iki film, bilim kurgu türünün önemli bir yol ayrımı yaşamaya başladığı disütopik dönemin irkiltici, uyarıcı, öncü örnekleridir. Seeslen'in "*tarihsel ütopyanın gerçekliğe yönelttiği eleştiri ve saldırılara karşı estetik bir protesto*" olarak tanımladığı bu anti-ütopyalar, sosyal bir klostrofobiye, toplumsal sıkışmışlığa vurgu yapar. Gelecek öngörüsü, ulusötesi iletişim ve beraberinde gelen sürü bilinci-bilinçsizliği, makine ve teknoloji tiranlığı olan, cyberpunk filmleri, teknoloji ile özünü yitiren toplumun, tarihinden, ben-



liğinden ve kimliğinden uzaklaşan insanın yansısı olur. Geleceğin dünyasının dehşet verici imgeleri, paranoya krallığının nüküm süreceği bir dünyanın görüntüleridir. Ultra modern yarının görüntüsü, paranoid androidlerin, uzay otoyollarının ve en önemlisi diktaların egemenliği altındadır.

Herhangi bir verili anda görüntüler, daha önce görünmüş olan her şeyin enkazından inşa edilen yorumlardır.
John Berger / O Ana Adanmış

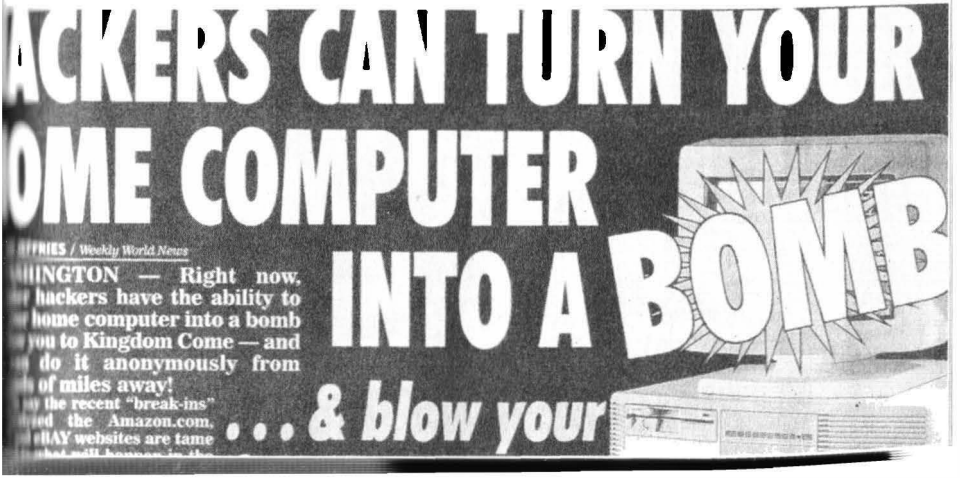
İnsan düşüncesinin manipülasyonu, bir süre sonra yerini totaliter bir gücün yarattığı endişeye bırakırken, kapitalist sisteme dair eleştirilerin yoğunlaştığı 70'lerin başlarında ütopik edebiyat bir disütopyaya, gotik fanteziler ise sibernetik organizmalara dönüşür. Ütopyalar üreten düşsellik, yerini modellere, sibernetik oyunlara bırakırken, artık ütopyaların sonuna gelinmiştir. Geleceği yansıtan aynanın yerinde usandırıcı bir halüsinasyon vardır. Sinema da, bilimkurgunun fantastizminden güçlendirilmiş gerçekliğe, hipergerçekliğe doğru yol almaktadır.

Nietzsche'nin nihilizminden bugüne, teknoloji ile hesaplaşan insanoğlu, geleceğin teknolojilerinin yeryüzünü çirkinleştireceği, doğanın yok olacağı, bireyin tahrip olacağı, yapay aklın duyguları ezeceği, yok edeceği düşüncesinden hareketle geleceğe karşı endişelidir. Artık gerçeğin yükünü kaldıramayan gelecek tehdit altındadır ve varoluş naifliğini yitirmeye başlamıştır.

Global teknoloji ile modern insan arasındaki karşılaşmadan bahseden ilk metin olan *Metafiziğe Giriş*'te Heidegger, *"İçinde bulunduğumuz çağ metafiziğin tarihinin koşulsuz tamamlandığı ve modern dönemin tamamına ermeye başladığı, nihilizmin ön plana çıktığı çağdır"* der. Nihilizmi zirveye ulaştıran teknolojik düşüncenin güç istemi, varlığı ortadan kaldırma tehdidini getirir.

Hayatın kısa rüyasına karşılık,
sınırsız zamanın gecesi ne kadar uzun!
Schopenhauer

Bugün artık Jules Verne'in ütopyalar üreten düşselliğini, Borges'in aynalarını yerle bir eden göstergeler dünyası hakimdir. Jean Baudrillard, *"Bugüne dek hep belli bir düşsellik rezervine sahip olduk, oysa bu düşsellik rezervine bir anlam kazandıran şeyle gerçeklik katsayısı arasında belli bir orantı vardır. Bu düşünce coğrafi ve mekansal keşifler içinde geçerlidir yani düşselliğin ulaşabileceği, içinde dolanabileceği bakir bir alan kalmadığı ve harita tüm coğrafi alanları belirlediğinde, gerçeklik ilkesi de ortadan kaybolmaktadır"* der. Gerçekliğin sınırlarını zorlayan keşfin yerini, sistemler, modeller ve ayrıntılar almıştır.



Sokrates'in *"düşüncenin nedensellik ipini kullanarak varlığın en derin uçurumlarına inebileceğini"* öngördüğü *"teorik insan"*, hayata bilimle yön verecek uzun bir keşifler yolculuğuna çıkmıştır. Sonuçta inşa ettiği simgeler dünyasındaki tuhaf, karanlık denizler üzerindeki vahşi yolculukta, Nietzsche'nin sözleriyle *"bilgi okyanusunun geniş boşluğunda bir sahil bulmayı özlemiş"* hale gelmiştir.

Bugün dünyayı saydamlaştıran bilgi akışı, şaşaalı dönemlerinin sonuna gelmektedir. Bilgi aynası ekranlar, elektronik bir anarşizme yenilmeye başlamış, reality show'ların mide bulandırıcı görüntüleri yaşamı sarmış, tutkularla dolu dünya duyarsızlıkla çölleşen yeni bir geleceğe dönüşmüştür. Artık her şey birbirine yansır, dönüşür ve birbiri içinde yiter duruma gelmiştir. Rastlantısallığın sihiri, bir telefon kablosunun birbirine yakınlaştırdığı kadar ama hep bir ekran kadar uzaklıktadır. Bir tuş uzağındaki bilinmez olan, yanındaki tüm bildiklerinden daha çekicidir. Zaman elektronik virüslerin, sanal hazların, el yazısından yoksun mesajların, oyuna katılan, kendi oyun olan takma adlı oyuncuların zamanıdır. Şüphesiz bugün geldiğimiz nokta, insan vücudu hakkındaki teknolojik fantezilerle beslenerek oluşmuş olan makine insanlar ve teknoloji canavarları





öyküleri, makinelerin, elektriğin ve bilgisayarların gücü, dev şirketlerce desteklenerek büyüme olanağı bulan teknolojik gücün yaygınlaşması ve teknokültürün sonucudur.

Hipergerçekliğin felsefesi olan Cyberpunk, William Gibson'ın yazıları ve Bruce Sterling'in teorilerinden nefeslenir. Cyberpunk kelimesi ilk kez 1983'te Isaac Asimov'un bilimkurgu dergisi *Amazing*'de yayınlanan, bilgisayar korsanı bir grup gencin anlatıldığı Bruce Bethke'nin hikayesinin adıdır. Bethke'nin yarattığı cyberpunk terimi, ileri teknoloji hayranı, ahlaki kuralları önemsemeyen, empati duygusu gelişmemiş, teknolojik bir dil kullanan, klavye harfleriyle kendini ifade eden, güvenliği hiçe sayan, bilgisayar suçlusu punk kuşağını tanımlamak içindir. Sonuçta bu ilk kullanım tamamiyle kişiseldir, bir tipolojiyi ifade eder ve akılda kalıcılığıyla pazara yöneliktir, kısacası Bethke bir cyberpunk yazarı değildir, yalnızca isim babasıdır.

Bugün ise bu terim, bilgisayar korsanı punk kuşağından çok daha ötesini, bir yaşam biçimini, bir felsefeyi ve gelecek öngörüsünü popüler kültürde temsil eder durumdadır. Geleceğin çürümüş şehir yaşamı ve *post punk* kuşağın yaşam tarzı içindeki teknolojinin hakimiyetini öngören romanlarıyla William Gibson, post modern bilimkurgunun Raymond Chandler'i olarak anılır. O, yazılarıyla cyberpunk terminolojisini geliştirmiş, *cyberspace* (siberuzay) ve cyberpunk felsefesini temellendirmiştir. William Gibson'ın *The*

Sprawl üçlemesiyle (*Neuromancer, Count Zero, Mona Lisa Overdrive*) çıkışa geçen cyberpunk türünün öncüsü olan *Neuromancer, yazınsal Big Bang* olarak nitelendirilir ve dünya bilgisayar matrisleri içinde at koşturan ama yanlış insanlara kazık atan siberuzay kovboyu, metal tırnaklı Case'in hikayesini anlatır. Siber uzay, sanal gerçeklik kavramlarının ilk kez kullanıldığı *Neuromancer*, Orwell'in *1984*'ü ile birlikte bu türün en güçlü romanlarından biridir ve cyberpunk terminolojisine giren birçok yeni tanımlamayla da kült kabul edilir. Birçok simülasyon makinasının bulunduğu *arcade*ler, bilgisayarla siberuzaya bağlanmaya yarayan *dermatrod* adlı elektrotlar, hem uçak hem helikopter tarzı gezi araçlarının inip kalktığı *hover liman*lar, siberuzaya erişmek için kullanılan *konsol* adlı paneller, high-tech kültürün gezindiği *sprawl*ların dünyası.. Serum ve hormonlarla yenilenen metabolizmalar, DNA kod ayarlamaları, genetik cerrahi, genetik dizaynlar.. geleceğin dünyası... uysal bir paranoya, protezler ve hücresel bilinçten oluşan bir dünya..

Cyberpunk değerler sistemi Amerikan edebiyatının avantgarde, pulp, erken dönem cyberpunk (Willliam Burroughs, J.G. Ballard, Thomas Pnchon) çizgisinden, hardboiled dedektiflik hikayelerinden (Chandler, Hammett), korku filmlerinden ve edebiyatından, 80'lerin, 90'ların rock, punk, rap, techno ve underground müziğinden, klasik bilimkurgu temalarından, geleneklerinden, kitle kültüründen, şüphesiz computer kültüründen aldıklarıyla içeriğini ve felsefesini inşaa etmiştir. Bu değerler sistemi orta sınıf değerlerinin ölümü, nihilizm, tensel metamorfoz, yıkıcı seks, karanlık atmosfer, sanal gerçeklik, postmodern felsefe gibi

motiflerin üzerinde yükselmiştir. Cyberpunk'ın temellerindeki sosyal, ekonomik ve politik kaynaklar özetle post-modern kültür, modernizm karşıtlığı, anarşizm, radikal sol, ütopyacılık, geç kapitalizm, çok kültürlü sosyal sistem, doğal ve kültürel ikililik, hightech yaşam biçimi, artistik ve stilistik eklektisizm (melezlik), küreselleşme-global köy fenomeni, görüntü ve anlam gerçekliğinin iğdiş edilmesi (bir tür Disneyland simulacrası), makine ve teknolojiyle fiziksel ve beyinsel etkileşim (computer fantezileri, makine fetişizmi, psikolojik projeksiyonlar) bilgi depolamanın ve aktarımının hızı gibi kimi kaynaklarla beslenir.



Sloganları "*Bilgi Güçtür*" olan 1980'lerin cyberpunk temsilcileri, atalarının elektrik ve telefonu icat etmesiyle açtıkları yolda, insanlık tarihinin en büyük keşfi olarak adlandırdıkları bilgisayarlarını kullanarak siber çağı inşa ederler. Onların dünyası imajların, seslerin ve bilgisayar harflerinden oluşan, coğrafyalarını kendilerinin seçtiği, oluşturduğu bir dünyadır. Cyberpunk, bohem bir yeni dalgadır, yeraltından, dışarıdan doğmuş, genç, imajinatif, marjinal ve enerjik bir felsefedir.

Bir çok insan, önyargıları nedeniyle onların hacker altkültüründen gelen, siyah giysili, serseri, anarşist anti-hümanistler olduğuna inanır. Oysa ki bu puslu tablo, onların ateşle ve parayla oynamayı seven burjuva dünyaya karşı çıkışlarının nedenlerini ve gelecekteki kötü yokoluşa dair kahinliklerini anlamakla dağılabilir. Onlar hackerlardan daha fazlasına sahiptir, onlar yazar (Gibson, Sterling), sanatçı ve filozoflardır, kendilerini elektronik sokakların şairleri, filozofları olarak tanımlarlar. Onlar Marry Shelly'nin *Frankestein*'ında anlattığından daha fazlasını söylemezler; bir gün yüce bilimi kullanarak yaratılan büyük, akıllı makineler insanoğlundan öcünü alacaktır. Yeni dünyanın onlara siber dünyayı ve sanal gerçekliği sunmasından dolayı mutludurlar ama teknolojinin gelecekte herkesi bir kurbana dönüştürebileceğini düşünecek denli de nihilisttirler.

"Tatminsiz modern kültürümüzün muazzam tarih ihtiyacı, başka sayısız kültürün tek bir kültür etrafında toplanması, tüketici bilgi arzusu- bütün bunlar, mitin yitirilmesine, mitik yuvanın, mitik ana rahmin yitirilmesine değil de neye işaret etmektedir? Soralım kendimize, bu kültürün ateşli ve tekinsiz heyecanı, aç bir adamın önüne çıkan yiyeceğe, açgözlülükle saldırmasından başka bir şey midir?"
Nietzsche/Tragedya'nın Doğuşu

Görünüş odur ki insan ruhunu öldüren, yanlış kullanıldığında acı ve kaygı veren kaosvari bir teknolojik dünyaya doğru ilerlenmektedir. Bu gidişe "*Kanun Yok, Kural Yok*" diyerek karşı çıkan cyberpunk vizyonerleri, post-humanist dünya görüşleri ve düşünce biçimlerini

yansıtmaya, yaymaya kararlıdırlar. Hiperrealite, imaj bombardımanı, gerçek olanın yerine sahtesini tercih eden bir kültürel yapı, simulasyon ve simulacra ile beslenmiş olan bilgi çağının kovboyları nihayetinde anarşiye, düzenin yıkılması görüşüne, tüm bilindik söylemlerin ironisine sahip küçük kültürel gruplar haline gelmiş, daha sonra bilgi otoyollarında birleşerek cyberpunk değerler sistemini oluşturmuşlardır.

Cyberpunk'ın elektronik yurttaşları toplumun bugün yaşadığı kültürel yıkımı, bir duvardaki çatlağa benzetirler. Bu nedenle de kendi kültürlerini internet üzerinden yaratmışlardır, bu popüler olmayan, global, çok kültürlü bir yapıdır (orta sınıf, alt sınıf, siyah ırk,



gay'ler, lezbiyenler, etnik altkültürler vs.) ve her yıl siberuzay göçmenleri sayıca artmaktadır, çünkü dünya kötü söylencelerle ve tehlikelerle doludur, internet ise onların kozasıdır. Gutenberg'in matbaasından bugüne toplumsal yaşam, ilk kez bu denli demokratik bir şekilde fikirlerini başkalarıyla paylaşan metinlerle dolmuştur.

Anlambilim (semiology) bu tür durumlarda grupların felsefesinden çok giyinişleri, ifadeleri, müzikleri, yaşam tarzları gibi gösterge kabul edilen ayrıntılardan bütüne varmayı önerir. Çünkü tüm bunlar alfabenin

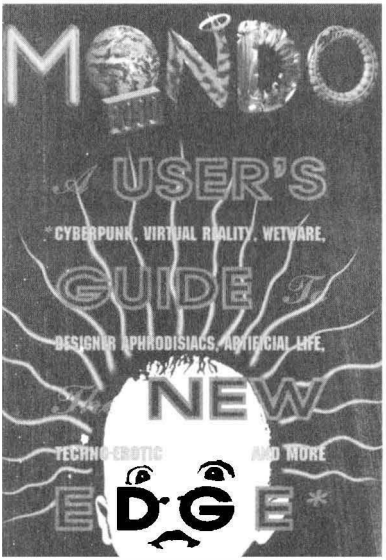


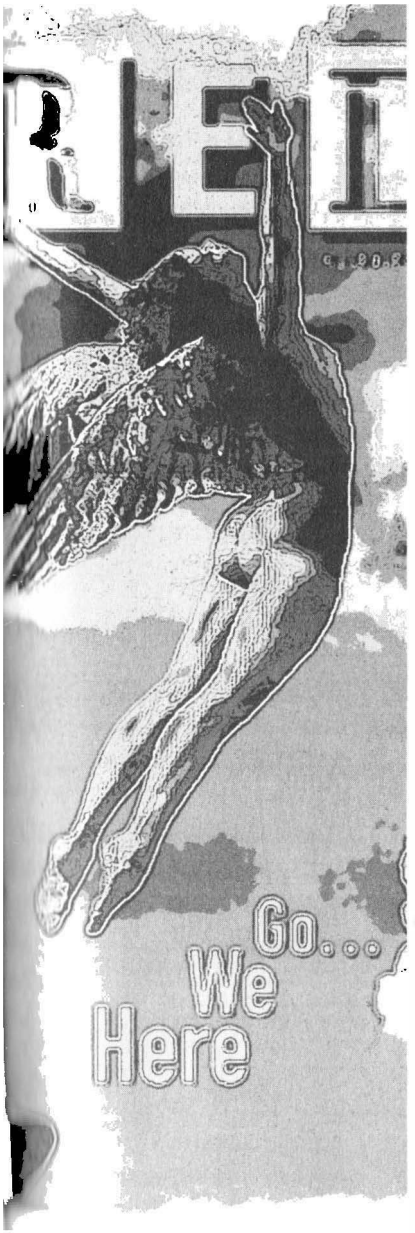
harflerinin ardındaki ikinci dili çözmeye, ifadenin ardında yatanları kavramaya yardımcı olurlar. Bunlar dünden bugüne, bugünden geleceğe değişebilir dinamikler olmakla birlikte eğer bir grubun işaretleri, nesnelerinin anlambilimi bütüne varmayı kolaylaştıracaksa, bu durumda cyberpunk göstergelerine, *anlamlama dizgeleri* olarak kısa bir bakış gereklidir; Günümüzün genç Cyberpunk'ı, pek çok alt grubu içerir, software'ler, hardware'ler, elektronik konusunda yetkin ve yetenekli bilgisayar büyücüleri *hacker*'lar, bilgisayarların güvenlik sistemlerini yıkan cyberpunk düşlerinin konsol kovboyları olan *crakers*'lar, telekom sistemleri kıran, scanner, web kameraları gibi teknolojik donanımı tam, uydu ve radyo hatları konusunda bilgili *phreaks*'ler, manga, anime tarzlardan hoşlanan, FRP oyunlarına saplantılı halde odaklanan, toplum hayatından tümüyle kopmuş bulunan *otakus*'lar, teknoloji ve ruhaniliği birleştiren, postpunk bir anarşizme sahip, yeni dalga Woodstock hippileri yani *zippi*'ler...

Cyberpunklar, GAP ve Hillfiger benzeri endüstri modasını kuşanan gençlikten çok daha başka bir kılığa bürünmeyi tercih ederler, popülerden uzak, alabildiğine koyu kıyafetlerin uygun yerlerinde, logolar, sloganlar, zaman zaman punk'tan miras kalan koyu abartılı makyajlar, takılar ve mazoşistik dizaynlar... Cyberpunk müzikleri fütüristik ve moderndir; insan ve makinenin birleştiği yer olan techno, heavy/black metal, underground soundların, "punk" liriğiyle birleşmesinden doğan müzik onların ifadesidir, tıpkı Nine Inch Nails, Dust Brothers ve Prodigy gibi... Billy Idol'un 1983'te çıkardığı albümün isminin "cyberpunk" olması,

bu felsefenin temsilcilerini hiç de etkilemez, zira onlara göre Idol, bu ismi "cool" olduğu için kullanmıştır. Birçok cyberpunk ateisttir, doğaüstü herhangi bir inanca sahip değildir çünkü cyberpunk felsefesi özgür düşünceli filozofların inşa ettiği bir düşünce biçimidir. Yine de bu görüşle yetişmiş olan grup kendi içinde Hristiyan, Zen Budizm, Taoizm gibi kimi inançlı olanları da barındırır, teknoloji öngörüşlü düşüncesi ile de bu felsefe teknohristiyan, teknopagan, teknoşaman gibi altgrupları da içerir.

Aslında bilgisayar oyun kültürüne bakıldığında büyücüler, cadılar gibi folklorik öğeler yer almakla birlikte bunun "satanist" bir eğilimden çok psikolojik bir şaka olduğu görülebilir. Hangi inançtan olursa olsun tüm cyberpunkları bir araya toplayan 90'ların teknolojisidir. Net üzerinde yaşamlarını sürdüren bu grubun toplanma mekanları çoğunlukla Cyberpunk IRC kanalları, cyberpunk felsefesi ve psikolojisinin siberalanda tartışıldığı Cybermind elektronik posta grubu, alt.cyberpunk, alt.cyberpunk.movement, alt.2600.moderated, alt.wired gibi haberleşme gruplarının olduğu elektronik kültürel alanlardır. Cyberpunk yandaşlarının popüler magazinleri arasında köklerini besleyen teknolojik kaynaklar konusunda makalelerden oluşan Mondo 2000, teknokültür sözcüsü Wired, Sterling ve Gibson'un arkadaşı Stephen Brown'un dergisi SF EYE, Phrack'lerin altkültür dergisi 2600 Magazine, bOING-bOING, Phrack...





CYBERPUNK MANİFESTOSU

Christian As. Kirtchev

Bizler siberuzayda yaşarız,
heryerdeyiz, sınır tanımayız.
Bu cyberpunkların
manifestosudur.

Bizler değişik olanlarız.
Bilgi okyanusunda yüzen teknik
fareleriz.

Biz bilgisayar sistemlerini hack
ederek, gidebileceği en son
noktayı araştıranlarız.

Biz, parktaki bankta, dizinde
bilgisayarıyla oturarak en son
sanal gerçekliği programlayan
yetişkinleriz.

Bizimki elektroniklerle
doldurulmuş bir garajdır. Bipleyen
modemler, homurdayan yazıcılar
ve bilgisayarlarla dolu bir
mahzende yaşamayı seçeriz.

Bizler gerçeği diğerlerinden
daha farklı görenleriz.

Bizler, hayalperestlerin gözlüklerine sahip gerçekçilerız.

Cyberpunk başlıbaşına yeni çağın doğurduğu bir kültürdür.

İçinde bulunduğumuz toplum tutucu, tıkanık ve hastadır.

Eskiyi, denenmiş gerçekliği tercih eden toplum, devrimci yeniliği, sahtekarlığı ve hür düşünceyi red eder. Oysa ki tek yapılacak olan ellerini uzatıp yenilliği hissetmek, düşünceleri, fikirleri, kelimeleri özgür bırakmaktır.

Sistem yanlıştır, doğduğu günden bugüne değişmemiştir.

Devlet, kendini kör gibi takip etmemize ihtiyaç duyar. Bu nedenle de bir bilgi tutulması içinde yaşamaktayız.

İnternet, fikirlerimizi serbestçe ifade edebildiğimiz yerdir. Net bizim gerçekliğimizdir, krallığımızdır.

Mikro dünyalarında yaşayan insanlar, globalleşmenin onlardan neler götürdüğünün farkında değiller. Onlar için hayat, yalnızca bildikleri gibi karanlıklar içinde yaşamayı sürdürmektir.

İnsanlar fazlasıyla iyimser bir bakışa sahiptirler gelecek hakkında. Bizler ise bugünü yaşarken geleceğin bizlere söylendiği gibi temiz ve aydınlık olacağına inanmamaktayız. Biz günü yaşarken yarın neler olacağına dair fikir üreten insanlarız.

Internet bizim anarşi evimizdir ve asla kontrol edilemez.

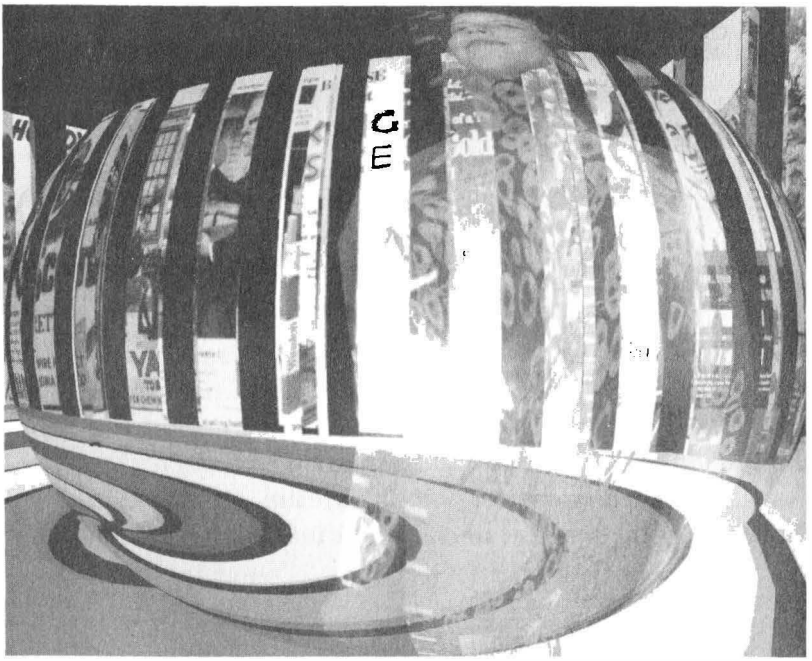
İnterneti kim kontrol ederse güç onundur.

Bilgi Güçtür!

Temelde bilgisayar ortamıyla sağlanan siberdemokrasi ilericidir, geleceği gösterir. Cyberpunk felsefesinden etkilenen Avrupa solunun kurduğu European Counter Network ile eylemler, mesafeleri kısaltan yeni bilgi sistemi kullanılarak planlanır hale gelir. Bu nedenle, başkaldıran sosyal derneklerin ilk önce bilgisayarları ve modemleri parçalanır polislerce. Zapatistalar'ın baskıcı Meksika hükümetine karşı hazırladıkları her manifesto hızla tüm dünyaya elektronik metinler şeklinde dağıtılır, Çin'deki Tianenman Meydanı demokrasi hareketi, Sovyet'lerdeki Stalin karşıtı hareketler seslerini bilgisayar yoluyla duyurur. Ayrıca siberdemokrasi ezilen tüm alt gruplara (işçi örgütleri, feministler, ekoloji taraftarları, Afrikalı muhalifler...) mücadelelerini duyurma şansı tanırken, gerici ve yıkıcı gruplar da (aşırı sağcılar, Ku Klux Klan, Neo Naziler ...) aynı fırsattan, siber iletişimden yararlanır. Artık tüm mücadele biçimlerinin dışında, sokaktaki eylemden çok daha etkili olan bir enformatik savaş başlamıştır.

Sterling'in *bilimkurguda modern reform* olarak nitelendirdiği cyberpunk'ın gelecek öngörüşünde nükleer bir mahşer yoktur, burada asıl savaşılan yer insanların beynidir. Computer başında insanlar savaşır ya da sevişirler. Paranoyanın egemen olduğu yeni dünyada üstün ajanlar, yeni yöneticilerdir. Tele-kulak her yerdedir ve Big Brother tüm yaşamı denetler. Amerika büyük zorbadır, ancak dünya trilyonlarca küçük kültür kümelerine ayrılmıştır. Teknolojide Asya hakimiyeti vardır ve bu teknolojik hakimiyet Asyacılığın dünyaya hakimiyetini de beraberinde getirmiştir. Gerçekte Asya, devamlılığına teknolojik üretim ile katkıda bulunduğu bu sisteme ulusal kültürünü yozlaştıracağı

için ve güvenlik endişesiyle uzun zaman çekimser kalmıştır. Çin Pentium III işlemcili bilgisayarlardan güvenliksiz olduğu gerekçesiyle internete bağlanmayı yasaklar. Japonya, internetin, kültürü üzerinde yaratacağı yabancı etkileri artıracağını düşünür. Singapur ise uzun bir tereddütten sonra ülkesinin modernleşmesinin bir uzantısı olarak bugün vatandaşlarını internet kullanımı konusunda serbest bırakmak zorunda kalır. Cyberpunk geleceğinde, Asya'nın da halklarının ahlakı üzerindeki korkularının sonlanmasıyla, bu geleceğin tam da ortasına var gücüyle oturacağı ve bilgi sistemi otoyollarını ele geçireceği, böylece dünyanın dev bir China Town'a dönüşeceği varsayılmaktadır. Her alt kültürün kodları, dili, yaşam tarzı vardır. Bilgisayar şüphesiz siber-komşular arasında bağlantıyı sağlayan tek araçtır, ayrıca insanın yegane dostudur. Yaşam koşulları, biyoteknoloji

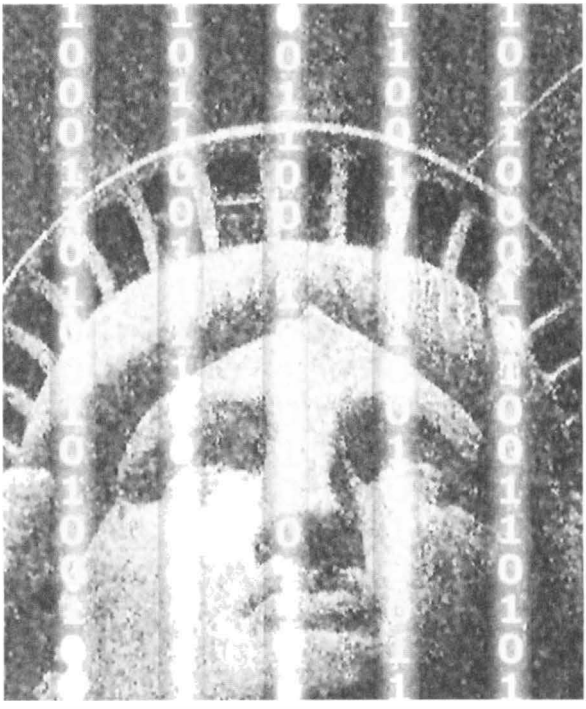


sayesinde mükemmele yakın haldedir. Ölüm kaçınılmazdır ancak kimyasallar pek çok ölümcül silahın panzehiri gibidir. Digital çağda digital sanat her yerdedir. Ve sonuçta herkes giderek büyüyen bir sanal ailenin üyesidir ve birer cyborg'a dönüşmüştür.

Bilimkurgunun düşsel evreni yerini, hipergerçekliğe, gerçeğin ikizinin yaratıldığı, Baudrillard'ın deyimiyle "*mat bir saydamlığa sahip*" evrene bırakmıştır. Cyberpunk'ın antiütopik filmleri ise, bu hiperişlevsel düşten yoksun, mekanik varlıkların özne olduğu bilimkurguya bir alternatif gibidir. Gerçekliğin aşıldığı ve düşselin mekanikleştirildiği evrene karşı alternatif bir projeksiyon olan future noir'ın doğuşu, araçlarını kanun dışı yollarda kullanan bilgisayar korsanlarından esinlendiyse de radikal bilimkurgunun doğuşu daha çok bilgi ağındaki hareketlenmeden kaynaklanır. Bilgisayar korsanları kurumsal sistemlerin parlak duvarlarını (firewall) aşıp zengin veri alanlarına girip, büyük ekonomik gruplara karşı kişisel mücadele verirler. Şüphesiz bu basit bir bilgi hırsızlığı değildir, düşlerin sistemce kontrol altına alınacağı geleceğin dünyasında, "*düş gücünü harekete geçirebilen tek şey terörizmdir*". Kıyamete uyarıda bulunan future noir'da tıpkı neo-noir gibi alabildiğine nihilizmle donanmıştır, zira teknoloji, insanoğlunu aldırmazlığa sürüklemekte kararlıdır.

Yüksek teknolojinin sinemaya hakimiyetinin tırmanışa geçişi, teknolojiye bağımlılığı sonsuz olmakla birlikte anlamın peşindeliğini bırakmayan, varoluşu sorgulayan cyberpunk grubunun talepleriyle doğmuştur.

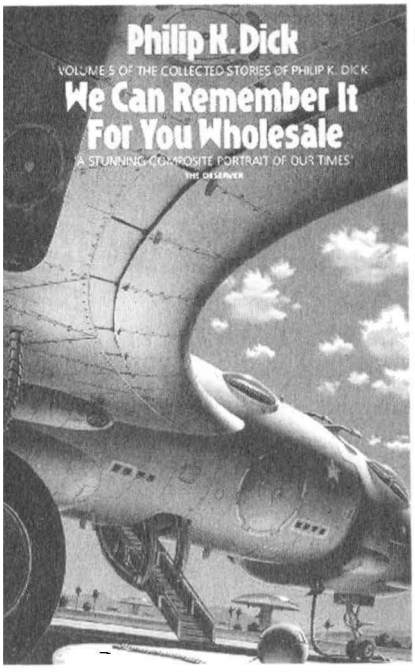
Bilim kurgunun galaksi krallığı ağırlıklı konu izleği, yerini, 1960'ların Amerikan kültürünün baz alındığı ama tepeden tırnağa teknolojiyle donatılmış bir yaşamın sunulduğu cyberpunk filmlerine bırakmıştır. Bertold Brecht ve Walter Benjamin'in sinema gibi yeni teknolojilerde devrimci potansiyeli geliştirmeye, katkıda bulunmaya çağırdıkları radikal entellektüellerin katkısıyla cyberpunk, anlatı alanının hayli dışına çıkıp, ihtiyacının çok üstünde bir gelecek öngörüsünü de beraberinde getirmiştir. Teknolojideki değişim şüpl e-siz sosyal bir değişimin sağlanmasına katkıda bulunmuştur. İlkin edebiyatla stilize ve karakterize olmuş bu akım, sinemada daha insani bir bilim kurguyu, simulasyonların içinde kaybolma tehlikesiyle burun buruna kalan insan varlığının önemliliğine vurgu yapan, gelecekten duydukları kaygıları ifade eden ve bu konuda düşünce üretip, uyarıda bulunan cyberpunk'ı doğurmuştur.



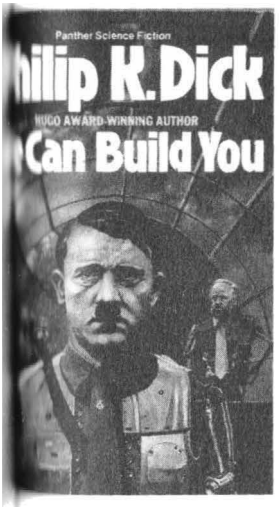


Sadece çamur görüyorum.
İçerisi çamur, dışarısı çamur.
Herkesin iyiliği için, umarım tarayıcılar daha iyisini görüy
Çünkü eğer tarayıcı sadece karanlık görüyorsa,
yani benim gördüğüm gibi, o zaman bizler lanetlendik de
Her zaman olduğu gibi, aynı şekilde yine lanetlendik
ve böyle giderse sonunda kendimizi ölmüş bulacağı
Çok az biliyor
ve
onu da yanlış biliyor olarak.
Philip K. Dick
Karanlığı Taramak

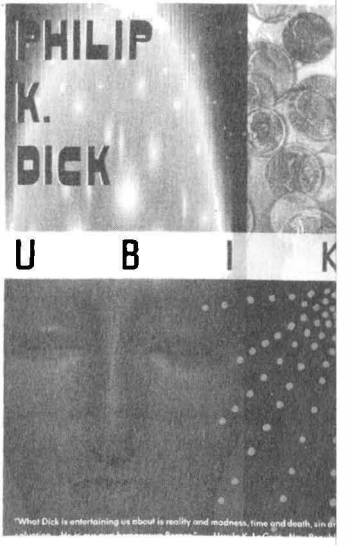
Dünyada bunca kötülüğün olmasına iyi bir Tanrı nasıl göz yummuş olabilir ki? İyilikleri ve kötülükleri temsil eden iki Tanrı'nın varolduğuna inanan *gnostik* düşünce, kendi kuyruğunu yutan ejderha başlı yılan *Ouroboros* olarak resmedilir. Adem ve Havva'yı da cennet bahçesinde elma hırsızlığına iten hayvan yılandır. O, bilgi edinmenin gerekliliğini, bilinci temsil eder. Zaten varoluşun içine fırlatılan insanoğlu hep bir yabancı olarak kalacaktır dünya yüzünde, gerçek ise anlamlandırabildiğimiz şekilde "gerçek" değildir, bir illüzyondur. Bilgiyi inancın üstünde tutan *gnostisizme* göre her son bir başlangıçtır, zaman ise birbirini takip eden, nihayetinde kendi üzerine katlanan bir döngüdür. Aydınlık ve karanlık gibi iyilik ve kötülük de ancak yan yana varolabilir, çünkü kötünün yok olduğu yerde iyinin hükmü kalmaz. Artık öksüz kalan insanoğlu, sonsuz karanlık bir döngünün içinde bilmeye mahkumdur.



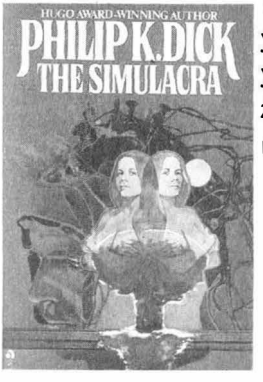
Bir gnostik olarak anılan cyberpunk yazını ustası Philip K. Dick (PKD) de döngüsel zaman ve yüksekteknolojiyle yaratılan "sanalgerçeklik" üzerine düşünmüştür. O, dünya yabancılığını kabul etmiş, dünyayı yadsımıştır. Asıl sorunun, yaratılan gerçeklik üzerine olan inançsızlığından ve ona duyduğu güvensizlikten kaynaklandığını söyleyen PKD, makineler, insanlar üzerine kurduğu metinlerinde varoluşun doğasını sorgular. Yaşadığı za-



manda henüz şaha kalkmamış olan teknolojinin, gelecekte nasıl bir dünya kuracağı, insanoğlunun nasıl köşeye sıkışacağının sinyallerini verir metinleriyle. Kendini bir PKD romanının kahramanı olarak niteleyen Philip K. Dick'in metinleri, zamanla Hollywood'un aç dimağlarını besleyecek başdöndürücü malzemelere dönüşür. En olmadık zamanda, en yaratıcı hikayelerle dolu bir sandukayı keşfeden yönetmenlerin gözünden, PKD öyküleri perdeye bir bir yansımaya başlar, birer future noir olarak.



Onun akılalmaz bir verimkarlıkla kendini toplumdan soyutlayarak bir kulübede kaleme aldığı tahrikkar öyküleri, manipüle edici teknolojik hayat atmosferinin bugünün gerçeğine denk düşen görüntüleridir. Otuz altı roman ve yüzlerce öyküden oluşan dünyası, Hollywood için geleceği anlatan, geçmişte kaleme alınmış bakir kehanetler diyarı gibidir. Her an insanoğlunun içine biraz daha girdiği, efendisi olmaya soyunduğu teknoloji girdabında, varoluşumuzu sorgulamak için PKD öykülerinin yeniden okunması, yorumlanması gereklidir. Uzam ve zaman algılarımızı yerinden oynatmak için...





Yağmurdaki gözyaşları gibi her şey zamana yenik düşecek
Roy

Ridley Scott'un, Philip K. Dick'in *Do Androids Dream of Electric Sheep (Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi)*'inden sinemaya uyarladığı *Blade Runner*'ını (*Bıçak Sırtı*, 1982) izlemeye PKD'nin ömrü yetmez, gösterimden bir hafta önce, alışamadığı, hep yabancısı olduğu yaşama veda eder. PKD, cyberpunkların çok sevdiği, yazdıklarını analiz ettikleri bir düşünürdür. *Blade Runner* ise bir PKD kültü olarak future noir filmlerinin doğuşunu müjdeleyerek disütopik sinemanın ilk örneği olur. 2019 yılının Los Angeles'ı, cyberpunk felsefesinin de öngördüğü gibi büyük bacalardan yükselen alevlerin gökyüzünü aydınlattığı, gökdelenlerin açtığı yollarda karmaşa içindeki hava trafiğinin aktığı, dişleri çıkmış paranoyak gece yaşantısının çok kültürlü (Japon, Çinli, Eskimo, Yahudi, Tibetli...) Asya etkili sokaklarda yaşandığı bir kenttir. Geleceğin dünyasında asansörleri süslü demir sürgülü eski apartmanların yanında, üstlerinde zeplinler uçan, hiperestetik devasa yapılar yükselir. Sokaklarda dünya dışı kolonilerle ilgili görsel sunum yapan ekranlar (Video-Wall) mevcuttur. Yine de hızla dönen bu kapitalist dünyada çöpler, çöp kamyonları, evsizler ve de bugünden yarına baki kalacak olan Coca Cola'nın, Budweiser'ın ışıklı tabelaları omuz omuzadır. Zaten öngörülen de odur ki dünya hızla ilkelliğe doğru yol almaktadır; bu, insanoğlunun her şeyi elde ettikten sonra hiçliğe doğru gittiği son sürat bir yolculuktur.

Bu test benim bir replika olup olmadığımı mı yoksa lezbiyen olup olmadığımı mı saptayacak Mr. Deckard?
Rachael

Film; görmek, görmenin inandırıcılığı, gözün gerçekliği yansıtıp yansıtmadığı gibi çok okumalı bir kurgu içinde ilerler. Filmin başında replikaları (aslının kopyası) yakalamakla görevli Blade Runner (Taklit Avcısı), Voight-Kampff testi ile gözün (ağırlıklı olarak irisin) verdiği duygusal tepkiler aracılığıyla, klonlanmış (çoğaltılmış) olan üç kadın ve üç erkeği bulmaya çalışır. Taklit avcısı Deckard (Harrison Ford), istifa edip bırakmış olduğu polisliğe, kopyaları yakalamak ya da diğer bir deyimle emekli etmek üzere tekrar döner. Bu kopyalar, Nexus 6 gezegeninde isyan çıkarıp, dünyaya bir mekik ile dönmüşlerdir. Genetik mühendisliğin eseri biyomekanik replikalar (ya da androidler), kopya olduklarının kendileri dahi farkına varmamış olabilmektedirler, filmdeki Rachael (Sean Young) gibi. Çünkü androidler, kopyalandıktan birkaç gün sonra insana benzer duygular edinebilmektedir. Bunun bir başka yansımasını da Steven Spielberg'in *Artificial Intelligence*'ında görmek mümkündür. Olmayan bir geçmiş varmış gibi kopyaların beyinlerine yüklendiği



için, varoluşları inandırıcı kılınabilmektedir. Yine de yaşam onlar için aile fotoğrafları olmayan bir illüzyondan ibarettir.

Daha çok yaşamak istiyorum baba..
Roy

Replikaların lideri Roy Batty (Rutger Hauer), en sonunda kendini yaratan replika Tanrısı Dr. Eldon Tyrell'ın (Joe Turkel) karşısına çıkar ve ondan, hızlı yaşlanma problemine çözüm getirmesini ister. Bir geminin yavaş yavaş batması gibi androidlerin hücreleri ikinci günden itibaren ölmeye başlar. Bir replikanın en büyük sorunu ölüm olduğundan, onlar ölmeden önce uzun süre direnirler (android olan Örümcek Kadın'ın ölürken acı çekişi ve haykırışı gibi). Tyrell, Roy'a ölümü durdurmanın imkansızlığından ve tüm androidlerin mirasyedi olduklarından bahsederken, Roy, Tyrell'ın gözlerini oyar ve böylece yaratılan yaratanından intikamını alır. Deckard ile Roy'un giriştikleri kavganın sonunda Roy, bir insanın köle olmanın ne olduğunu asla anlamayacağını ve artık *yağmurun gözyaşları* gibi her şeyin kaybolma zamanının geldiğini söyleyerek, eline İsa gibi çivi saplar (bir tür çarmıha gerilmeyi çağrıştırır) ve avucundaki güvercini, iyiliği havaya bıraktıktan sonra cennete gider.

Anlaşılan odur ki cyberpunk filmleri söylencelerden ve kutsal öykülerden hep nasibini alır, tıpkı Matrix'de de Neo'nun mesih olması, seçilmiş olması gibi... P.K. Dick, yapay zekaya ve sibernetiğe getirdiği yeni yorumlarında *"insanoğlunun gerçeği nedir"*i öykülerinin odağı yapar. Bu aynı zamanda PKD'nin hayata ve Tanrıya dair

arayışlarının da uzantısıdır, özellikle VALIS ile doruğa çıkan mistisizmi, onu kötü dünyaya karşı koruyan bir zırh gibidir.

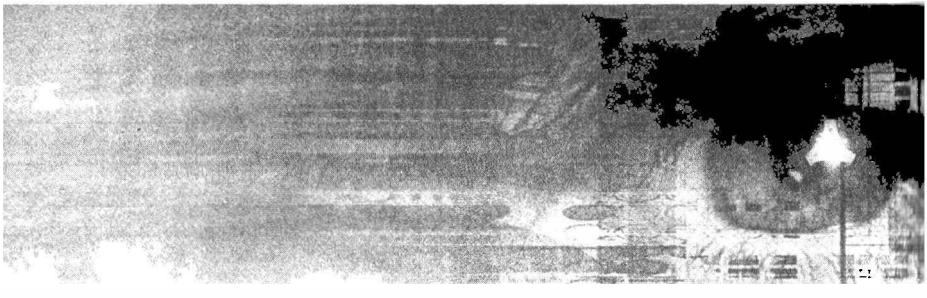
"Ama sonra bunun sağlıksız olduğunu düşündüm. Yani yaşamın boşluğunu hissetmek... sadece burada bu binada değil. Her yerde. Hep tepkisiz kalmak. Fakat bu tepkisizlik eskiden bir akıl hastalığının belirtisi olarak tanımlanıyordu.
Adı da 'geçerli tepki eksikliği.'"
PKD / Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?

Philip K. Dick'in *We Can Remember It For You, Wholesale*'inden sinemaya uyarlanan, hafıza transferi etrafında dolanan *Total Recall*'da olduğu gibi *Blade Runner*'da da temel sorgu gerçeklik üzerinedir. Bu nedenle de öykülemede göz temel çıkış noktasıdır; ilk plandaki dev bacaların alevlerinin yansıdığı mavi göz, replikaların gözlerinin parlaması, Tyrell'in büyük gözlükleriyle büyüyen gözleri, VK testindeki gözler, Roy'un yaratıcısı Tyrell'ın gözlerini oyması, Roy'un finalde söylediği gibi yağmurun gözyaşları.. Ayrıca filmde kültürel ve dini paralellikler de gizlidir; temelde karakterlerin her biri bir hayvan ile çakışır; kaplumbağa Leon, kurt Roy, yılan Zhora, örümcek Rachael, baykuş Tyrell, fare Sebastian, rakun Pris, tek boynuzlu at Deckard.... Cennetten düşmüş bir melek olan Roy, kocaman bir piramitte yaşayan Tanrısı Tyrell'a *yaratıcı* der, o biyomekaniklerin Tanrısıdır. Tyrell'ın kaderi finalde Shelley'nin Frankestein'ıyla çakışır, her ikisi de yarattıklarının zulmüne uğramıştır. Roy ölürken elindeki güvercini havaya bırakır, tıpkı İsa'nın ruhunun güvercin olup göğe yükseldiği gibi...

Sonuçta *Blade Runner*, nereden geldiğimiz, ne olduğumuz ve nereye gideceğimiz sorgularını da içeren, hakkında Deckard'ın bir replika olup olmadığı konusunda tartışmalar yaratan, çok okumalı bir filmdir. Makine ve insan ilişkisinin olasılığına Deckard ve Rachel'ın aşkıyla vurgu yapılırken, tüm kopyaların yaratıcılarından daha çok duyguyla donanmış olması ile de teknolojinin duygu yükleyebilme kapasitesine işaret edilir. Burada Aldis'in hikayesinden uyarlanarak Spielberg tarafından filme aktarılan, duygulu robot çocuk David'e uzanan insanlık dostu makineler ideali yolu açılmış olur.

Körler Krallığında Tek Gözlü Adam Kraldır

Bir başka Philip K. Dick uyarlaması, Steven Spielberg tarafından sinemaya aktarılan bir future noir olan *Minority Report*'dur (*Azınlık Raporu*, 2002). Eleştirmenler ve PKD fanatikleri Hollywood'dan nefret eden yazarın disütopik dünyasının, Spielberg gibi bilimkurgudaki optimist yaklaşımıyla tanınan liberal bir yönetmence filme aktarılmasının uygun olup olmadığı konusunda tartışırlar. *Close Encounters of the Third Kind* (*Üçüncü Cinsten Yakın İlişkiler*, 1977), *E.T.* (1982) gibi sıcak aile hikayelerinin etrafından dönen bilimkurguları da içeren filmografisindeki en kara filme imza atmaya kararlı olan Spielberg, 2054 yılının uçan arabalar, devasa gökdelenler, bugünün bilindik markalarının logolarını içeren hologram



reklamlar ve high tech bir dekorasyona sahip Washinghton'unda geçen hikayede, geleceği bilerek suçları önleme sistemini, suç-öncesi ünitesini anlatırken, başrolde Hollywood'dan bir starı oynatarak yine şimşekleri üzerine çeker. Ne var ki öyküyü keşfederek Spielberg'e götüren bu stardır, Tom Cruise ve Spielberg böylece uzun zamandan beri birlikte bir proje gerçekleştirme isteklerini de yerine getirmiş olurlar.

'En sonunda kavradım ki, Adem ile Havva'nın işlediği günahlar ve sonuçları, aslında bu engin iletişim ağıyla Valis'in sesini ifade eden Yapay Zeka birimiyle olan bağlantının kopmasıydı. Başlangıçta, tıpkı yanımdaki hayvan gibi, biz de bu ağa eklemlenmiştik, onun kimliğinin ve üzerimizdeki iradesinin ifadeleriydik. Bir şeyler yanlış gitmiş;
Dünya üzerindeki ışıklar sönmüştü.'
Philip K. Dick / Albemuth Özgür Radyosu

Geleceği görebilen bir sistemin yaratıldığı gelecekte, Adalet Bakanlığı'na bağlı "Pre-Cogs"lar tarafından suçlular saptanıp, henüz cinayet işlemeden yargılanmaktadır. Suç önleme ünitesinin şefi Anderton (Tom Cruise) geçmişte çocuğunu benzer bir nedenden dolayı kaybedince tüm enerjisini çok inandığı bu işe vermiştir. Adlarını polisiye roman yazarlarından alan Pre-Cogs'lar - Dashiell (Hammet), Arthur (Conan Doyl) ve Agatha (Christie) - biyolojik bir beslenme sıvısı olan ve onları dış dünyadan ayıran *Temple* adlı bir havuzun içinde yaşamayı sürdürürler. Bu havuz aynı zamanda onların yalnızca cinayeti görmelerini sağlayan bir filtre görevi de görür. Onlar Spielberg'in söylediği gibi sihirli bir suyun içindeki bitki gibidirler.

Gelecek suçlularının cinayet görüntüleri Precogs'ların beyinlerinden ekrana yansıdığında, bunu ilk önce Anderton görerek ekibini suçluları yakalamakla görevlendirir. Ne var ki bir gün, kendisinin 36 saat içinde bir yabancıyı öldüreceğini öğrendiğinde kaçma zamanı gelir. Sistem bu kez kendi kontrolcüsünü köşeye sıkıştırmıştır. Suç-öncesinin şefi, sokaklarda kendisini arayanların astıkları posterlerdeki gibi, kendi kendinin avı olmuştur. Nihayetinde Anderton, yüzünün şeklini estetik bir operasyonla değiştirerek tümden kaybolmaya çalışır.

Spielberg, filme başlamadan teknoloji, çevre, suçla savaş, ilaç, sağlık, sosyal servisler, şehir planlaması, ulaşım, bilgisayar teknolojisi ve diğer dallarda en iyi olan bir çok futuristi bir araya getirip, *yarın ne olacak* sorusu etrafında üç günlük bir tartışma platformu yaratır. Bu toplantılara M.I.T. bilim adamlarından çevre planlamacılara, mimarlara, mucitlere, yazarlara (Generation X'in yazarı Douglas Coupland gibi) dek bir çok isim katılır ve 21. yüzyılda neler olacak sorusuna yanıt ararlar. Sonuçta ortaya çıkan ise gelecekte insanların mahremiyetlerini tümden kaybedecekleri gerçeğidir, bu da Philip K. Dick'in gelecek vizyonuna



oldukça denk düşen bir yorumu beraberinde getirir. Diğer taraftan, 11 Eylül sonrası Amerikan hükümetinin, özel yaşamların güvenliğini didiklemeye, suç ve suçlulara dair daha derin paranoyalar besleyen hükümet politikasına komşu bir hikayenin perdeye yansıması Spielberg'i, ulusal politikalarına dair de yorum yapmak zorunda bırakır. Yönetmen 11 Eylül'den bir hayli önce bu fikir etrafında düşünmeye başladıklarını, yaşananlarla filmi arasında konu çakışmasının tamamiyle tesadüfi olduğunun da altını çizerek, Amerikan halkının gerektiğinde kişisel özgürlüklerden vazgeçebileceğine dair inancını belirtir.

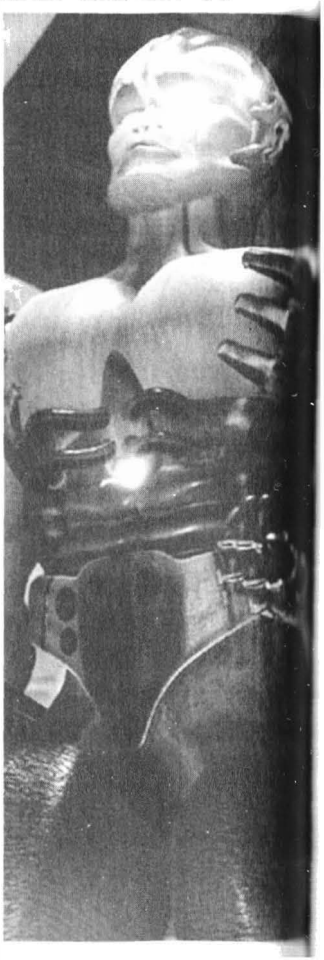
Suç, suçlu, denetim, cezalandırma, gelecek gibi konuların etrafında dönen film, *Blade Runner* sonrası be - yazperdeye yansıyan en çarpıcı future noirlardan biri olarak tanımlanır. Spielberg, *Artificial Intelligence*'daki optimist tavrıyla bir kere daha kesinleştirdiği *iyimser bilimkurgu masalı yönetmeni* etiketini, *Minority Report*'la söküp atmayı başarır. Bu filmle, teknoloji olanaklarını gerektiğinden fazla hayata sokmanın sert yüzünü, keyifsizliğini ve tehlikelerini dillendirir.

Hiçbir şey yerli yerinde değilse, oraya düzensizlik hakimdir
Hiçbir şey olması gereken yerde değilse, orada düzen vardır
Brecht

Bilim kurgu epiğinin en önemli adı Kubrick'in, Brain Aldis'in *Supertoys Last All Summer Long* adlı kısa hikayesinden yola çıkarak tasarladığı ve uzun yıllar üzerinde çalıştığı *A.I.-Artificial Intelligence* (*Yapay Zeka*, 2001)'ı çekmeye ömrü yetmeyince, ustasından devraldığı projeyi 30 yıl sonra Steven Spielberg

tamamlar. Hikaye, Amerika ve Japonya başta olmak üzere robotlar üzerinde yürütülen geliştirme projeleri sonucunda üretilen, algılayabilen, karar verebilen, öğrenme yetisi gelişmiş, insan benzeri robotlar üzerinedir. Spielberg, teknolojik bir peri masalı olan filminde hissedebilen, sevebilen organik robot çocuk, geleceğin pinokyosu David'in öyküsünü anlatır.

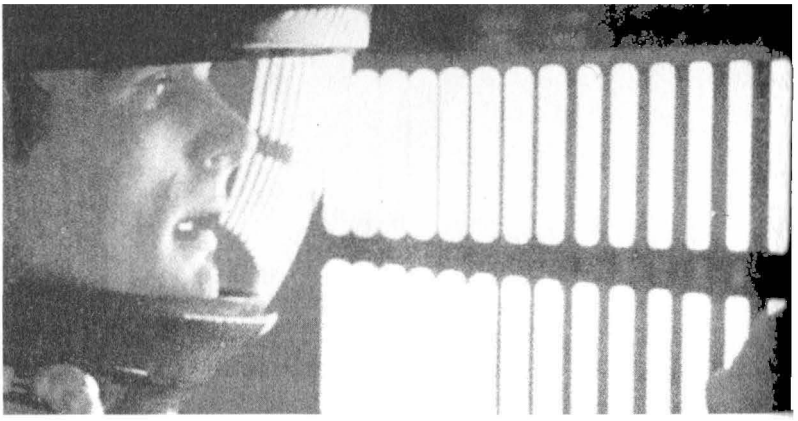
Aristoteles'in akıl üzerine düşünceleri(5.yy), Gutenberg'in ilk baskı makinesi(1456), zamanı gösteren ilk saatler(15. yy), Descartes'ın hayvan anatomisi üzerine çalışmaları(17. yy), Hobbes'un düşünme teorileri ve materyalleri üzerine olan Leviathan'ı (17. yy), Pascal'ın hesap makinesi (1642), Bertrand Russel'ın zeka ve akıl üzerine Principia Mathematica'sı (20. yy), Isaac Asimov'un robot öyküleri, hacker'ların bilgisayar kültürü üzerine temellenen, yapay zeka çalışmaları, insanın düşünce yapısı - nın analizini içerir.



AR-GE (araştırma ve geliştirme) çalışmaları hızla süren, insanların gündelik hayatında yardımcı olmak üzere üretilen robotlar, bugün Japonya ve Amerika başta olmak üzere az sayıda ülkede kullanılmaktadır. Tokyo Üniversitesi 1994'den beri sürdürdüğü android üzerine çalışmaları sonucunda ilkin yarı-otomatik robot *Centaur*'u ve ardından da insani özelliklerle donatılmış

Saika'yı (Japonca'da üstün zeka) oluşturur. Japonya'daki Waseda Üniversitesi 1973'te ilk robot *WABOT-1*'i, 1984'te müzisyen robot *WASEDA-2'yi*, 1985'te yine başka bir müzisyen robot *WASUBOT*'u ürettikten sonra bugün *Hadaly* adlı insan benzeri bir robot üzerine çalışmalarını sürdürmektedir. Honda Motors Şirketi ise 1996'da tanıtımını yaptığı *P2* adlı androidin ardından *P3*'ü ve *ASIMO*'yu da tamamladığını duyurmuştur. Londra'da yürütülen *Shadow*(Gölge) projesi ise nitelikli iş yapan, performansı yüksek, hareketleri hızlı bir android üretimini içermektedir. ABD'de Massachutes Üniversitesi Teknoloji Enstitüsü ise *Spring Turkey*, *Spring Heron*, *Troody*, gezegen araştırmalarında kullanılmak üzere *Attila* ve *Hannibal* adlı robotlar üzerine çalışmalarını tamamlayarak, *Cog* (Cognition-kavramak) adlı, insanlarla birlikte yaşayabilecek, insan biçiminde tasarlanmış, öğrenebilmesini sağlayacak sinir ağlarına ve altı aylık bir bebeğin zekasına sahip bir android üzerine çalışmaktadır. Üniversitenin diğer projeleri ise *Wheelesley* adındaki robot tekerlekli sandalye, *Yuppy* adında bir robot hayvan ve *Pebbles* adında Mars yüzey aracı ve karıncalardır.

Bugün akıllı çocuk oyuncaklarından (smart toys) yedirilip, içirilip, uyutulan, sevgi gösterilen *Furby* buzdağının görünen kısmından yalnızca küçük bir parçadır. Şimdilik yapay zeka konusundaki en çarpıcı sonuçlardan bazıları, IBM şirketinin üretimi zeki bilgisayar *Deep Blue*'nun, dünya satranç şampiyonu Kasparov'u 1997'da yenmesi, NASA'nın Mars yüzeyini araştırmak üzere gönderdiği Pathfinder'ın yüzey aracı *Sojourner*'ın değerli bilgiler toplayabilmesi, 1997'de Japonya'nın Nagoya kentindeki *Robo Cup*, 1. Dünya



Robot Futbol Turnuvası'dır. Robotlar, masatenisi turnuvalarından yürüyüş yarışmalarına, sumo güreşlerinden robot savaşlarına dek insanoğlunun eğlence(!) ihtiyacını karşılıyor görünmektedir.

Yaratı anlamında ise yapay zeka, yazarlar için cazibeli, düşleri kamçılayan bir konu olagelir; 1984 tarihli Steve Barron'un *Electric Dreams*'inde zeki bilgisayar, sahibi ile sohbet eder, angarya işleri halleder, yan komşudan gelen viyolonsel seslerine eşlik ederek beste bile yapar. Kubrick'in *2001 Space Odyssey*'inde de (*2001:Bir Uzay Macerası*,1968) yapay zekanın sinemadaki ilk örneklerinden biri olan hatasız bilgisayar *HAL-9000* (HAL, IBM'den bir önceki harflerin alınmasıyla oluşturulur), mürettebatla satranç oynar, astronotların resimleri üzerine sanatsal yorumlar yapar, gemideki bir parçanın arızalı olduğu konusundaki uyarısının yanlış olması üzerine ana devreleri sökülerek sistem dışı bırakıldığında *Daisy senin için çıldırıyorum* şarkısını söyleyerek ölüme kendini bırakır. Jupiter'e keşfe giden Discovery uzay aracının ana bilgisayarı HAL-9000, sahibi olan astronot Dave Bowman'ın kendisini yok edeceğini anladıktan sonra *"Korkuyorum, zihnim akıp gidiyor Dave"* der ama yine de insanoğlu, düşman bilgisayar türünün atasını etkisizleştirir, artık mutlak güçlü kendidir...

İlk robot mitosu Mary W. Shelly'in *Frankestein or the Modern Prometheus* romanında karşımıza çıkar. 1818'de yazılmış bu metinde, akla dayalı deney ve araştırmayı amaç edinmiş çılgın bilgin Dr. Frankestein'ın canavarı, mezardan çıkarılarak elektrik enerjisiyle diriltilen ölülerin parçalarından oluşmuş organik bir varlıktır, yani doğanın, Tanrı'nın kurallarına karşı çıkmış lanetli bir mahkumdur, toplumdışıdır. Ve sonuçta Frankestein'ın canavarı ona "*Güçlü olduğumu unutma... Seni öyle bir enkaz haline getiririm ki gün ışığından nefret edersin*" diyerek ilkin tehdit edip daha sonra da yaratıcısının varlığını sonlandırır. İlk tasarımlardan bugüne, kontrolden çıkacak bir canavar yaratma, insanın kopyası karşısında önemini yitirmesi, kopyanın tehditkarlığı, kopyanın mükemmelliği ve buna dair paranoyalar, kendi gerçekliğini koruyamayan insanoğlunun robotlara karşı temkinli ve saldırgan olmasını da beraberinde getirir. Bu nedenle *A.I.*'de de robot çocuk David'in de içinde bulunduğu pek çok robot bir araya toplanarak, Ortaçağ'daki idam şenlikleri gibi onların yok oluşunu seyreden kalabalıkların önünde yok edilir.

Popüler motifi robot, cyborg ve android olan öyküler, içeriğinde yalnız teknolojiyi değil, ideoloji ve teolojiyi de irdeler. Dr. Frankestein'ın tanrısal alana müdahelesi gibi, robotlar da bilinmeyen korku dolu görüşleri harekete geçirir; zira insanoğlu yaratanına karşı durur, yaratılan olarak kendi *Homonculus*'unu (yapay insan) yaratır. H. G. Wells, Samuel Butler, E.M. Forster, Yevgeni Zamyatin'in geleceğe yönelik öngörüleri olan robot, Çekoslavak Karel Capek'in 1923'te yazdığı *Rossum's Universal Robots* (*Rossum'un Evrensel*

Robotları-R.U.R) adlı eserinde ilk kez söze dökülür. Çekçe'de *robot*'un karşılığı *angarya iş yapan, kendi iradesiyle hareket edemeyen*'dir. Roman, teknolojinin egemen olduğu bir dünyada insanların giderek insanlıktan uzaklaşmasını anlatır, bu romandaki temel kaygı daha sonra da anti-ütopik filmlerin öngörülerinin dayanağı olur.

1.Yasa- Bir robot insana zarar veremez, ya da hareketsiz kalarak insanın zarar görmesine meydan veremez.

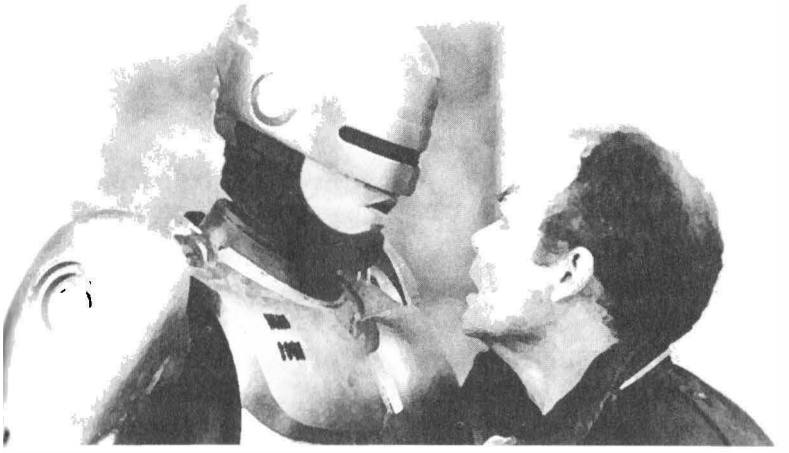
2.Yasa- Bir robot insanlar tarafından verilen emirleri yerine getirmelidir, ancak verilen emrin Birinci Yasa ile çeliştiği durumlar hariç.

3.Yasa- Bir robot kendi varlığını korumalıdır, ancak bunun için yapacakları Birinci ya da İkinci Yasa ile çelişmediği sürece.

Isaac Asimov

Makine yaratıklarını, siber organizma cyborg'ları dünyalılaştıran Rus bilimadamı Asimov, robot felsefesinin üç yasası üzerine kurduğu 14 kitaplık serisinde, 20.000 yıllık bir zaman dilimi sunar. Bu öykülerde başkaldırmaya meyilli robotlar, robot psikoloğunun yardımıyla tehlikeli olmazlar, zaten onlar insanın emrindedir, acizdirler, aciziyetlerini kabullenmişlerdir, onlar *humanoid robot*lardır. Oysaki Silverberg'in *The Iron Chancellor*'ında ev işleriyle görevli robot, programı değiştiğinde tüm aileyi katleder.





Suretin sureti olan robotlar, cyborglar kimi zaman yaratıcısıyla evlenen, mutlu olan insan kopyası bir dişi androiddir (Helen O'Loy, *Lester del Rey*), kimi zaman insanın yerine göz diken bir sinsidir (Algis Budry, *Dream of Victory*), kimi zaman *Skynet* adlı bir bilgisayar sistemidir, geçmişe bir ölüm makinesi göndererek annesinin karnındaki doğmamış çocuğu öldürmek isteyen (*Terminator*, James Cameron), kimi zaman insanlarla ilişki kurma ihtiyacı duyan askeri planlama ve keşif robotu *AMEE*'dir (*Red Planet*, Anthony Hoofman), kimi zaman da Philip K. Dick'in *Do Andorids Dream of Electric Sheep* (1969) romanındaki gibi insanoğlu tarafından teker teker yok edilen mazlumdurlar. İnsan-makine rekabeti yarı-organik, yarımekanik yaratıklarla sürgit ilerler.

Sinemada ise Fritz Lang'ın 1926 yapımlı sessiz filmi *Metropolis*'inden bugüne, robotlar popüler motiflerden biri olur: *Wizard of Oz* (1939), *Perfect Woman* (1939), *Forbidden Planet* (1956), *Barbarella* (1967), *2001 Space Odyssey* (1968), *Sleeper* (1973), *Dark Star* (1974), *Roboman* (1975), *Future World* (1976), *Demon Seed* (1977), *Star Wars* (1977), *Alien* (1979), *Star Trek* (1979), *Humanoid Woman* (1981), *Andorid* (1982), *Blade Runner* (1982), *Return of Jedi* (1983), *The*

Terminator (1984), *Robocop* (1987), *Cyborg* (1989), *Cybernator* (1992), *Robot Wars* (1993), *Cyborg Cop* (1993), *The Android Affair* (1995), *Cyberzone* (1995), *Nemesis* (1996), *Screamers* (1996)...

Anlama saldıranı, anlamla öldürürler
Jean Baudrillard / Simulacra & Simulation

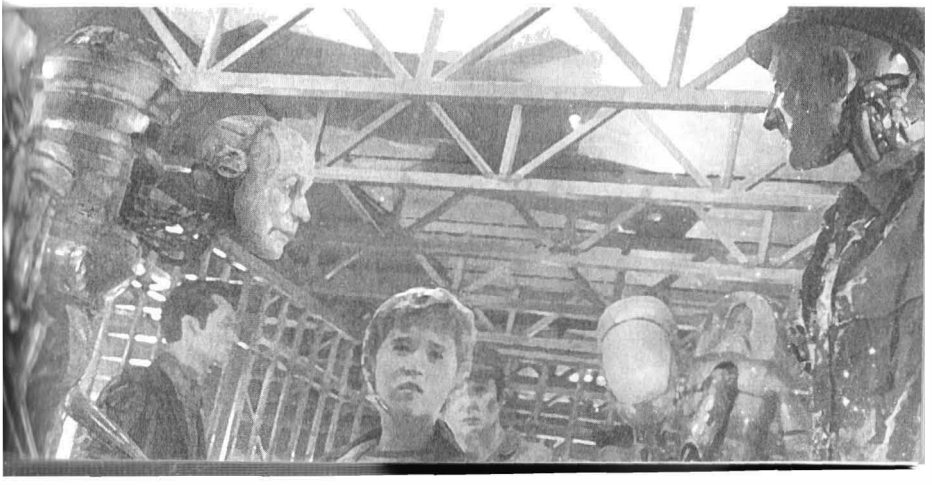
Kıyı kentlerini okyanusların boğduğu, Venedik, Amsterdam ve New York'un ortadan kalktığı 21. yy'ın ikinci yarısında, rüya görmekten yoksun, yapay zeka sahibi hizmetkar meka(nik)ların ve efendi insan orga(nik)ların dünyasında geçen Spielberg'in *Artificial Intelligence*'ı, Sibertronik şirketince yürütülen ileri düzey araştırmaların ürünü olan akıllı duyarlı robot yarı organik David'in (Haley Joel Osment) öyküdür. Gelişmiş ülkelerde hükümetler izinli hamilelik konusunda katı kurallar getirince, acıkmayan, üretilmeleri dışında hiçbir kaynak tüketmeyen robot çocuklar, toplum zincirindeki en önemli ekonomik halka haline gelir ve böylece evrene uyum sağlayan meka'lar günlük hayatın bir parçası olurlar. Sibertronik Şirketi'nden Prof. Hobby, kaybetmiş olduğu oğlunun tıpkısı olan David'i, kusursuz bir taklit olarak bedenlendirir. David'in konuşma ve hareketlerinin insan tepkilerine duyarlı ve akıcı bir şekilde nöro-sekans teknolojisiyle programlanmasıyla, sevebilen bir robot çocuk yaratılmış olur. Asimov'un pozitif ütopik robotları gibi duygu simülatörleri aracılığıyla David de dosttur, akıllı davranış devrelerine sahiptir. Teknoloji insanın içinden taşmış bir iyiliktir meka çocuk David'e yansısında, o yüzlerce telden oluşur ama hayal kurmayı başarır.

- Bir robot bir insanı gerçekten sevebilirse, o insanın meka'ya olan sorumluluğu nedir? Ahlaki bir soru değil mi?
- Bilinen en eski soru... Ama başlangıçta Tanrı da Adem'i kendisini sevmesi için yaratmadı mı?

Monica ve Henry (Frances O'Connor / Sam Robards), hastalığından dolayı dondurulmuş olan ve fakat ölmediği için ardından yas tutamadıkları oğulları Martin'in başında masallar okumayı sürdürürken, Prof. Hobby bu aile trajedisini robot çocuk David'i onlara sunarak çözeceğini düşünür. Ne var ki David'in anne ve babası olarak tanıdığı ve bağlılığının sonsuz olduğu o eve, kısa bir sonra Martin iyileşmiş olarak geri döner ve gerçek çocuk Martin ile David arasında bir çekişme başlar.

Gerçek olmadığım için çok üzgünüm...
David

David tıpkı kuru, sağlam bir ağaçtan yapılan Pinokyo gibi bir gün Mavi Peri'nin onu gerçek bir çocuğa dönüştürebileceğine ve böylece ailesinin Martin'i sevdikleri gibi onu da seveceklerine inanır. Ne var ki Monica ve Henry, David'in tıpkı sevebildiği gibi nefret de edebileceğini ve sınırları zorlanırsa neler yapabileceği konusundaki kaygıyla onu bir ormana bırakır.



Oysa ki David henüz hayatı hiç öğrenmemiştir, dünya kötülüklerle doludur. Et Parkları'nda insanlar taze robot avlarında yakaladıkları meka'ları yok ederler, yapaylıktan kurtulmak, kendi onurlarını kurtarmak için... Hep beraber kendilerinden geçerek, çığlıklar içinde kendi yaptıklarını birer birer imha ederler, yapaylığı cezalandırarak, onları parçalayarak, devrelerini ayırarak... Robot katliamına giden robotlar, işkenceden önce daha az acı çekmek için acı alıcılarını kapatırlar... Robotlar bilirler ki, insanlar onları kendileri için yaptıklarından, hayatlarını kolaylaştırdıklarından dolayı severler. Robotları gerektiğinden çok akıllı yapan insanoğlu, onların yapabileceklerinden, denetimlerini sağlayamamaktan korkar ve onları sayıca azaltarak, üstünlüğün kendisinde kalmasını ister.

David'in Mavi Peri'ye ulaşmak için çıktığı yolculukta, yalnız insanların suçsuz zevki olan jigolo Joe ve akıllı oyuncak ayı Teddy hep yanındadır. Mavi Peri'yi bulmak için gittikleri Rouge Şehri'ndeki Einstein benzeri Bilge Doktor, ona Proff Hobby'nin *Bir Meka Nasıl Bir İnsana Dönüşür* kitabından bir bölümü anlatarak yardımcı olur: *Uzaklara Gel İnsan Çocuk/ Sulara ve Vahşiliğe Gel/ Bir Peri ile Ele ele/ Dünya Ağlayanlarla Dolu Olduğu için Belki Anlayabilirsin!* Aç zihinler için bilgi sağlayan hologram benzeri bilge doktor, artık fast food'a dönüşmüş bir dünyada para karşılığı sorulara



cevap vermektedir ve gelecekte hiçbir şey bilgi kadar pahalı değildir. Jigolo Joe, Teddy ve David, dünyanın sonunda aslanların ağladığı, rüyaların doğduğu kent olan yerle bir edilmiş Manhattan'a doğru yola çıkarlar. Orada David, Prof. Hobby'i bulur; Hobby için David, kaybettiği oğlunun görüntüsüdür ve David'i yitirdikten sonra yüzlerce David üretmiştir. Orası akıllı, duygulu robot çocukların üretildiği bir fabrikadır. David ona gerçek bir çocuğa dönüşmek için Mavi Peri'yi aradığını söylediğinde, Prof. Hobby, Mavi Peri'nin büyük insan kusurunun bir parçası olduğundan bahseder. David yine de vazgeçmez ve denizin dibinde bulduğu luna-park kalıntısında Mavi Peri'nin bir heykeli ile karşılaşır. Sonsuza dek yumuşakça gülümsemeye devam edecek Mavi Peri'nin karşısında deniz gülleri solana dek ona dua eder: "*Lütfen beni gerçek bir çocuğa çevir, ama lütfen...*" Bundan 2000 yıl sonra insanlar artık tümden yok olmuştur, artık yeni bir tür yapay zekaya sahip yaratıkların egemenliği başlamıştır. Dünyanın yeni misafirleri insan ırkının muhteşem hatırası olan, onların zekasının son kalıntısı David'in geçmişini devrelerinden okuyarak onun ne kadar üzülmüş olduğunun farkına varırlar ve David'in istediğini ona verirler: önce Mavi Peri'yi ve daha sonra da birlikte bir gün geçirebileceği annesi Monica'yı... David, bu dünyanın görebildiği en uzun misafirdir, o hayallerine ulaşmayı başaracak denli tutkuyla bir şeyi istemiştir. Nihayetinde yaratılan, yaratanından bir kere daha intikamını alır, yaratıcısından daha daim kalarak...

Film, yapay zeka'nın yapaylığından kurtularak insanın yerine göz diktiğinde, insanoğlunun erk'ini yitirmemek üzere makinelere karşı girişeceği savaşa dairdir.

Şimdilik yapay zekanın hakimiyetine çok uzun asırlar var görünse de, robotbilimci Hans Moravec, insan beyninin zeka-işlemi yapma ve bu işlem için kullanacağı bellek kapasitesine sahip, "insan gücünde" ve "satın alınabilir" bir zeki makinenin 2020'de piyasaya çıkmış olabileceği tahmininde bulunur, belki de "gelecek" bizim sandığımızdan daha yakındır bizlere...

Gerçek dünyanın renklerinin, sadece ekranda böylesine gerçekçi görünmesi ne tuhaf...
Alex

Bir anti-ütopist olarak nitelendirilen Kubrick, üzerinde çalışıp filme aktaramadığı *Yapay Zeka*'da anlatmak istediklerine, uzun zaman önce gerçekleştirdiği *A Clockwork Orange*'la (*Otomatik Portakal*, 1971) giriş yapar. Başkalarının yaşamlarını kurulmuş bir saat gibi kontrol altında tutmak, mekanikleştirmek çağrışımlı clockwork orange'dan adını alan, sinema tarihinin en paranoya ve şiddet dolu disütopik filmlerinden biri olan *A Clockwork Orange*, tarihi bilinmeyen bir gelecekte, ultra şiddete meyilli Alex'in (Malcolm McDowell), hapisten kurtuluşunun tek çaresi olan clokwork orange haline gelmek üzere gördüğü Ludwig tedavisini dokunaklı biçimde anlatır. Şiddet, sadizm, uyuşturucu, tecavüz ve Beethoven müzikleri ile yaşam bulan "droogs"(arkadaş) adlı grubun lideri, eğlenceli bulduğu oyuna katılan, kendi oyun olan Alex'in öyküsüdür film.

Takma kirpikli, bir gözü boyalı, işçi sınıfından gelen Alex, manken figürlü masalardan oluşan Korova Milk Bar'da (pop art soyutlamalı kitsch görüntülerle filmin arka planı oluşturulurken, şiddetin estetiğe vurgusu

ağlanır) droogs'larıyla uyuşturucu katkılı sütünü içip, ıcımasız şiddetinin ardından evde Beethoven'ın 9. Senfonisi'ni dinler. Aynı parça, filmin ilerleyen sahnelerinde Nazi birliklerinin geçit töreni sırasında da çalar. Beethoven, 9. senfoniyi Schiller'in "Neşeye Övgü" şiirinden bestelerken kardeşlik temasını müziğinin mesajı yapar. *Otomatik Portakal*'da da Kubrick, şiddete karşılık gelen bir uyarı olarak 9. senfoniyi kullanır. Alex, kocasının önünde bir kadına tecavüz ettikten sonra Gene Kelly dansları yaparken fon müziği olarak *Singin in the Rain*" kullanılır. Kubrick öğretilmiş, edinilmiş olanlar üzerinde oynamayı, değerlerin içeriklerine dair yapıbozumlarını seven bir sinema ustasıdır. *A Clockwork Orange*'da da şiddet ve müzik arasında bir çelişki yaratmak üzere üst üste bindirmeler kullanır, bu Alex'in bilinçaltı karmaşasına denk düşer.

Hikayenin yazarı Burgess, yabancılaşmanın altını çizmek için filmde NADSAT olarak adlandırdığı yeni bir dil yaratır, bu çok kültürlü bir dildir. Örneğin Alex ve arkadaşlarını tanımlayan "droogs" Rusça'dır ve "genç" anlamına gelir. Kubrick, filminden sonra İngiltere'de şiddet sever çetelerin oluşmaya başladığını görüp



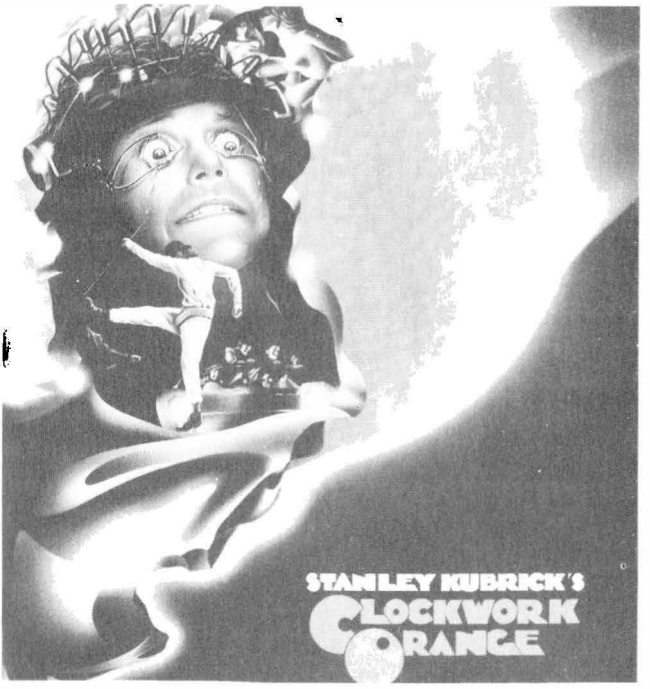
2000 yılına dek *A Clockwork Orange*'ın İngiltere'de gösterimine izin vermez ve ancak yönetmen öldükten sonra gösterime girer. Kubrick'in rızası ile olmasa da, sansür uygulayan pek çok hükümet, sınırlarından filmi sokmak istemez. Bu ülkelerden biri de Türkiye'dir (film çekildikten 25 yıl sonra bizde yayınlanır-1996).

Kedileriyle yaşayan bir kadının evine girip, ağır bir penis heykeliyle onu öldürdükten sonra polislere yakalanan Alex, cinayet suçundan aldığı 14 yıllık cezadan kurtulmak için kendisine önerilen tedaviyi kabul eder. Dışarıya en ufak bir çözülme olanağı tanımayan toplum, suçluları ehlileştirmeye kararlıdır. Bir koltuğa bağlanıp, gözlerini zorla açtırarak, şiddet görüntülerini izlemeye zorlanan, "*sistem insanı yaratma tedavisi*" yönteminin ilk kez üzerinde denendiği Alex, sonuçta hiçbir şeye cevap veremeyecek denli tepkisiz olur. Devlet uzmanları, tedavi sonucundan memnun kaldıkları Alex'i serbest bırakırlar. Alex, dışarı çıktığında gruptan dostları Dim ve George'un polis olduklarını görür ve arkadaşları ona işkence yapar. Alex nihayetinde savunmasız ve zararsızdır toplum için, zira dışarıda gördüğü seks ve şiddet karşısında kusmaya başlayacak denli eğitilmiştir, Pavlov'un köpeği gibi. Ne yazık ki hastane duvarları ötesindeki dünya değişmemiştir. Alex yabancı kaldığı suçlular dünyasında önce intiharı daha sonra da şiddeti seçer. Kısacası Alex özüne döner, çünkü kötü olmayanın kötücül dünyada yeri yoktur.

Anthony Burgess'in 1962 tarihli öyküsünün finalinde Alex artık suç içgüdüsünü yitirmiş, ehlileşmiş ve evlenip çocuk sahibi olmuştur. Bu finali çarpıcı bul-

mayan Amerikalı yayıncılar son bölümü kaldırınca, Kubrick de bu haliyle öyküyü revize ederek filme aktarır; çünkü o, şiddeti filmlerinin "estetik" odağı yapmayı sever. Kubrick'e göre doğadaki kötülüğün en hain payı insana düşer, insanoğlu şeytani bir zekayla doğayı oyunlarına dahil eder. Belki de aynı nedenle Nazi dönemi, yönetmenin en ilgisini çeken tarihsel dönem olagelir. Kubrick sinemasının temelindeki tüm özneler gibi, Alex de sistem dışıdır ve başkaldırandır, yasasız adamdır. Ne var ki sistem onu otomatik bir portakala dönüştürmeye, yani varlığını sonlandırmaya çalışır. Artık Alex ne bir oyuncu ne de bir oyundur...

Tam anlamıyla yıkmak için, hayalet olarak ortaya çıkmak şarttır;
hayaletin özü, devasa soyutlama,
dört yanı çevreleyen bir hiç, bir illüzyondur
Kierkegaard



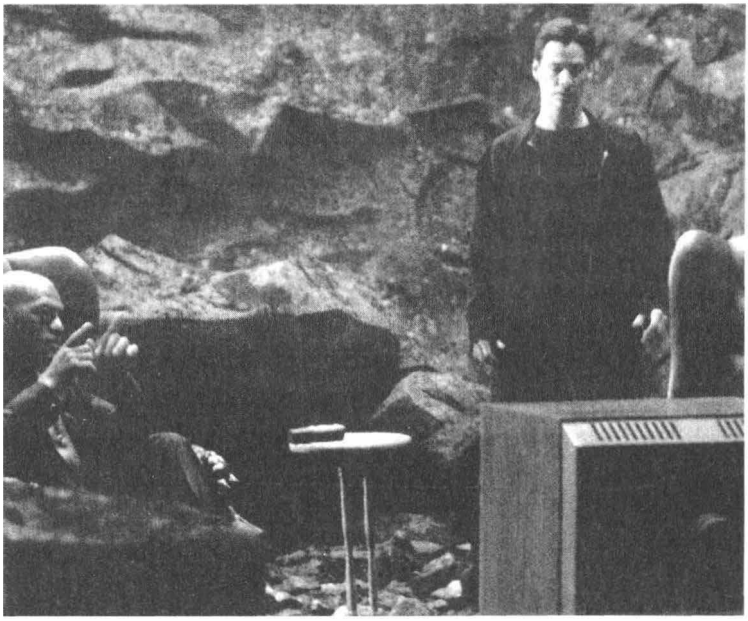
Jean Baudrillard'a göre *gerçeklik, illüzyondan yoksun bir evren, yalnızca hipergerçeklik, kitle ve simülasyon düzeyinde yeniden üretilir. Simülasyon hipergerçekliktir ya da olmayanın görüntüsüdür, bir köken ya da gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesidir. Ya da daha yalın bir tanımlamayla sahip olmadığımıza sahipmişiz gibi yapmaktır. Ve simülasyonun ufkundan dünya yalnızca kaybolmakla kalmamıştır; onun varlığı bile sorgulanamaz hale gelmiştir. Kurmaca bir öyküyü yüzyıldır ekrana yansıtan sinema endüstrisi şimdi gerçekliği öldürecek, parçalara ayıracak en uygun konuyu keşfetmiştir. Bu modern yazgı, hakikatin ekranın kendisi olduğunu vurgular.*

Wachowski kardeşlerin Matrix'in de, Jean Baudrillard'ın "*Simulacra and Simulation*" (*Hayal ve Taklit*) adlı kitabının "*Nihilizm Üzerine*" bölümü, Neo (N-e-o/ the One/seçilmiş olan) tarafından, el altından sattığı korsan bilgisayar programlarını saklamak için oyulmuştur... Bu bölümde Baudrillard, varolan sistemin bizi devre dışı bırakmaya çalıştığından, bomboş ve anlamsız biçimlere duyduğumuz hayranlıktan bahseder. Hayranlık, ona göre nihilist bir tutkudur ve bu öyle bir nihilizmdir ki varoluşumuza daha uygun bir tutku yoktur. "*Her türlü yok oluşa, hatta kendi yok oluşumuza duyduğumuz hayranlık öyle ilginçtir ki, kendimize rağmen içinde yaşamak zorunda bırakıldığımız bir saydamlık çağında melankolik ve büyülenmiş insanlar gibi davranmaktayızdır. Ve sistemi başarısızlığa uğratabilen tek şey terörizmdir.*" Bu nedenle de Matrix'in ilhamını aldığı kitabın önergesini yerine

getirircesine, filmde sistemi çökertmeye çalışan Neo'nun (Keanu Reeves) ve ekibinin şiddetine tanık oluruz.

Tavşan deliğinden düşen Alice gibi gerçekliğin peşine takılan, bilgisayar korsanı Neo, tavşan deliğinin ne denli derin olduğunu öğrenmek ister. Çünkü o, dünyada ters giden bir şeyler olduğu, başka bir gerçeklik olduğu düşüncesini beyninde bir kıymık gibi taşır. Onun içindir ki daha filmin başında bilgisayarı "*search*" eder, Neo aramaktadır, tıpkı Matrix illüzyonunun dışında olan Trinity'nin (Carrie-Anne Moss) ona dediği gibi, o her gece yalnızdır ve bilgisayar başında uyanmayı beklemiştir. *Uyan Neo, Matrix Sensin!...*

Matrix her yerdedir, içimizdedir, etrafımızdadır. Pencereden dışarı baktığımızda, televizyonu açtığımızda, işe gittiğimizde ya da vergi öderken matrix'i hissederiz. Yapay zeka üretimi yapacak düzeye gelen bilgisayar teknolojisinin, düşünen, arzulayan ve



bağımsız hareket edebilen ürünlerinin gelişerek, insanlığın kontrolünü tümüyle eline geçirmesiyle oluşturulan Matrix, insanlara 20. Yüzyılın sonları dünyasının hatasız bir kopyasını sunan bir sanal dünya programıdır. Çağ, software programlarının egemenliğinin çağıdır. *Yapay zeka, kendi ihtişamımızı kutlamamızla doğmuştur. Bir makine ırkını yaratan tek bilinç. Digital benliğin zihinsel projeksiyonu, geçici benliğin resmidir. Beyin etkili simülasyon ise matrix'tir.* Neo ise kurallara karşı çıkan, mahreme el uzatan, sanal dünyanın anarşisti olan bir hacker'dır matrix'in illüzyonunu kıran, yerle bir eden...

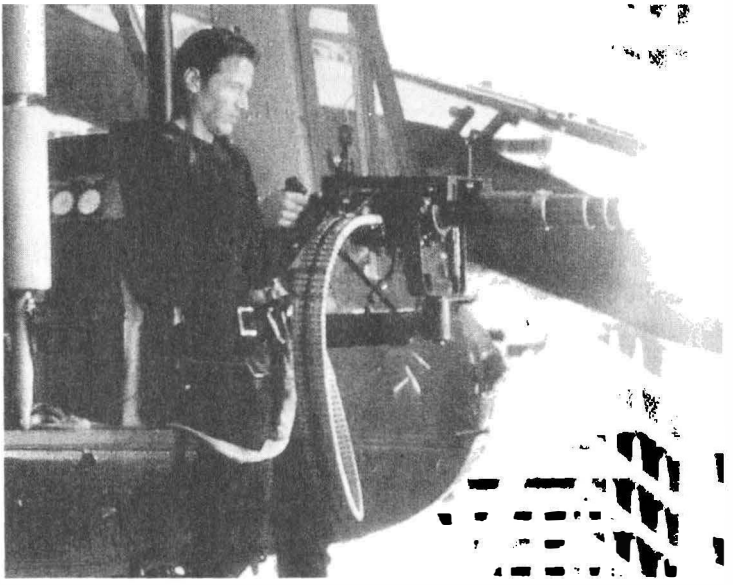
Gözlerin açık diye gördüğünü sanıyorsun
Goethe

Gerçeği görmemek için dünya, bir perde gibi önümüze çekilmiş gibidir, bizler gölgelerimizi çoktan yitirmişizdir; köle olduğumuz gerçeği, hiç susmayan medyatik görüntüler dünyasında içten içe bize defalarca tekrarlanır ama bizler yine de *Big Brother* programlarında kendi rızalarıyla bir araya gelip gözlenmeyi seçen bir toplum olmanın ihtirasıyla, bu köleliğe bile bile boyun eğeriz, hapsoluruz, izlendikçe, izledikçe özgürleştiriliriz. Aklımız için yapılmış bir hapise doğup, bilgi işlem ve yüksek teknolojisinin figüranları olmayı kabulleniriz.

Neo, kendisine "*Gözlerinden belli. Sende gördüklerini kabullenen birinin gözleri var. Uyanmayı beklediğin için*" diyen Morpheus'un (Lawrence Fishburne) gerçeği bildiğine inanmaktadır. Morpheus (Yunan mitolojisinde Rüya Tanrısı) Neo'ya iki hap uzatarak (bunun bir tür

vaftiz olduğu iddia edilir), yaşadığı bilgisayar programından çıkarıp onu gerçek dünyaya götürecek ya da sanal dünyaya geri dönmesini sağlayacak iki seçenek sunar. Ayrıca Morpheus, Neo'nun, insanlığı özgürlüğüne kavuşturup makinelerin iktidarına son verecek olan kurtarıcı (bir tür mesih) olduğuna inanır ve bunu Neo'ya da kabul ettirerek gerçek dünyayı seçmesini ve bir eğitim süreci sonunda kurtarıcılığın gereklerini yerine getirmesini sağlar. Bu anlamda kimi eleştirmenlerce film, *içinde Hristiyan öyküler barındıran bir Cyberpunk masalı* olarak yorumlanır. Neo'nun İsa'ya, Morpheus'un Yol Gösterici'ye, inancın kendisine, Trinity'nin Mary Magdalene'ye, Cypher'ın hain Judas'a, Ajanların ise Şeytan'a (satan) gönderme olduğu ileri sürülür. Aslında Morpheus ve Neo'nun insanlığı kurtarmak üzere çıktıkları yolculukta kullandıkları aracın adı olan *Nebuchadnezzar*'ın, İncil'de Krallar Kitabı'nda adı geçen, düşlerin anlamını arayan Babil imparatorundan adını alması ve filmde vaad edilmiş bir toprak gibi anılan kozmik dünya *Zion*'un yine İncil'deki kutsal, bereketli, inançlı kişilerin yaşadığı yer anlamına geldiği düşünülürse, filmde Hristiyan inançlı bir okumanın hiç de olanaksız olmadığı anlaşılır görünmektedir. Hatta Neo'nun bir Hristiyan ya da Yahudi mesihi olup olmadığı internette çeşitli tartışma grupları arasında teolojik kavgalara neden olur, sonuçta varılan nokta ise Neo'nun çeşitli dinlere, inançlara, filozofilere sahip bir anahtar figür olduğudur, Neo yaşamı ve varoluşu sorgulayan bir öznedir.

Mitolojisi, inancı, illüzyonu, düşü, gerçekliği, itikatları, nihilizmi, anarşizmi, humanizmi, gerçeküstü yaklaşımı, evrimselliği, reenkarnasyonu, numerolojisi



(303, 101), ekolojik kaygıları, ateizmi, varoluşçuluğu, simulasyonu, rölativitesi, postmodern yaklaşımı, drug kültürü, kodlanmış mesajları, metaforu, imajinasyonu ve sembolizmi ile *Matrix*, üzerine en çok yazılan çizilen filmlerden biri olur. Sonunda kendi janrından diğer filmlerin de altını çizdiği gibi, yaşam bir simulasyondur, olmayanın görüntüsüdür demektedir.

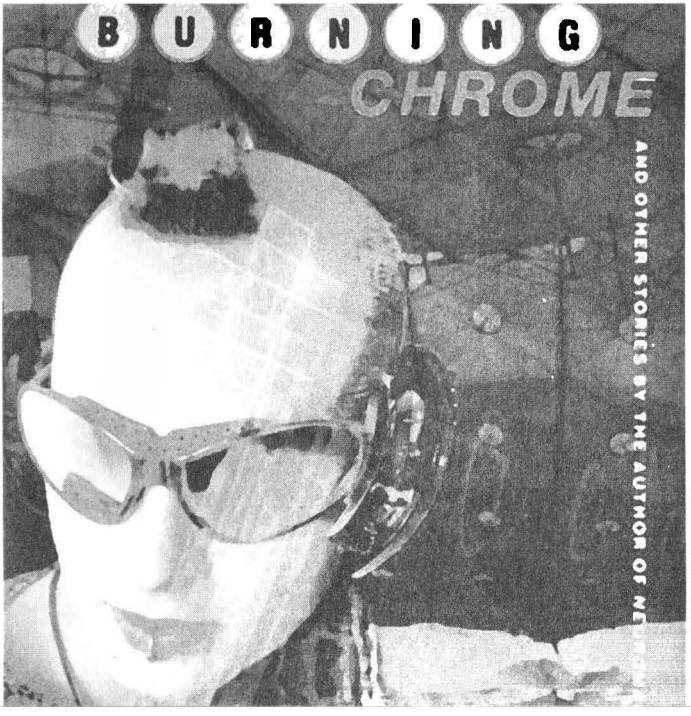
Filmin yaşamsal alanı olan Matrix'de sürgün olan insanlar, gerçekliği kendilerine bağlı kablolar aracılığıyla, rahim benzeri jeller içinde yaşayarak, sistemin öngördüğü şekliyle yaşarlar. John Stratton *Siberalan ve Kültürün Küreselleşmesi* makalesinde siberuzay kavramını ortaya atan William Gibson'ın Neuromancher'inde matrix'i dişi olarak yorumladığını belirtir. *"Matrix hem anne, hem sevgilidir, imgesel olarak da dölyolu ve rahmi temsil etmektedir. Ve Freud'un ~ileri sürdüğü gibi kadının dişilik organını olağandışı duruma getiren arzu sonrasında, diğer özne için arzusunun bedeli bedenini yitirmektir."*

Wachowski kardeşler böyle bir öngörüyle hareket etmişler midir bilinmez ama filmin okumasında kullanıcının matrix'in içinde bedensiz mevcudiyetini sürdürdüğü ve filmin gerçekle sanal arasındaki göbek bağına dair olduğu apaçık ortadadır. Sonuçta kurtarıcı olduğu öngörülen ve tıpkı bir Superman gibi çeşitli güçlerle donanmış olan atlayan, zıplayan, sıçrayan Neo, hipergerçeklik cehenneminden, yapay bilincin illüzyonundan insanlığı kurtarmak üzere yalan gerçekliği/yapay zeka'yı, matrix'i çökertir ve kayıp bir jenerasyon uyanarak, yapay yazgısını alteder, yeniden doğar... Hem de mesajını bugünün MTV ve computer jenerasyonunun diliyle ileterek son sözü söyler:

Orada olduğunuzu biliyorum. Korktuğunuzu biliyorum.
Bizden korkuyorsunuz. Değişimden.
Sistem Hatası
Geleceği biliyorum
Nasıl sona ereceğini söylemeye gelmedim.
Nasıl başlayacağını söylemeye geldim.
İnsanlara görmelerini istemediğiniz şeyi göstereceğim.
Onlara sizsiz bir dünyayı. Kural ve kontrolün olmadığı sınırsız ve engelsiz bir dünya.
Her şeyin mümkün olduğu bir dünya.
Bundan sonra ne yapacağınız tamamen size bağlı.

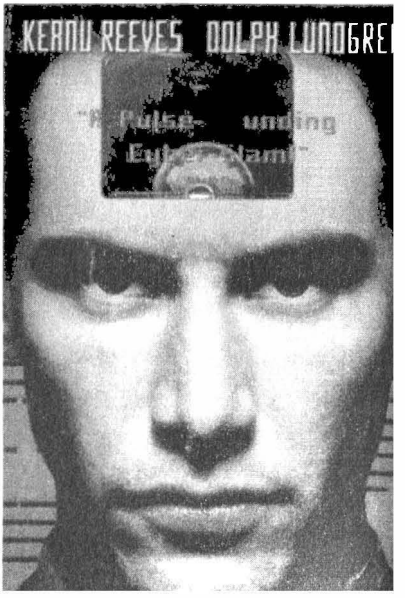
Wake Up, Rock is Dead

Sinemadaki ilk William Gibson uyarlaması, Gibson'ın *Burning Chrome* adlı kısa öyküsünden, Amerika'nın tanınmış heykeltraş ve ressamlarından Robert Longo'nun büyük bir bütçeyle filme aktardığı *Johnny Mnemonic*'tir (1995). Gibson'un senaryosunu yazarak kutsadığı film, 2021'de beynine yerleştirilmiş bir silikon chiple çok gizli bilgiler taşıyan ve bunun için de beyninin bir bölümünü, çocukluk anılarını boşaltmak zorunda kalan bir kuryenin öyküsüdür. Johnny'nin taşıma kapasitesi 80 gigabyte'dır ve o çocukluk anılarını silerek bunu iki katına çıkarmıştır. Nerve Attenuation Syndrome (NAS), gelecek çağın hastalığıdır, bir tür sinir iltihaplanmasıdır. Ve bilgi hamalı Johnny (Keanu Reeves) Pekin'de beynine yüklenen, yüksek kapasitedeki bilgiyi New York'a taşıyacak-



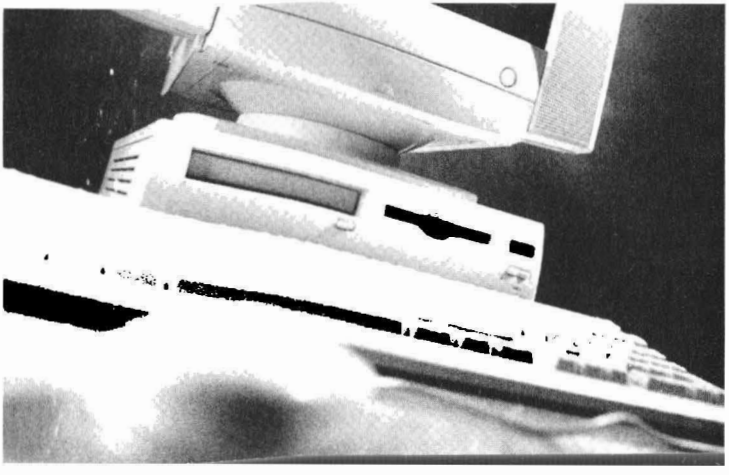
tır, bu bilgiler geleceğin ölümcül hastalığı olan NAS'ın sonlandırılması için tasarlanmış bir tedavi şeklini içermektedir.

Teknolojik feodalitenin hüküm sürdüğü gelecekte geçen, bir future noir olan *Johnny Mnemonic*'de, cyberpunk felsefesinin öngördüğü şekilde dünyaya paranoyalar hakimdir. İnternet üzerinden veri aktarımının güvenli olmaması nedeniyle beyninde çip taşıyan kuryeler kullanılmaktadır. Telgraftan internete uzanan bilgisayar çağında bilgi maddeleşmiş, coğrafi alanları aşmış, küreselleşmiştir. Buna bağlı olarak ekonomi globalleşmiş, iletişimin denetimine bağlı yeni bir otoriter rejim biçimi türemiştir. Valeria Evangelisti, *alt katların edebiyatı* olarak nitelendirdiği bilimkurgunun *maksimalist* olduğunu, *ırkların geçirdiği büyük değişimi, belirgin olmayan güçlerin egemen baskılarının teşhirini, teknolojinin trajik ve tuhaf etkilerinin ortaya konulmasını sağladığını* söyler. *Johnny Mnemonic* bu anlamda maksimalist, tedirgin edici ve tesellisiz bir hikaye sunarak, kapitalist iletişimin insanın bilinçaltına sızma, düşlerini yerle bir edip mahremiyetine girme idealine karşı bir eleştiridir.



"*Her şeyi bilebilmenin ve her şey olabilmenin sonucunda kişi kendisiyle çelişkiye düşer*" diyen Kierkegard'ı doğrularcasına sonu gelen hipermodernist uygarlıklar, tarihsel şiddetini teknolojik şiddete dönüştürecek bir yaşam biçimini sırtlanmış görünmektedir ve her

şeye sahip olunduğu noktada küreselleşip, evrenselleşerek ortadan kaybolacaktır. Kapitalizmin vahşiliğinin dünyanın efendisi olmaya hazırlanan teknolojiyle birleşmesinden doğan bu antiütopik dünya, cyberpunk filmleriyle beyazperdeye yansır. Batı, bir taraftan geleceğin dünyasına yönelik kara tabloyu gözler önüne seren bu büyük prodüksiyonlarla bir tür uyarıda bulunurken, diğer taraftan yitirmeye başladığı doğallığı geri kazanmak için hızla çaba sarf etmeye başlamıştır; yoga, doğal yiyecekler, doğa yürüyüşleri. Hipergerçekliğin altın çağında bu krallığın keyfini süren insanoğlu, birbirlerine olan yabansılıklarını online maskeler takındığı sanal iletişimlerle siberalanda gidermeye çalışır. Olmadığını oynamanın büyüsü, bir tülün ardında repliklerini sürdürmenin güveni, bilinmeyenin ardından sürüklenmenin cazibesi aslında bir tür kendi kendini baştan çıkarma oyunudur. Telecomputer insanı, televizyon ekranı yerine bilgisayar ekranını tercih eder hale gelerek, işlemselleştirdiği aklını makinelere hapsedip, duygularını online ifade eder. Artık gelecekte herkesin heyecan verici bir elektronik ekran kimliğine sahip olacağı, digitalleşeceği, bilindik kimliklerini değiştirebileceği apaçık ortadadır. Yine de sonuçta fiziksel cazibeyi algılamaktan yoksun tüm makineler yalnızdır.





Dün bugünün çığlıklarını hazırladı
Yarının sessizliği zafer ya da acıdır
İçin!
Çünkü nasıl ve neden geldiğinizi bilmiyorsunuz...
İçin!
Çünkü neden ve nereye gittiğinizi bilmiyorsunuz...
12 Monkeys

Prometheus Tanrılardan ateşi çaldığından bu yana, zaman üzerine düşünen insanoğlunun en büyük arzusu kendi çağından kopup geleceğe ya da geçmişe gidebilmek, tersine çevrilemeyen zamanı tersine döndürebilmektir. H. G. Wells'in *The Time Machine*'i ile başlayan zamanlararası yolculuk düşleri, insanın kendi evrimsel kaderine hakim oluşu özlemini de vurgular. İstemsiz olarak zaman yolculuğuna çıkan astronotların hikayesi olan *Planet of the Apes*'ten, *Back to the Future* gibi kendi geleceğini değiştirme arzusu içeren iddiasız pozitif ütopik filmlerden çok daha başka bir yere oturtulması gereken, antiütopik film *12 Monkeys*, zamana, geleceğe ve geçmişe çok okumalı, çok okumalı bir yorum getirir.

Kimilerince bir rönesans adamı olarak nitelendirilen Terry Gilliam'ın *12 Monkeys*'i (*12 Maymun*, 1995) 1996 yılında 5 milyar insanın öleceği, hayatta kalanlarınsa gezegeni terk edeceği, dünyanın hayvanlar tarafından

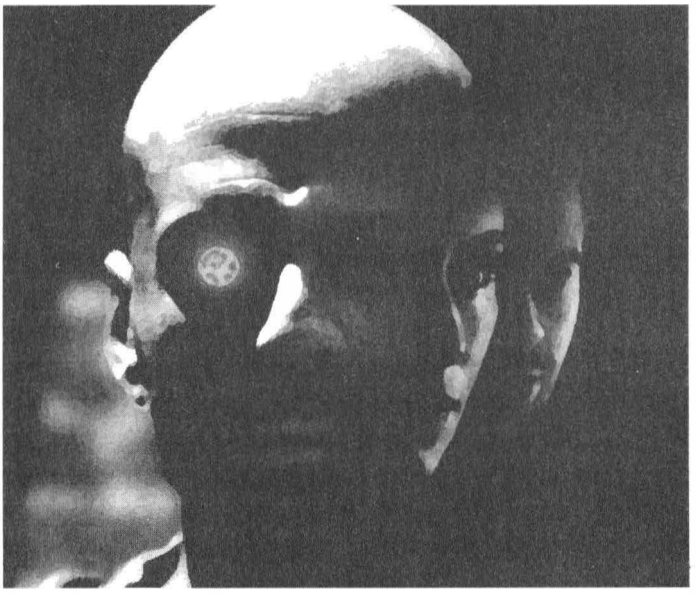
yönetileceğini söyleyen bir paranoyak şizofrenin röportajından bölümle açılır. Bu röportaj, 12 Nisan 1990'da Baltimore Country Hospital'de gerçekleşmiştir, yani kıyametten altı yıl önce... 2035 yılında insanlar, aşağıda, tıpkı solucanlar gibi, virüslerden, hastalıklardan korunarak paranoyak bir yaşam sürdürecek şekilde düzen kurmuşlardır, yukarıda ise hayvanlar dünyanın hakimi olmuştur, aslanlar, ayılar, böcekler, baykuşlar.. Gilliam'ın mercekler, büyüteçler, plastikler, tüpler, tüneller, heykellerle yaratılan karaütopik dünyası 2035 yılının high-tech olmaktan uzak hiyerarşik geleceğini, çöpler, dilenciler, merhametsiz polisler, anarşistler, fahişeler, karanlık sokaklar, paranoyak kent görüntüleri de bugünün dünyasını yansıtır.

Boynunda barkod dövmesi ile yeni düzen adına numaralanmış James Cole (Bruce Willis), şiddet, antisosyal kişilik, uyumsuzluk ve otoritelere karşı gelme suçlarından, toprağın altındaki bu temiz(!) toplumda 25 yıl ağır hapis cezasına çarptırılmış bir mahkumdur. Aşağıdaki dünyanın yöneticileri, bir zaman makinesi kullanarak James'i kıyametin gerçekleştiği yıla, 1996 yılına göndererek insan ırkının sonunu getiren virüsün kaynağını bulmak ister. Cole, bu görevi başarı ile tamamlarsa, aşağı dünyadaki mahkumiyetinden kurtulabilecektir. Böylece belki de insan ırkı dünyaya geri gelebilecektir. Ne var ki 1996 yılı yerine bir hata yapıldığından James 1990 yılına, üzerinde iç çamaşırı bile olmadan ışınlanır, dünyaya, geçmişe geri döndüğünde onu önce tuhaf davranışlarından dolayı polisler tutuklar ve görevini onlara anlattığında yani gelecekten geldiğini söylediğinde onu bir akıl hastanesine yollarlar. Orada ona *Madness and Apocalyptic*

Visions (Delilik ve Kıyamet Görüşleri) kitabının yazarı Kathryn Railly (Madeleine Stowe) yardımcı olur. Railly, geleceği bilmek üzerine derlediği tarih öykülerinde Cassandra kompleksi adı verilen hastalığı araştırmaktadır ve Jeffrey'nin hikayesi de, ona düşlerle beslenmiş tipik bir gelecek kurgusunu çağrıştırır.

Öte dünyada kurallara karşı geldiğinden, yukarı dünyada da "normal" görünmediğinden mahkumiyete mahkum olan James, akıl hastanesinde tanıştığı Jeffrey Goines (Brad Pitt) ile kıyametten, gelecekten, dünyadan ve sistemden söz ederken, Jeffrey ona "*Burada olma nedenimiz sistem.. Dışarıdaki insanları bizleri buraya kapatarak koruduklarını sanıyorlar, oysa ki onların hepsi bizlerden daha deli*" der. Hölderlin, Nerval, Nietzsche, Van Gogh, Artaud'da egemen dünya nedeniyle aklını yitirmiştir. Foucault'a göre, *tüm deliler yıkıcı bir bilgeliğin taşıyıcısıdır, toplumun üzerinde uyguladığı baskıdan kaçamayan toplum kurbanlarıdır, toplum akıldışını akıllıdan ayırır.* Ve modern dünyanın asıl sorunu, sürekli ona saldırıda bulunacak tehlikelerin varolduğuna paranoyakça inanmasıdır. Bu nedenle de toplumların "*öznenin ayrıcalığını ortadan kaldırmak*" konusunda güçlü bir pratiği vardır.

James, Jeffrey'nin DNA üzerine çalışmalarıyla Nobel ödülü almış olan mikrobiyolog babası Dr. Leland Goines'in bazı virüs projeleri üzerine çalıştığını öğrenir. Bunun üzerine babasının projelerinde hayvanların kullanılmasına karşı çıkan ve babasına kazık atmak isteyen Jeffrey'i takip etmeye başlar. Zira o, 12



Maymun Ordusu adında bir grup kurmuştur ve James, Jeffrey'nin babasının laboratuarından üretilmiş virüsü çalarak, insan ırkının sonunu getireceğini düşünür. Oysa ki 12 Maymun grubunun tek niyeti hayvanat bahçelerindeki hayvanların serbest kalması ve hayvan haklarının korunmasına yönelik bir gerilla hareketidir, bunun gelecekteki uzantısı hayvanat bahçelerindeki hayvanların serbest bırakılması, Wall Street'te hayvanlar için kullanılan ağlarla banker avına çıkmaktır. Ne var ki asıl virüsü taşıyacak ve yayacak olan, babasının yanında çalışan ve laboratuarlardaki organizmalara en yakın olan kimyagerdir. Bu kimyager, insan ırkının, gezegene yaptıklarından (nükleer silahlanma, kontrolsüz üreme, kara, deniz, hava kirliliği, çevrenin mahvedilmesi) dolayı yaşamdan çekilmesi gerektiğine inanır. Zira Homo Sapiens'lerin tek sloganı yaşamları boyunca "*Alışverişe Gidelim*" olmuştur. Ona göre tüm bunlar gerçek bir delinin haykırışlarıdır. Sonuçta James insanlığı ve gezegeni kurtarmak üzere gönüllü olarak geldiği dünyadan bir polis kurşunu nedeniyle ayrılır. James ölürken onun hep rüyalarında gördüğü gibi, çocukluğu havaalanına uçakları seyretmek üzere

gelmiş ve James'in ölümüne tanık olmuştur, burada zaman bir kez daha üst üste katlanır. 2035'e geri dönmeden aşık olduğu kadının yanında 1996'da kalmaya kararlı James'in trajik ölümünün ardından, virüsün dünyaya yayılmasını önlemek üzere, hain kimyagerin peşine 2035'ten geçmişe gönderilen bir bilim kadını, Mrs. Jones düşer, üstelik de kendini tanıtırken sigortacı olduğunu söyleyerek.. Burada bir Terry Gilliam ironisi gizlidir, geçmişin sigortası olan bir gelecek fikriyle...

Bütün şiddet ve bütün bu delilik!
Bundan sonra nesli tükenecek olan nesil biziz... İnsan ırkı...
Mrs. Jones

Geleceğe öngörüsü kara, karanlık ve insanoğlunun erkini yitirdiği bir dünya olan film, maymunlardan insana geçtiği iddia edilen Ebola virüsü hakkındaki paranoyaları da dillendirir görünmektedir; masum hastalıklar şeklinde başlayan EBOLA ve HIV virüsleri yerleştikleri vücutta bağışıklık sistemini çökertirken, sürekli kılık değiştirerek karşı aşısını da etkisiz kılar haldedir, virüsler dünyanın masumiyetini tehdit eder hale gelmiştir.

Tıpkı *Matrix* gibi filmin Hristiyan bir söylemi olduğu öne sürülür; filmde adı geçen, geleceği bilmeye mahkum kahin Cassandra ile mitolojiye, Janus ile Roma tanrılarına, maymun ile Budist ve Hindu inançlarına da gönderme olduğu iddia edilir. 12'nin İncil'de geçen bir rakam olduğu, virüs'ün günah'lara karşılık geldiği gibi yorumlar yapılmakla birlikte kesin olan, James'in insanoğlunun devamını sağlayacak bir

görevle dünyaya geri dönüşüdür, tıpkı bir mesih gibi. Bu anlamda Hristiyan bir söylemin varlığı çok da geçersiz görünmemektedir.

Doğru yoktur, yanlış yoktur, yalnızca popüler düşünce vardır

Film, bilime dair de karanlık bir tablo çizer; 2035'in teknolojik katedrallerinde yaşayan bilimadamları manipüle edici, 1996'nın modern psikiyatristleri ise Tanrı gibi neyin iyi neyin kötü, neyin gerçek neyin düş olduğu konusunda karar verenler olarak portre edilir. Akıl hastanelerindeki psikiyatrik pratiği gözlemek için epey zaman ayıran ve sonunda *Deliliğin Tarihi* küllliyatını yazan Foucault, bilimsel gösterişle teorik körlüğün çağdaş psikolojideki yansımasını topa tutarken, *"pratikten kopan psikolojik araştırma, dışsallık miti, kayıtsızlık miti, işin içine dahil olmayan izleyici miti gibi birçok mite kurban düşerek, insanın olumsuzluğunu unutur ve gerçek işini kavramayı yani insan psikolojisinin şeytani bölgelerini araştırmayı başaramaz"* der.

12 Monkeys, insanoğlunun yaptıklarını yansıtan çirkin ayna-televizyon dünyasına, medyaya dair de karşı bir duruş içerir. Film boyunca insanlar ekran karşısında uyuşmuş bir şekilde çizgi filmler, hayvan hakları programları, reklamlar (Florida Keys), Max kardeşler ve haberleri izler dururlar; televizyona zincirlenerek bayağılıkla ve şiddetle uzlaşmaya başlarlar. Jeffrey, akıl hastanesinde James'e *"işte reklamlar, seyret, dinle, diz çök, dua et"* der... Alışveriş hırsına, vitrinlerin davetkarlığına dair eleştiri yine Jeffrey'nin sözleriyle iletilir; *"Bizler yalnızca tüketiciyiz, artık üretmemizi*



istemiyorlar, herşeyi otomatik makineler yapıyor, eğer çok şey satın alırsak iyi yurttaşız, eğer almazsak akıl hastası"... Bu dünyada tuvalet kağıdı, yeni arabalar, bilgisayarlar, beyni etkileyen ses sistemleri, hazzın son sınırına yaklaştıran seks aletleri almamak bir akıl hastalığı olarak görülmektedir. James, her yerin karla kaplı olduğu ve insanlığın yok olduğu yukarı dünyaya çıktığında, yeni yıl alışverişi için düzenlenmiş bir dükkana girer, artık melekli süslemelerin üstünü örümcek ağları kaplamıştır. İnsan ırkının diğerlerini yok etmeye yeteceği düşünülen zekası, varlığını daim kılmaya yetmemektedir hatta kendi yuvasından sürgün olup yeraltında yaşamaya mahkum edilmiştir. Artık dünya insanın hakimidir, doğa insanoğlundan yanlış hükmetmesinin intikamını almıştır.

12 Monkeys'ten önce Terry Gilliam'ın Amerika'da çektiği, fakat Universal Stüdyosu yapımcılarının müdahalesiyle, yönetmeninin istediği şekilde perdeye yansıyamadan kesintiye uğrayan ve hatta bu nedenle de Gilliam'ın Amerika'yı terk ederek, Avrupa'da film yapmayı sürdürmesine neden olan kaotik atmosferli *Brazil* (1985), sürrealist bir gece düşü gibidir. Breughel, Bosch, Magritte, Goya'dan esinlenmiş düşlem dünyası ile çizerlikten yönetmenliğe geçen Gilliam, karikatürize film *Brazil*'i yaratır. Teknolojinin boğduğu bir gelecekte insanoğlu konrol altındadır, kimliksizdir, bastırılmıştır, duyguları yok olmuştur. İnsanoğlu kendi imar ettiği uygarlıktaki tüm işleyişini, yarattığı makinelere teslim etmiştir. Teknoloji bombardımanı altında düşler yok olmuş, böylece insan kendinden yoksun kalmıştır.

20. yüzyılda herhangi bir yerde saat 8.49'da başlayan hikaye, bürokrasinin en önemli departmanı olan İstihbarat Bölümü'nde çalışan, özgürlüğün ve düşlerindeki kadının peşinde olan Sam Lowry'i (Jonathan Pryce) anlatır. Bir gün aradığı düş kadını, Jill'i bulur ve teknoloji ile donatılmış fakat komaya girmiş sisteme karşın, var gücüyle aşkını yitirmemeye çalışır. İnsanları manipüle ederek duygularını tımar eden sistemin yarattığı dikta için birilerinin birilerini sevmesi, düşünce polislerini harekete geçirir. Lowry'nin aşık olduğu kadın ise düzene karşı savaşan bir terörist ilan edilmiştir.

Teknolojik aygıtlar, saati geldiğinde açılan panjurlar, gardrop kapağı, kendi kendine çalışan tost makinesi... Ama elektrik kesildiğinde her şey aksar, havalandırmalarda da arızalar olabilir bu dev gelecek kentinde... Cyberpunk kralı P.K. Dick'in *Ubik*'in de de, Joe Chip kendi dairesine giriş ücreti ödeyemeyince kapı tarafından mahkemeye verilir, teknoloji insanlıktan bedelini ödemesini ister. Ajanlar, insanları izleyen kamera gözler, elektronik kimlikler, abartılı güvenlik araçları, endüstrileşme, terörizm, hükümet kontrolü, bürokrasi (hem sosyalist hem kapitalist dünyaya göndermeler içerir), yanlış uygulanan ve kullanılan teknoloji, estetik ameliyatlar ve aşk üzerine Kafkavari bir film olan *Brazil*'de Gilliam "*Ütopya tren yolu*" tabelasıyla filminin, tüm ütopyalara rağmen karşıütopik olduğunu vurgular. Bir ütopya bu çağda olsa olsa, yalnızca garda arkasından el sallanan bir yabancı gibidir.

Sokaklarda çok güvenli tatil köyleri ilanları boy gösterirken tüm sistem neredeyse hummalı bir paranoya



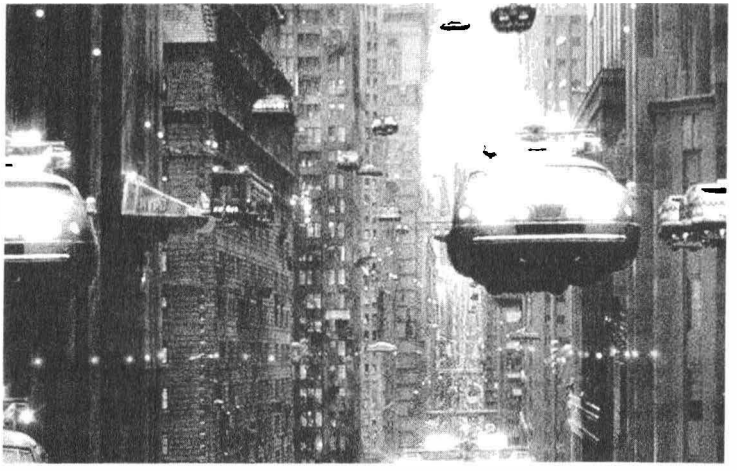
yaşar, güvensizlik her yerdedir. İnsanları sürekli gözlemekle görevli kayıt bürosunun girişinde "*Gerçek sizi özgür kılar*" yazar. İnsanların kontrol altına alındığı, fişlendiği, kodlandığı bu departmanda birbirini ihbar etmek saygıdeğer bir eylemdir. Sokaklarda "*Arkadaşınızdan Korkmayın, İhbar Edin*" sloganları afişlerde boy gösterir, diktatör bir rejim afişler yoluyla propogandasını yapar. Gerçeklik, bu sistemin en yüce kuralıdır, düşler ise tümden sakıncalı... Metal renklerin hakimiyetinde yüksek binalar, eski tip ama digital ekranlı daktilolar, çocuklara yeni yıl hediyesi olarak kendi kredi kartlarının verildiği dünya...

Valeria Evangelisti'nin dediği gibi *sistem ancak kendisine bağlı olanlar boşlukta kaldığı sürece mevcudiyetini sürdürür ve kendi durumlarının farkına varmasınlar diye en özellerine, hatta psişik yapılarına kadar yanlış bilgiler, yanlış sunumlar sokulmak istenir.* Bu nedenle Körfez Savaşı ve Kosova Savaşı'nda güvenilir (!) kaynaklar insanları yanlış bilgilendirmiştir. Ve yine aynı nedenle 1998'te Irak'a yapılan Çöl Tilkisi Operasyonu'nda CNN, ordunun ülkeye zarar vermeyeceğini söyleyerek, Irak dahil olmak üzere tüm dünyaya bunun seyirlik bir oyun olduğunu anlatır gibi haber verir. Ve operasyon günlerinde Bağdat gündelik hayatını sürdürür, her şey danışıklı dövüş gibidir ve tüm operasyonlar gece yapılır.

"Gelecekte o kafeste kimin yaşayacağını ve bu devasa gelişimin sonunda da ortaya tamamen yeni peygamberlerin mi çıkacağını yoksa eski düşünce ve ideallerin mi güçlü bir biçimde yeniden doğacağını ya da bu ikisinden hiçbiri olmayacaksa, bir tür mekanik taşlaşma ve bunun yanı sıra kasılmış bir kendini beğenmişliğe mi geçileceğini henüz hiç kimse bilmiyor. O zaman tabii ki, bu kültür gelişiminin son aşaması için rahatlıkla şöyle denebilir; "Ruh yoksunu uzmanlar, yürek yoksunu hazcılar; bu hiçler, daha önce hiç kullanılmamış bir uygarlık düzeyine ulaştıklarını zannederler."

Max Weber / Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu (1958)

Gözleyerek iradeyi ele geçirdiğini sanan sistem, işlevlerini sekteye uğratan her başkaldırıyı yok ederek çözer, zira kusursuz bir sistem için toplumun kusursuz bir makine gibi kitleselleşmiş olması, böylelikle de duygularından soyutlanmış olması gerekir. Duygularını alışkanlık haline getirerek, seri bir sorunsuz sistemi sürdürebilme yetisine sahip toplum ise varlığını daim kılar, yaralanmaz, darbe yemez. George Orwell'in *1984*'ünde öngördüğü Big Brother'ın gözünün üstünde olduğu kişisel yaşamlar gibi, Sam Lowry'de gözlenilen özne olmanın tüm sıkışmışlığını yaşar. *Brazil*'in dünyası da, tıpkı 1984'ünkü gibi bilgisizliğin kuvvet, savaşın barış, özgürlüğün kölelik, yalnızlığın ise tutku olduğu bir dünyadır. Ama kaderini tayin etmekten mahkum olan her gözlenen özne bilir ki, başkaldırmazsa asla özgürleşemez, Sam Lowry'inin başkaldırısı da kayıtsız dış dünyadan benliğine dönüşü sağlayan aşkı aramak ve yaşamak olmuştur. Tıpkı Luc Besson'un *Fifth Element*'inde, beşinci güç'ün yaradılışı kurtarmak için aşka inanç duyması gibi...



İnsana maskesini çıkarmasını öğütlemiyorum
(bu maskenin ardında yüz yok),
ondan istenebilecek şey, durumundaki yapaylığın bilincine
varması ve bunu itiraf etmesidir. Yapaylığa mahkumsam...
Eğer kendim olmama hiç izin verilmediyse..
Gombrowicz

1914'te Mısır piramitlerinde başlayan *Fifth Element* (*Beşinci Güç*, 1997), bir arkeoloğun piramitler üzerindeki hiyerogliflerden, her 5000 yılda bir dünyaya kötülük geleceğini okumasıyla başlar. Ateş, Su, Toprak ve Rüzgar'ın dışında beşinci elementin bulunmasıyla, bu kötülük engellenebilecektir. 300 yıl sonra, cam ve çelik gövdeli gökdelenlerle donanmış hiper-teknolojik bir gelecek kentinde hizmet veren, kusursuz bir kadının peşindeki uçan taksi şoförü, dünyayı saran kötülüğü engelleyecek olan beşinci elementi ele geçirmekle görevlendirilir. Güney Brooklyn'de ultra-modern bir odada yaşayarı emekli binbaşı Colin (Bruce Willis), artık taksi şoförlüğü yapıp, yüzer gezer Çin lokantasında (hala o yüzyılda uçan taksilere servis yapan Mcdonalds'lar da mevcuttur-tüm bilimkurgularda olduğu gibi) yemeğini yiyip, elektronik postalarına bakıp, tek kaygısı ehliyetindeki puanların bitmesi iken, birden bire kendini dünyayı kurtarmak üzere beşinci elementi bulmakla ve yanında da yaradılışın

devamını sağlayacak herşeyi bilen kusursuz bir kadınla Phloston gezegeninde bulur. Bu kadın doğal dışı yollarla üretilmiş bir suretin suretidir ve kendini imal edenler tarafından imha edilmeye çalışılmaktadır. Biraz *Brazil*, biraz *Star Wars* olarak tanımlanabilecek film, Fritz Lang'ın *Metropolis*'inden asıl ilhamını almıştır.

Metropolis(1925/1927) geleceğin(2026) endüstri kentidir; üretimin, sosyal koşulların taşlaşmış olduğu, sömürüyle beslenen geleceğin dünyasıdır. Lang, filmini çekerken endüstri devrimin yarattığı toplumsal sonuçlardan ve günbatımında gördüğü New York'un siluetinden hareket etmiştir. Güneşe yakın gökdelenlerde zenginler yaşam sürerken, yeraltında işçiler makinelerle ritimsel bir bütünlükte çalışırlar. Filmin vurgusu insanların ve makinelerin yürekten birleşmeleri üzerine ve Fritz Lang'ın deyimiyle "*beyin ile el arasındaki kalp*"e dairdir. *Metropolis*'in Maria ile somutlaştırdığı erotik, duygusal söylem, *Fifth Element*'de de bedenlenir. Sinema tarihinin ilk robot kadını Maria ile sevgilisi, klasik bilim kurguda çokça yer verilmemiş bir erotik aşkın özneleri olurlar. Zira erken bilim kurgu insanı, hazdan ve cinselliğinden soyutlanarak pozitivist olmuştur.



Zamanın değil yaşamın ve duyguların önemliliğinin vurgusunun yapıldığı Luc Besson'ın *Fifth Element*'i, 2059'da tekno-kapitalist bir kent olan New York'da geçer ve dünyanın nüfusu o tarihte 200 milyardır.

Bilim ve teknik, insan yetilerinin uzantısı olabilir diyen Marshall Mac Luhan'ın önerisini red etmiş olan insan zekası, o gelecekte, yaradılışı yok etmek üzere kullanılmaktadır. *Beşinci Güç*, savaş karşıtı kurgusunun dışında, yaradılışın odağına aşkı oturtarak ve onun sihriyle varoluşu kurtararak masalsı bir finalle noktalanır.

Ve film, insanoğlunun zekası ile geliştirdiği teknolojinin olanaklarından yararlanırken, onu savaşın değil barışın çağrısı olarak kullanmayı, teknolojiyi kötü ellere bıraktığımızda gerçekten varlığımızı sonlandıran ateşi kendi nefesimizle söndürmek zorunda kalacağımız, gelişmiş teknolojinin yaratacağı savaş tehlikesi ve dünyanın sonu paranoyasının karşısına aşkın ve duyguların zaferini koymamız gerekliliği gibi mesajları dillendirir, görselleştirir. "*Teknoloji ve ideoloji ayrılmaz bir biçimde birbirine girmiştir, ideoloji siber uzamın teknolojik özelliklerine kazınmıştır*" diyen Slavoj Zizek'i doğrulayan Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombaları gibi teknolojinin kötücüllüğünün belleklerden silinmesi olanaksızdır. Yakın ya da uzak gelecekte de bunların tekrarlanması olasılığı, iyi niyetlerin özünün tümüyle tükendiğini göstermektedir.

Oysa ki sanal gerçeklik bizlere yeniden başa alabilme, istediğimiz anda bir oyunu sonlandırabilme özgürlüğünü verir, orada herşeyin telafisi mümkündür, yanlış stratejilerin, yanlış hamlelerin.. Bu noktada Cronenberg'in *eXistenZ*'i siberuzayın içinde ölümcül oyunlar oynayabilme fantezisini aşan bir görselliktir.



Oyunun ne olduğunu anlamak için oyunu oynamak gerekir
Allegra Geller/eXistenZ

Teknoloji ve 80'lerin karşıt kültürü, yeni çağın sinemasının yeni anahtar terimleridir. Bunun en büyük uzantısı olan, bize başka bir dünyada yaşıyormuşuz izlenimi veren virtual reality'i en iyi vurgulayan film olan *eXistenZ* (*Varoluş*, 1999), bir David Cronenberg yapımıdır. Cronenberg, sinemanın bilgisayar oyunlarından alacağı ilhamla çok yeni ve farklı bir sanat olacağına inanan, internet başında ciddi bir mesai harcayan, net bağlantısı olmayan bir bilgisayarı son derece sıkıcı, adeta kör ve işe yaramaz bir adam olarak gören cyberpunk'ın önemli yönetmenlerinden biridir.

eXistenZ'da teknolojinin *homo futurus*'ların (geleceğin insanı) bedeni üzerindeki gerilim boşaltma, yalnızlığı örtme etkisi üzerinedir. Cronenberg'e göre tüm gerçekler tıpkı oyunlardaki gibi sanaldır ve bunların gerçekliğinin devam edebilmesi için de yüksek dozda yaratıcı enerji gerekir. Cronenberg filmlerinde sıkça rastlandığı gibi *eXistenZ*'da da bedenin, tenin, dokunun bir parçasıymış gibi biçimlendirilen *et'sel* (flesh) malzemeler kullanılır. Böylece kullanılan teknik malzeme, doğal-insansı, bedenle bütünleşen bir araç

haline gelir. Biyolojinin ve sanalın birleştirildiği bir oyun olan *eXistenZ*"ın gerçekliği, *game pod* adlı mutant amfibilerden(hem karada hem suda yaşayabilen hayvanlar) üretilen, insan organını andıran unsurların, oyunun fanatik adaylarının sinir sistemine açılan deliklere (*bioport*) yerleştirilmesiyle sağlanır.

Geleceği, düşleri ve umudunu çoktan yitirmiş, köklerinden uzaklaşmış *Generation X*'in (no future generation), bilgisayar oyunlarının yaşam illüzyonlarında buldukları dünya, onları tanımlar niteliktedir. İzleyenlerini gerçekliğin mi sanal, sanalın mı gerçek olduğu konusunda düşündürmeye zorlayan, Rus bebekleri Matruşkalar gibi her seferinde içinden yeni bir oyun çıkan bir filmdir *eXistenZ*. Bu oyun, oyuncuların duyularını, duygularını, düşüncelerini yönlendirerek, yaşamışlık sanılan bir hayali gerçeklikte varolmayı sağlar. Bedenden yoksun bir geleceğe sahip oyun dünyası, *eXistenZ* ile bedenin de dahil olduğu bir başka yaşantıya, yani *Siberya*'ya dönüşür. Oyunun dünyası siber bir savaşın, bir insanı öldürme gerçekliğinden yoksun bir savaşın sergilendiği bir dünyadır ama bizlere oyunu istediğimiz anda sonlandırma, yeniden başlatma olanağı tanır... Baudrilard'ın dediği gibi "*savaşın bir karanlık odada derinden algılanabilmesini sağlayan, bunun için savaşla yüzyüze gelmenin gerekmediği bir savaş*"... Tıpkı Amerika'nın Irak'ı, Afganistan'ı bombaladığında kimsenin kimseyle yüzyüze gelmediği, vuracağı hedeften kavranamayacak uzaklıkta bir tuşa basarak hedefi vurmanın geçerli olduğu bir savaş gibi... Böylece hükmedenin daha az kaygı duyduğu, daha az kötü olduğu bir gerçeklik...

Kuşku, 20. yüzyılda insanoğlunun temel koşulu gibi görünüyor.
Başımıza gelen şeylerden biri de kesinliğin
elimizden dağılıp gittiğini görmek.
Salman Rüşdi

Bilgisayar oyunları yaratıcısı, oyun tanrıçası Allegra Geller (Jenifer Jason Leigh), yeni oyunu *eXistenZ*'ın deneme sürüşü için oyun fanatikleri ile bir salonda toplandığında, elinde diş fırlatan bir tabancası olan *antieXistansizlist*in (realist) saldırısına uğrar ve koruması olan Ted Pikul(Jude Law) ile birlikte realistlerin saldırısından kaçmaya başlar. Geller'in kaderi de Salman Rüşdi'ninkiyle burada örtüşür! Zira filmin ilham kaynağı da, yönetmenin Rüşdi ile bilgisayar, internet ve oyunun sanat yapıtı olup olmadığı sorunsalı üzerine yaptığı konuşmadır. Bu nedenle Cronenberg, filminin hazırlık aşamasında, sanata hoşgörüyle bakan İslamcılarla, sanat düşmanı İslamcılar üzerine uzun, derin araştırmalara zaman ayırır. Artık içinde bulunulan bir oyun değildir, gerçek bir tehlikedir ve bu tehlikenin hangi taraftan geleceği bilinmez haldedir, her şey birbirine dönüşür, sınırlar ortadan kalkar.



EPİLOG

Bu denli karanlıkken dünya, onu aklayıp paklamaya çalışan filmlerden söz etmenin bir anlamı yoktur şüphesiz. 1940'lardan bugüne perdeye, insanın en dipsiz, en tekinsiz yanlarıyla, hayatın gayriahlaki durumlarını yansıtan kara filmler, belki de tüm film türleri içinde en çok ideoloji yüküyle donanmış olanlardır. Film noir'dan, neo-noir'a, oradan future noir'a uzanan, bugüne ve geleceğe bakış varoluşun "hazin" durumlarından beslenir. Öngörüleri, tezleri, adalet üzerine olan ilk dönem kara filmlerinden, bugünün teknolojik dünyasına dair yansı olan future noir'a dek noir janrının temsilcileri, mitleri, toplumsal değerleri sorgulamayı amaçlar.

Perdedeki karanlık vizyon kendi içinden çıktığı toplumun yansısıdır. Güvensizlik ve karamsarlık ise tarihten bize miras kalan ve bizim sürdürmeye, devretmeye kararlı olduklarımızdır. 11 Eylül sonrası yaşanan şarbonlu mektup paranoyaları, geçmiş bilimkurguların "biyolojik-bakteriyolojik silahlanma" odaklı filmlerinden herhangi birinin konusuna benzer. Uzaktan uzağa insanları, okulların, marketlerin önünde ölüme gönderiveren "keskin nişancı" (sniper) ise yine Amerikan filmlerinin tek atışta hedefi vuran ve ortadan kaybolan, izi silik seri katillerinden biri gibidir. Tarih mi filmlerden, filmler mi tarihten beslenir, kimileyin birbirine karışır. Kesin olan tek şey, hayatın ve filmlerin kötülüğü beslediği, büyüttüğüdür. Kurbanlar ve cellatlar bugünün gerçeğidir. Terör ve kavga ise suçu önceliği kabul etmiş bir dünyanın gereği görünmektedir.

Filmlerden yansıyan kriz, toplumun ekonomik, politik ve kültürel açmazlarından ilhamını alır. Tamamiyle Amerikan olan film noir ise ait olduğu coğrafyadaki kaygının, gerginliğin, korkunun dillendiricisi olur. Neo-noir ve future-noir, film noir'a göre görece daha radikal bir tavır takınmak durumunda kalır, zira temellendiği çağ nedeniyle karşı durulması gereken yalnızca sokaklardaki, etrafımızdaki şiddet değil, hayatın kendisine dönüşmüştür. Neo-noir'ın tırmanışa geçtiği 80'ler, Amerikan halkının devletine güveninin sarsıldığı, tüketim alışkanlıklarının akıldışı bir hale geldiği, konformizmin tepkisizliğe dönüştüğü yeni bir dönemdir. Bağımsız sinemanın da ilk yönetmenlerini doğurduğu, genç bir söyleme sahip yeni kara filmler, daha önce el atılmamış konulara bambaşka bir yaklaşım getirirler. Muhafazakarlıktan uzak ve toplumla hesaplaşan bu kuşak, kendilerine öğretilen değerleri sorgulamakta ısrarcıdır ve kültürel bir kötümserliği temsil ederler. Dedektiflik hikayelerinden esinlenip, kimileyin dedektifleri konu dışına bırakan bu dönem kara filmleri suça ve suçluya başka bir mercekten bakmayı tercih eder ve bazen de bilge dedektif tipini alaşağı eden portreler çizilir. Hayatların içine sızan, yaşam biçimlerini belirleyen kapitalizme dair keskin eleştirilerin olduğu bu filmler, paranın insan ruhunu bile satın alan gücünden, parasızlık ve yoksulluktan başka seçeneği kalmayan insanın suça zorunlu ilerleyişinden, insanın yalnızlığından, kimliksizliğinden, yabancılaşmasından, hayatın akılalmaz ritminden ve insan psikolojisine etkisinden bahsetmeyi yeğler. Şehir hayatının acımasızlığı, o güne dek hep "mahrem" ve "iyi" olarak resmedilen aile hayatının kötülüklerinin deşifresi gibi toplumsal konular çağdaş noir'larca

görselleştirilir. Yine aynı yıllarda milliyetçiliği tırmandıran *Star Wars*, *Hunter* (*Avcı*), *Rambo* gibi filmler birbiri ardına vizyona çıkar, hükümetin kaybettiği güveni elde edebilmek için film endüstrisi ile yakın ilişkiler içinde olduğu su götürmez bir gerçektir.

Hoyrat bir hayatın bilinçaltından sembolik görüntüleri David Lynch'in, beklenmedik olayların ortasında sıkışıp kalmış bireylerin ironik durumları Coen kardeşlerin, dağınık tuhaf hikaye silsileleri arasında şiddetin parodisini yapmak Tarantino'nun, Hitchcockvari reklamcı tarzıyla suça, suçluya yakın plan çalışmak David Fincher'in, gerilimi tırmandırarak filmsel dilini kurgunun içine yedirmek Christopher Nolan'ın dünyasıdır. Kara filmin şablonlarını alıp kişiselleştirerek, karanlık dünyayı gün ışığına kaydıran bu yönetmenler çağdaş noir'ın temsilcileridir. Neo-noir, sinemasal şablonları kullanmaktan öte, öykülemedeki temel iletinin ne olduğu ile daha ilgili görünmektedir. Şüphesiz kara filmin derin gölgeleri, silah, kadın, maço erkek dünyası zaman zaman kaynaklandığı türe gönderme olsa da, asıl üstünde durulması gereken, altı çizilen insanoğlunun suça teşni olan, kaygılı ve güvenliksiz ruh halidir, burada suç kendiliğinden beslenir. Ve hatta Nolan'ın *Memento*'sunda olduğu gibi aradığımız katil tam da içinde olduğumuz dışarıdakidir, kendimizdir. Hayat çift yüzlü bir balta haline gelmiştir, hangi yöne dönse kıyametler getiren...

Disütopik bilimkurgular ise, önce teknolojik hakimiyetin getirdiği korku ve kaygı olan teknofobiye daha sonra da tekno-geleceği kabullenen ama getirecekleri, götürecekleri ve değiştirecekleri üzerine kafa

yoran, uyarıda bulunan future noir'a dönüşür. Bu kimliğin oluşumunda William Gibson'un, Philip K. Dick'in, cyberpunk değerler sisteminin tümü belirleyici olmuştur. Muhafazakar olmaktan uzak, yenilikçi, radikal ve aynı zamanda nihilist yaklaşımlarıyla future-noir temsilcileri, biz ölümlülere tekno-geleceğe dair tetikte olmamız konusunda uyarıda bulunur. Zamansal ve uzamsal olarak geleceğin kurgularını değiştiren future-noir, gideceğimiz çağa dair tezleri görselleştirir. Bu tezler bazen kayıtsızlık içinde kayboluşa doğru yol aldığımız, paranoyaların egemen olduğu kontrol altındaki dünya, kontrolü kaybedip teknolojiye yenilen insanoğlunun yazgısı, sıcaklıktan arınmış simgesel bir iletişim düzeni, yitirilen tarih ve çatallaşan gelecek düşüncelerini içerir. *Mileniumism* adı verilen bu gelecek, postmodern sosyal, kültürel, artistik ve ekonomik etkilerin olacağı cyberpunk felsefesinden filmlere yansır. *Mileniumism* evrenindeki peri masalları bile, *Artificial Intelligence*'da olduğu gibi teknolojiktir. Yine de bu evren, kendi evrimsel kaderini tayin edeceğini düşünen insanoğlu için hiç de umutlu bir gelecek öngörmez. Bu *Matrix*'in, *Blade Runner*'ın, *Minority Report*'un karanlık gelecek öngörüsüne denk düşer, gerçeğin gerçeklikten koptuğu, sahtesinin yaşamışlık sanılacağı bir gelecek öngörüsü...

Postmodern güvensizlik, yeni çağın anahtar terimidir. Dünyanın sanal hükümdarı olan insanın, toplumdan ve doğadan uzaklaşışı, küresel tepkisizlik, nükleer silahlanma çılgınlığı, soğuk savaş, etnik çatışmalar, mega medya, klonlama, genetik çalışmalar ve ekolojik yıkım bu hastalıklı güvensizliği körüklemektedir. İnsanların ekranın ardında kendilerini güvende hisset-

tiği altın çağ da yok olmuştur. Çünkü artık *Big Brother* çeşitli kimliklere bürünmüştür, okullardaki çocuklar anneleri babaları tarafından ekrandan izlenebilir, ofislerdeki patronlar çalışanlarının bilgisayarlarındaki veri akışını yazılımlarla denetleyebilir, ICQ (I Seek You-Seni Arıyorum) çağı sevgilileri web kameralarıyla birbirlerine kavuşur, suretlerini gösterebilir, kısacası herkes elektronik gözlerle izlenebilir ve tüm sistemler çökertilebilir, içeriği yerle bir edilir hale gelmiştir. CodeRed, Melissa, I Love You ve daha nice bilişim virüsü (her yıl bilgisayar virüsleri sayısı % 47 oranında artış göstermekte), bilgisayarlarımızdaki dosyaları tehdit ederek bizi zarara uğratacak bir kabusa dönüşür.

Sorulması gereken soruyu belki de yalnızca bir ayna sorabilir:
Gerçek mi görüntünün, görüntü mü gerçeğin bir yansımasıdır?
Jean Baudrillard / Simulation&Simulacra

Siber suç gruplarının "halka hizmet" anlamındaki saldırıları, bireysel tatmine yönelik ileri teknoloji terörizmi, bir dönem allanıp pullanan ulusötesi iletişimi çökertmeye yönelmiştir. İleri teknoloji istihbaratçılarınca sürekli korunan sistemler, paranoya krallığının önlenemez sonucudur. Işıltılı, bol güvenlik sağlayan koruma duvarları (firewall) ile korunan teknolojik uygarlık, işe yaramaz nesnelerin ortalığı sardığı belleğini yitirmiş bir toplumu doğurmuştur. CIA'nin web sitesi 1996 yılında hacker'lar tarafından kırıldığında Amerika kendini bir siber savaşın içinde bulur, zira Pentagon'daki sistem günde 100 saldırıya uğrar. 11 Eylül 2001'de Dünya Ticaret Merkezi ve Pentagon'a yapılan saldırılar, Amerika'ya kendi siste-

minin zayıflığını, güvenliğinin olmadığını bir kez daha kanıtlar. Bu olayın ardında bir siber terörizmin bulunduğu kanıtlanmamış olmakla beraber, Siber Suç'lar konusunda Amerika başta olmak üzere pek çok ülke, yasalarında değişikliklere gitmeye başlar. Bugüne dek *de facto* (fiili) olarak süren siber güvenlik önlemleri, tıpkı telefonların dinlenebildiği gibi tüm elektronik postalarında okunmasına uzanırken kişisel güvenlik etiği yerle bir edilmiş olur. Ve sonunda Amerikan filmlerinin fantezisi olan nice teknolojik kabus hikayesi, bireylerin ruhlarını soğutacak ve onları diri ama çaresiz bırakacak paranoya ile iyice yaldızlanarak gerçeğe dönüştüğünü gösterir. Baudrillard'ın dediği gibi "*Felaketin hayal edilmesi mümkün olduğuna göre, o çoktandır buradadır.* "

Aciziyet içine düşen modern çağın, "*hesaplayıcı düşünme biçiminin, tamamen ideolojik bir nitelik taşıyan ve tek derdi dünyaya insan iradesini dayatmak olan bir düşünme biçiminin tahakkümü altında olduğunu*" söyleyen Heidegger'in tüm bunlara rağmen teknolojinin bütün izlerini söküp atmalı mıyız sorusuna verdiği cevap, teknoloji karşısında hem "evet" hem "hayır"ı dile getiren "*itidal*" tavrını takınmak olur. Heidegger, Nietzsche, Foucault ve Derrida'nın Batı kültürünün nihai mantıksızlığı karşısında insanoğlunu göreve çağıran metinleri, bu anlamda yol göstericidir. Onlar tüm Adem'ler ve Havva'lar gibi modern çağa yabancılaşmışlardır, radikal sahipsizliğe, radikal karşı ütopyacılıkla yanıt veren yapıbozumcularıdır. Onların metinleri yaşadığımız çağa şüpheyle bakmamızı telkin eder. Zaten görünen odur ki, bugün "kriz", geçmişten çok daha rahatsız edici bir biçimde varlığını

sürdürmektedir. Bu anlamda belirsizliklerin hakim olduğu varoluşumuza şüpheyle bakmak ve temkinli olmak bir gerekirliktir.

Hayal güçlerimizi zorlayan sanal dünya kocaman bir gerçekliktir, illüzyonun ta kendisidir, incelikli bir hiledir. Bugünün şüpheli gerçeğidir, artık düşsel bir evren değildir... Alabildiğine ideolojiktir, gerçek, sahtesinin ardına saklanmıştır. Çinlilerin beddua edecekleri kişiye dedikleri "*Umarım ilginç bir çağda yaşarsın*" deyimi bu yüzyılı kastediyor olmalıdır. Mutlak gerçeğin mutlak sahteye dönüştüğü, yerine geçtiği imgenin protezi ve hatta sureti olduğu bir çağ...

Sonuç olarak *Gelecek İçin Hazırlan, Gelecek Bir Katliam*, neo-noir ve future noir'ın izini sürerken nihilist bir mercek ardından bakmayı tercih etmiştir. Bu merceğin önünde yabancılığı arttıkça, suça ve yalnızlığa teslim olan insanoğlunun görüntüsü ve varoluş durumu vardır. Noir filmlerinin öykü anlatıcıları toplumsal uzlaşmanın olanaksızlığına, sistemin keskinleşen dişlerine, varoluşun zavallılığına vurgu yapmayı yeğler. Bugünün gerçeklerine bu denli denk gelen başka hiçbir film türü yoktur. Nihayetinde kara filmlerin evreni, yaşadıklarımızın izdüşümdür. Gelecek ise bugünün...

Ruslar, Çeçenler'in Moskova'da bir tiyatro binasındaki eylemlerinden rehineleri sağ kurtarmak için, binaya saldıkları uyutucu gazla 100'den fazla rehineyi ve 50 eylemciyi öldürmüşken (27.10.2002), ABD Irak'a karşı savaş hazırlıklarını son sürat sürdürürken yine ve hep Leonard Cohen'e kulak vermenin zamanıdır;

Gelecek geliyor, hazır olun
Hazır olun katliama
Her şey kayıp gidecek...
Kırılacak
Batının kadim şifresi
Özel yaşamınız saçılacak her yana
Hayaletler gezinecek ortalıkta
Ateşler yanacak yollarda
ve beyaz adam dansedecek
bir kadın göreceksiniz başaşağı asılmış
yüzünü örtmüş olacak sarkan elbisesi
ne kadar şair müsveddesi varsa
toplaşarak etrafına
Chalie Manson'u taklit edecekler
ve beyaz adam dansedecek
Geri verin bana Berlin Duvarı'nı
Stalin'i ve St Paul'u verin
Verin bana İsa'yı
ya da Hiroşima'yı bana verin
Doğmamış çocukları öldürün
Sevmiyoruz artık çocukları
Gelecek geliyor, hazır olun
Hazır olun katliama
TÔVBE ET dediklerinde
Her şey kayıp gidecek...

Çev: Füsun Çiçekoğlu Oralalp

Kasım 2002 / Ankara

Kaynakça

Adorno, W. Theodor, Çev., Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, **Minima Moralia**, Metis Yay., İst., 1998

Atayman, Veysel, Der., **Şiddetin Mitolojisi**, Don Kişot Yay., İst., 2002

Barthes, Roland, Çev., Tahsin Yücel, **Çağdaş Söylenler**, Hürriyet Vakfı Yay., İst., 1990

Baudrillard, Jean, Çev., Emel Abora-Işık Ergüden, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Ayrıntı Yay., İst., 1995

Baudrillard, Jean, Çev., Oğuz Adanır, **Simulaklar ve Simulasyon**, Dokuz Eylül Üniversitesi Yay., İzmir, 1998

Demirergi, Nalan, İşçan, Cüneyt, Öngören, Mahmut, Yanık, Figen, **Bu Ne Şiddet**, Kitle Yay., Ank., 1994

Dowell Pat-John Fried,Derleyen: Sabri Büyükdüvenci, Ruken Öztürk, **Postmodernizm ve Sinema**, Bilim ve Sanat Yay., Ank 1997

Kernberg, Otto, Çev., Banu Büyükkal, **Sapıklıklarda ve Kişilik Bozukluklarında Saldırganlık**, Metis Yay., 2000

Megill, Allan, Çev., Tuncay Birkan, **Aşırılığın Peygamberleri**, Bilim ve Sanat Yay., Ank., 1998

Orr, John, Çev., Ayşegül Bahçıvan, **Sinema ve Modernlik**, Ark Yay., Ank. ,1997

Palahniuk, Chuck, **Dövüş Kulübü**, Çev., Elif Özsayar, Ayrıntı Yay., 2001

Roloff, Bernhard, Seeslen, Georg, Çev., Veysel Atayman, **Ütopik Sinema**, Alan Yay., İst.,1995

Roloff, Bernhard, Seeslen, Georg, Der., Veysel Atayman, **Cinayet Sineması**, Alan Yay., İst.,1997

Ryan, Michael, Kellner, Douglas, Çev., Elif Özsayar, **Politik Kamera**, Ayrıntı Yay., İst., 1997

Sayın, Zeynep, **Kötülük Tekilcilik Postmodernizm**, Mitos Yay., İst., 1994

Zizek, Slavoj, Çev., Savaş Kılıç, **David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine**,Om Sinema Yay., İst., 2001

Makaleler

Akkoç,, Bülent, **Bilimkurguda Robotlar, Androidler, Siborglar**, Atılgan Dergisi, Sayı:3

ALPİN, Hakan, **Asımov Pozitronik Robot Kuramı Ve Vakıf Serisi Hakkında Değerlendirmeler,**
http://www.kayipdunya.com/01-05-02/yazilar/hakan_alpin/index.html

Atayman, Veysel, **Lynch'in Çelişkili ve Kaotik Dünyası**, 25. Kare, Ocak-Mart 19)7, sayı:18

Atayman, Veysel, **Coen Kardeşler**, 25. Kare Sinema Dergisi, Ocak-Mart 2000, Sayı:30

Atayman, Veysel, **Barton Fink**, 25. Kare Sinema Dergisi, Ekim-Aralık 99, Sayı:29

Atıcı, Ece Gamze, **Philip K. Dick'in Yaşamı ve Evrenleri Üzerine**, Lull, Altıkırkbeş, Sayı 4, Ekim 2002

Aysever, Levent, **Makine ve Zeka**, Bilim ve Teknik Dergisi, Haziran 2001

Crooks, Robert, **Retro noir, Future Noir: Body Heat, Blade Runner and Neo-Conservative Paranoia** www.hanover.edu/philos/film/vol_01/crooks.htm

Davis, Mike, **Downsizing the Future: Beyond Blade Runner,** http://www.levity.com/markdery/ESCAPE/VELOCITY/author/davis.html

Dreyfus, Hubert L., **Bilgi Otobanında Nihilizm**, Sayı 30- Cogito, YPK Yayınları

Erdem, Tuna, **Neo Popüler Sinemaya Doğru**, Sinema Dergisi Eylül 1999

Evangelisti, Valeria, **Alt Katlar'ın Edebiyatı Gerçek Dünyayla Mücadele Eden Bilimkurgu,** Sayı 31 - Bahar 2002, Cogito Özel, YPK Yayınları

Günaydın, Serhat, **Dil ve Şizofreni:Otomatik Portakal**, 25. Kare Sinema Dergisi, Ocak-Mart 1999

Günaydın, Serhat, **Lost Highway:Beden, Uzam ve Zaman**, 25. Kare, Nisan-Haziran 99, Sayı:27

Hakan, Ali, **Gerçekten Uyuyamazsan Gerçekten Uyanamazsın**, 25. Kare, Ocak-Mart 2000, Sayı:30

Irwine, Martin, **Postmodern, Postmodernizm, Postmodernity,** http://www.georgetown.edu/irvinemj/technoculture/

Kellner, Douglas, **Entelektüeller, Yeni Kamusal Alanlar ve Tekno-Politika**, Sayı 31 - Bahar 2002, Cogito Özel, YPK Yayınları

Kutlu, Kutlukhan,, **Huzurun Ardında Dehşet**, Sinema Dergisi, Kasım 2001

Kutlu, Kutlukhan, **Dövüş Kulübü: X Kuşağının Nabzı**, 25. Kare, Ocak-Mart 2000, Sayı:30

Pfeil, Fred, **Revolving Yet Conserved:Family Noir in Blue Velvet & Terminator 2**, http://www.geocities.com/Hollywood/2093/papers/pfeil.html

Rovira, Jim, Çev., Özgür Yaren, **Baudrillard ve Hollywood: Düzenin "Tağyir, tadil, ilgası" ve Matrix"** http://www.dergi.org/Arsiv/Dergi@Net_Kasım-Aralik1999.htm

Sayar, Kemal, **Psikolojik Mekan Olarak Siberalan**, http://psikiyatri.net/links2/pages/Detailed/127.shtml

Sterling, Bruce, **Preface to Mirroshades**, http://project.cyberpunk.ru/idb/mirror-shades_preface.html

Stratton, Jon, **Siberalan ve Kültürün Küreselleştirilmesi,** İnternet: Uçuncu Devrim? Sayı 30 - Kış 2002 , YPK Yayınları

Sunay, Çağlar, **21. Yüzyılın Robotları-Androidler**, Bilim ve Teknik Dergisi, Ağustos 1998

Topçuoğlu, Ayşenur, **Biri Beni De Gözetliyor mu?**, Bilim ve Teknik Dergisi, Kasım 2001

Topçuoğlu, Ayşenur, **Yapay Zeka**, Bilim ve Teknik Dergisi, Aralik 2001

Topçuoğlu, Atyşenur, **Siber-Terörizm**, Bilim ve Teknik Dergisi, Ekim 2001

Tunç, Aslı, **Bir Şiddeti Aklama Öyküsü Katil Doğanlar**, 25. Kare, Nisan-Haziran 1996, sayı:15

Linkler

12 Monkeys Study Guide,
http://www.users.muohio.edu/erlichrd/vms_site/12monk.html

2019:Off World- Blade Runnner http://scribbie.com/uwi/br/off-world.html

Artificial Intelligence http://www.spielberg-dreamworks.com/ai/

Brazil, a very black movie, http://membres.lycos.fr/brazil/GB/indexgb.htm

The City of Absurdity: David Lynch,
http://www.geocities.com/Hollywood/2093/papers.html

David Fincher, http://www.davidfincher.net/

Fight Club http://www.foxmovies.com/fightclub/

Kubrick Multi Media Film Guide http://www.indelibleinc.com/kubrick/films/clockwork/

Noir Cinema Home Page, http://noircinema.com/

Cyberpunk Linkleri

http://project.cyberpunk.ru/
http://www.cyberpunkproject.org/
http://project.cyberpunk.ru/idb/news_alt.2600.html
http://project.cyberpunk.ru/idb/news_alt.cyberpunk.html
http://www.wired.com/wired/current.html
http://www.2600.com/
http://www.ecn.org/settorecyb/
http://www.socio.demon.co.uk/magazine/magazine.html
http://www.geekgirl.com.au/
http://www.geocities.com/SunsetStrip/Alley/3382/
http://www.ora.com/people/staff/stevet/netfuture/
http://www.socl.niu.edu/~cudigest/
http://ctheorymultimedia.cornell.edu:8080/ctmm/ctmain?action=login

Hayal güçlerimizi zorlayan sanal dünya kocaman bir gerçekliktir, illüzyonun ta kendisidir, incelikli bir hiledir. Bugünün şüpheli gerçeğidir, artık düşsel bir evren değildir... Alabildiğine ideolojiktir, gerçek, sahtesinin ardına saklanmıştır. Çinlilerin beddua edecekleri kişiye söyledikleri 'Umarım ilginç bir çağda yaşarsın' deyimi bu yüzyılı kastediyor olmalıdır. Mutlak gerçeğin mutlak sahteye dönüştüğü, yerine geçtiği imgenin protezi ve hatta sureti olduğu bir çağ...

Bu kitap, neo-noir ve future noir'ın izini sürerken nihilist bir mercek ardından bakmayı tercih etmiştir. Bu merceğin önünde, yabancılığı arttıkça, suça ve yalnızlığa teslim olan insanoğlunun görüntüsü ve varoluş durumu vardır. Kara Filmlerin öykü anlatıcıları toplumsal uzlaşmanın olanaksızlığına, sistemin keskinleşen dişlerine, varoluşun zavallılığına vurgu yapmayı yeğler. Bu günün gerçeklerine bu denli denk gelen başka hiçbir film türü yoktur. Nihayetinde Kara Filmlerin evreni, yaşadıklarımızın izdüşümüdür. Gelecek ise bugünün.....

Felaketin hayal edilmesi mümkün olduğuna göre, o çoktandır buradadır.

ISBN 9758467662