

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
DOKTORA TEZİ

**GÜNÜMÜZ SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİĞİN
YENİDEN DEĞERLENDİRİLMESİ**
(TÜRKİYE VE ABD SİNEMALARININ KARŞILAŞTIRILMASI)

Hazırlayan
Burak BAKIR

Danışman
Prof. Dr. Ertan YILMAZ

İZMİR - 2010

Yemin Metni

Doktora Tezi olarak sunduğum ‘‘Günümüz Sinemasında Gerçekçiliğin Yeniden Değerlendirilmesi (Türkiye ve ABD Sinemalarının Karşılaştırılması)’’ adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

..../..../.....

Adı SOYADI

Burak BAKIR

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göreAnabilim Dalıöğrencisi' ninkonulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: **Konu Kodu:** **Üniv. Kodu:**

· Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: Bakır **Adı:** Burak

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Günümüz Sinemasında Gerçekçiliğin Yeniden Değerlendirilmesi (Türkiye ve ABD Sinemalarının Karşılaştırılması)

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Reconsideration of Realism in Contemporary Cinema (A Comparison Between Cinemas of Turkey and USA)

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü. **Enstitü:** G.S.E. **Yıl:** 2010

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 163

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 119

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof. Dr. **Adı:** Ertan **Soyadı:** Yılmaz

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Gerçek
- 2- Ütopya
- 3- Bilinç
- 4- Siyaset
- 5- Şeyleşme

Tarih:

İmza:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Real
- 2- Utopia
- 3- Consciousness
- 4- Politics
- 5- Reification

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

Hayır

ÖZET

Sanatlarda gerçekçilik anlayışı bugüne kadar estetik bir kategori olarak tanımlanmıştır. Oysa, temelde, gerçekçilik epistemolojik bir kategoridir. İçinden çıktığı toplum hakkında düşünme biçimidir. Gerçekçilik kavramı, gerçek ve gerçeklik kavramları ile bağlantılı düşünülmelidir. Gerçeklik dediğimiz, fiziksel gerçeklik değil ama toplumsal, kültürel ve zihinsel bir süreçtir. Gerçek ise bu toplumsal gerçekliğe dahil edilemeyen ama onun gene de merkezinde yer alan boşluğa verilen addır. Gerçekçilik ise gerçekliğe, gerçeğin dolayımı ile bir bakıştır. Bu sebeple, aynı zamanda, etik ve siyasal bir edimdir.

Günümüz sinemasında, ABD ve Türkiye sineması örneklerinde, bu anlamdaki gerçekçiliğe yakın yapıtlar yapılmaktadır. Ne var ki günümüzde, her iki toplumda da, gerçeklik bir sorun niteliği taşımaktadır. Gerçekçi anlatıların ütopyacı bağlamlarına karşın, günümüz kendi mevcut durumundan başkasını tahayyül edememektedir.

ABSTRACT

The conception of realism in the arts is identified as an aesthetical category so far. However it is essentially an epistemological category. It is a way of thinking on the society it originates from. The notion of realism should be considered in relation with the other notions such as real and reality. The reality in question is not the physical dimension of it, but a combination of its social, cultural and cognitive processes. Real is a gap which can not be attached to that social reality, but at the same time it takes place in the heart of it. Realism is an outlook on the reality through the medium of the real. Therefore, it is also an ethical and a political act.

There are many examples that are close to this sense of realism in the contemporary cinema of USA and Turkey. In the meantime, reality remains a major problem of the both societies. Despite the utopian contexts of the realistic narratives, today's societies are not able to envisage new conditions other than their current ones.

**GÜNÜMÜZ SINEMASINDA GERÇEKÇİLİĞİN YENİDEN
DEĞERLENDİRİLMESİ
(TÜRKİYE VE ABD SINEMALARININ KARŞILAŞTIRILMASI)**

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTAYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÖNSÖZ	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. GERÇEKÇİLİĞİN EKONOMİ POLİTİĞİ	6
1.1.1. Tarihsel Paradigma	6
1.1.2. Hegemonya Mücadelesi	10
1.2. EPİSTEMOLOJİK TEMELLER	16
1.2.1. Gerçek ve Gerçekçilik	16
1.2.2. Özne ve Nesne	20

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. RÖNESANS'TAN 20. YÜZYILA GERÇEKÇİLİĞİN TARİHSEL PARADİGMASI	28
2.1.1. Trajik Gerçekçiliğin Doğuşu ve Alegori	28
2.1.2. Zaman ve Mekan Stratejilerinin Gelişimi	33

2.2.	MODERNİZM VE GERÇEKÇİLİĞİN DÖNÜŞÜMÜ	40
2.2.1.	Proust ve Zamanın Dönüşümü	40
2.2.2.	Öznelliğin Şeyleşmesi Olarak <i>Ulysses</i>	49
2.2.3.	Bir İdeoloji Kuramcısı Olarak Kafka	53
2.2.4.	Avant-Garde'ın Sonu	57
2.3.	EPİSTEMOLOJİK BİR KATEGORİ OLARAK GERÇEKÇİLİK VE SİNEMA	60
2.3.1.	Gerçeklik İzlenimi ve Temsil	60
2.3.2.	Gerçekçilik ve Diyalektik Montaj	64
2.3.3.	Yeni-Gerçekçilik ve Şimdinin Ontolojisi	68
2.3.4.	Olay Örgüsü ve Eylem, Dramatik Yapıda Gerçekçilik Sorusalı	70
2.3.5.	Siyasal Bir Kategori Olarak gerçekçilik Sorunsalı	85
2.3.6.	Yeni-Gerçekçilik Sonrası Değişen Stratejiler	91
2.3.7.	Ulusal Sinema, Üçüncü Sinema ve Gerçekçilik	102

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1.	TÜRKİYE VE ABD SİNEMALARI BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZDE GERÇEKÇİLİK	111
3.2.	MELODRAM, NOSTALJİ VE İMGE	115
3.3.	KAÇIŞ VE DİRENİŞ PRATİKLERİ	131
3.4.	BEDEN VE KİMLİK POLİTİKALARI	141
	SONUÇ	155
	KAYNAKÇA	161
	ÖZGEÇMİŞ	

ÖNSÖZ

Türkiye’de bilimsel bir çalışma yapmanın önünde sayısız problemler vardır. Bu problemlerin başında, bu çalışmaları gerçekleştirenler üzerine uygulanan fikri baskılar gelir. Gerçekçilik üzerine yaptığım çalışmamda bana bunların hiçbirisini yaşatmayan, kendi fikirlerini dikte etmeyen ve fikirlerime saygı gösteren hocalarıma teşekkür ederim. Üniversitelerde olması gereken bu anlayışın ileride çok daha sayıda fakültede gerçekleşeceğine inanıyorum.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında doğrudan ya da dolaylı olarak pek çok insanın katkısı oldu. Çalışmanın ilk danışmanı olan Oğuz Makal’a, daha sonra danışmanlığı devir alan ve bana sabır gösteren Ertan Yılmaz’a, gerçek, gerçeklik gibi kavramlarla benden çok daha fazla ilgilenmiş olan Oğuz Adanır’a, Enstitüde her türlü derdime çare üretme başarısı gösteren, güzel insan Filiz Aygün’e, her fırsatta bana zaman yaratan ve her türlü yardımı gerçekleştiren Emrah Suat Onat ve Zehra Cerrahoğlu Zıraman’a, fikirleriyle ya da destekleriyle yanımda hissettiğim Taylan Akdağ, Nihat Koçyiğit, Barış Alparslan, Gülçin Yörük, Nida Özbolat ve Kubilay Mutlu’ya, bana çalışabilmem için elinden gelen her koşulu yaratmaya çalışan, emek veren Anneme ve Babama teşekkür ederim.

Ve yüzüne ay kırıkları çarpıp uyanan Doğa’ma...

Ve başka bir dünyanın en güzel halleri olan, Duru’ma ve Dersu’ma,

Onlardan çaldığım her an için gösterdikleri sabır için müteşekkirim.

Bu çalışma onlara ve doğum günümde yanarak ölen tüm dostlara ithaf edilmiştir.

GİRİŞ

İnsanın doğadan kopmasına işaret eden kültür, aynı zamanda onun gerçeklikle ilgisinin başlangıcını da oluşturur. Kurulan kolektif yapılar, minimum ya da ilkel düzeyde kalsa bile belirli bir zihinsel gerçeklik biçimi üretirler. Ancak, bugün kullandığımız anlamıyla, toplumsal gerçeklik daha modern örgütlenme biçimlerine tekabül eder. Bu anlamıyla da simgesel bir yapılanma biçimidir. Çünkü insan içine doğduğu kültürün toplumsal dünyasına ancak o kültürün temel kalıpları ile dahil olabilir. Bunun başat koşulu o kültürün diline dahil olmasıdır. Ne var ki, toplumsal gerçekliğin bu biçimdeki kurgulanışı insana ve kültürün potansiyellerine ilişkin her şeyi içine alamaz. Her zaman bir dışarı, bu evrenin içine dahil edilemeyen unsurlar bulunur. Modern toplumun oluşumunda, burjuva ahlakının cinselliği bastırma biçimlerinde olduğu ya da kapitalizmin görece üst düzeyde örgütlenmesini tamamlayıp, büyük kitleleri mülksüzleştirdikten sonra onları uzun bir süre kendi sisteminin içine dahil edemeyişinde olduğu gibi. Toplumsal gerçekliğin ortasında açılan bu boşluk ise onun gerçeğidir. Böylelikle gerçeklik ve gerçek birbirleri ile ilişkili ama çatışan kavramlardır. Böyle bir kavramsallaştırma çerçevesinde ise gerçekçilik dediğimiz sanatlardaki olgu sorunsal haline gelir¹.

Sanatlarda gerçekçilik üzerine tartışmalar yeni değildir, özellikle iki dünya savaşı arası, Marksist estetik kuram içerisinde önemli bir yer teşkil etmiştir. Bu tartışmalar bugün için, içinde yaşadığımız döneme uzak görünebilir, ancak hala zihin ve ufuk açıcı sonuçlara da ulaşabilmek mümkündür. Tartışmaların bize gösterdiği en önemli olgu, gerçekçiliğin kavramsallaştırılmasının estetik bir kategori biçiminde yapıldığı ve genel bir yansıtma, mimesis kuramı çerçevesinde ele alındığıdır. Özellikle de Stalin döneminde “sosyalist gerçekçiliğin” resmi sanat olarak ilan edilmesinin ardından, bu tartışmalar daha farklı bir boyuta sürüklenmiş görünmektedir. Gerçekçiliğin en önemli savunucularından Lukacs’ın bu dönemde,

¹ Bu çalışma boyunca kullanacağımız gerçekçilik kavramı sanat alanıyla ilgilidir. Felsefi gerçekçilik düşüncesiyle bağlantılı bir kavram değildir. Bu ikisi kökten ayrı noktalara işaret ederler ve birbirlerine karıştırılmamaları önemlidir.

ilk metinlerine nazaran daha geri bir konum benimsemeye başlamış olması bu noktada etkilidir ve tartışmaların daha zengin bir biçime bürünmesi de mümkün olamamıştır.

Gene iki dünya savaşı arasında avant-garde sanatın yükselişi, ardından faşizm dönemi ve savaş sonrasında, Soyut Dışavurumculuğun ABD’de bir anlamda resmi sanat haline gelişi, Avrupa’da ise özellikle Yeni Dalga ile birlikte sinemada yeni bir modernizmin başlaması ile devam eden süreç içerisinde gerçekçilik tartışmaları da büyük ölçüde geride kalmıştır. Gelgelelim bütün bu süreç içerisinde temel bir nokta göz ardı edilmiş gibi görünmektedir. Sanatsal aracın sınırlılıkları ve olanakları içerisinde, toplumsal gerçekliği anlama, temsil etme çabasının kendisi doğrudan estetik bir kategori midir, yoksa estetik kategorileri kullanan epistemolojik bir olgu mudur? Bugün geçmişteki tartışmaların ışığında ve gerçekçi olarak adlandırılmış olan yapıtlara baktığımızda, gerçekçiliği estetik bir kategori biçiminde değerlendirmek zor görünmektedir. Gerçekçilik öncelikle içinde yaşadığı toplumu bilme çabasının ürünüdür, bu anlamda da epistemolojiktir.²

Ancak gerçekçiliği salt epistemolojiye indirgemek eksik bırakmak anlamına gelecektir. Bilginin toplumsal karakteri, o bilginin çıkartılabilmesi için taraf tutmayı gerektirecektir, doğa bilimlerinde suyun 0 derecede donduğunu söylemek nesnel bir bilgidir ancak toplumbilimlerinde nesnelliğin bir ölçütü yoktur. Taraf tutma konumunun kendisi, bu noktada bilişsel bir faaliyettir, her hangi bir takımın taraftarı olmak gibi duygusal bir yatırım içermez, bu sebeple ahlaki olmaktan çok etik kodlarla tanımlanması gerekir. Diğer bir ifade ile, bakış açınızı belirleyen tarafın bilgisini de üretme zorunluluğu söz konusudur. Öyleyse sadece nesnesi üzerine düşünen değil, ama kendi bilgisi üzerine de düşünen bir konumu içerir. Ne var ki gerçekçilik bu kategori ile de sınırlı kalamaz. Çünkü gerçekçilik edimini tanımlayan en önemli unsurlardan birisi, sadece öznenin tarafından değil ama nesnenin tarafından da bakabilme pratiğidir. Bu suretle üçüncü olarak da siyasal bir

² Farklı bir bağlamda, benzeri saptamayı Fredric Jameson da yapmaktadır; Jameson, Fredric, *Biricik Modernite*, Epos Yayınları, çev: Sami Oğuz, 2004- 1. Baskı. “*Modernizm estetik, gerçekçilik ise epistemolojik bir kategoridir...*” s: 120.

kategoridir. Toplumsal gerçekliği, onun çekirdeğinde yer alan, gerçeğin o boş noktasından görebilme edimidir.

Gerçekçiliğin bu biçimde ortaya koyulma çabası, köklerini gene Lukacs'da bulur. Ama özellikle *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin yazarı olan Lukacs'da. Toplumun şeyleşmesinin ve bütünlüklü bir biçimde kavranabilmesinin diyalektiğini, siyasal ve felsefi bir düzeyde, bu metinde ortaya koymaya çalışmıştır. Fakat, daha sonraki roman ve gerçekçilik üzerine yaptığı çalışmalarda bu yaklaşım gözükmez. Kendi gerçekçilik perspektifini Balzac, Thomas Mann gibi yazarlarla sınırlandırır. Toplumsal yaşam içindeki değişimleri ve buna uygun biçimde değişen anlatı stratejilerini görmezden gelir. Oysa ki bu metninde, çağdaş yazını ve sanatı farklı bir gerçekçilik perspektifinden değerlendirebilecek bir bakış açısına sahiptir.³

Ne var ki, bugün gerçekçiliği bu biçimde tartışmanın önünde bir takım çözümleri gereken problemler vardır. Bunlardan en önemlisi, gerçeğin toplumsal boyutta kendisinin bir sorunsal haline gelmiş olması. İçinde bulunduğumuz dönem, kapitalizmin dönüştürmüş biçimi, hiçbir dışarıyı bırakmazcasına, bütünlüklü bir sistem olmaya gidiyor. Böylesi bir yapının oluşması ona dışarıdan bakabilme potansiyellerini de azaltmakta ve zayıflatmaktadır. Bütünlüklü bir sistem, her şeyin belirlendiği, kesinleştirildiği bir sistem ölüm demektir.

Bu duruma bağlı olarak, farklı dünya tasavvurları da gittikçe azalmaktadır. Oysa ki gerçeğe, gerçek noktasından dolayıyla yapılacak her bakış ütopyik bir karakter taşır. Bunun gerçekleşmediği noktada, gerçekçi bir anlatıyı oluşturabilmenin de olanakları kalmamaktadır. Ne var ki günümüzde, başka bir dünyanın mevcudiyetini tahayyül eden ütopyik perspektiflerden ziyade, mevcut olanı

³ Bütün bu çalışmanın başlatıcısı, ironik bir biçimde, Jameson'ın şu saptamasıydı: “*Belki şaşkıncu bir akıbet gibi görünecek ama yaşadığımız şu son zamanlar için anlamlı bulunabilecek sözleri söyleyebilecek yine Lukacs oluyor. Bu varsayımsal Lukacs, eğer böyle bir şey olabilmiş olsaydı, gerçekçilik anlayışı **Tarih ve Sınıf Bilinci**'ndeki kategorilere göre yeni baştan yazılmış, özellikle de, **şeyleşme ve totalite** kategorilerine ağırlık verilerek yazılmış yeni bir Lukacs oluyor.*” Jameson, Fredric, *Sonuç Yerine Bazı Düşünceler*, s:322, Anderson, Perry (edit.) *Estetik ve Politika*, Eleştiri Yayınevi, çev: Ünsal Oskay, 1. Baskı – 1985.

ehlileştirmek, daha yaşanılabilir kılmak üzerinden bir anlayış gittikçe hakim olmaktadır. Gerçekçilik üzerine yapılacak bir çalışma bunları da dikkate almak zorundadır.

Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde tarihsel bağlamı ve temel kavramları ortaya koyup açıklamaya çalıştık. Bunu yaparken hem toplumsal gerçeklik boyutunu hem de bu gerçekliğin temsil ediliş stratejilerini göz önünde bulundurduk. Gerçekçi anlatıları kapitalizmin gelişim tarihi ve imgenin geçirmiş olduğu aşamalar ile sınırlandırdık. Kapitalizmin bir egemenlik biçimi olarak geçirdiği dönüşüm dönemleri, gerçekçi anlatının stratejilerinde değişimlere tekabül ettiği için önemli, çünkü değişimin doğası, aynı zamanda farklı dünya perspektiflerinin de devreye girmesine olanak sağlıyor, görece dingin dönemlerde ise gerçekçi anlatılar genel bir perspektiften daha mikro düzeylere geçiyorlar. Antik dönem tragedyalarda ya da Aristoteles ve Platon gibi düşünürlerde de gerçeklik, mimesis vb sorunsallar yer almaktaysa da bunları kapsam dışında tuttuk. Gerçek, gerçeklik gibi temel kavramlar, kavramların hangi bağlamlar içerisinde kullanıldığını ortaya daha net çıkartacağımızı düşündüğümüz filmler üzerinden incelendi. Bu kavramların pek çok tanımlanmış biçimi var, temel olarak Zizek'in Lacan dolayımı ile oluşturduğu ideoloji eleştirisinin perspektifi kavramsal çerçeveyi sağladı. Bunun avantajı hem toplumsal özneler hem de birey öznelerine yönelik çıkarımlar yapılabilmesini sağlaması, diğer yandan da yeni bir perspektif olduğu için, geçmiş perspektifleri de göz önünde bulundurmasıdır.

İkinci bölüm gerçekçiliğe ilişkin tarihsel bir perspektifi oluşturmaya çalışırken, sinema dışındaki anlatı sanatlarından (roman, tiyatro oyunu gibi) örneklere başvurduk. Burada hem gerçekçiliğin tarihsel gelişim çizgisini ve geçirdiği değişimleri, hem de onu oluşturan temel kategorileri belirledik. Bunların bir kısmı anlatı sanatları için genellemeler içerirken, gerçekçiliğin epistemolojik bir kategori olduğunu vurguladığımızda olduğu gibi, bir kısmı, diyalektik montaj kavramında olduğu gibi, sadece sinema sanatının içinde yer alan kategoriler,. Bu açıklamaları, sinema sanatının tarihsel gelişim çizgisini izleyerek, Eisenstein'dan yaklaşık 1980'lere kadar getirdik.

Günümüz sineması bağlamında yer alan son bölüm, son dönem ABD ve Türkiye sinemalarından seçilen ve her iki ülke sinemasının, gerçekçilik ile olan ilişkisini, siyasal, toplumsal ya da kültürel düzeylerde açığa vuran örneklerle sınırlandırıldı. Daha kapsayıcı bir yaklaşım bu tezin sınırlarını aşacağı için gerçekleşemedi. Seçilen örnekler, belirli temalara tekabül ediyor. Bunların seçimini son dönem dünyadaki ve Türkiye'deki çeşitli eğilimler belirledi. Temel meselemiz, ABD ve Türkiye sinemalarını gerçekçilik ile olan ilişkileri bağlamında karşılaştırmak olduğu için, çok sayıda filmi dahil etmek yerine, temel sorunu ortaya koymakla sınırlandırdık. Daha fazla sayıda film, aynı şeyleri yeniden söylemek anlamına geleceği için bu yöntemi benimsedik. Bu suretli gerçekçiliğin, günümüzün iki ayrı toplumsal yapılanması, iki ayrı zihinsel biçimlenişi içinde nasıl yer aldığına ya da neden yer alamadığına baktık.

1. BÖLÜM

1.1. GERÇEKÇİLİĞİN EKONOMİ POLİTİĞİ

1.1.1 TARİHSEL PARADİGMA

Gerçekçilik, insana ait her olgu gibi tarihseldir. Belli şartların ürünüdür ve bu şartlar bağlamında ele alınmalıdır. Gerçekçiliğin tarihsel gelişimi mimesis kuramı çerçevesinde Aristoteles'e, Platon'a kadar geri götürülebilecek olsa da burada önemli nokta, günümüzde gerçekçiliğin anlaşılabilmesi için tarihsel şartların Rönesans, ticari kapitalizmin oluşması, burjuvazinin doğuşu ile paralel ele alınması gerektiği biçimindedir. Gerçekçi eğilim, toplumsal yapının dönüşmeye başladığı, dünyayı algılama, anlama çabasının geçmişe nazaran daha önem kazandığı belli şartlar altında ortaya çıkmaktadır. Statik hale gelmiş toplumsal yapılarda ya da yarının daima belirsiz olduğu ortamlarda (günümüzde Filistin, Irak, Afganistan gibi) gerçekçi eğilimlerden söz edebilmek pek mümkün olamamaktadır. Ancak, özellikle 14-15. yüzyıllardan 1900'lerin ortalarına kadar geçen tarihsel dönemde, Avrupa sanatında ortaya çıkan gerçekçi eğilimler, tam da zihinsel, kültürel, ekonomik, siyasi vb dönüşüm ve değişim dönemlerine tekabül etmektedir. Öyleyse günümüzde gerçekçiliğin olanaklılık koşulları, benzeri ya da farklı dönüşüm aşamasına gelmiş sosyal coğrafyalarda aranmalıdır. Ancak yukarıda zikrettiğimiz Avrupa örneğindeki değişimler hem mikro düzeyde (en geniş anlamıyla ulusal düzeyde) hem de makro düzeyde (bir dünya sistemi olarak kapitalizmin gelişimi) bağlamında gerçekleşmiştir. Bu nokta dikkate alınacak olursa diyelim ki 1979'da İran'da yaşanan 'devrim' ya da günümüzde Latin Amerika kıtasında yaşanan değişimler tek başlarına gerçekçi eğilimlerin gündeme gelmesini sağlamaya yetmeyebilirler. O zaman sormamız

gereken soru, modern dünya sistemi olarak kapitalizm bir değişim aşamasında mıdır ve bu değişime paralel olarak gelişebilecek farklı mikro değişimler söz konusu olabilecek midir?

Bu sorunun cevabı günümüz sınırları içinden değil tarihselleştirilerek cevaplanabilecek bir sorudur. Genel düşünce biçimlerimiz, büyük oranda şimdiki zaman kipi ile çerçeveslendiğinden, kapitalizm, emperyalizm ya da diğer olguları da bu çerçevenin içinde düşünme eğilimindeyiz. Böylelikle değerlendirme kıstasımız, “günümüzde” ön eki ile başlıyor ve sanki “şimdi” her daim geçmişten bir tür kopuşu imliyor. Ama ele almış olduğumuz konuların bir tarihi ve bu tarih içerisinde devam ede gelen bir sürekliliği de söz konusudur. Daha da ötesi bizde bir tür kopuş hissi uyandıran devrim kelimesinin kendisi de kökenleri itibarı ile sürekliliğe, devridaime gönderme yapmaktadır. Bundan kapitalizm ve emperyalizm gibi olgular da muaf değildir.

Kapitalizmi tarihsel olarak ve süreklilik biçiminde düşündüğümüz zaman, yani meşhur “post-fordizm” ile birlikte yaşandığı iddia edilen büyük kopuşu bu tarihe içkin bir olgu olarak gördüğümüzde ve bunun kökenlerine doğru gerilediğimizde, bu gün “yeni” kavramı ile düşünmeye zorlandığımız pek çok gerçekliğin o kadar da yeni olmadığını görmek, şaşırtıcı olmaktan çıkmaktadır. Hatta tam da bu sayede küreselleşme, emperyalizm ve imparatorluk gibi kavramların, günümüze ya da 20. yüzyıla değil de bizzat doğuşundan itibaren kapitalizme özgü olduğunu görmek mümkün olmaktadır. Böylelikle, her ne kadar dönemlere ayırsak da, serbest, tekelci ya da geç kapitalizm arasında, diğer yandan da ticari, sanayi ya da sanayi sonrası kapitalizm arasında bulunan sürekliliği muhafaza etme şansına sahip olabiliriz. Burada artık kapitalizm bizim için parçalı, sıçramalı, kopukluklarla dolu tarihsel bir oluşum olmaktan çıkıp, bütünlüklü bir yapının süre gelen inşa faaliyeti biçimine bürünecektir.

Giovanni Arrighi'nin “*Uzun Yirminci Yüzyıl*” adlı önemli çalışması, bize bu konuda önemli katkılar sağlamaktadır⁴. Onun çalışması buradaki açıklamalarımızın

⁴ Giovanni Arrighi'nin çalışması “Dünya Sistemleri Analizi” yaklaşımı doğrultusunda oluşturulmuştur. Bu yaklaşımın diğer önemli kuramcıları, Immanuel Wallerstein ve Fernand

ana eksenini oluşturmaktadır. Bu önemli araştırmanın ortaya koyduklarından yola çıkarak, bir yandan İtalyan Kent Devletleri'nden Birleşik Eyaletler'e ve İngiltere'den ABD hegemonyasına kadar kapitalizmin süreklilik arz eden tarihini takip ederken, diğer yandan da ve bu birincisinden belki daha önemli ve ilgi çekici bir biçimde, Marx'ın sermaye formülünü, yani meşhur Para-Meta-Para döngüsünü, tek tek işletmeler bazında değil de bir bütün olarak, kapitalizmin bu hegemonik çevrimlerinde görmekteyiz. Böylelikle karşımıza genel hatları ile çıkan tabloda, her maddi genişleme aşamasını, yani sermayenin maddileşip meta formunu aldığı P-M aşamasını, bir mali sermaye aşaması izlemekte ve sermaye meta formundan kurtularak, kedisini spekülasyonlarla büyüten bir mali sermaye, M-P aşamasına geçmektedir.⁵

Braudel'dir. “*Dünya Ekonomisi*”nin Fransızca'daki standart karşılığı *economie mondiale*'dir. Ancak Braudel...farklı bir terimi kullanıma soktu. O *économie-monde* terimini kullandı. Bu terimle, bildiğimiz dünyaya değil fakat (belirli) bir dünyaya; “dünyanın ekonomisine değil” fakat başlı başına bir dünya oluşturan bir ekonomiye” atıfta bulunduğunu göstermek istemişti... Outhwaite, William, *Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü*, Çev: Melih Pekdemir, İletişim Yayınları, 1. Baskı s: 190). Konuyla ilgili olarak Braudel'in Maddi Uygarlık adlı üç ciltlik çalışmasına, Wallerstein'in Modern Dünya Sistemi adlı metnine (iki cilt), Andre Gunder Frank ve Barry K. Gills'in derlediği Dünya Sistemi metnine bakılabilir, ki burada kapitalizm merkezli dünya sistemi analizlerinin eleştirilerini ve farklı dünya sistemleri olabileceğine dair teorileri de görmek mümkün. Ayrıca gene Arrighi'nin *Adam Smith Pekin*'de adlı çalışması bir devam niteliği taşıması anlamında önemli. Braudel, Fernand, *Maddi Uygarlık: Gündelik Hayatın Yapıları 1. Cilt*, İmge Yayınları, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, 2. Baskı – 2004, *Maddi Uygarlık: Mübadele Oyunları, Ekonomi ve Kapitalizm 2. Cilt*, İmge Yayınları çev: Mehmet Ali Kılıçbay, 2. Baskı -2004, *Maddi Uygarlık: Dünyanın Zamanı 3. Cilt*, İmge yayınları, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, 2. Baskı – 2004. Wallerstein, Immanuel, *Modern Dünya Sistemi 1. Cilt*, Bakış yayınları, çev: Latif Boyacı, 1. Baskı – 2004, *Modern Dünya Sistemi 2. Cilt*, Bakış yayınları, çev: Latif Boyacı, 1. Baskı – 2005. Gills, Barry k. & Frank, Andre Gunder (edit), *Dünya Sistemi Beş Yüzyıllık mı Beş Bin Yıllık mı?* İmge Yayınları, çev: Esin Soğancılar, 1. Baskı -2003. Arrighi, Giovanni, *Uzun Yirminci Yüzyıl*, İmge Yayınları, çev: Recep Boztemur, 1. Baskı – 2000, Arrighi, Giovanni, *Adam Smith Pekin'de* Yordam Kitap, çev: İbrahim Yıldız, 1. Baskı – 2009.

⁵ Bkz. Arrighi, age, s: 22.

Bu sistemik döngüler⁶ içerisinde bizim karşımıza çıkan olguların neler olduğuna bakmak gerekmektedir: Öncelikle her bir çevrim, kendisini belirli bir devletin hegemonyası ile ifade etmektedir. Bunun bize gösterdiği şey, kapitalizm ile ulus-devlet (ya da merkezi devlet) arasındaki yakın ilişkidir. En basit anlamı ile kapitalizm sermayenin yoğunlaşmasına ihtiyaç duymaktadır. Böylelikle feodalizmden kapitalizme geçiş aşaması daha çok, dağınık bir biçimde serbest piyasada, pazarlar aracılığı ile dolaşan sermayenin belirli bir bölgede yoğunlaşmasının araçlarını yaratma olarak algılanmalıdır. Zaten o tarihte bilinen dünyanın her bölgesinde “kapitalistler” olmasına karşın, onların birleşmesi ve yoğunlaşması Avrupa’da ve ilk olarak da kapitalist seçkinlerin hizmetindeki İtalyan Kent Devletlerinin egemenliğinde gerçekleşmiştir.

*Eski çağda kentlerin özgürlüğü, artık içinde siyasal kapitalizmin kendine yer edinemediği bürokratik bir dünya imparatorluğu tarafından ortadan kaldırılmıştır... Eski çağın aksine [modern çağda kentler], savaşta veya barışta sürekli iktidar mücadelesi koşulları içinde rekabet eden ulusal devletlerin gücü elinde oluştu. Bu rekabet mücadelesi modern batı kapitalizmi için büyük fırsatlar yarattı. **Farklı devletler, kendilerinin güçlü olmalarına yardımcı olacak koşulları sağlayan akışkan sermaye için rekabet etme zorunda kaldılar...** Dolayısıyla kapitalizme gelişme şansını veren kapalı ulus devlettir –ve ulusal devlet bir dünya imparatorluğuna dönüşmediği sürece kapitalizm de devam edecektir.⁷*

Böylelikle bizim açımızdan, günümüzün yakıcı problemlerinden biri haline gelen ulus-devlet ile ilgili ortaya çıkan tablo, onun ortadan kaybolduğu, çözüldüğü biçimindeki teze karşıt bir konumda yer almaktadır. Ulus-devlet kendisine düşen rolü, uluslararası sermaye için ülkenin içini düzenleme, kontrol altında tutma görevlerini rıza ya da baskı araçlarını devreye sokarak sürdürmektedir, diğer yandan da yerel sistem karşıtı hareketlerin bütünleşmesini engelleyerek onları ulusal sınırlar içerisine hapsetmektedir. Diğer yandan da kapitalist bir sistemde sermaye ancak

⁶ Sistemik döngü ya da daire kavramı Kondratieff dairesinden ya da Mandel’in Uzun Dalga teoreminden farklılık gösterir.

⁷ Arrighi, *Uzun Yirminci Yüzyıl*, s: 30-31, vurgular ve eklemeler Arrighi’ye aittir.

ulus-devletler aracılığı ile küreselleşmektedir. Burada merkezi devletlerin çevre devletlere dayatmalarda bulunmasını, ulus-devletin çöküşü biçiminde algılamak ve buna yönelik politikalar oluşturmak teorik bir yanılgıdır⁸.

P-M-P döngüsünün gösterdiği diğer bir olgu ise, döngünün her bir aşamasının daha geniş bir bölgede egemenlik kuruyor olmasıdır. İtalyan kent devletlerinde ve bunlar içerisinde özellikle Venedik'te gördüğümüz durum, onun egemenliğinin sadece kendi uzun mesafeli ticaret yolları üzerinde kurulduğu, buna karşıt olarak Portekiz-Ceneviz ittifakı ile gerçekleştirilen yeni ticaret yollarında (Cebelitarık'tan Asya kıtasına uzanan yol üzerinde) bir gücünün olmamasıdır, ancak Venedik kendi alanında bir tekel konumundadır. Oysa Birleşik Eyaletler ve arkasından gelen İngiltere ile birlikte, ticari ve mali ağlar üzerindeki egemenlik bölgesel olandan küresel olana doğru ilerleme kaydetmektedir. Aslında kapitalizm daha Britanya İmparatorluğu zamanında küresel bir güç haline gelmiş bulunmaktaydı. Bu gün küreselleşmenin bu derece yoğun tartışılıyor olmasının sebebi kuşkusuz ki "sosyalist" kamp adı verilen bölgenin yıkılışı olmuştur. Gelgelelim bu sistemin kapitalist sistemin ne kadar dışında yer aldığı ciddi bir tartışma konusu yapılabilir. Özellikle 1950'lerden sonra hızlanan soğuk savaş boyunca, devlet eli ile kapitalizmin inşasının bu bölgede sürdürüldüğünü göstermek bugün artık zor değildir.

1.1.2. HEGEMONYA MÜCADELESİ

Ancak bizi burada asıl ilgilendiren konu başkadır; çünkü söz konusu sistemik birikim daireleri küresel kapitalizmi farklı bir biçimde görmemizi gerektirir. Artık kapitalizmi sadece ekonomik bir biçim olarak göremeyiz⁹, bundan ziyade kendi

⁸ Bu konu, yani ulus-devlet konusunun bizim açımızdan önemi ulusal sinema ile bağlantısı noktasında anlaşılmalıdır. İleride değinilecek olduğu gibi, 3. Sinema – 3. Dünya sineması karşıtlıkları günümüzde bu eksen üzerinden tartışılabilir.

⁹ Özellikle Marx'a yöneltilen haksız eleştirilerden biri *Kapital*'in bir ekonomik analiz metni olduğu yönündedir. Oysaki ne Grudrisse ne de *Kapital* birer ekonomi kitabı değildir, bu yaklaşım söz konusu metinleri sığlaştırmak onları birer karikatür durumuna getirmek olur. Ancak Arrighi ve diğerlerinin yaklaşımlarının getirdikleri *Kapital* ile birlikte düşünüldüklerinde, sistemin bütüncül mantığını anlamakta önem arz etmektedir.

piyasaının üzerinde yükselen ve ona karşıt hareket eden; yani gerçek anlamda rekabeti, piyasa serbestliğini engelleyen ve her zaman tekele eğilimli bir egemenlik biçimidir. Ama bunu katı bir yapıdan ziyade oldukça esnek ve kendisini her çevrimde nerede ise baştan aşağıya yeniden örgütleyen bir yapı olarak görmek gerekir. Bu yüzden esnek-üretim mantığı yeni değil, daha başlangıcından beri kapitalizmin kendisine içkin bir mantıktır. Sisteme böyle esnek davranabilme imkanını tanıyan, gittikçe tüm dünyaya egemen hale gelen kapitalist oligarşinin, yatırım alanlarını ve yatırım biçimini büyük seçme serbestliğidir. Benzeri bir biçimde Braudel de aynı vurguyu yapmaktadır:

Bana kapitalizmin genel tarihinin temel özelliği olarak görünen niteliğini önemle belirtmeliyim: onun sınırsız esnekliği, değişme ve uyum kapasitesi. Eğer on üçüncü yüzyıl İtalya'sından günümüz Batı dünyasına kadar kapitalizmde var olduğuna inandığım kesin bir birlik bulunmaktaysa, böyle bir birlik her yerden çok burada yerleşmiş ve gözlemlenmiş olmalıdır.¹⁰

Dördüncü nokta olarak ise burjuvazi ile devlet arasındaki ilişkiye göz atılabilir. Genelde Marksist kuram açısından devlet burjuvazinin bir aracı olarak kavranır¹¹. Güncel siyasete yönelik olarak yapılan bu önerme, teoride bazı sorunlara yol açar. Geliştiği hali ile devlet, sadece burjuvaziye ait bir araç olarak ele alınmamalıdır. Kuşkusuz ki 13. yüzyılın İtalyan Kent Devletleri bu imgeye uygundur ve tamamen ticari burjuvazinin istekleri doğrultusunda hareket etmişlerdir. Ancak bu konuda yapılan pek çok araştırmanın göstermiş olduğu gibi, bu devletler orta çağ sisteminin içerisinde, onunla uyumlu birer alt sistemdir. Oysa ki bu sürecin devamında Birleşik Eyaletler ve sonrasındaki devlet oluşumlarında, burjuvazi kendi çıkarları için devlet iktidarını paylaşarak yönetme becerisini geliştirmiştir. Politik olan ile ekonomik olanın ayrımı da buradan gelir. Güvenlik, kamu harcamaları ve hukuki işlemler devlete bırakılarak sermaye böylece daha karlı alanlara

¹⁰ Giovanni Arrighi, a.g.e., s:20.

¹¹ Bunu genel bir yaklaşım biçimi ve kaba bir soyutlamanın ürünü olarak görmek mümkün. Ancak modern devletler salt burjuvazinin ya da sermayenin çıkarların koruyan birer araç değildir. Bu ancak son kertede böyledir.

yönelebilmıştır. Ve kapitalizmin gelişiminin her aşamasında, yani küreselleştikçe ve buna bağlı olarak dünya coğrafyasında ulus-devletlerin sayısı arttıkça, devletlerin etkinliği de buna paralel ve sermayenin lehine gelişim göstermeyi sürdürmüşlerdir¹². Özellikle Wilson'un ulusların kendi kaderlerini tayin hakkını savunan anlayışının, Avrupa merkezilikten çıkıp evrensel boyutlara varmasının sebebinin böyle algılamak gerekmektedir. Böylelikle İkinci Dünya Savaşının ardından, ABD hegemonyası ile damgalanmış bir uluslararası güvenlik sistemi oluşturulabildi.

Gelgelelim sistemik birikim dairelerinin belki de en önemli özelliği, her bir çevrim sonrasında hegemonyanın başka bir devletin egemenliğine geçişi ve bu el değiştirme için yaşanan savaşlardır. Her mali genişleme aşaması yani döngünün M-P kısmı, hegemonyada açılan bir boşluğu işaret etmektedir. Bu doğaldır, çünkü aşırı derecede genişleyen ve maddi bir bağlantısı olmayan, soyut mali sermayeyi sistem taşıyamayacak duruma gelir. Bunun sonucunda sistemin ya çökmesini ya da yeni bir maddi genişleme aşamasına girmesini beklemek gerekir. Yeni bir maddi genişleme bir öncekinden çok daha geniş bir coğrafi alana ihtiyaç duyar. Buradan da kapitalist mantıktaki territoryal-kar elde etmeye dayalı anlayış diyalektiğini yakalayabilmek mümkündür. Ancak artık bunun öncülüğünü daha önceki hegemonik devlet sürdürmez, onun hegemonyasında maddi genişlemeden mali genişlemeye geçişin nedeni zaten onun sistemi sürdürmeyecek duruma gelmiş olmasıdır. Örneğin İngiltere açısından düşünüldüğünde, o kendi hegemonik sistemine gelişen Almanya ve ABD'yi dahil edemediğinden, bu ikinci aşamaya geçmek zorunda kalmış ve 1930'lar itibarı ile de hegemonyasını kaptırmıştır. Ve bu daha önce 30 yıl savaşları, Napolyon Savaşları'nda olduğu gibi, bir bütün olarak düşünülebilecek iki dünya savaşının (Almanya ile ABD arasında) ardından gerçekleşmiştir. Burada karşılaştığımız olgu, sermayenin yeni bir birikim rejimi için aşırı derecede yoğunlaşması ve devletlerin territoryal egemenlik faaliyetleridir.

Günümüz açısından burjuvazinin artık bir ulusunun olmadığı ve bu yüzden de devletlerarası bir mücadeleye dayanan Leninist emperyalizm teorisinin boşa çıktığı

¹² Günümüzde gittikçe "sosyal devlet" denilen olgu saldırı altındadır. Eğitimin ve sağlığın özelleştirilmesi ve tamamen ticari bir ürün haline getirilmeye çalışılması, kapitalizmin sınır tanımaz mantığını kavramak açısından çarpıcıdır.

savı hatalıdır. Aksine gittikçe bu mücadelenin içerisine doğru sürükleniyoruz. ABD hegemonyası artık bu sistemi kaldıramaz duruma geldiği içindir ki kendisini rıza yolu ile değil baskı yolu ile göstermeye başladı. Bu gün ABD önderliğindeki çevrim, Almanya, Japonya, Çin, Fransa ve hatta Rusya gibi ülkeleri, kendi sistemine eklemlenmekte zorlanıyor. 1980'lerden beri küresel ölçüde maddi bir sermayeden çok, mali bir sermayenin egemenliği altında yaşıyoruz. Bu dönem bir yandan da postmodernizm olarak adlandırılıyor. Bugün küreselleşme dediğimiz olguyu geçmişinden ayıran bir özellik var ise, ki bu nicel bir farklılıktır, mali, spekülasyon sermayenin küresel ölçüde etkinliği ve iletişim teknolojileri sayesinde kazandığı muazzam hızıdır. Ancak daha önemlisi ise ABD'nin yerini alabilecek yeni bir gücün gözükmemesidir.

Bugün devletlerarası sistem üzerinde güçlenen rekabet ve çok uluslu şirketlerin artan gücü karşısında dünya burjuvazisi ulusal bağlarını tamamen koparmış durumdadır. Gerçekleşen bütün dünyanın sömürgeleştirilmesidir. Dünyanın coğrafi sınırları, yeni bir territoryal gücün daha geniş bir toprakta egemenlik kurmasını engellemektedir. Deyim yerinde ise dünya kapitalist sistemi büyük bir mali genişleme aşamasında takılıp kalmıştır. Her türlü maddi biçimden gittikçe soyutlanarak büyüyen mali sermayenin emperyal egemenliği de gittikçe soyut bir nitelik arz etmektedir. Her ne kadar artan ABD saldırganlığı dikkatimizi çekse de bu saldırganlığın sebebi geçmişten kalanları kurtarma girişimi olarak görülebilir. Bunu başarabilmenin yolu da sistemi kapitalist emperyalizmden doğrudan imparatorluğa dönüştürmek ve 1648'deki Westphalia anlaşmasından beri süregelen uluslararası sisteme son vermek anlamına gelecektir.

Mevcut durumun nesnel zeminlerini ABD sisteminin kendisinde, onun kuruluşunun doğasında bulabilmek mümkündür. Bu her yeni sistemin bir öncekinin içinde zaten bulunması, onu aşması ile oluştuğu biçimindeki diyalektik mantığın da zaten gerekliliğidir. Bir yandan her egemen ulus devlet dış pazarlar üzerindeki hakimiyet kadar, iç pazarlar üzerinde de merkezi bir hakimiyet kurmak zorundaydı. Tam da bu sebeple 18. yüzyılın sonunda İngiltere'nin Fransa karşısındaki üstünlüğü ortaya çıkmıştı. Benzeri bir biçimde de ABD o zamana kadar ki en büyük iç pazara sahip olmanın ve deniz aşırı konumunun avantajı ile Almanya ile rekabetini kazandı.

Bunun sonucu, İngiliz imparatorluğunun tek yanlı serbest ticaret emperyalizminin karşısında, gayrı resmi bir serbest ticareti inşa etmesi oldu.

İşte burada Anderson'un Amerikan devletinin gelişen yasal biçimine yüklediği önem yatıyor, ki bu gelişim sayesinde 'serbest özel mülkiyet hakları, dava açma serbestisi ve şirketlerin keşfinin' yol açtığı:

Polanyi'nin en çok korktuğu şey diyebileceğimiz; piyasayı alışkanlıkların, geleneklerin ya da dayanışmanın bağlarından mümkün olan en üst düzeyde 'soyutlayan' yasal bir sistem oluştu. Bu soyutlamanın başka hiçbir rakibin ulaşamayacağı bir biçimde tüm dünyaya ihraç edilebilir –Amerikan filmleri gibi Amerikan firmaları da- ve tüm dünyada yeniden üretilebilir olduğu sonradan ortaya çıktı. Uluslararası ticaret kanununun ve hakemliğinin ABD standartlarıyla uygun olacak şekilde düzenli bir biçimde dönüştürülmesi bu sonucun kanıtıdır.¹³

1950'lerde ABD önderliğinde kapitalizm siyasal anlamda da küreselleşme sürecini tamamlamaya başladığında, artık burjuvazinin de kendi ulusal bağlarını kopartmasının ve küresel bir oligarşinin oluşmasının önü açılmış oldu. Bu küreselleşme teknik gelişmeler üzerinde baskıyı arttırdı ve sermaye dolaşımının dünya piyasalarında daha hızlı hareket etmesinin araçlarının oluşmasını sağladı. Burada yakın zamanda yaşadığımız baş döndürücü teknolojik gelişimleri kapitalizmdeki yeni bir evrenin nedeni değil ama sonucu olarak görmek daha olası görünüyor. Böylelikle teknoloji fetişizmi ile de baş edebilmenin kuramsal araçlarını elde etmek mümkündür.

Politik ve ekonomik düzeyde küreselleşmiş bir kapitalizmin yeni mali sermaye aşamasında, sermayenin kendisini meta formundan ve burjuvazinin de ulusal bağımlılıklarından büyük oranda kurtulması, artık sadece çevre ülkelerin değil

¹³ Perry Anderson'dan (*Force and Contest, New Left Review, 17, 2002*) aktaran Panitch, Leo ve Gindin, Sam, *Küresel Kapitalizm ve Amerikan İmparatorluğu*, s:23, Panitch, Leo & Leys, Colin (edit.), *Socialist Register 2004: Yeni Emperyal Tehdit*, Alaz Yayınları, çev: Sosyalist Çalışma Grubu, 1. Baskı – 2004 içinde

ama merkezi ülkelerin de yeniden sömürgeleştirilmesini gündeme getirdi. Bu anti-empyralist mücadelenin merkez-çevre karşıtlığını kıran bir olgudur. Artık herhangi bir ulusal kurtuluş hareketi için başında zaten varolan sisteme eklenmiş durumdadır. Diğer bir ifade ile bu tür mücadele daha baştan ve her koşulda yenilgiye uğramış durumdadır. Her ne kadar başta ABD olmak üzere Almanya, Japonya, İngiltere gibi ülkeler diğerleri üzerinde büyük bir güce sahipse de, mücadelenin bu ülkelere karşı değil bizzat bu ülkelerin de içine alınacağı daha geniş bir cephede sürdürülmesi gerekmektedir ki bu da bizi enternasyonalizmin kaçınılmazlığına getirmektedir.

Ancak şimdi bu genel çerçeveye dönüp bakmakta fayda var. Elimizde kapitalizmle bağlantılı, onun hegemonik ilişkilerini ortaya koyan dört tarihsel dönem var. Bu dönemler Rönesans'tan Aydınlanma'ya, "19 yüzyıl gerçekçi edebiyatı" ve romantizmden, modernist-avant-garde sanat pratiklerine ve nihayet postmodernizme kadar uzanan farklı alt sistemlere tekabül ediyor. Gelgelelim bu basit bir kronolojik denklik değil ama diyalektik bir nedensellik içeriyor. Diğer bir ifade ile bu ilişki bir tür yansıma ilişkisi değil, sistemde meydana gelen değişimler doğrudan sanatsal uygulamalarda karşılığını bulur anlamını taşıyor. Fakat yaşanan toplumsal dönüşümlere bağlantılı bir biçimde dünyayı algılama, ifade etme yöntemleri ve araçlarında da değişiklikler meydana geliyor.

1.2. EPİSTEMOLOJİK TEMELLER

1.2.1. GERÇEK VE GERÇEKLİK

Günümüzde sanatlarda ve sinemada gerçekçilik olgusunu yeniden tartışmaya açmanın nasıl bir anlamı olabilir? Bu kavram, gereğinden fazla nostaljik çağrışımlarla yüklü, görünürde yaşadığımız dönemi anlamada, algılamada pek de kullanışlı gözükmeyen bir dizi başka bağlantılara gönderme yapıyor. Bir gerçekliğin aslına uygun bir biçimde yansıtılabilmesi, klasik temsil ölçütleri, bütünsellik iddiaları vb. tartışmalarda görebileceğimiz gibi. Daha da ötesi, bugün gerçekçiliği tartışmaya açarken, bunu tam da Lukacs'tan yola çıkmak sureti ile yapmaya kalkıştığımızda, muhtemelen kimi sanat ve sinema kuramcıları için bu hoş bir şaka ya da daha kötüsü boş bir çaba olarak karşılanma ihtimali yüksek bir çalışmaya dönüşecektir. Gelgelelim burada ortaya konulmaya çalışılacak olan yaklaşım bir tür şaka olarak görülebilir: ya biz gerçekçiliği bugüne değin hep “yanlış” bir noktadan tartıştıysak! O zaman sormamız gereken öncelikli birkaç soru vardır.

Elbette, “o zaman gerçekçilik nedir” sorusu öncelikli sorudur ama bu soruya doğrudan geçemeyiz. Öncelikle konuyu tartışabilmek adına kavramların ortaya konulması gerekir. Gerçekçiliğin ne olabileceğinin kavranabilmesi için, gerçek, gerçeklik, temsil politikaları, özne – nesne stratejileri gibi önemli bazı noktalara odaklanmak gerekecektir. Diğer yandan gerçekçi bir anlatıyı mümkün kılan toplumsal koşullar nelerdir? Her dönemde mümkün müdür, yoksa bir takım özgül şartlar mı gerektirir? Ve günümüzde gerçekçi bir anlatının olanaklılık temelleri var mıdır? Varsa bu hangi kültürel, toplumsal coğrafyalarda olasıdır? Soruların listesi kalabalıktır ve birbirlerinden uzak, hatta kimi zaman alakasızlarmış gibi görünseler de kendi aralarında önemli bağlantılar taşımaktadırlar. Bu bağlantıların ortaya konulabilmesi adına, temel iki kavramdan başlamak faydalı görünmektedir: gerçeklik (reality) ve gerçek (real).

Burada amaç gerçek ve gerçeklik kavramlarının, geçmişten günümüze, farklı toplumsal yapılar içinde kullanım biçimlerini ve içeriklerini tartışmak değildir. Sınırlandırılmış bir biçimde, ileride ortaya konulmaya çalışılacak olan gerçekçilik

teorisine bağılı olarak, çalışma boyunca hangi anlamlarda kullanılacağını ortaya koymaktır¹⁴. Kavramların çok farklı bağlamlarda kullanılması, hatta neredeyse taban tabana zıt açıklamaları dahi olabilmesi de bu tarz bir sınırlandırmayı zorunlu kılıyor. Diğer yandan, sınırlandırılmış düzeyde dahi olsa, gerçek ve gerçeklik ile ilgili “son sözü söyleme” iddiası da yoktur. Belirli antagonizmalarla yapılanmış bir toplumsal yapı içinde tartışılan konunun nihai bir karara ulaştırılması mümkün değildir, aksine söz konusu kavramların tartışılmaya açılması bu çatışmaların bir ürünü olarak değerlendirilmelidir. Başka şekilde söylendiğinde, bölünmüş bir toplumda, bölünmüş bir dünyada gerçekliği ve gerçeği tartışmaya açmanın koşullarını ve çerçevesini bu bölünme olgusunun kendisi verir. Örneğin, toplumsal tarihin sınıf mücadeleleri tarihi olduğu biçimindeki sav, sadece hali hazırda verili bir şey değildir, ancak topluma bu perspektiften baktığınızda mümkün olan öznel bir bakışı da işin içine katmak gerekir. Buradaki öznellik bireysellik anlamına gelmez; toplumsal yapının kendisini bilginin nesnesi olarak kabul ettiğimiz sürece, bunun bilgisini kurmada ortaya konulan sınıf çatışması kavramının iki ucu, en bilinen örnekleri ile burjuvazi ve proletarya da birer öznellik konumlarını işgal ederler; gelgelelim bu bilgi ancak proletaryanın bakış açısından türetilir, yoksa burjuvazinin bakışından değil. Onun bakışında çatışma değil ama toplumsal farklılıklar vardır, işçiler ve işverenler, zenginler ve yoksullar gibi. Örneği sürdüreceğ olursak, toplumsal durum iki ayrı gerçeklik düzeyinde kavranabiliyor görünmektedir, birincisi sınıf çatışması düzeyi, ikincisi ise farklılıklar düzeyi. Şimdi birinci düzeydeki bakış her ne kadar biz öznel bakışı, proletaryanın bakışını içeriyorsa da, bu bakış açısının ayırt edici özelliği, proletaryanın var olan bir şey değil, oluş halinde bir şey olarak kavranmasıdır. Diğer bir ifade ile proletarya = işçiler değildir, proletarya bir tür öznellik boyutuna geçmesi gereken nesnenin dolduramadığı yerin adlandırılmasıdır. Bu noktada özneler-arası bir ilişki biçimi yoktur. Diğer yandan toplumu bir farklılıklar sistemi olarak algılasak, burada söz

¹⁴ Bu konularla ilgili olarak ayrıntılı okumalar için bkz. Finn Collin, *Social Reality*, Routledge, 1. Published, 1997. Peter Godfrey-Smith, *Theory and Reality: An Introduction to the Philosophy of Science*, University of Chicago Press, 1997, Peter L. Berger, *Gerçekliğin Sosyal İnşası: Bir Bilgi Sosyolojisi İnşası*, Paradigma Yayınları, çev: Vefa Sayın Öğütle, 2008, John R. Searle, *Toplumsal Gerçekliğin İnşası*, Litera Yayınevi, Çev: Muhittin Macit Ferruh Özpilavcı, 2005, Prokopczyk Czeslaw, *Truth and Reality in Marx and Hegel*, The University of Massachusetts Press, 1980.

konusu olan öznel-arası ilişkiler sistemi olur. İşçiler ile sermayedarlar ilişkiye girerler vb. gibi. Demek ki, birincisinde bir özne-nesne ilişkisi ve nesneden yola çıkan bir öznel bakış biçimi vardır ki bu kendi nesnesini de olumsuzlamaktadır (işçiden –nesneden- proletaryaya –yeni toplumsal özneye- geçiş) diğeri ise öznenin diğeri özne ile olan ilişkisi vardır. Bu iki duruma örnek olarak sırasıyla, Joseph Losey’in *Uşak* (Servant - 1963) ve Joseph L. Mankiewicz’in *Sleuth* (1972) filmlerini verebiliriz. Losey’in filminde çatışma uşak ile efendi arasındadır, aynı konuma sahip değillerdir. Oysa ki *Sleuth* filminde çatışma kadının aşığı ile kadının kocası arasında geçmektedir. Burada iki öznenin karşılıklı rekabete dayalı oyunları söz konusudur. Aynı toplumsal yapıya (İngiltere) ve yaklaşık aynı tarihsel döneme ait olan bu iki filmin ortaya koydukları gerçeklik perspektiflerinin benzer ve farklı yönleri vardır. Söz konusu olan bunların birinin yanlış diğeri doğru olduğu değildir (burada söz konusu filmlerin sanatsal, estetik niteliklerini göz ardı ediyor ve onları sadece toplumu algılamaya yönelik birer araç olarak değerlendiriyoruz), gerçeklik zaten bunların çatışmalarının yarattığı bir bileşkedir. Öyleyse, gerçekliğin kavranış biçimi, aslında bir bilinç problemidir. Atıl bir işçi sınıfından, devrimci bir özne olarak proletaryaya geçiş de olduğu gibi. Ancak gerçeklik ile bilinç arasındaki ilişki doğrudan bir ilişki biçimi olarak ele alınamaz. Çünkü doğrudan bir bağlantı, eylemi doğuracak olan bilincin nasıl ortaya çıktığını gözden geçirir. Sorun varlığın kendi konumu ile, yani verdiğimiz örnekteki atıl işçi konumu ile, onu yadsıyan bilinç arasındaki yarılmanın zemini nerededir, bunu doğuran köken nedir?

Mankiewicz’in filmindeki konumları göz önünde tutarsak gerçekleşen şey nedir? Kadının kocası ilk başta özne olarak var olur, karşısındakini oynayabileceği, tuzağa düşürebileceği, bir nesne olarak görür. Ancak ilk oyun bitip de onu aşağıladığında, aşığı kocasına duygusal bir öfke patlamasıyla saldırsaydı bu filmin hiçbir çekici tarafı kalmazdı. Oysa aşık geri çekilir ve kendi oyununu hazırlar. Burada tam bir nesne konumundan özne konumuna geçişi bulabiliriz. Yani oynanan oyunun, bir kadının (namevcutta olsa) gözünde küçük düşürme, rekabet etme oyununun bilincine varma hamlesi ve eşitliği sağlamak adına gelen müdahale. Kendi varlığı ile bilinci arasındaki mesafeyi göstermenin yolu tabii ki onu farklı bir varlık kipinde tekrardan sahneye sokmaktır. Aşık olarak değil dedektif olarak. Diğeri bir ifade ile aşık hem sahnenin içindedir bu anda hem de dışındadır. Bu tam bir maddeci

perspektiftir. Gördüğümüz gerçeklik, kadının kocasının bir dedektif tarafından sorgulanıyor olması, gerçekliğin bir bütünü değildir. Bu anlamıyla mevcut sahnenin gerçekliğini, daha sonrasında geri dönük olarak oluşturabiliriz. Sadece bunun da bir oyun olduğunu algıladığımız zaman. Yani şimdiyi, şimdinin gerçekliğini tarihsel olarak kavradığımız zaman. Ancak dikkat edilecek olursa, bu iki yönlü bir durumdur. Sadece bugünden, bu andan geçmişe doğru bir bakış değil, aynı zamanda bir gelecek perspektifi de içerir.

Diğer yandan söz konusu olan tek bir, mutlak gerçeklik değildir. Aksine bir gerçeklikler çokluğu (en azından iki ayrı düzeyde ayırt edebileceğimiz) söz konusudur. *Sleuth* filmi iki öznenin bir nesne üzerinden yürüttükleri mücadele üzerine kurulu bir anlatı yapısına sahiptir. Dikkat edilmesi gereken nokta bu nesnenin herhangi bir nesne olmaması, tam da bu özneleri harekete geçiren, tam da bu sayede onları bir özne olan konumu içine sokan özel bir nesnedir. Bütün filmin üzerine kurulmuş olduğu namevcut nedendir. Burada kadın iki ayrı biçimde, yokluğunda, dil düzeyinde tanımlanmaya çalışılır; bir yandan aşırı pahalı şeylere düşkün bir kişi olarak, diğer yandan ise aşırı şehvetli birisi olarak. Her özne kendi sahip olduğunu düşündüğü şeye göre kadını tanımlar. Yani bir nesnenin gerçekliği hakkında iki ayrı, bazen birbirleriyle çelişen yorumlar vardır. Artık uzlaştırılmaz, indirgenemez bir çatışkı alanı ile karşı karşıyayız ya da Gerçek bir antagonizmayla.

Bu durumu farklı düzeylerde de gösterebilmek mümkündür. Baştaki sınıf çatışması örneği de böyle bir boyut içerir. İçinde yaşanan toplum iki ayrı gerçeklik biçiminde (burjuva vs proleter) açıklanır ve bunlar birbirleri ile uzlaşmaz, indirgenemez bir karşıtlık oluşturur. Temel çatışma buradadır ama ancak bir gelecek perspektifi ile çözüme kavuşturulabilir. Ya da, Claude Lévi-Strauss'un Winnebago'larda köyün yerleşimi üzerine olan çizimlerinde olduğu gibi. Öyleyse toplumsal yapı içerisindeki farklı konumlanış biçimlerine göre şekillenen, yapının gerçekliğinin farklı temsilleri söz konusudur. Bunu nasıl değerlendirmek gerekir? Basit bir görecelilik midir söz konusu olan, yoksa farklı bir yaklaşıma ihtiyaç var mıdır?

Eğer görecelilik fikrini benimserseniz, şunu söylememiz gerekir; herkesin içinde yaşadığı şartlara göre, dünyayı algılama ve tasvir etme biçimleri farklılık

gösterir. Ama bu durumda, gerçeklik, içinde yaşayan bireylerin sayısı kadar neredeyse çoğalabilir. Burada cevabı verme yolunu oluşturan şey, bireyin, öznenin bakışıdır. Ama bu göreceli perspektif, nesneyi elinden kaçırmaktadır. Bu görecelilik fikrine karşıt olarak, belki teoriyi biraz zorlayarak, öznelere ‘tuzağa’ düşüren bir nesne stratejisinden de söz etmek gerekmektedir. Nesne de öznenin elinden kaçan, onun ulaşamadığı, adlandıramadığı bir fazlalık boyutundan. Yani, *Sleuth* filminde, orada olmayan nesnenin erkekler (özneler) üzerinde yarattığı haz durumundan önce artı-hazdan, ya da kapitalist toplumda değer kavramından önce artı-değerden yola çıkmak gerekmektedir, nesnedeki fazlalık boyutundan. Bu fazlalık boyutu neyi gösterir? Gösterilen şey bir yokluktur, eksiklik; yani gösterilensiz bir gösteren ile karşı karşıyayız demektir. *Sleuth* filminde iki özne de eksiklikle damgalanmıştır, birisi kadının maddi ihtiyaçlarını, diğeri cinsel ihtiyaçlarını karşılayamaz (ya da en azından birbirlerine bunu ima ederler); kapitalist bir toplumda, işçi asla emeğinin tam karşılığını alamaz; her zaman sömürülür. Arada bir farklılık yoktur, uzlaştırılmaz bir çatışma vardır. Tam da bu eksiklik bize, gerçekliğin farklı biçimlerde temsil edilmesinin nedeni olarak Gerçek boyutunu verir.

1.2.2. ÖZNE VE NESNE

Şimdilik burada, henüz iki kavrama sahibiz; gerçeklik ve gerçek. Bu kavramlar ise birbirleriyle kurucu ama olumsuz bir ilişki içindeler. Bu kavramlara bağlı olarak gelişen diğerleri ise, özne ve nesnedir. Ki bunların arasındaki ilişkide, yani meşhur özne – nesne diyalektiği de bir tür kaynaşmaya doğru eğilim göstermemekte, aksine kendi farklılıklarını derinleştirmeye dönük bir hareketin altını, yani çatışma alanını çizmektedirler. Buradan hareketle de, öznenin nesnesini, içinde yaşadığı evreni, ve o evrene kendini dahil ediş biçimlerini oluşturduğu bir temsil sistemi ile dolayimli bir bilinç formülasyonu vardır.

Mennan Yapo'nun *Sıradışı* (Premonition – 2007) filminden bu sürece ilişkin bir takım unsurlar çıkartabiliriz. Linda (Sandra Bullock) bir haftalık bir dönemi zamansal olarak karışık bir biçimde yaşar. Önce kocasının öldüğü haberini alır, sonra uyandığında olaydan iki gün önceye, bir sonraki uyanışında olayın üç gün sonrasına

gider ve bu bir hafta zamansal düzeyde ileri – geri gitmeli bir biçimde işler. Burada temel sorun, öznenin (Linda'nın geçmişteki olayları ilk defa yaşamasıdır), yani bir hatırlama olarak geriye dönüş söz konusu değildir. Kocasının trafik kazasını geçirdiği yere niçin gittiğini, kızının yüzünün neden kesiklerle dolu olduğunu anlamlandıramaz. Nedenselliğin zamansal çizgisi kopmuş olduğu için, mantıksal tutarsızlıklar söz konusudur ve bu da öznenin mevcut gerçekliği temsil edebilme biçimini bozuma uğratmaktadır. Diğer bir ifade ile temsil krizi ve buna bağlı bir öznellik krizi ile karşı karşıya kalırız. Filmin sonuna doğru Linda olayları birleştirmeye başlayarak, nedensellik zincirini kurar, gerçekliğe müdahale etmek için, yani gerçeklik içinde travmatik bir şey olarak deneyimlenen, Gerçek bir şey olarak ölümü kabullenemediğinden, bunu değiştirmeye çalışır. Kocasının öldüğü günün sabahına döndüğünde, doğrudan arabayla kocasını takip eder. Kazanın olduğu yere geldiğinde ona telefon edip geri dönmesini ister. Onu aldattığını bildiği kocasını affetmiştir ve onu sevmektedir gibi klişelerin ardından, kocası durur ve arabayı geri döndürür, tam da bu sırada gelen bir tırın altında kalıp ölür.

Burada öncelikli sorun, öznenin gerçekliğe müdahale edemiyor olması değildir; elbette özne olmanın öncelikli koşulu, gerçekliğe boyun eğmektir ama bu boyun eğiş gönüllü bir harekettir, yoksa kölelik değil. Asıl sorun tam da öznenin müdahale edişi sayesinde her şeyin ne ise o olmasıdır. Eğer o telefonu açmasaydı kocası dümdüz gidecek ve o kaza yaşanmayacaktı. Filmin gerçekleştirdiği, gerçek bir olay olarak ölümü, gerçekliğe dahil etmek, onu kabul edilebilir bir şey haline getirmektir. Aynı şeyin tabii ki bütün dinler için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. İkinci sorun ise yukarıdaki açıklamaya bağlı olarak, baştan itibaren, öznenin kendisini olaylara dahil etmeyişiinde yatmaktadır. Salt bir edilgenlik konumu, bir tür geri çekilme, delilik jesti filmin genel bir anlatısına damgasını vurur. Ancak bu geri çekilme, geçici bir delilik aşamasının ardından, Linda kocasının kendisini aldattığı gerçeğini kabul eder ve kaza günü diğer kadına gitmemesi için peşinden giderek geri dönmesini ister. Yani özne olmanın iki jestini, boyun eğme ve eyleme, gerçekleştirir.

Filmin bize gösterdiği önemli olgu, özne olma sürecine ilişkin olarak, tam da bir bilinç sıçraması öncesinde yaşanan, geri çekilme jestidir. Aynı olguyu yukarıda zikrettiğimiz *Sleuth* filminde de görmekteyiz. Keza Lukacs'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*

metninin bütün çatısı da bu geçiş üzerine, *kendinde* durumundan (atıl işçi konumundan) *kendi-için* durumuna (devrimci bir özne olarak proletarya) geçmek üzerine kuruludur. Ancak böyle bir geçişi yaptığı zaman, içinde bulunduğu gerçekliğin tam da onun emeği sayesinde kurulu olduğunu, sömürüldüğünü görebilecektir. Bir bilince ancak bu geri çekilme jestiyle ulaşılması mümkün olacaktır. Diğer yandan ise, başka bir soruyu daha akla getirmek gerekmektedir: Gerçeklik dediğimiz, sadece öznenin maruz kaldığı bir şey midir? Bu noktada, tuzağa düşmemek için dikkatli olmak gerekir; bir yanda aşırı nesnel gerçeklik düşüncesi; yani öznenin sadece bu gerçekliğe boyun eğdiği yönündeki yaklaşımın kaba materyalist ama özünde idealist olan yapısı; diğer yanda ise aşırı bir öznellik yaklaşımı; gerçekliği sadece öznenin edimlerinin bir sonucu olarak gören aşırı idealizm. O halde, bu iki yaklaşım arasındaki salınımda şunu söyleyebiliriz: özne bir yandan içinde olduğu gerçekliğe bağlıdır ama diğer yandan da onun kurucusudur, ama bu kurucu olan özne, kendi içinde tutarlı bir bütün değil, aksine bir bakış açıları çokluğudur; tek bir tutarlı bakış açısı yoktur. Bakış açısı sorunu aynı zamanda öznenin kendisine ilişkin yanlış algıyı da meydana getirir; mutlak nesnellik ve mutlak öznellik konularında olduğu gibi. Öznenin bu bakışı da her zaman için gerçekliğin bir parçası olarak düşünölmelidir.¹⁵

23 *Numara* filminde Jim Carrey görünürde bir köpek toplayıcısı görevinde çalışan, evli ve çocuklu sıradan bir vatandaştır. Bir gün karısı ile olan randevusuna geç kalır ve tam bu sırada karısı kitapçı dükkanında, garip, kırmızı kaplı bir kitap bularak onu kocasına hediye eder. Kitap 23 rakamını gizemi üzerindedir ve her yerde bu sayı bir biçimde bulunmaktadır. Ya da kromozomlarda olduğu gibi yokluğu, yani 22 çift kromozom olması, bile farklı bir anlama gelebilmektedir. Gittikçe kendisini bu rakamın büyüüne kaptıran Carrey çıldırma noktasına kadar gelir. Asıl olay ise filmin sonunda, bu kitabı kendisinin yazmış olduğunu bulmasıdır. Bu inanç yüzünden çıldırmış, sürekli bu notları tutmuş, sonuçta bir hastanede uzun süre tedavi gördükten sonra ‘iyileşerek’ taburcu edilmiş ve ‘normal’ bir hayata dönmüştür.

¹⁵ Bu konuda bakınız; Slavoj Zizek, *Gıdıklanan Özne – Politik Ontolojinin Yok Merkezi*, Epos yay., 1. Baskı - 2003, çev: Şamil Can; özellikle “Hegelci Gıdıklanan Özne” bölümü, s: 89-150; ayrıca Hegel, *Tinin Fenomenolojisi*, Karatani, *Traskritik*.

Kitapta, geçmişte kendi yaşadıkları, bir dedektif hikayesi üzerinden anlatılmaktadır, ki bu dedektif karakterinin *film noir*'ın özellikle ilk dönem filmlerine olan yakınlığı da ilgi çekicidir. Şimdi bu filmi, kendi konumuz bağlamında nasıl yorumlayabiliriz? Öncelikle, verili bir gerçeklik evreni ve bunu içine yerleşmiş bir öznel konum vardır, ama bu öznel konumun kendisine bakışı bir yanılgıyı taşımaktadır. Bu yanlış algı ancak bir başka bakış açısının devreye girmesiyle yerinden edilir. İçinde Jim Carrey'nin kendinin de yerleşmiş olduğu gerçeklik evreni, tutarlı bir yapı değildir, keza bir özne olarak kendisi de, onu tutarlı hale getiren baştaki yanlış algıdır (yanlış bilinçtir). Filmde iki ayrı nesne dolayımı hem gerçeklik evreninin hem de öznenin tutarsız yapısını ortaya çıkartılır. Birincisi filmin içinde birkaç kez devreye giren, anlatıyı başlatan ama maddi bir zemine oturtulamayan, bu anlamıyla da metafizik bir figürmüş gibi kalan köpek (ki Hitchcockçu MacGuffini andırmaktadır) ve diğer yandan da Gerçek bir nesne statüsüne sahip olan kitap¹⁶. Jim Carrey kitabı okumaya başlayıp da 23 rakamının büyüüne kendisini kaptırdıkça, içine gömülü olduğu gerçeklik de dağılmaya, tutarsız bir hale gelmeye başlar. Sanki mevcut gerçekliğin içinden, onun arkasına gizlenmiş derin bir muamma ortaya çıkmaktadır. Burada normallik boyutundan delilik boyutuna, öznenin kendi içine kapanış noktasına geçişin izlerini görmek mümkündür. Özne – nesnel gerçeklik ilişkisinde ikisinin de konumlarında bir kayma yaşanır.¹⁷Burada birinin bastırılması gereken iki ayrı evren vardır; ya yeni bir rehabilitenin ardından normal evrene dönecektir ya da delilik konumunda kalıp, ampirik gerçeklik evreninden kopulacaktır.

Bir yanda bildik, gündelik gerçeklik düzeyi vardır, diğer yanda ise bütün anlamların 23 rakamı ile birbirine bağlanıp, sabitlendiği başka bir gerçeklik evreni.

¹⁶ Lacan Gerçek'in her zaman için gelecekte döneceğini belirtmektedir. Bu anlamıyla filmdeki kitap örneği, öznenin geçmişte bastırıldığı şeyin gelecekte geri dönmesi anlamında güzel bir örnek oluşturmaktadır. Ayrıca gene gerçeklikle gerçeği birbirleri ile çatışan unsurlar olarak ele alan Lacancı bakış açısı için ilginç bir örnektir.

¹⁷ Bu kayma ve buna bağlı olarak hem nesnenin hem de öznenin geçirdiği değişim Kantçı paralaks düşüncesinin güzel bir örneğini sunmaktadır. Bu konuda bakınız, Karatani, *Transkritik*, Slavoj Zizek, *Paralaks*, Immanuel Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*. Diğer yandan, bu birbirlerine indirgenemez, uzlaştırılmaz olan iki evren, daha sonrası için diyalektik bir eleştirinin kendisini yeniden kurması için önemli bir işlev görür. Bunu çalışmanın son bölümünde tartışacağız.

Ya da bir yanda hayatın rutini içinde kendisini yeniden üreten kapitalist düzen, diğer yanda bütün anlamları belirleyen sınıf mücadelesi evreni. Diğer bir ifade ile, özne gerçeklik için bir koşulken, diğer yandan da gerçekliğin kendi içindeki boşlukları, çatlakları özne için bir koşuldur. Gerçeklik aşırı olmamalıdır, eğer ki olursa burada ne öznenin kendisini var edebileceği bir alan, ne de gerçeklik elimizde kalır¹⁸. Ama şimdi başka bir durumu daha çözmeye çalışmak gerekmektedir. Filmde karakter elbette bu kitabı sıradan bir kitap gibi okuyup bırakabilirdi, ya da hiç okumayabilirdi vb ihtimaller söz konusudur. Ama Carrey sonuna kadar ısrar eder, o delilik noktasına kadar ilerler. Antigone'den Hamlet'e, Julien Sorel'e kadar bunun bir takım edebi muhataplarını gösterebilmek mümkündür. Bunu, bu eylemi öznenin diğer eylemlerinden ayrı bir eylem biçimi, bir **edim** olarak kavrayabiliriz. Ki bu edimin niteliğini veren de, onun ayırt edici yanı etik karakteridir. Böyle kavranıldığında, etik edim, gerçekliğe yapılan bir müdahaleyi, onu yeniden tanımlamayı hedef alan bir hareketi içermektedir. Diğer bir şekilde tanımlanacak olursa, burada toplumsal gerçekliğe, toplumsal ahlaka karşı öznenin¹⁹ etik edimi devreye girer. Bu konumsal kayışı sağlayan kuşkusuz nesnedir. Yani özne konum değiştirerek, nesneyi farklı bir bakış açısından görüyor değildir basitçe. Ancak kitap devreye girdiği zaman, öznenin bakışında (Jim Carrey'nin bakışında) böyle bir kayma yaşanır. Keza Marksist yaklaşımlarda, devrimci durum için dile getirilen, zorunlu kriz koşulu da bu sebeple önemlidir. Ancak nesnenin konumundaki bir değişim, öznenin konumunda bir değişime yol açabilir. Bu sebeple gerçeklik üzerine yapılacak bir tartışma, asıl olarak nesneden başlamak zorundadır. Aksi halde, başta ortaya koymaya çalıştığımız

¹⁸ Bu konu modern batı felsefesi tarihinde, farklı biçimlerde pek çok kez gündeme gelmiştir. Descartes'ın Kartezyen öznesinden, Kant'a ve Hegel'e, oradan kendi yapısı içerisinde özneye bir yer bulmaya çalışan ve en sonunda üstünü çizen Lacan'dan, hiper-gerçeklik adı altında bu durumu kavramaya çalışan Baudrillard'a kadar. Diğer yandan Jameson'ın *bilişsel harita* ihtiyacı ve *yeni toplumsal öznelerin yokluğu* yaklaşımları da bu bağlamda değerlendirilebilir, postmodern bir gerçeklik evreni ve onun öznelerinin imkanı ya da imkansızlığı gibi tartışmalarda bunu görebilmekteyiz ki Jameson'ın bu tartışmaları her daim Lukacs ve ütopya düşüncesi dolayımı ile gerçekleştirdiği de göz önünde tutulmalıdır. Bakınız, Jameson, *Postmodernizm ya da Geç kapitalizmin Kültürel Mantiği*.

¹⁹ Burada öznenin vurgusu önemlidir; toplumsala karşı bireysel olarak algılanmamalıdır.

soruya, yani bir bilinç sıçramasının nasıl yaşandığı sorusuna cevap bulmakta zorlanırsınız.

Gelgelelim, gerçek-gerçeklik, özne-nesne ilişkileri bağlamında ele alınması gereken halen bir takım sorunlar mevcuttur. Modern özne fikri, aynı zamanda bir özgürlük tartışmasını da her daim beraberinde taşımıştır. Kapitalizm, burjuva toplumunun oluşması, modern hukuk sisteminin doğuşu, bireyler arası karşılıklı ilişki vb her daim bir özgürlük söylevi ve “özgür seçim” şiarı ile birlikte ele alınmıştır. Özne, burada aynı zamanda birey olarak da kendi eylemlerinin sebep ve sonuçlarından hem sorumludur hem de bunları özgürce seçebilir. Diğer bir ifade ile, modern özne, özgür seçimin öznesidir. Ama bu özgürlük alanı sonsuz, sınırsız bir alan değildir, ötekilerin, başkalarının özgürlük alanları ile sınırlanmıştır. Kimse kimsenin evine özgürce/zorla giremez. Demek ki burada toplumsal ilişkilerin yeniden biçimlendirilmesinde köklü bir dönüşüm vardır. Örneğin, artık insanlar kendi emeklerini gidip özgürce birine kiralayabilirler. Ya da çalışmama özgür seçimini kullanabilirler. Ancak özgürlük fikri bu kadar basit değildir. Modern özne, tarihsel bir sürecin ürünüdür, bu anlamda tarihsel koşullar tarafından belirlenmiş bir nedensellik biçiminde kavranmalıdır. Öte taraftan ise, belli bir gelecek perspektifi ile dolaylanmıştır; Mutlak Tin, ütopya v.d. gibi. Öyleyse, modern özne, gerçeklik ile ideal olan arasında bölünmüş bir olgu, bir süreç olarak kavranmalıdır. İdeal olan, elbette ki tamlık, bütünlük duygusudur²⁰.

Özgürlük düşüncesinin göstermiş olduğu şey, dünyanın öznenin bir faaliyetinin ürünü olarak doğrudan değerlendirilemeyeceğidir, ama özne de sadece, basit bir biçimde dünyanın edilgen bir ürünü değildir. Öznenin, kurucu fail olarak görülmesi, bir göz yanılması, bir ideolojidir ama bu zorunlu bir yanılmadır. Ve, daha

²⁰ Tamlık sorunsalı farklı biçimlerde dile getirilmiştir. Freudçu ölüm dürtüsünün, ya da Lukacs'ın roman kuramında epik üzerine yaklaşımlarının bu yoldan geçtiği dikkate alınmalıdır. Keza Hegel'in Mutlak Tin kavramı ya da komünist toplum yaklaşımı aynı mantık uyarınca yapılır: Öznenin, toplumun parçalanmışlığına son verecek ileri bir uğrak, kendini tamamlamaya yönelik etik dürtü ya da siyasal bir proje vb. gibi. Diğer yandan bu tamlık, bütünlük yönündeki çaba kendisini totaliter, faşist rejimlerde de gösterir. Kaynaşmış, saf bir toplum ideolojisi aynı tamlığa yönelik çabadan beslenmektedir. Elbette, tarihsel olarak, ilk kopuş, bölünme olarak insan-doğa çatışması düşünülebilir.

önce de belirtildiği gibi, özgürlük fikri de, özne için öteki ile olan ilişkiler bağlamında düşünülmelidir. O zaman geri dönüp baktığımızda şunu görebiliriz. Özne bir yandan kendisini tamamlamaya yönelik bir sürecin adıdır ama diğer yandan da onun bu çabası mevcut yarılmayı daha da derinleştiren bir eylemdir. Öznenin, gerçekliğin bütünlüklü bir temsilini oluşturamaması aslında tam da hem bu gerçekliğin hem de öznenin ön koşuludur. Gerçeklik öznenin içinde bulunduğu sınırlı mekansal-zamansal süreçten tam olarak kavranılamaz, bunun için onun dışına çıkıp aşkın bir bakış açısına yerleşmek gerekir. Ama o noktada da gerçeklik içinde özneye yer açılacak bir alan olmaz. Bu durumu iki ayrı noktadan düşünebiliriz; bir yandan öznenin kendisi tam değildir, içinde kapatmaya çalıştığı derin bir boşluk vardır; Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* romanı ve bunun sinema uyarlaması olan Francis Ford Coppola'nın *Kıyamet* (Apocalyps Now) filminde olduğu gibi. İkincisi ise mutlak, aşkın bir özne tasavvurunun da gerçekliğin içinde kendisine yer bulamaması, sürekli ondan atılmak durumunda kalması yolu ile düşünülebilir, *The Man From Earth* filminden buna ilişkin ipuçları elde edilebilir.

Kıyamet filmi, özneyi öteki ile birlikte düşünmek gerektiğine yönelik önemli bir filmidir. Uygarlıktan ormanın derinliklerine doğru yapılan yolculuğu, insan zihninin derinliklerine, bilinçaltına yapılan bir yolculuğun metaforu gibi okuyabilmek mümkündür. Öznenin, kendisinin varlık temelini oluşturan, tarihsel – toplumsal süreçten uzaklaşmasının bedeli, yolu, daha önce sözünü etmiş olduğumu bir tür deliliğe kapanmakla sonuçlanır. Conrad'ın romanı, Britanya hegemonyası ile damgalanmış olan, serbest kapitalizmin klasik sömürgeciliğinde, şeyleşmenin arka yüzü olarak görülebilir²¹. Öznenin roman / film boyunca gerçekleştirmiş olduğu yolculuk, rasyonel olandan irrasyonel olana doğrudur. Bildik bir evrenden, aşına

²¹ İlerleyen bölümlerde bu aşamalara daha yakından bakmaya çalışacağız. Ancak burada yeri gelmişken birkaç noktayı belirtmek gerekebilir. Öncelikle, kapitalizm doğuşundan itibaren, emperyalist bir karaktere sahiptir, hatta emperyalizmin onun ön koşulu olduğu bile söylenebilir. Diğer yandan şeyleşme olgusu, kapitalizmden önce başlar ve bir anlamda da onun en önemli veçhesini ilk olarak din olgusunda görebilmek mümkündür. İnsani ilişkilerin insan dışı bir takım şeylere yüklenmesi bağlamında. Kapitalizmin ve emperyalist siyasetin karakteri bu sürece bir yandan hız verirken bir yandan da derinleştirir. Bu konulara gerçekliği temsil etme politikalarında imgenin geçirdiği tarihsel aşamalar bağlamında bir sonraki bölümde gireceğiz.

olunmayan farklı bir dünyaya. Ama buradaki sorun, basitçe, gerçekliğin maskesini kaldırıncaya ortaya çıkan gerçek gibi bir sorun değildir. Diğer bir ifade ile, hem roman hem de film ne sömürgeci siyasetin ne de bunun için uygulanan savaşların eleştirisidir. Ya da mevcut evren içinde, ‘özgür’ özneye niçin yer olmadığı ve onun boyun eğmek ile delirmek arasında kaldığının eleştirisini ortaya koymaz. Aksine delilik konumu bir anlamda yüceltilir. Filmin kendine rağmen gösterdiği bir şey varsa, o da ele aldığı konunun gerçek boyutuna değinmeden, onun gerçekliğini temsil etmenin başarısızlığıdır.

The Man From Earth filmi ise farklı bir konumdadır. Bu filmi de bir tür delilik hikayesi olarak görebilmek mümkündür. Bir adam eve çağırdığı konuklarına dört bin yaşında olduğunu, hatta ilerleyen aşamada İsa’nın da kendisi olduğunu iddia etmektedir. Konuklar, her biri alanında uzman bilim insanlarıdır; arkeolog, teolog vb. Bu aşkın bir özne konumunu oluşturmak için ideal bir yaklaşımdır. Bütün gerçekliğe hakim görünen, öznenin aşkın bakışını temsil etmenin bir yoludur. Adamın gerçekliği anlatılama biçimi, bir süre sonra diğerlerini de etkisi altına alır. Don Quijote’un deliliğinin bulaşıcı olması gibi bir durumun söz konusu olduğu söylenebilir. Gelgelelim, bize gösterilen gerçek bir delilik hali değildir. Aksine halen mevcut gerçekliğin içinde hareket eden öznel konumlar söz konusudur.²²

²² Gerçeği gerçeklikten ayıran bariyer, bir “delilik” alameti olmak şöyle dursun, asgari bir “normalliğin” önkoşuludur: “Delilik” (psikoz), bu bariyer yıkıldığında, gerçek gerçekliğe taştığında ya da bizahiti gerçekliğe dahil olduğunda ortaya çıkar. Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak*,s:36.

2. BÖLÜM

2.1. RÖNESANS'TAN 20. YÜZYILA GERÇEKÇİLİĞİN TARİHSEL PARADİGMASI

2.1.1. TRAJİK GERÇEKÇİLİĞİN DOĞUŞU VE ALEGORİ

Her olgu gibi, gerçekçilik de tarihseldir; kendisini yaratan koşullara bağlıdır ve bu bağlanmanın belli bir noktasında, koşullarda yaşanan değişimlerle birlikte ortadan kalkacaktır. Diğer yandan ise gene koşullardaki değişim, onun da değişmesine yol açacaktır. Gelgelelim varlığını ve değişimini tek yönlü olarak belirlemek de gerçekçi anlatının (diğerlerinin de olabileceği gibi) bütün zenginlik ve olanaklılıklarını baltalar. Burada anlatı ile koşullar arasındaki diyalektik ilişkiyi daima göz önde bulundurmak, kaba bir nedensellik anlayışından sıyrılmayı sağlayabilecektir.

Gerçekçi anlatının daha eski biçimlerini, onun geçmişteki arkaik temellerini farklı kültürel, toplumsal coğrafyalarda gösterebilmek mümkünse de, bir sistem olarak gerçekçi anlatının doğumu İtalyan Kent Devletlerinin ortaya çıkmasına, kapitalizmin doğumuna ve burjuvazinin tarih sahnesine çıkmasına dayandırılabilir. Ama sadece Rönesans resminde değil, aynı zamanda Shakespeare, Cervantes gibi edebi şahsiyetlerin metinlerinde de, gerçekçiliğin doğuşunun izlerini sürebilmek mümkündür. *Hamlet*, *Don Qujote* gibi edebi metinler, iki dünya arasında gidip gelen, bilmedikleri bir dünya üzerine doğrudan değil ama artık yıkılmakta olan, bilinen eski dünya hakkında birer söylev olarak değerlendirilebilir. Bu metinlerde, çalışmamızın başında sözünü etmiş olduğumuz, gerçekliğe belli bir mesafeden bakmayı sağlayan “delilik” boyutunu görmekteyiz. Diğer yandan ise yıkılmakta olan eski düzenin ve bunun içinde gelişmiş anlatı biçiminin *kâbus gibi insanların üzerine çökmesi* ile gelmekte olan, ama henüz var olmamış, kurucu bir unsur olarak işleyen yeni düzenin namevcut nedenselliği de diğer taraftan işlemektedir. Artık eski anlatı

biçimleri bugünü açıklamaya yetmemektedir, bugün ise kendisini açıklayabilecek, anlatabilecek olan biçimini oluşturmamıştır. Böylelikle gerçekçilik, iki dalga arasında kalmış bir tarihsel dönemin edebi ifadesi olarak doğmaktadır. Ama belirtmek gerekir ki bu gerçekçilik, *Trajik Gerçekçilik*'tir ve modern anlamda ortaya çıkan öznenin trajedisidir. Bu anlamıyla Lacan'ın da arzusunun diyalektiğini ve özneleşme sürecini Hamlet üzerinden anlatması boşuna değildir. Dahası bu metinler, geçmiş edebi biçimler ile modern ya da modernist edebi biçimler arasında da bir geçiştir. Anlatı mekânı doğadan kente doğru kaymaktadır. Hatta bu kayışın izlerini *Robinson Crusoe*, *Moby Dick*, veyahut Hemingway yapıtlarında bile görmek mümkündür. Bunlarda Doğa'nın bütün veçheleri kentin ve onu biçimlendiren kapitalist uygarlığın bakışı altında görünür hale gelir. Bir diğer boyut ise, feodal ilişkilerin çözülmeye yüz tuttuğu, kamunun ve "özgür" bireyin şafağında, izleyicinin değişen konumu ve oluşmakta olan yeni bir izleme stratejisidir. Bakıştaki değişim, sadece resim sanatıyla ve perspektif yasalarıyla sınırlı değildir. Gittikçe bütün bir topluma nüfuz etmektedir.²³

Şimdi yukarıda değinmiş olduğumuz konuyu açmamız gerekiyor. Henüz yeni bir biçimin tam anlamıyla doğmamış olması ve *Trajik Gerçekçilik* sorunsalı. *Don Qujote* her ne kadar modern anlamda romanın doğuşunun sembolü olarak değerlendirilse de, edebi biçimlerini geçmişin çeşitli anlatı formlarından, romanslardan ve şövalye edebiyatından almaktadır. Bize göre hem Cervantes'e hem de Shakespeare'e gücünü veren yaşadıkları döneme ve bunu oluşturan geçmişe

²³ ..."sadece **trajedi vardır- yani insanın tarihini temsil etmenin** özgül bir biçimi olarak trajedi: kurucu bir eksikliğin damgasını vurduğu son derece asimetrik bir yapı. Trajedi, egemenin yozlaşması hikayesinin, **bu durumu anlama becerisini yitirmiş bir bağlamda** anlatılmasıyla tam gerçekleşir... Koroyla birlikte evrensel, "daha yüksek" bir bakış açısı da kaybolur... Modern trajedide bu sınıf birdenbire tarihin akışını ve anlamını **anlamaktan aciz** görünmeye başlar... Seyirciler kendi başlarının çaresine bakmak, **kendi düşüncelerini kendileri geliştirmek** zorundadır... modern trajediyle birlikte otorite ilkesi hükümsüzleşir, böylelikle de başka şeylerin, başka yollarla, tam olarak oluşmasını sağlayacak o **rasyonel kamuoyu**'nun varlığı ünündeki en büyük engel kalkmış olur." (Moretti, Franco; **Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine**, Metis yayınları, 1. Baskı, çev: Zeynep Altok, s: 72-73) Konuyla ve dönemle ilgili olarak; Wallerstein, **Modern Dünya Sistemi**, Sevda Şener **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Jale Parla, **Donkişot'tan Bugüne Roman**, Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, Mihail Bahtin, **Rabelais ve Dünyası**.

yönelik olarak geliştirdikleri eleştirel perspektif ve bunun ortaya çıkardığı yeni bir bakış açısının kurucu olduğu anlatı stratejisidir. Gelgelelim bu stratejinin kendisini tamamlaması ve tam anlamıyla ortaya çıkması için, burjuvazinin de gerçek anlamıyla sahneye çıkması ve *katı olan her şeyin buharlaşması* gerekecektir.

Trajik Gerçekçilik²⁴ kavramını ilk kullanan Eric Auerbach'tır²⁵. Ancak Auerbach, Shakespeare karakterlerini, tam olarak bunun birer temsilcisi olarak görmez, ona göre bu yapıtlarda trajedi varsa da henüz gerçekçilik yoktur.²⁶ Gene onun için, bunun en önemli temsilcisi Stendhal'dir. Bizim için burada önemli olan ise, Auerbach'tan ziyade, gerçekçilik ile trajedi arasındaki ilişkidir. Çünkü ancak modern trajedinin dolayımı ile romans ile romantik edebiyatın gerçekçi yapıtları arasında bir ilişki kurulabilir. Dahası tragedyanın iyi ve kötü gibi ahlaki ikilemlerin ötesine uzanan etik bir içerime sahip olduğunu söylemek gerekmektedir.

Toplumsal yaşamda meydana gelmeye başlayan değişim derindir ve bu değişim kendisini anlam dünyasında da açığa vurur. Yaşam ile anlam arasındaki içsel bütünlük parçalanınca, diğer bir ifade ile “anlam” bir sorunsal olarak ortaya çıkınca, **alegori** de nihai anlamı erteleyen önemli bir unsur olarak belirir²⁷. Alegorinin yapısı

²⁴ Bunun bir başka tartışması için bkz. Orr, John; **Trajik Gerçekçilik ve Modern Toplum**, Hece Yayınları, 1. Baskı, çev: Abdullah Şevki, 2005.

²⁵ Auerbach; Eric; **Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature**, translate: Willard B. Trask, Princeton University Press, 1974.

²⁶ Bkz. age, S. 328, “*Shakespeare trajedisi tam olarak gerçekçi değildir...*”

²⁷ Alegori kavramı üzerinde duran, estetik kuramın önemli isimlerinden biri olan Benjamin hakkında Jameson şu yorumda bulunmuştur; “*Benjamin'in duyarlılığı, bir kez daha, insanların kendilerini nesnelere teslim olmuş buldukları anlara karşıdır; barok tragedyanın tanıdık içeriği yavaş yavaş bir biçim sorununa, nesnelere sorununa döner, bu da alegoriden söz etmek demektir. Çünkü alegori şeylerin, hangi nedenle olursa olsun en sonunda anlamlardan, tinden, gerçek insani varoluştan büsbütün kopmuş olduğu bir dünyanın hakim anlatım tarzıdır.*” Jameson, Fredric; **Marksizm ve Biçim**, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, çev: Mehmet H. Doğan, s: 75-76) Diğer yandan 18. Yüzyıl sonu 19. Yüzyıl başı Avrupa'sında, özellikle şiir üzerine tartışmalarda alegori ve sembol kavramları birlikte önemli yer tutmaktadır. 1800'lerin ortalarına gelindiğinde, sembolün daha önemli bir araç haline geldiğini söylemek gerekmektedir. Schlegel bile şiirdeki en önemli unsur olarak değerlendirdiği alegoriyi daha sonra sembol olarak değiştirmiştir.

ikili değil ama diyalektiktir ve kullanımı siyasal ve tarihsel bir bilinç biçimini barındırır. Tikel unsur, alegorik anlatımın somut karakteri, soyut bir varlık olarak metne dâhil olan toplumsalın üzerinde yükselir, ama genele indirgenmez. Genellikle, alegori geçmiş bir temsil tarzı olarak görülür, sembol ise serbest kapitalizmin bütün kurumları ile yerleştiği, gittikçe tekelcileşen bir çağın, sanayi devrimi sonrasının ve küreselleşen pazarın hâkim temsil tarzı olmaktadır. Sembolizmden sürrealizme kadar uzanan modernist bir paradigma. Bizim iddiamız ise aksi yönde olacak²⁸. Alegori, meta toplumunun temsil biçimidir; dahası insanın yabancılaşmasına ve şeyleşmeye karşı sanat alanındaki en önemli anlatı araçlarından birisidir. Muhtemelen bunun en önemli edebi başlangıç yapıtlarından birisi Goethe'nin *Faust*'udur.

Faust'un yazımı 1770'den 1830 yılına kadar sürmüş, ve özellikle Avrupa tarihinin ama sonuçları itibarı ile de tüm dünya tarihinin oldukça sarsıcı geçen bir döneminde yazılmıştır. Goethe'nin yapıtı, en azından Alman toplumu için, ilkel (ilksel) birikimin alegorisi olarak da okunabilir, insanın Doğa ile olan ilişkisinden, kendi doğası ile olan ilişkisine ya da daha doğru bir ifade ile ikinci bir doğa olarak gelişen kültür ile olan ilişkisinin alegorisi olarak da. Çünkü kültür (ekin) artık kökeninden kopmuş, sahte bir doğa, insan doğası olarak Doğa'nın yerini almıştır. İlerlemenin, modernleşmenin, kapitalizmin güçlerinin yarattığı her şeyin altında bir yıkımın da izlerini sürebilmek mümkündür.²⁹

Faust örneğinden yola çıkarak, gerçekçilik anlayışının yeni bir edebi anlatım biçimine doğru yöneldiğini söyleyebiliriz. Bu tarz klasik romanın da yolunu açan epiktir. Kökenlerini farklı biçimlerde Dante'nin *İlahi Komedya*'sında ve Cervantes'te

²⁸ Alegorinin bu tarz yorumuna son dönemde, özellikle edebiyat teorisinde önemli karşı çıkışlar olmuştur, bunlardan bazıları, Franco Moretti, Paul de Man, Fredric Jameson, vb.

²⁹ "...Goethe, maddi dünyanın modernleşmesini yüce bir tinsel kazanım olarak görmektedir; Goethe'nin *Faust*'u, dünyayı yeni yoluna sokan "geliştirici", arketipik modern bir karhamandır. Ama geliştirici, Goethe'ye göre, kahraman olduğu kadar trajiktir de... *Faust* kişisel gelişme ve toplumsal ilerlemenin önemli insani bedeller olmaksızın elde edilebileceği bir dünya tasarlar ve kurmak için çabalar. İronik olan, onun trajedisinin hayatı trajediden arındırma arzusundan kaynaklanmasıdır." Berman, Marshall, **Katı Olan Her Şey Buharlaştırıyor**, çev: Ümit Altuğ & Bülent Peker, İletişim yayınları, 4. Baskı – 2001. Berman'ın çalışması oldukça önemli ve ufuk açıcı bir çalışmadır.

bulmaktaysak da serbest kapitalizmin görece kurumsallaştığı, bir “evrensellik” ideolojisinin oluştuğu, Goethe’nin “dünya edebiyatı” adını vereceği bir yaklaşımın tohumlarının atıldığı bir dönemdir bu. Ama gene de dikkatli olmak gerekir. Kapitalist sistemin yapısı hem bütünlüklüdür hem de değildir³⁰.

Herhangi bir siyasal sistemin kesin belirleyiciliği olamayacağı gibi, estetik biçimler de basitçe altyapının bir tezahürüne indirgenemez. Elbette sosyal oluşumlar kendilerine anlatılar içerisinde yer bulacaklardır, gelgelim bunları doğrudan alt yapının bir tezahürü olarak görmek fazlasıyla indirgemeci bir yaklaşıma sürükler. Sanatın bir tür alt sistem ya da görece özerk bir sistem olarak kendi gelişim yasaları vardır ve bunlar daha genel bir yapı ile diyalektik bir ilişki içerisinde gelişir. Kuşkusuz sanata ait, estetik formlara kıyasla, genel toplumsal ilişkilerin önceliği vardır. Bunun ortaya koyacağı, bizim açımızdan önemli olan ilk olgu, yukarıda zikrettiğimiz epiğin, geçmişin, Homeros’un epiği, olamayacağıdır. Başka biçimde söylendiğinde, genel toplumsal yapıda meydana gelen köklü değişim, özerk bir sistem olan sanatsal üretimdeki bir biçimi doğrudan belirlemez, ancak geçmişin biçimlerini olumsuzlar / değiller; buna paralel olarak da yeni biçimlerin doğmasına yol açar. Böylelikle de geçmişten gelmekte olan biçimler için varlıklarını sürdürebilecekleri yeni olanaklılık koşullarını yaratır. Öyleyse *Gerçekçilik* anlayışının neden her daim **yeni** olması gerektiğine dair bir takım ipuçları elde etmişiz demektir. Shakespeare’in tragedyasından Goethe’nin alegorisine, romana ve modern epiğe uzanan zorlu bir yol; “*Roman, Tanrı’nın terk ettiği bir dünyanın epiğidir.*”³¹

³⁰ Immanuel Wallerstein şunu söylüyor: “*Bir dünya sisteminin 500 yıl sürmüş olup, buna rağmen bir dünya imparatorluğuna dönüşmemiş olması, modern dünya sisteminin özgüllüğüdür – gücü de bu özgüllüğünde saklıdır. Bu özgüllük kapitalizm denilen iktisadi örgütlenme biçiminin siyasal yönüdür. Kapitalizm gelişme imkanı bulmuştur, çünkü dünya ekonomisi sınırları içinde bir değil, bir çok siyasal sisteme sahiptir.*” Gene benzeri vurgulamaları Fernand Braudel *Maddi Uygarlık*, Max Weber gibi kuramcılar da yapmaktadır. Burada önemli olan tek bir siyasal sisteme sahip olmak değil, farklı siyasal sistemler arasında dahi esnek ve hızlı bir biçimde dolaşımı sağlayabilmektir.

³¹ Georg Lukacs, *Roman Kuramı*, çev: Cem Soydemir, Metis yayınları, 1. Baskı, 2003, s: 94. Gene Lukacs trajediden romana geçiş noktasında şunları belirtmektedir: “*Trajedi yüksek dünyaların hiyerarşisini yıkar; onda ne bir Tanrı ne de bir daimon vardır, çünkü dış dünya*

2.1.2. ZAMAN VE MEKAN STRATEJİLERİNİN GELİŞİMİ

Anlatı sanatları düzeyinde, gerçekçi anlatının en “büyük dönüşümü” 19. yüzyılda gerçekleşmiştir, özellikle İngiliz ve Fransız romanında. Bunlara gerçekçi karakterini veren, çoğu kez “sıradan okurun” ya da lise edebiyat kitaplarının ortaya koyduğu gibi, bugüne kadar anlatılmamışların hikâyesini anlattığı için değildir. Burada dikkatimizi anlatı stratejilerine çevirmemiz gerekmektedir. Ama sadece bu değil, dışsal bir takım koşullar da büyük öneme sahiptir. Kentin yükselişi, metropolün oluşması, sekülerleşme, bireyin ve bireyciliğin ortaya çıkması, kamunun oluşması, gündelik hayatın gittikçe romanın merkezine yerleşmesi gibi. Böylelikle romanı Lukacs’ın belirttiği açıdan düşünebilmek mümkün hale gelmektedir:

...Roman, hayatın kapsamlı bütünselliğinin artık dolaysızca verili olmaktan çıktığı, anlamın hayata içkinliğinin bir sorun haline geldiği ama yine de bütünsellik terimleriyle düşünülen bir çağın epiğidir... (George Lukacs, Roman Kuramı, s: 64)

Öyleyse görünüm düzeyinin arkasında, bütün bir parçalanmışlığın ötesine geçilebildiğinde yaratılacak bir bütünsellik söz konusudur. Bu bütünsellik kavramı Lukacs’ın sonraki bütün çalışmalarında varlığını hissettirecektir. Ancak bu noktaya varmadan öce çözmemiz gereken başka noktalar vardır. Anlatılar artık gündelik yaşamın içine çekiliyordur. Kent ve taşra yapıtların bütün arka planını oluştururken, yeni bir tür gözlemci olan anlatıcıyı buluruz. 19. Yüzyılın en önemli kentlerinden birisi olan Paris’i “fethetmeye” giden kahraman (*Kırmızı ve Siyah*) çok geçmeden, tek bir anın sonsuzluğunda (*Kayıp Zamanın Peşinde*), tek günün bitmeyen mikroskobik ayrıntılarında (*Ulysses*) ya da *Yeraltı*’nda kaybolur.

18. ve 19. yüzyılda romanın gelişimi klasik olay örgüsü olarak nitelendirdiğimiz anlatı stratejisini yaratmıştır. Buna bağlı olarak gelişen bir sonraki

ruhun kendini bulmasının, kahramanın kahraman olmasının vesilesinden başka bir şey değildir; anlam kendi içinde ve kendisi için, bu dünyaya hiçbir şekilde, ne tam olarak ne de kısmen, nüfuz edemez; dış dünya, anlamın nesnelleşmiş biçimlerini umursamayan bir amaçsız olaylar yumağıdır. Ama ruh her olayı yazgıya dönüştürür ve sadece ruh bunu herkes için yapar. Ancak trajedi sona erdiğinde, dramatik anlam aşkın hale geldiğinde, tanrılar ve daimon’lar sahnede boy gösterir.” A.g.e., s:93-94.

adım ise *suspense*'in devreye girmesidir. Öncelikle 18. yy İngiliz romanında artık hem mekânın hem de zamansallığın önemli bir öge olarak ortaya çıkmaya başladığını görmekteyiz³². Ki pek çok kuramcı romanın epik niteliğinde zamansallık unsurunun önemine dikkat çekmiştir. Karakterin bir soyutlama olmaktan çıkıp belirli bir tikelliğe sıçraması (ileride Lukacs'ın *tipiklik* adını vereceği olgu) ancak zamanın ve mekanın belirgin nitelikleri dolayımı ile sağlanabilir. Klasik olay örgüsü modelinin zamansallığı büyük ölçüde kronolojiktir. Olaylar arasındaki mantıksal nedenselliğin “doğru” takip edilebilmesi açısından, kronolojik bir zamansallık önemli bir anlatı unsuru olarak görülebilir. Bunun bir tür “*gerçeklik etkisi*” yarattığı iddia edilebilir. Ancak bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki, klasik olay örgüsüne dayalı anlatı yapılarından, modernist anlatı yapısına geçişte, zamansallık kategorisi yıkılmaz, aksine daha “derin” bir boyutta dönüştürülür³³. Akla gelebilecek en önemli örneklerden birisi kuşkusuz, Proust'un hocası saydığı Balzac'ı dönüştürmesidir; diğer bir örnek ise Flaubert'in yarattığı “*ölü zamanlar*” ve bununla beraber, en azından Fransız yazınında romantizmi aşması olabilir ki zamanın bu biçimde kullanımını özellikle Antonioni sinemasında da görmekteyiz³⁴.

Ama zamansallık kategorisinin bu tür işlenişinin, daha genel toplumsal düzeyde nedenleri vardır. Elbette ki değişim içindeki toplumsal süreç kendisine ilişkin farklı bir zaman algısı ve politikası da üretmektedir. Bu anlamıyla klasik olay örgüsü modeline dayalı romanın zamansallık retoriği ile Aristoteles'in *Poetika*'da ortaya koyduğu zamansallık kategorilerinin birebir örtüşeceğini düşünmek hatalı olacaktır. Marx'ın ifadesi ile “*mekanın zaman aracılığı ile fethedildiği*” bir çağda,

³² İngiliz romanında bu anlamdaki en önemli örneklerden birisi Fielding'in *Tom Jones*'udur.

³³ “*Modern anlatı kuramının gerek tarih yazımındaki gerekse anlatıbilimindeki ana eğiliminin, anlatının “zamansal dizilişini bozmak” olduğu doğrudur, zamanın çizgisel olarak temsil edilmesine karşı sürdürülen mücadelenin tek çıkış noktası anlatıyı “mantıksallaştırmak” değil, ama ondaki zamansallığı derinleştirmektir. Kronolojinin ya da kronografinin tek karşıtı yasaların ve modellerin akronisi değildir. Kronolojinin gerçek karşıtı zamansallığın kendisidir.*” Ricoeur, Paul; **Zaman ve Anlatı: zaman, olayörgüsü, üçlü mimesis I**, Yapı Kredi Yayınları, çev: Mehmet Rifat & Sema Rifat, 1. Baskı – 2007, s: 70.

³⁴ Romanda zamanla ilgili olarak Jale Parla'nın *Don Kişot'tan Bugüne Roman* metninde *Anlatı ve Zaman* bölümüne bakılabilir, a.g.e., s: 231-326.

zamanın kendisi daha politik bir biçime bürünür. Bu biçim, son kertede, zamanın, mekanın ve insanın (ya da karakterin) *şeyleşmesi* sorunsalıdır ve kökenleri itibarı ile Rönesans ve Aydınlanma'ya kadar geri görülebilir.³⁵

Klasik olay örgüsü modelinin en belirgin özelliklerinden birisi, onun alımayıcısında bırakmış olduğu tamamlanmışlık duygusudur. Buradaki her olay ve olgu, sanki belirli bir bilincin tezahürüdür, rastlantıların kendisi dahi, yapıtın ileri bir aşamasında zorunluluk biçimine dönüşür. Adam Smith'in, tüm piyasayı düzenleyen “görünmez eli”, klasik olay örgüsü retoriğinde de iş başındadır. Diğer yandan *Tom Jones* gibi bir yapıt, tekil unsurdan tümelin kavranabilmesinin de olanaklarına sahiptir; ki metne epik tarzını veren niteliklerinden birisi de budur. Toplumsal bütün, tekil bireyin gündelik deneyimlerinin ampirik doğası içerisinde kristalize olur.

Gelgelelim burada kentsel deneyim alanı hala ön planda değildir, roman henüz bütün toplumsal tabakaların, sınıfların ulaşabildiği bir sanatsal pratik noktasına ulaşmamıştır. Popülerleşmesi için bir süre daha beklemek gerekecektir. Henüz kamusal alanda popüler olan tiyatrodur. Romanın popülerleşmesi ise, 19. yüzyılda, kamusal alanda meydana gelen değişime paralel bir biçimde gelişmektedir. Söz konusu popülerleşme ile diyalektik bir ilişki içerisinde de romanda türlerin ortaya çıkışı görülmektedir; melodram, psikolojik roman, natüralist roman gibi; ki aynı olguya daha farklı bir bağlam içerisinde sinemada da tanık olunmuştur³⁶.

Belki tam bu noktada Lukacs'ın *ironi* kavramını neden bu kadar önemseydiğini ve onun daha sonraki *estetik gerçekçilik* yaklaşımındaki temellerini görebilmek mümkündür. *Roman Kuramı*'nın yapısında ortaya çıkan tablo, romanın bütünlüklü dünyası ve ampirik hayatın parçalanmışlığıdır. Ama roman kendisine daima bu hayat içerisinde bir temel bulmak durumundadır. Böylelikle önünde

³⁵ *Şeyleşme* kavramına ve bunun gerçekçilik ile olan ilişkisine bir sonraki bölümde döneceğiz.

³⁶ Romanla ilgi olarak bakınız, *Bourdieu Pierre, Sanatın Kuralları*, Yapı Kredi Yayınları, çev. Necmettin Kamil Sevil, 2. Baskı, 2006. Diğer yandan dönemin, özellikle Fransa'da yaşanan “çalkantılı” durumu için, bakınız; *Marx, Karl, Fransa'da Sınıf Savaşları*, Sol Yayınları; gene Paris'in önemini kavramak açısından, *Benjamin, Walter, Pasajlar*, Yapı Kredi yayınları, çev: Ahmet Cemal, 2. Baskı, 1995.

temelde ikili bir yol belirir; bir yandan *soyut bir idealizm*, diğer yandan ise *düş kırıklığı*. Lukacs'ın daha sonra, *Tarih Ve Sınıf Bilinci*'nde ortaya koyacağı şeyleşme kavramının ön temellerini burada görebilmek mümkündür. Bireyin yabancılaşması yüzündendir ki, dünyanın parçalı yapısı romanın kendi bütünselliği içerisinde, ironik bir hamle ile bozulur; gelgelelim ardından Lukacs'ın devreye soktuğu diğer bir kavram olan *zamansallık* boyutuyla yeniden tesis edilir. İroninin mekanı, ampirik gerçeklikle fikir arasındadır. Daha sonra Lukacs'ta *sınıf bilincine* dönüşecek olan fikir, gerçeklikle (şeyleşmiş dünya ile) mücadeleye girişir. Burada ironi, mevcut gerçeklikle namevcut fikir arasında (gerçeklik tarafından varoluşu engellenen ama mücadelesi ile de gerçekliğe aynı zamanda müdahale eden bilinç) diyalektik bir kurgu içerir³⁷. Diğer yandan işleyen zaman ise, bütünselliği yeniden tesis edecek olan kurucu öğedir. Başka şekilde söylendiğinde, ironinin romandan çıkarttığı “organikçi” yapı zaman aracılığı ile romana tekrardan dâhil olur. Bunun en önemli örneği ise, Lukacs açısından, Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'idir.

Özellikle, Friedrich Schlegel nazarında ironi ile alegori arasındaki ilişki önemli bir noktaya taşınmıştır. Bu bağıntı 19. yüzyılın ilk yarısında meydana çıkartılır ve romantik retorik ile yakından alakalıdır. Yakından bakıldığı zaman, gerçekliğin temsili noktasında benzeri bir stratejiyi paylaşırlar. Ampirik gerçekliğin göstergeleri ile nihai anlam arasında devam eden bir gerilimin varlığı her iki tarzda da kendisini belli etmektedir³⁸. Elbette ironi üzerine önemli bir külliyat söz

³⁷ “...İroni, iki tarafa da çevrilmiş çifte bir ironidir. Yalnızca mücadelenin derin ümitsizliğini içermekle kalmaz, aynı zamanda mücadeleden vazgeçişin daha da derin ümitsizliğinde de – yani gerçeklik üzerinde hakimiyet kurmak uğruna ruhun gerçekdışı ideallliğini terk etme ve ideallere yabancı bir dünyaya uyum sağlama niyetinin hazin başarısızlığında da belli eder kendini. Ve ironi, gerçekliği zafer kazanmış olarak resmetse de, gerçekliğin yenilgiye uğratılmış hasmı karşısında bir hiç olduğunu, gerçekliğin zaferinin asla nihai bir zafer olamayacağını, fikrin yeni ayaklanmalarının gerçekliğe tekrar tekrar meydan okuyacağını açığa vurmakla kalmaz...” Lukacs, Georg; **Roman Kuramı**, s: 92.

³⁸ “...ironi edimi, hiçbir şekilde organik-olmayan bir zamansallığın varlığını ortaya serer, zira kaynağıyla yalnızca uzaklık ve farklılık bağlamında ilişkiye girer ve hiçbir sona, hiçbir bütünselliğe olanak tanımaz. İroni zamansal deneyimin akışını salt gizemlileştirme olan bir geçmiş ile sahici olmamaya geri düşüştüğü hiçbir zaman kurtulamayan bir gelecek şeklinde ikiye bölünür. Bu sahici olmamayı bilebilir, ama hiçbir zaman üstesinden gelemez. Yalnızca gittikçe artan bir bilinç seviyesinde bunu yeniden ifade edebilir ve tekrarlayabilir, ama

konusudur. Schlegel'den, Kierkegaard'a, Nietzsche'den, Lukacs'a hatta yakın döneme kadar Baudrillard'a dek uzanan önemli bir tarihsel süreçtir bu. Diğer yandan ise bunun en kristalize hale gelmiş edebi muadili Stendhal olacaktır.

Stendhal'e ve hemen ardından Balzac'a şansını veren olgu, onların bir anlamda çağların arasında durmalarıdır, *ancien régime* ile “devrimler çağı” arasında. Her ikisinin de, birer sosyal bilimci gibi davrandıkları, özellikle Marksist gelenek içerisinde çokça zikredilmiştir. Lakin bunu sağlayan yaşadıkları dönem ve deneyim alanlarıdır. Geçmiş ve gelmekte olan karşılaştırabilecekleri bir süreç, özellikle Stendhal için farklı kültürel coğrafyalar, mesela *Parma Manastırı*'nda İtalya gibi ve toplumsal sınıf ve tabakaların kentlerde birikiminin yol açtığı eşsiz bir deneyim ve gözlem alanı. “Tanrının öldüğü” ve yaşamın parçalandığı bir çağda, anlatının bütünlüğünü kurabilecek yegâne öge artık, karakterin tutumuydu. Eğer bütün yaşamın akışını belirleyecek olan aşkın bakış, tanrısal bakış ortadan kalktıysa, bunun yerini karakterin ***bakış açısı*** alacaktır. Ama herhangi bir karakter değil, edimi ve bilinci ile kendisini diğerlerinden ayıran, etik bir karakter; Lukacs'ın özelliklerini, Max Weber'den yola çıkarak *tipiklik* olarak tanımladığı karakter³⁹.

sonsuzda dek bu bilgiyi ampirik dünyaya uygulamanın olanaksızlığının pençesinde olacaktır. Anlamından gittikçe daha da uzaklaşan dilsel bir göstergenin daralan sarmalında çözülür ve bu sarmaldan çıkış yolu bulamaz. Açığa çıkardığı zamansal boşluk, her zaman ulaşılamaz bir evveliyatı ima eden alegoride karşılaştığımız aynı boşluktur. Alegori ve ironi böylece her ikisinin de gerçekten zamansal bir müşkülâtı keşfetmesi hasebiyle bağlantılı hale gelir.” De Man, Paul, a.g.e., s: 252.

³⁹ Weber'in kullandığı kavram ***ideal tip***'tir. “Max Weber, *Idealtypus (ideal tip)* terimini, tarihçi Georg Jellinek'ten ödünç alarak, tarihin ve diğer sosyal bilimlerin analitik kavramlarını, salt sınıflandırma amacıyla geliştirilen kavramlardan ayırt etmek için kullanmıştır. Örneğin “değişim” (mübadele, *Exchange*) terimi basitçe bir dizi (Wittgenstein'in sonradan söylediği gibi, aralarında “aile benzerlikleri” olan) benzeri olguya gönderme yapmak için kullanılabilirdiği gibi, iktisadi rasyonalite, marjinal kullanım ve benzeri konularda yargıda bulunmak için analitik kavram olarak da kullanılabilir. Weber'in iddiasına göre, böyle bir terimin analitik kavram olarak kullanılması halinde, bu erim ideal tipik bir kavramdır. (Şu anlamda ki, “kendini ampirik gerçeklikten çıkartır; ampirik gerçeklik onunla ancak karşılaştırılabilir ya da onunla ilişkilendirilebilecek bir şeydir.” (Weber). Dolayısıyla ampirik gerçekliğin terimle yaklaşık olarak örtüşmemesi halinde bile, ideal tiplerin yanlışlığı doğrudan gösterilemez.” Outhwaite, William (ed) ;

Tipik olan, kaba uygulamalarında görüldüğü gibi, belli bir sınıfın (mesela burjuvazi) ya da toplumsal grubun (diyelim ki bir devrimci grubun) sığ bir alegorik yansıtılması değildir, ya da fotoğrafik bir gerçeklik, ampirik bireyin gündelik yaşamı içerisinde tam bir yansıtılması sorunsalı da değildir. Birincisine örnek olarak *resmi 'sosyalist gerçekçi' edebiyatı* gösterebilirsek diğerinin muhtemelen en önemli uygulayıcısı da Zola'nın romanları olacaktır. Eğer Stendhal'in yapıtlarına yakından bakılacak olunursa, onun karakterlerinin aynı yazgıyı paylaştıkları kolayca görülebilir. Yeni toplumsal düzen karşısında yaşadıkları yenilgidir bu. Fikrin gerçeklik karşısında kendine geri çekilmesi, ya da Hegel'in diyebileceği gibi "dünyayı kaplayan gece". Bir köylü olan Julien (*Kırmızı ve Siyah*) ile soylu Fabrice'in (*Parma Manastırı*) eylemleri aynı sonu paylaşırlar. Ama bunun gerçek bir yenilgi olduğunu söylemek ya acelecilik olur ya da pozitivizmin "kör batağına" düşmek. Nitekim *Kırmızı ve Siyah*'ta bütün bilinci sağlayan, Julien'in bakışıdır⁴⁰.

Ama şimdi bizim konumuzun gelişmesi açısından başka bir kavrama bakmamız gerekiyor; estetik bir gerçekçilik anlayışının inşası içerisinde derinden varlığını sürdüren *suspense* kavramı. Ki bu kavram, çok sonraları, Hitchcock filmleri ile sinemasal anlatıda da çok önemli bir rol oynayacaktır. Keza, Truffaut'nun niçin hem Balzac'ı hem de Hitchcock'u bu denli önemseydiğini anlamamızın da olası anahtarlarından birisi olarak, söz konusu terimi düşünmek mümkündür.

Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü, İletişim yayınları, Çeviriyi yayına Hazırlayan: Melih Pekdemir, 1. Baskı – 2008, s: 347.

⁴⁰ Stendhal'de karakterin görünüm düzeyindeki yenilgisi ama gerçekteki "zaferi" üzerine bakınız, Girard, René; **Romantik Yalan Romansal Hakikat**; Metis Yayınları; çev: Arzu Etensel İldem; 1. Baskı – 2001. Diğer yandan romanda *bakış açısı* tekniğinin kullanılmasının temellerini burada gösterebilmek mümkünse de, asıl olarak yetkinleşmesi Henry James'in romanlarında ve dönemsel olarak serbest kapitalizmden teknelci kapitalizme geçişte yaşanır: "Henry James ile bağlantılandığımız anlatsal "bakış açısı" teori ve pratiği, yalnızca metafizik bir seçimin sonucu veya kişisel bir saplantı değildir; biçimin tarihinde teknik bir gelişme bile değildir (aynı zamanda bütün bunlar olduğu açık ise de): Bakış açısı, daha çok, temel bir toplumsal gelişmenin, yani geç kapitalist toplumdaki toplumsal parçalanma ve monadlaşma artışının, bu toplumun öznelerinin özelleşme ve yalnızlaşmalarının giderek yoğunlaşmasının neredeyse maddi anlatımıdır." Jameson, Fredric, **Modernizm İdeolojisi**, s: 235.

Suspense basitçe gerilim değildir; eğer doğrudan gerilim olarak yorumlayacak olursak, zaten bu hem edebiyatta hem de sinemada başından beri gösterilebilecek bir olgu olur. Oysa *suspense*, olay örgüsüne dayalı romanın devreye girmesiyle ortaya çıkmış, kurguya dayalı özel bir kavramdır. Olay örgüsünün bütünlüğünün sağlayıcısı, hem okuyucunun hem de izleyicinin bu bütünlüğü kavrayabilmesini sağlayan bir araçtır. Eğer Balzac örneğine dikkat edilecek olursa, burada ikinci önemli bir öge olarak ortamı, toplumsal çevreyi (ya da Balzac'ın *milieu* kavramı ile tanımladığı karakterin nedenselliğini) görebiliriz. Öyleyse bu iki kavram önemli bir yer işgal etmektedir. Romanın kurgusunun bütün anahtarlarını verebilecek düzeyde, yatayda onu kuran toplumsal nedensellikler zinciri ve bununla diyalektik bir ilişki içerisinde dikey bir biçimde ikincil bir kurguyu kuran *suspense* kavramı. Aslında gene Hitchcock sinemasının basit bir gerilim sineması olmamasının sebebi de budur, hatta *Kuşlar* filminde bu iki kurgu birbirleriyle kesişmezler bile, kolajdan çok brikolaj biçiminde anlatı yapısını kuran film ayrıksı bir örnek oluşturur.

Balzac dönemi Fransa devrimler çağını yaşamaktadır, 1789'dan 1871'e kadar. İngiltere hegemonyası üzerinden kapitalizm "*birakınız yapsınlar*" ilkesi çerçevesinde, özel hayatta değil ama gittikçe dağılan bir kamusal hayatta her türlü ahlaki ilkenin dağıldığı bir dönemi yaşamaktadır. Artık, deyim yerindeyse, ruhun sığınabileceği Tanrı'nın olmadığı gibi, mutlak kötü olarak Şeytan'da yoktur. İnsanların eğer duyuyorlarsa korku kaynakları, gündelik hayatın genel düzeyinden derinlere doğru inen yeni bir gerilim unsuru ile ortaya çıkmaktadır. Kuşkusuz, modern romanın temelini kent ve orada yaşanmakta olan hayatlar oluşturacaktır ama kentin ortamı da sonsuz olanaklıklar demektir. Tek başına kent bütünlüklü bir anlatının teminatı değil, aksine milyonlarca anekdot demektir. Balzac romanında, kentin parçalanmış mekânsal deneyim alanlarının bütünlüklü inşasını *suspense* kurmaktadır. Son analizde, *milieu* **mekân**, *suspense* ise **zamandır**; gene Hitchcock'a dönerek şunu hatırlayabiliriz, gerilimi arttıran unsur karakterin bilgisizliği kadar bombanın da patlamak üzere olmasıdır.

2.2. MODERNİZM VE GERÇEKÇİLİĞİN DÖNÜŞÜMÜ

2.2.1. PROUST VE ZAMANIN DÖNÜŞÜMÜ

Bu noktaya kadar, “bütünlüklü” bir anlatıyı mümkün kılan toplumsal ilişkilerin var olduğu tarihsel döneme ait klasik bir gerçekçilik anlayışı söz konusudur. Klasik olay örgüsü de kuşkusuz bu tip bir sosyal ağın içinde kendisini mümkün kılabilmiştir. Gelgelelim, bildik hikâye ile serbest kapitalizmden tekelci kapitalizme evrilirken, diğer yandan da İngiliz hegemonyasının dağılmaya başladığı ve 1950’lere değin sürecek yeni bir “çalkantı” ve “yıkım” döneminde roman bu tarz bir bütünlüğü sağlayamaz. Gerçekçilik her anlamda sorunsal haline gelir; bir yanda gene aşına olduğumuz klasik gerçekçilik – modernizm karşıtlığı, diğer tarafta “yeni” bir gerçekçiliğin olanaklılığı ve en nihayetinde klasik olay örgüsü modelinin *melodramlaşması*. “Klasik olay örgüsünde melodramatik çizginin belirmesi” diyor Jameson, “*olayların artık bütünlük göstermediğinin; yazarın, olaylarla aktarmaya gücünün yetmediğini hissettiği birliğe kısmen kavuşabilmek için Kötülük’e, kötü adamlara ve kumpaslara başvurmak zorunda kaldığının bir göstergesidir.*”⁴¹Bu

⁴¹ Jameson, Fredric, a.g.e., s: 41. Jameson’ın daha sonra aktardıkları da bizim açımızdan önem arz ediyor. Şöyle diyor: “*Çünkü şu temel bir ilkedir: Belirli bir edebi biçimin varlığı daima, söz konusu toplumsal gelişme anındaki belirli bir deneyim olanağını yansıtır. Bu yüzden, olay örgüsünün bütünlüğünden duyduğumuz tatmin, aynı zamanda toplumdan duyduğumuz bir tür tatmindir – tam da olayların bu tür bir düzenlenişinin olanaklılığı aracılığıyla tutarlı bir bütünlük olduğunu ve şimdilik tekil birimin, bireysel insan yaşamının onunla çelişmediğini gösteren toplumdandır. Olay örgüsü olanağının toplumsal organizmanın hayatiyetinin bir tür kanıtı işlevini görebileceğini, tersten giderek kendi zamanımızdan da çıkarsayabiliriz – bu olanağın artık varolmadığı, iç ile dışın, öznel ile nesnelin, bireysel olan ile toplumsal olanın, iki bağdaşmaz gerçeklik, iki bambaşka dil ya da kod, dönüşüm mekanizması bulunmamış iki ayrı denklik sistemi olarak varlık gösterecek kadar birbirinden ayrı düştüğü zamanımızdan: Bir yanda bireysel yaşamın en nihayetinde iletilmez olan ve en evrensel olduğu noktada vaka öyküsünden öte bir şey olmadığı ortaya çıkan varoluşsal hakikati; öte yanda, basmakalıp yorum, düpedüz istatistik ya da olasılıklar şeklinde dile getirilmediğinde, karakter türleriyle ilgilenen kolektif kurumlar üzerine genel sosyolojik bir değerlendirme. Ama klasik roman döneminde bu henüz böyle değildir; bireysel yazgıları iç içe geçmelerinin ve yavaşça, aralarındaki etkileşim süreci aracılığıyla, gözümüzün önünde kolektif tözün kendisine dönüşmelerinin böyle elle tutulur bir kanıtı karşısında, bir süre kendimizi yaşam hakkında “gerçekçi” düşünme tarzıyla sınırlandırmaya razı olabiliriz. Çünkü varoluşsal olan her zaman simgesel olanı dışta bırakır: Aynı anda hem yaşamın*

saptama sadece klasik roman için geçerli değildir ancak, melodram benzeri “abartılı üsluplar”, gerçekçi eğilimlerin hemen ardından gelmektedir. Rönesans’ı izleyen manierizm ya da 3. Dünya Sinemalarında ortaya çıkan gerçekçi eğilimlerin hemen ardı sıra gelen çeşitli eğilimlerde olduğu gibi. Diğer bir ifade ile gerçekçi eğilim kendi kurmaca yapısı içinde diyalektik ilişkiler ağı üzerinden giderken, hemen ardından gelen melodram benzeri eğilimler aşırı uçlar düzeniyle hareket etmektedir; mutlak iyiler, mutlak kötüler gibi⁴². Gelgelelim bu süreç, tarihin geniş ufkunda, bambaşka bir diyalektik sürecin de parçasıdır. Klasik gerçekçiliğin hemen ardından gelen, mesela Zola’nın bütün natüralizminin ve “kuruluşunun” altında işleyen, melodramatik yapının yanı sıra, Flaubert, Proust, Joyce gibi yazarların yapıtlarında “yeni bir gerçekçiliğin” ortaya çıkışına da tanık olmaktadır.

Flaubert’teki zamanın kurgulanışı iki boyut içerir; bir yanda Lukacs’ın yukarıda zikrettiğimiz hayatın bütünleştirici ögesi olarak zaman diğer yanda da bu zamanın işlenişine paralel olarak, gene daha önce değindiğimiz, ölü anlar biçiminde, zamanın görünürdeki organik bütünlüğünü bozan, onda bir kesintililik hissi yaratan, Proust’un değindiği ikinci bir işleniş biçimi olarak zaman vardır. *Duyusal Eğitim* romanı, bu iki zamansallık kipinin de mevcut bulunduğu bir yapıttır ve Balzac ile Proust arasında, romanın gelişimi açısından önemli bir uğraktır. Flaubert’in romanında, diğer önemli bir unsur olarak, toplumsal yaşamın gittikçe parçalanmasına uygun bir biçimde **kodların** çoğalmasına da tanık oluruz. **Kod** teriminden anlamamız gereken, en azından burada, kapitalist bir dünya içinde, kullanım ve değişim değerlerine paralel olarak ilerleyen üçüncü bir değer kavramsallaştırmasıdır. Kod, böylesi bir toplumda içi boş bir simgesel değerdir ama bu boşluğun kendisi farklı tarzda bir doluluk üretir; ki bu da ideolojinin olası tanımlarından birisidir. Flaubert’te söz konusu toplumsal kodların çoğalması, iç içe geçmesi, belirsizleşmesi ve hata anlamlarını yitirme noktasına kadar gitmesi ile zamanın iki tür işleniş arasında

yüzeyini, hem de iç yüzünü göremeyiz... Ne var ki melodram, bu gerçekliğin çöküşünün bir semptomudur yalnızca...” Jameson, a.g.e., s: 41.

⁴² Jean Baudrillard, özellikle ABD toplumu ve belki Fransa, İngiltere gibi ülkeleri kastederek, bunların artık aşırı uçlar düzenine dönüştüğünü, bir anlamda diyalektiğin sona erdiğini söylerken bu noktaya farklı bir biçimde dikkat çekmektedir.

yakından bir bağlantı vardır. Onun siyasal bağlanımı, “modern tiranlık” yerine “geçmişin tiranlığını” savunmak üzerinedir, romanın sonu bile eski güzel günler ideolojisi ile bitmektedir. Böylece yaşadığı dönemin zamanının kesintililiği, geçmişe doğru bir hamle ile, “ütopik” bir zamanın sürekliliğine dönüşür.

Ütopik zamanla beraber modern edebiyatta özellikle Proust’la birlikte yeni bir perspektif anlayışı da ortaya çıkar. Fotoğrafın, sinemanın gelişimi, resim sanatında yaşanan köklü değişim, modernist şiir (özellikle Rimbaud, Baudleaire ve Mallarme) bu perspektifin oluşmasında ayrı öneme sahiptir. Rönesans resmi, nesnel, değişmez bir bakış açısının perspektifine sahipti, oysa bu yeni perspektif anlayışı öznel bakış açılarına dayalıdır. Anlatıların birden fazla bakış açısının kurgusuyla anlatılması, genel plandan yakın plana geçiş gibi. Bu görmenin diyalektiğinde önemli bir tarihsel sıçramayı oluşturur ya da başka biçimde ifade olunduğunda, temsil sisteminde ortaya çıkan yeni bir “krize” tekabül eder.

Rönesans’ın temsil anlayışını sarsan, en azından resim sanatında iki önemli vaka daha önceden gerçekleşmiştir; birincisi Holbein’in *Elçiler* tablosu diğeri de Velazquez’in *Nedimeler* adlı resimleridir. Ama şimdi, fotoğrafla başlayan süreçte, temsil daha derin bir sorunsal haline gelir. Sadece bu değil ancak başka bir düzeyde de, büyüyen metropoller, yaygınlaşan bir sömürgecilik, gerileyen bir dünya “imparatorluğu” olarak İngiltere vb. bireyin yaşam deneyimlerini artan bir hızla alt üst etmektedir. Dahası da vardır, çünkü bu dönem, kişiliğin, karakterin kendisinin de derinden sorunsallaştığı, sadece maddi hayatın değil ama ruhsal yaşamın da sömürgeleştirilmeye başladığı bir dönemdir; *bilinçaltının* ve *psikanalizin* şafağıdır.

Çalışmamız bağlamında, bu aşamada, üç önemli tarihi figür vardır; daha önce adlarını birkaç kere zikrettiğimiz Proust ve Joyce ile birlikte üçüncü bir yazar olarak Kafka. Her üçü de estetik düzlemde gerçekçi değillerdir ve hattı karşıtı bir noktada yer aldıkları hemen herkesçe kabul olunur; diğer yandan birbirleri ile paralel değerlendirilmemesi gereken, modernist yazının önemli şahsiyetleridir; ancak tüm bunlarla birlikte, bizim iddiamız, üç yazarın da farklı bir bağlamda gerçekçi oldukları noktasındadır.

Marcel Proust'un devasa yapıtının temelinde, bellek, belleğe ilişkin zamansallık, arzunun nesne ile olan ilişkileri ve tüm bunlarla birlikte derinden bir ütopyik özlem boyutu mevcuttur. Stendhal'de dışa dönük olarak işleyen arzu ve gene Balzac'ta dışa dönük bakış, Proust'ta zihinsel, psikolojik bir boyut derinleştirilerek içselleştirilir. Gene, trajik gerçekçilik üzerine yukarıda tartışırken vurguladığımız alegori kavramı, toplumsalın alegori olma noktasından bireyin yaşam deneyimlerinin alegorine dönüştürülerek, gene içeriye dâhil edilir. Başka şekilde söylendiğinde, klasik gerçekçiliğin karakteri, henüz kendindedir ve mücadelesi kendi-için olabilme adınadır; oysa 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında karakter artık kendi-içindir, ama henüz kendinde değildir. Bellek, kendi kopuşu, kökenlerine dönüş üzerine düşünmeye koyulur böylelikle. Bu geri dönüşlü düşünce, kendilik bilincinin en önemli momentidir; çünkü öznenin, karakterin kendisini bütünlüklü kılabilmesinin pratik zeminini oluşturur.

Proust'ta arzunun diyalektiği, ötekinin dolayımı ile gerçekleşir. Öteki ile aynı nesneye sahip olma, onu ele geçirme mücadelesi, arzuyu derinleştirir, adeta bir anda vites değiştirir gibi, yukarıya doğru hızlanarak bir baş dönmesine yol açar. Ne var ki bu sadece arzuya yönelik bir izlenimdir. Arzunun hakikati bu izlenim kaybolduktan, arzulanan nesne ortadan kalktıktan ya da bir kez ele geçirildikten sonra ortaya çıkar. Proust'un yapıtına dikkat edilecek olursa, büyük ölçüde yakın planlar üzerine kurulu olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Okuma sürecinde, izlenimi aktarılan arzunun baş dönmesi hissi yaratması muhtemelen bundandır.

Gelgelelim anlatının yapısındaki bu dönüşümü gerçekçilik teorisiyle nasıl bağlamak gerekmektedir? Eğer geçmişten süre geldiği üzere, dikkatimizi estetik kategoriler üzerinde yoğunlaştırmaya devam edersek, burada daha önceki gerçekçilik anlayışının estetik unsurlarını gözlemleyemeyiz. Söz gelimi, çokça sözü edilen, nesnellik gibi, kaldı ki bu kategoride sorunlu bir kategoridir. Ancak geldiğimiz bugünkü aşamada şunları iddia edebiliriz. 20. yüzyılın başındaki gerçekçilik tartışmaları, her ne kadar verimli tartışmalar olsalar da (özellikle Lukacs, Adorno, Benjamin, Brecht) gerçekçiliği estetik bir anlayış üzerinden tartışa gelmişlerdir. Oysa bugün bizim savımız gerçekçiliğin estetiğin alanına ilişkin bir olgu olmadığı, bunun

dışında bir alanda üçlü bir yapı barındırdığı yönünde olacak: **Gerçekçilik**; *epistemolojik bakış, etik dürtü ve siyasal bilincin diyalektik sentezidir.*

Kuşkusuz bu üç aşamayı, geçmişteki yaratım süreçlerinde gösterebilmek daha kolaydır; diyelim ki bir Balzac, Richardson, Scott'ın yapıtlarında olabileceği gibi. Oysa bu şekilde kavranılacak bir gerçekçilik anlayışının da sabit, statik bir olgu olamayacağı açıktır. Bu değişimin izlerini, Proust örneğinde de sürebilmek mümkündür. O halde gerçekçiliğe ilişkin ortaya koymaya çalıştığımız üç kategori, Proust'un yapıtında nasıl kendilerini açığa vurmaktadırlar? Öncelikle epistemolojik bakış bağlamında yeni bir perspektif anlayışının ortaya çıkmasına bakılması gerekmektedir. Böyle bir perspektif için ise geçmiş gerçekçiliğin yadsınarak aşılması gerekmektedir:

*“Muammadan hoşlanan bazı kişiler, nesnelere, içlerinde kendilerine bakan gözlerden bir şeyleri koruduğuna, anıtların, tabloların, bize asırlar boyunca, sayısız hayranın bakışlarıyla, sevgisiyle dokunmuş, algılanabilen bir tülün ardından, görüldüğüne inanma eğilimindedirler. Bu kuruntu, herkesin kendi gerçekliğine, kendi duyarlılığına uygulandığında, gerçek olur. Evet, bu bağlamda, sadece bu bağlamda (ki diğerinden çok daha önemlidir), eskiden bakmış olduğumuz bir şeyi tekrar görürsek, eski bakışımızla birlikte o zamanlar bu bakışı dolduran bütün imgeler bize geri gelir. Çünkü nesnelere... biz onları algıladığımız anda, maddesiz şeylere, o dönemdeki bütün kaygılarımız ve duygularımızla aynı cinsten şeylere dönüşür ve onlarla birleşerek ayrılmaz bir bütün oluştururlar... Dolayısıyla, “nesnelere tarif etmekle”, onları zavallı bir takım çizgi ve yüzeylere indirgemekle yetinen edebiyat, kendini **gerçekçi** diye adlandırsa da, **gerçeklikten en uzak**, bizi en çok yoksullaştıran ve hüznülendiren edebiyattır; çünkü **şimdiki zamana** ait benliğimizle, özü nesnelere saklı **geçmiş** ve bu özü nesnelere sayesinde tekrar tadabileceğimiz **gelecek** arasındaki iletişimi tamamen koparır. Oysa sanat adına layık her çaba, bu özü ifade etmeye çalışmalıdır, başarılı olmasa bile,*

yetersizliğinden bir ders çıkarabilir... bu özün kısmen öznel ve aktarılması imkansız olduğunu anlayabiliriz.”⁴³

Proust’un yapıtı üzerinde, empresyonizmin etkisi açıktır, özellikle de roman boyunca, yapıtlarından söz ettiği, hayali bir karakter olan Elstir’in, aslında Manet olduğunu düşünüldüğünde, bu etki daha da derinleşir⁴⁴. Nesnelere bakışta oluşturulan yeni bir sistem, yeni bir perspektif ve buna müteakip gene yeni bir yanılısma, illüzyon düzenidir söz konusu olan. Elbette, tüm bu yeni kavrayış biçimleri, sinema sanatıyla da, doğası gereği, yakından alakadardır. Çünkü bu şu anlama gelir; sinema, Rönesans’tan miras kalan perspektif yasalarını devralan bir sanat mıdır, yoksa başka perspektiflerin olanaklılığı mı sinemayı bir sanat haline getirir? Kuşkusuz bu, şeyleşmenin nihai biçimi olarak, imgenin ulaşabileceği son aşamayı da, saf imgeyi de içine alacak denli geniş bir tarihselliğe sahip tartışmalardan birisidir. Ne var ki bu tartışma sadece estetik düzeyde yürütülebilecek bir tartışma değildir, kaldı ki sadece sinemasal biçimler, yöntemler üzerinden tartışılabilir. En azından, Rönesans’tan beri olduğu şekliyle, nasıl her resim bir bilinç biçimiye, sinemada da her bir plan, her bir kare, kadraj bir bilinç biçimidir. Ampirik gerçekliği, belli bir biçimde görmenin ortaya koyduğu bir bilinç⁴⁵.

⁴³ Proust, Marcel; *Kayıp Zamanın İzinde: Yakalanan Zaman*; Yapı Kredi Yayınları, çev: Roza Hamken, 5. Baskı- 2008; s: 192-193. Vurgular bize ait.

⁴⁴ Daha ileride döneceğimiz üzere, 1960’lar ve 1970’lerin başı boyunca, özellikle Fransa’daki sinema tartışmalarında bu noktalar çok önemli bir yere sahiptir. Jean Mitry, Christian Metz, Louis Baudry, Jean Patrick Lebel, Marcelin Pleyne vd. Gene aynı dönemin, önemli kuramcılarında birisi olan, Pascal Bonitzer, bu konuda şöyle demektedir: “*Proust, Elstir’in tablolarını, sanki yeni perspektif yasaları ortaya çıkarıyorlarmış gibi tasvir eder. Gerçekten de modernliğin bulduğu, yeni bir perspektiftir; uzakların değil, yakın planların perspektifi, nesnel algının değil değişen duyumların perspektifi. “Teleskopik” perspektif.*” Bonitzer, Pascal; *Kör Alan ve Dekadrajlar*, Metis Yayınları, çev; İzzet Yasar, 1. Baskı, 2006, s: 145.

⁴⁵ Lukacs çoğu kez klasik yansıtma (mimesis) kuramını savunmakla “itham” edilmiştir, oysa Lukacs ne ilk dönem yapıtlarında, ne “gerçekçilik” ile ilgili daha sonraki metinlerinde, ne de son döneminde böyle bir yansıtma anlayışını sahiplenmemektedir. Aksine, onun metinlerinde daima var olan belli bir gelecek perspektifi ile hareket eden bilincin, bu geleceğin dolayımı ile nesnelere yansıtması söz konusudur, yoksa ampirik gerçekliğin sadık bir yansıtılmasını hiçbir dönem benimsememiştir. Lukacs’ta her daim, bütünlüğe yönelik

Görülebilir ile görülemeyenin diyalektiğine dayalı bir bilinç olarak da tanımlamak mümkün görünmektedir; Proust'un anlatısı, kapı aralıklarından gizlice dinlemelere, kulak misafirliğine ve dedikodulara bolca yer vererek, artık tamamen aylaklaşmış, hiçbir işe yaramayan bir sınıfın, soyluların edebi bir portresini, belleğin anımsaması üzerinden verir. Gelgelelim, Proust'un yapıtı, bir nostalji edebiyatı, soyluluğun bir tür yüceltimi veyahut geçmişin kutsanması olarak değerlendirilemez; yapıta hakim olan düşünce, şimdinin geçmiş karşısındaki önceliğidir. Nesnesine ilişkin bilinç, içeriden bir perspektifle ve gene içsel bir tarihselleştirmeye kazanılmaktadır. Diğer yandan, bakışın geçirdiği dönüşümlerin itici gücü, etik dürtü ve buna bağlı arzu kavramında aranabilir.

Freud ve daha sonrasında Lacan'dan beri biliyoruz ki, dürtünün asıl hedefi son kertede nesne değil, ama nesneyle özne arasına giren Ötekidir, arzunun dolayımlayıcısıdır. Proust'un romanında da bu süreci, defalarca, en ince ayrıntılarına kadar gözlemlemekteyiz. Çocukluk anlarından başlayarak, anneyle arasına giren baba figüründen, tüm umutlar ve arzulamalar boyunca, nesneye yönelik hamleyi daha da derinleştiren, onu kızıştıran, öznenin kendisinden geçmesine yol açan daima bir ötekinin varlığıdır ki bu varlığın gerçeklikte bir yer kaplaması da gerekmiyordur, sadece sanrısı bile yeterlidir; yaşanan kıskançlık krizlerinde olduğu gibi. Proust'un, derin bir biçimde bize gösterdiği, özneliğin ancak bir ötekinin dolayımıyla kurulabileceğidir.⁴⁶

etik bir dürtüyü ya da siyasal bilinci (hatta bazen ikisini aynı anda) bulabilmek mümkündür, son kertede bu yönelim onun yapıtlarının da bütünlüklü doğasını oluşturmaktadır.

⁴⁶ Rene Girard, Proust ile Stendhal'i karşılaştırarak aralarındaki ortak noktaları ve farklılıkları vurgular: "*romansal ton farklılıkları, Stendhal'in kibriyle Proust'un arzusu arasındaki yakın yapı akrabalığını genellikle bizden saklar. Stendhal betimlediği arzunun nerdeyse her zaman dışındadır; Proust'da sancılı bir ışıkla aydınlatılmış olaylara Stendhal alaylı bir ışık düşürür. Ve bu perspektif farklılığı bile sürekli değildir. Proust'vari trajik, özellikle ikincil kişiler söz konusu olduğunda mizahi dışlamaz. Öte yandan Stendhal'in komedisi de bazen trajedi sınırına varır...*" Buradaki tez açıktır, romansal yapıdaki değişimin en önemli nedenlerinden birisi, dolayımlayıcıyla özne arasındaki mesafede aranmalıdır, Stendhal'de daha uzakta olan Proust'ta fazlasıyla yakındır. Girard, Rene, **Romantik Yalan Romansal Hakikat**, s: 40.

Arzu iki yana çevrilidir (bu anlamda daha önce Lukacs aracılığı ile değindiğimiz ironiye benzer bir yapısı vardır), bir yandan ötekinin dolayımı ile nesneye yönelik bir arzu, diğer yandan ise bütünlüğe yönelik arzu. Proust örneğinde, bu iki arzu kipini de çıkartabiliriz; bir yanda herhangi bir kadına yönelik ilerleyen arzu ve diğer yanda da kendisinin de itiraf ettiği gibi, onların ötesinde var olan, gerçekliğin bütünlüğünü elde etmeye, onu sadece mekânsal bir ifade değil ama zamansal olarak da kavramaya yönelik, bir bilinç biçimine kavuşmak için duyulan arzu vardır.

Birinci durumla ilgili olarak Proust'ta ortaya çıkan tablo, onun nesnenin tarafına geçmemesidir, söz gelimi Albertine'in bakış açısından biz Marcel'i görmeyiz. Bu romanın tek bir bakış açısından anlatıldığı anlamına gelmez, çünkü öznenin bakışı sabit bir perspektifte değildir; bellek geçmişe doğru bir anımsama yolculuğuna çıkar, Marcel ya da Proust her şeyi bilen, tanrısal bir bakışa sahip anlatıcı konumunu işgal etmez. Öyle ise, nesnenin özneleştirilmeye çalışılmasından, ona ayrı bir öznellik verilmesinden söz etmemiz mümkün olmayacaktır. Bunun bize gösterdiği, son kertede **bakışın** öznenin değil, nesnenin tarafında olduğudur. Lacan'ın dediği gibi, "*bana hiçbir zaman seni gördüğüm yerden bakamazsın.*"⁴⁷

⁴⁷ Lacan, Jacques, *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, s: 104. Konuyla ilgili olarak Zizek'in aktarmış oldukları da önem taşımaktadır, özellikle bu bakışın sinema teorisi ile olan ilişkisi de düşünüldüğünde : "... Hitchcock, öznenin gizemli, "tekinsiz" bir nesneye, genellikle de bir eve yaklaştığı sahneyi nasıl çekmektedir? Yaklaşılana nesneyi (evi) gösteren özne çekimle, hareket halindeki özneyi gösteren nesnel çekimi münavebeli olarak kullanarak çeker. Bu biçimsel yöntem niye endişe uyandırır, yaklaşılana nesne (ev) neden "tekinsizleşir" peki? Burada tam da göz ve bakış diyalektiğiyle karşı karşıyayızdır: Özne evi görür, ama endişe doğuran şey, evin kendisinin de bir şekilde çoktandır ona bakmakta olduğu, hem de onun gözünden bütünüyle kaçan ve onu kesinlikle çaresiz kılan bir noktadan bakmakta olduğu yolundaki tanımlanamayan histir... Bakış nesne tarafında olduğu için özneleştirilemez. Böyle bir şey yapmaya çalıştığımız anda, mesela filme evin kendisinden yapılacak özne çekim ilave etmeye çalıştığımız anda, sıradan gerilim filmi derecesine düşeriz, yani **nesne**-olarak-bakış ile değil, bir başka **öznenin** bakış açısıyla ilgilenmiş oluruz." Zizek, Slavoj, *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, s: 170. Zizek'in kitabının adı da, gene Lacan'ın çok sık kullandığı, Holbein'in *Elçiler* tablosu ile ilişkilidir. Bu tabloda, ancak belirli bir noktadan bakınca (yamuk bakınca) yerdeki belirsiz nesne, bir kurukafaya dönüşür.

Şimdiki konumumuzdan baktığımızda, Balzac, Stendhal hatta Flaubert gibi yazarlardan çok daha belirgin bir biçimde, Proust'un romanındaki arzunun merkezi konumunu belirleyebiliyoruz. Gerek zaman zaman “modern öznenin” güdülerinin doyurulması olarak, gerekse kimi durumlarda hayal kırıklığı biçiminde arzu figürü her daim iş başındadır. Tüm romanı kapsayan genel olay örgüsünün ve daha alt birimlerin mantığını arzu kurarken bunu da zamansallık çerçevesi içerisinde gerçekleştirir. Her yere yayılan zaman⁴⁸.

Ancak zaman kavramına geçmeden önce bir noktayı daha aydınlatmak gerekmektedir. Proust'taki arzunun başka bir boyutu; niçin nihai bütünlük arzusunun yerine, Ötekinin dolayımı ile geçen arzu dahil olur? Çünkü bu Gerçek'ten ziyade Gerçekliği tercih etmenin en etkili yollarından birisidir. Proust'un mikroskobik bir ayrıntı ile anlattığı toplumsal zümre, kendi yok oluş gerçeği ile karşılaşmaktan kaçmaktadır; o yüzden roman boyunca ne sınıflar ne de başka toplumsal durumlar kendilerini bir hakikat olarak ortaya koyamaz. Bütünlük, kendi yok oluşlarını da arzulamak demektir. Bu ise ancak zaman aracılığı ile aktarılabilecek bir olgudur. Proust'taki zamanın bu kadar önemli olmasının sebeplerinden birisi, bizce budur.

“...eserimi tamamlayacak vakti bulabilirsem, her şeyden önce insanları, birer hilkat garibesine benzetme pahasına da olsa, mekânda kapladıkları kısıtlı yere karşılık, Zaman içinde çok büyük, ölçüsüzce uzatılmış bir yer kaplayan varlıklar olarak tasvir edecektim kesinlikle, çünkü insanlar, yıllara dalmış devler misali, yaşamış oldukları, sayısız gündenden oluşan, birbirinden uzak dönemlerin hepsine aynı anda değerler. SON”⁴⁹

Artık son olarak şunu da belirtmek gerekir. Proust'un bütün anlatısı boyunca, zamanın işlenişinin diyalektiği (geçmişin, şimdinin ve geleceğin içindeki gidip gelişler ve olumsuzlamalar), özne-nesne ilişkileri ve bunların içselleştirilmesi

⁴⁸ “...arzunun yapısıyla , Proştçu anlatının zamanı da verilir. Bloch'ta olduğu gibi, Proust'ta da gelecek her zaman, umut edildiğinden daha fazla ya da başka bir şey olur çıkar, umulan şey son çözümlemede doyumsuzluğun ta kendisi olsa bile.” Jameson, Fredric, **Marksiizm ve Biçim**, Yapı Kredi Yayınları, çev: Mehmet H. Doğan, 1. Baskı – 1997, s: 137.

⁴⁹ Proust, Marcel, a.g.e., s:355.

bağlamında, Balzac romanlarında görmeye başladığımız dışsal şeyleşme sürecinin içsel boyuta taşınması ve aylak soyluların züppeliğinin toplumsal boyutları ve bunların temsilinin yeni perspektifleri ütopyik bir bilinç oluşturur. Proust'un yapıtının bütünlüklü doğasını veren de bu bilinç biçimidir. Ancak söz konusu bütünlüğün, yapısal ya da pozitivist bir mantıkla kavranılmaması gerekir. Salt, gelecek perspektifi, anlatının içine katıldığı zaman ortaya çıkabilecek bir bütünlüktür söz konusu olan. Diğer bir ifade ile söz konusu aylak sınıfın ortadan kalkacağı gelecek bir zaman fikri romanda mevcut değil, ama namevcut bir neden olarak işlev görmektedir. Aslında bu nokta itibarı ile de, Lukacs'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde ortaya koyduğu analizin, edebi uyarlaması olduğunu söyleyebilmek mümkün görünmektedir⁵⁰. Gelgelelim, Proust metninde ortaya çıkan bu bilinç onun Bergsoncu zaman kavramı ile yakından ilişkilidir, sormamız gereken soru, zamanın farklı bir temsilinin de benzeri bir bilinç ile şekillenmiş şekillenemeyeceği olmalıdır. Bu noktada bize Joyce yardımcı olabilir.⁵¹

⁵⁰ Lukacs, daha sonraki çalışmalarında, daha yapısal tarzda kavranılabilecek bir bütünlük anlayışına yönelmiştir. Kafka'yı bir anlamda "gerçekçi" olmadığı için mahkum etmesi ve onun karşısında Thomas Mann'ı savunması bundandır. Romanya'ya tutuklanıp sorgulanmaya götürülürken sarf ettiği "*Kafka gerçekten gerçekçiymiş*" sözü ise bu noktada elbette ironiktir.

⁵¹ Gene Jameson, Proust'taki toplumsal boyut ile ilgili şunu söylemektedir : "...Proust'un gerçek toplumsal içeriğine döndüğümüzde, züppelik ve toplumsal yükselme gibi tutkuların gizli anlamı hemen ortaya çıkar: bunların çoğu, yetkinleşmeye karşı özlemin, henüz bilinçsiz bir Ütopik tepimin gizemleştirilmiş figürleridir. Aynı zamanda, ardi arkası gelmez kabulleri ve salonları, apaçık sınıfsal sınırlandırmaları, Proust'un çürüme halinde, hiçlik içinde yok olma noktasına gelmiş bir soyluluğu resmetme konusunda bilinçli niyeti ile birlikte böyle bir toplumsal gereç – bütün bunların, gerici olmaktan çok beklenti olduğu görünür hale gelir. Çünkü, yabancılaşmış emeğin artık var olmayacağı, insanın dış dünyayla, kendisinin gizemleştirdiği, topluma ait dış görünüşlerle savaşımının insanın kendi kendisiyle yüzleşmesine yol açacağı bir dünyanın olanaklarını en çarpık şekilde yansıtan şey, tam da bu sınıfın, tamamen kişiler arası ilişkilere, karşılıklı konuşmaya, sanat ve toplumsal planlamaya, moda, aşka harcadığı boş zamandır. **Proust'un aylak sınıfı, o sınıfsız toplumun bir karikatürüdür...**" Jameson, Fredric, *Marksizm ve Biçim*, s. 139. (vurgular bize ait). Proust ile ilgili olarak, onun anlatı yapısının çözümlenmesi noktasında, özellikle zamanı işleyişinin bütünlüklü yapısını kavramak için bkz. Genette; Gerard; *Narrative Discourse*, ayrıca, De Man, Paul; *Okuma Alegorileri*, Paradigma Yayınları, çev: Mustafa Zeki Çıraklı; 1. Baskı – 2008.

2.2.2. ÖZNELLİĞİN ŞEYLEŞMESİ OLARAK *ULYSSES*

Klasik sömürgeciliğin sona erip de, ulusal kurtuluş mücadelelerinin bir biçimde başarıya ulaşmasının ardından ortaya farklı sömürgecilik tartışmaları çıkmıştır. *Yeni Sömürgecilik* kavramsallaştırması ile kast edilen kabaca, 3. Dünya'nın bağımsızlığının sözde bir bağımsızlık olduğu, hala emperyalist coğrafyaların hegemonyası ve baskısı altında yaşadıklarıydı. Kukla hükümetler, gerekirse askeri darbeler, boyunduruk altında tutma, kaynakları kullandırtmama vb gibi. Bugün bu tartışmalara daha geniş bir tarihsellikte baktığımızda, İngiltere bağlamında, İskoçya ve İrlanda gibi ülkelerin, aslında ilk "3. Dünya Ülkeleri" olduğunu söylemek, bu mantık çerçevesinde, abes olmayacaktır. Asıl ilginç olanı da, Walter Scott örneğinde, *Tarihi Romanın* İskoçya'da ortaya çıkması, diğer yandan da modernist edebiyatın en tartışmalı metinlerinden birisinin (belki de en tartışılması) İrlanda'da Joyce tarafından yazılmasıdır.

Diğer yandan, tekelleri kapitalizm ya da Lenin'in adlandırması ile emperyalizm çağında, üretim, mübadele, tüketim süreçlerinin rasyonel planlanması (ki daha sonra ki Geç Kapitalizmin ve Tüketim Toplumunun kökenlerini buralarda aramak gerekir), reklamcılık alanının gelişmesi, sanat alanında da yeni temsil ve bilinç biçimlerinin araştırılmasını gerektirecektir. Bunların bir kısmına, mesela Benjamin yaşadığı dönemde değinmiştir; 19. yüzyılın başlarında fuarların oluşması ve Baudelaire örneğinde olduğu gibi. Ne var ki sistemin daha köklü dönüşümü için, geçmişten gelen birikimin kendini açığa vurduğu tarih olarak 1914 kabul edilebilir bu anlamda; çünkü hem savaşın başladığı döneme denk düşmesi hem de Fordizmin doğuşunun sembolik tarihi olması sebebiyle. Kaldı ki, Taylor'ın, daha sonra Taylorizm olarak kavramsallaştırılacak olan yöntemini açıkladığı metni de 1911 yılında yayınlanmıştı. Fordizm ve Taylorizm bir arada ele alındıklarında, yaratıları sadece üretim sürecinin planlanması değil, baştan aşağı yeni bir toplum, yeni bir zaman ve mekânın yaratılmasıydı. Tek bir gün bile, en ince ayrıntısına kadar, rasyonel tarzda planlanmalıydı. Bu zamanın, gün içindeki 24 saatin, parçalanması ve daha üst bir boyutta bütünlüklü kılınması anlamına geliyordu. Diğer yandan ise, böylesine rasyonel örgütlenmeye çalışılan bir toplum, nihai ifadelerinden birisini faşizmin düzeninde diğerini ise günümüz tüketim toplumu ve ötesinde bulmuştur. Ne var ki

toplumun bu iki yönelimi de her türlü öznelğin de altını oymakta ve insanları, zamanı (çalışma zamanı, boş zaman, dinlenme zamanı, yemek vakti gibi) ve tüm mekânları (iş alanları, özel alan, kamusal alan gibi) şeyleştirir.

Joyce'un *Ulysses* metni, işte bu iki paradigma içinde ortaya çıkmış bir metindir ve ilk baskısı, 1922 yılında, Proust'un öldüğü yılda yapılır. Bu aynı zamanda 1929'daki büyük krizin hemen öncesine tekabül eden bir dönemdir. Diğer yandan, kapitalist toplumda gündelik hayatın şeyleşmesinin en erken metinlerinden birisidir. Proust'un merceğinde soylular, züppeler varken, Joyce'un bakışı küçük burjuvalar üzerindedir. Bu ikisi arasındaki benzerlik, gündelik yaşamları içindeki davranış biçimlerindedir öncelikle. Ne Proust'un uzun tarihsel dönemleri boyunca, ne de Joyce'un 16 Haziran günü boyunca, tek bir çalışma faaliyeti, üretim yoktur. Aşırı üretim krizinin olduğu, paranın spekülasyon dalgalanmalarına bırakıldığı bir çağda, söz konusu yazarların metinleri üretim alanına gönderme yapmayan iki çok önemli romandır. Üretim yoktur ama üretimin etkisi kendisini başka biçimlerde gösterir, metalar, reklam gibi öğelerle. Dahası 800 sayfalık roman boyunca, çarpıcı, büyük, sansasyonel ya da benzeri hiçbir olay gerçekleşmez. Roman durağanlığın, sıradan olanın anlatısını oluşturmaktadır⁵². Diğer yandan, Proust'ta ve daha pek çoklarında (Virginia Woolf, Musil gibi) artık klasik olay örgüsü modeli yoksa da, yapıtlarının bütünlüklü kurgusu gene de saptanabilmektedir. Proust örneğinde, arzusun diyalektiğinde ve zamansallıkta olduğu gibi. Ama bu Joyce'da bütün bütüne zordur. Bu noktada iki temel sav öne sürülebilir, ya yapıt yaşam gibi parçalanmıştır ya da başka bir noktadan bütünlüğü sağlanmaktadır. İkinci sav ile ilgili olarak söylenebilecek en önemli nokta, bu bütünlüğü sağlayanın bir bilinç biçimi olduğudur. Romanın, *Odysseia* ile olan mitsel bağlantısı, bütünlüğe yönelik gene

⁵² Lukacs, *Ulysses*'ten bir yıl sonra, şeyleşmiş bilinç ile ilgili şunları yazıyor: “ Şeyleşmiş bilinç, hem empirizmin hem de soyut ütopyacılığın uçlarında, yani bu iki kutba aynı ölçüde çaresizlik içinde itilip sıkışmış olarak kalmaya mahkumdur. Bilinç böylece, ya şeylerin yapısına kendisinin hiçbir şekilde müdahale eemeyeceği o yasalara uyumlu hareketi izleyen tamamıyla pasif bir seyirci haline geliyor ya da kendini, şeylerin kendinden hiçbir anlam taşımayan hareketine kendi –özel- keyfine göre sorgulayıp hükmeden bir güç olarak görüyor.” Lukacs, Georg; **Tarih ve Sınıf Bilinci**, s: 150. Lukacs'ın daha sonra romanda bu bilincin bir tür temsilini görememiş olması ya da görmezden gelmesi de gene ironik bir durum.

mitsel ideolojinin bir parçası olamaz mı? Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde, Odysseia'yı modern insanın bir tür prototipi olarak tanımlamaları ya da Lukacs'ın *Roman Kuramı*'nda, Homeros'u gerçek anlamdaki tek epiğin yazarı olarak tanımlaması böylesi bir spekülasyonun yapılmasına olanak sağlayabilir. Ancak, bize göre, *Ulysses* ile *Odyseia* arasındaki koşutluklar, içerikten çok biçimde aranmalıdır, klasik epik tarzdan modern epik tarza geçişte.⁵³

Homeros'un destanı, Klasik Yunan felsefesi öncesi, özne ile nesnenin birbirlerinden ayrı düşmesinin temellerini ortaya koyan bir yapıttır ve karakter merkezli bir epik formun ortaya çıkışıdır. Burada artık özne ile nesnenin birbirlerinden ayrılmasına paralel, anlatıya "çokseslilik" yerleşir. Bakhtin'in romanı çoksesli, Lukacs'ın epik olarak yorumlaması arasında da bu anlamda tezat yoktur aslında. Kuşkusuz, iki çoksesliliğin kuruluş biçimi aynı değildir, bunu biçimin bir soyutlaması, kavramsallaştırılması olarak görmek gerekecektir. Ayrıca, Joyce'un yapıtının bilinç akışı tekniğine de, özellikle ilk bölümlerde fazlasıyla yer verdiğini unutmamak gerekir. Ama ikisi de, hem Joyce hem de Homeros, mitleri akıl aracılığı ile düzenlerler ve gene bu iki aklın birbirlerinden farklı olduğunu unutmamak gerekir.⁵⁴

"*Ulysses* (Homeros b.a.), ticaret ve özgür bireyselliğe dayalı rasyonel bir düzen **kurabildiği için** mitleri ehlileştiribilmişti. Bloom (*Ulysses* romanının baş

⁵³ Modern Epik kavramının açılımı için bkz. Moretti, Franco; **Modern Epik: Goethe'den Garcia Marquez'e Dünya Sistemi**, Agora Yayınları, Çev: Nurçin İleri & Mehmet Murat Şahin, 1. Baskı – 2005.

⁵⁴ Adorno ve Horkheimer'in yorumları bu bağlamda dikkate değer: "*Sirenler öyküsü nasıl ki mitle çalışmanın iç içe geçiş olgusunu içeriyorsa, Odysseia'nın bütünü de Aydınlanmanın diyalektiğine bir kanıt oluşturur. Destan, özellikle en eski aşamasında, mite bağlı kaldığını gözler önüne serer: serüvenler halka özgü söylencelerden kaynaklanırlar. Ama Homeros'un aklı mitleri hükmü altına alınca, onları düzenleyince bu akıl mitlerle çelişkiye düşer... Tarih felsefesi açısından romanın karşıtını oluşturan destanda roman benzeri özellikler göze çarpmakta ve anlam dolu Homeros dünyasının saygın evreni de düzenleyici aklın eseri biçiminde belirlemektedir, ki içinde miti yansıtan rasyonel düzen aracılığıyla bu düzenleyici akıl miti yok etmektedir.*" **Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar -I-**, Kabalcı Yayınları, çev: Oğuz Özügül, 1 Baskı – 1995, s: 64-65. Diğer yandan Adorno ve Horkheimer, Odysseus ile Robinson'u koşut olarak değerlendirirler; bkz s: 80.

karakteri b.a.) ise o düzenin ve o bireyselliğin çözülmesinin ürünüdür ve tekrar mitlere teslim olması hiç şaşırtıcı değildir. Mit meselesi **Ulysses'in** tam merkezinde yeniden çıkarılır... bir masal ve birkaç tipik karakterden oluşan tarih-üstü bir imge olarak değil, öznel düşünsel bilinç ile nesnel gerçekliğe dair sezgi arasında bir ilişki olarak; anlatım sürecini şekillendiren eğretilmeli bir örüntü olarak değil, anlatım tekniği olarak...”⁵⁵

Bireyselliğin çözülmesi 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başının karakteristik bir özelliği olarak değerlendirilebilir. Yukarıda daha önce zikrettiğimiz psikanalizin doğumu, bilinçaltının rasyonel kavramsallaştırılması, ama diğer yandan estetik alanda da ortaya çıkan öz-bilinçlilik, bilinç akışı, Bergsoncu zaman kavramı ve izlenimlere dayalı bir algılama biçimini ortaya çıkması ve daha sonrasında da gene estetik alanda gerçeküstücü imgelemin koşullarının oluşması. Joyce’un romanında bunun içeriksel ifadesi anlamını reklamcılıkta bulur; Bloom karakteri bir reklamcıdır. Böylelikle, özellikle romanın 15. bölümü olan *Circe* kısmı, mitle birlikte farklı bir anlama kavuşturulabilir. Düşmanlarını hayvanlara ve daha çok domuzla çeviren mitolojik bir hikayeden, metaların ve reklamın dünyasına geçmek mümkündür. Bu bölümde Stephen’in dediği gibi *sahip olmak ya da olmamak...*

Diğer yandan, romanın anlam yapısı metayı andırır; evrensel bir eşdeğerlilikler zinciri boyunca ilerler, her bir gösteren daha sonrasında gösterilene ya da tam tersine dönüşebilir. Bu sabit bir anlamın olmadığına göstergesidir, tıpkı metanın sabit bir değerinin olamayacağı gibi. Malların, cinselliğin tüketilmesine yönelik örgütlenmekte olan, ama hala tam gelişmemiş bir toplumun, bir başkent (henüz metropol olamayan Dublin’in) alegorik anlatımıdır söz konusu olan. Gelgelelim ne 16 Haziran her hangi bir gündür romanda, ne de söz konusu sadece Dublin’dir; her gün aynı gün, her yer aynı yerdir. Bu yüzden Joyce bize evrensel bir modern yapıt sunabilmeyi başarmıştır.

2.2.3. BİR İDEOLOJİ KURAMCISI OLARAK KAFKA

⁵⁵ Moretti, Franco, *Mucizevi Göstergeler*, s: 232-233.

Ulysses bilinç akışı tekniğiyle şunu ortaya koyar; rasyonel bir toplumda, bireyin parçalanmışlığı, gittikçe bilinçsizleşmesi ve metalar aracılığı ile düşünmesi ya da metanın onlar yerine düşünmesi; *öznelğin şeyleştirilmesi*. O yüzden romanda somut bir anlam, belirgin bir maddilik bulmak neredeyse imkansızdır. Böylesi bir anlatım tekniğinin, modernist yazındaki karşıtlığını ise Kafka oluşturacaktır. Kafka'nın yapıtlarında aşırı rasyonelliğin, bürokratik katılığın bütün maddiliği berrak bir biçimde ortadadır. Ama sadece karşıtlık burada değildir, *Ulysses*'in eşzamanlı bir biçimde kurgulanan bir gününe karşılık, Kafka artzamanlı bir kurgu tekniğini seçmiştir.⁵⁶

Ancak, bizim açımızdan Kafka'nın en önemli yönü, ideoloji ile romanlarının arasındaki ilişkide yatmaktadır. Çünkü Kafka'nın yapıtlarında ortaya çıkan *şeyleşmiş* yapı ve bununla bağıntılı bilinç biçimleri basitçe bir *yanlış bilinç* ya da gerçekliğin bir tür ters imgesi olarak yer almazlar, aksine bu bilinç ve şeyleşme gerçekliğin kendisidir. Dahası Kafka tanrı inancı ile modern bürokratik aygıt arasında kurduğu dolayım sayesinde ki, bir tür tarihsel boyutta içermektedir. Ve son olarak da, Kafka'nın yapıtında, özne ile nesne arasındaki ilişkilerde, K ile yasa veyahut şato gibi, nesnenin tüm katı dokusunun içine işlemiş bir baştan çıkarıcılığı, müstehcen dokuyu görebilmek mümkündür.

Lukacs romanı tanrının öldüğü çağın anlatı biçimi olarak yorumlamıştı, Kafka'da ise tanrı biçim değiştirmiş bir durumda karşımıza çıkar ya da daha doğru bir ifade ile bütün rahatsız edici somutluğuyla; devasa bir bürokratik aygıt, Dava, Yasa ya da Şato biçiminde. Bunlar basitçe tanrının alegorileri değildir veyahut inanç

⁵⁶ Joyce ile Kafka arasındaki karşıtlığa Moretti de dikkat çekmektedir: “*Ulysses*'te roman zamanının bir güne sığdırılması gerçekten radikal bir tercihtir. Joyce bu yolla bize her günün aynı olduğunu söylemektedir: ve böylece tarihsel ve edebi “perspektif”in ve onunla beraber tarihsel “ilerleme” fikrinin üzerinden silindir gibi geçmiş olur. Ama böyle bir tercih, İngiltere'deki krizin özgüllüğüne fazla gömülmüş olduğundan başka yerlerdeki bariz birtakım yeniden örgütlenişleri fark edemeyen biri tarafından yapılabilirdi ancak. Bu bağlamda Joyce ile Kafka'yı karşılaştırmak aydınlatıcı olacaktır... Bu mesele, yani romanda “zaman” söz konusu olduğunda Kafka rahatlıkla Joyce'un karşı kutbuna yerleştirilebilir: Onun romanları neredeyse tamamen artzamanlı eksende gelişir ve metnin çekirdeğini hep yalıtılmış birey ile gayri şahsi iktidar aygıtları arasındaki çözümsüz çatışma teşkil eder ki bu da zaten yirminci yüzyıl kapitalizmine özgü bir olgudur.” A.g.e., s: 230 (15. dipnot)

biçimleri de değildir. Aksine Kafka'nın öznelere bu bürokratik mekanizmayı izlemeye koyuldukça, özneleşebilecekleri / özdeşleşebilecekleri hiçbir şey bulamazlar. Bürokrasinin Kafka'daki baştan çıkarıcılığı bundandır. Baş döndürecek denli yakın olması (pornografiye yaklaşan bir yakın plan mantığı) ama aynı zamanda her şeyi fazlası ile *gösterirken*, uğruna inanılabilecek hiçbir şey *vermemesi*. Kafka'nın *Dava* romanından rahibin sözleri hatırlanacak olursa: “*Mahkeme senden bir şey istemiyor ki! Geldiğin zaman neye geldin demiyor, gitmek istedin mi, koyveriyor gidiyorsun.*”⁵⁷

Modernleşmenin, modern öznenin trajedisini, bunu hala trajedi olarak adlandırabilmek mümkünse, bu noktada yani inanılacak değerlerin buharlaşıp yok olmasında görebiliriz. Cervantes'in, Stendhal'in ya da daha önceki dönemin edebi eserlerinin yarattığı karakterlerin nesnel zeminlerinin ortadan kalktığı bir dönemin anlatısı Kafka'da vücut bulur. Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nda, Kafka'nın anlatısının gerçekçi olduğunu söylerken onu bu inançsızlık ideolojisine bağlı nihilist görüşünden dolayı eleştirmektedir. Ancak, bugün baktığımızda, Kafka'yı nihilist olarak değerlendirmek daha zor görünmektedir.⁵⁸

⁵⁷ Kafka, Franz; *Dava*, Cem Yayınları; çev: Kamuran Şipal; 1997, s:217

⁵⁸ Zizek, Kafka'yı bir tür Althusser eleştirmeni olarak değerlendirmektedir. Kuşkusuz mesela *Dava* romanını *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* ile paralel okumak zihin açıcı olabilir. Zizek şöyle demektedir: “*Kafka'nın... Althusser'i bilmeden bir Althusser eleştirisi geliştirdiğini söyleyebiliriz. Kafka'nın “irrasyonel” bürokrasisi, bu kör, devasa saçma aygıt, bir öznenin herhangi bir özdeşleşmesinin, herhangi bir tanınmanın – herhangi bir özneleşmenin- gerçekleşmesinden önce karşı karşıya geldiği bir İdeolojik Devlet aygıtı değil midir tam da? Peki o zaman Kafka'dan ne öğrenebiliriz... Kafka'nın romanlarındaki kalkış noktası bir çağrıdır. Ama bu çağrının biraz garip görüntüsü vardır:... özdeşleşmesi / özneleşmesi olmayan bir çağrıdır bu; bize özdeşleşecek bir dava sunmaz... Althusser'in çağırma açıklaması işte bu boyutu gözden geçirir: Özne, özdeşleşmeye, simgesel tanıma / yanlış tanımaya yakalanmadan önce, ortasındaki paradoksal bir arzu nesnesi-nedeni yoluyla Öteki'de gizlendiği varsayılan bir esrar yoluyla Öteki'nin tuzağına düşmüştür: Lacancı fantezi... Lacan'ın bir keresinde dediği gibi, “gerçeklik” dediğimiz şeye tutarlılık veren şeydir fantezi.” Kuşkusuz, Kafka'nın, hayalet hikayelerine dayalı fantezi edebiyatıyla 19. yüzyıl psikoloji romanının bir tür sentezini yaratmış olmasının nedenini de bu fantezi kavramı çerçevesinde okuyabilmek mümkündür.*

Kafka'nın evreni doğrudan nihilist bir evren değildir; kuşkusuz fazlası ile endişe ile yüklü, tekinsiz bir atmosferdir. Öznenin kendisine hiçbir yer bulamadığı mekanların tasviri aynı zamanda gerçeklik evreni olarak tanımlanabilecek nesnel yapının da ana hatlarını ortaya koyar. Yasa'ya ancak en tuhaf mekanlardan dolaşarak geçilebilir. Aslında bu, Lukacs'ın bütün *Tarih ve Sınıf Bilinci* boyunca ortaya koymaya çalıştığı perspektifi andırır. Burjuva düzeni kendisi aracılığı ile doğru bir biçimde kavranılamaz, ona sadece en dışta bırakılanlar, bu sistemin nesnesi aracılığı ile diğer bir ifade ile proletarya aracılığı ile yaklaşılabilir ki, bu da onun kendisini tanıması, kendi bilincine kavuşması ile gerçekleşebilecek pratik bir meseledir. Diğer bir ifade ile proletarya burjuva düzeninde bir özne olamayacağını farkına varmalıdır. Elbette Kafka'da ne burjuvazi ne de proletarya vardır (her ne kadar *yüce* mahkeme, *sefil* işçi konutlarının ortasında yükselse de), ama özne-nesne ilişkileri mevcuttur. Dahası Kafka'nın metinleri bu özne-nesne ilişkisinin, onların olası bir bütünlüğe kavuşmalarının imkânsızlığını da gösterir. Bununla birlikte, metinlerinin anlamı gayet net kavranabilirmiş gibi dururken, aynı zamanda da her türlü anlamlandırmaya direnirler. Böylelikle, Batı felsefesinde estetiğin ayrıcalıklı konumu olan, özne ile nesnenin uygun birlikteliğine yönelik yaklaşımı olumsuzlar. Bunun yerine, bireyin kendisini özne olarak var edebileceği etik bir zorlamanın / dürtünün pençesinde devam ederler. Muhtemelen en belirgin olanı da, Gregor Samsa karakteridir; bir hamamböceği olarak bile işine gitmeyi düşünen, görevine bağlı bir dürtünün nesnelleşmiş hali. Anlatıda karakterin bu hale getirilişi ile modern dünyada bireyin şeyleşmesi arasında ilişki sağlanmış olur.

“... Kafka (*Beckett, Schoenberg ve Proust gibi*), *şeyleşme kavramının merkezi bir yer teşkil ettiği bir estetik kuramı için önemli bir figürdür. Tüm insan etkinlikleri arasında bir tek sanat, bir yandan her noktada şeyleşmeye isyan ederken, bir yandan da şeyleşme tarafından belirlenmektedir.*”⁵⁹

Kafka'da anlama / anlamlandırmaya direnen nokta, daha önce sözünü etmiş olduğumuz perspektifle ilgilidir. Onun metinlerinde, Yasa'nın, bürokrasinin aşırı

⁵⁹ Bewes, Timothy; *Şeyleşme: Geç Kapitalizmde Endişe*; Metis Yayınları, çev: Deniz Soysal, 1. Baskı – 2008, s: 172. Ayrıca Kafka ile Yasa arasındaki ilişkinin bir çözümlemesi olarak bakınız, Zizek, Slavoj; *Yamuk Bakmak*, s: 197-205.

yakın anlatımı, daha nesnel bir perspektiften bakışın netliğine sahip değildir, ancak bu mekanizmalarda nesnel bir biçimde tasvir edilemez durumdadırlar. Gelgelelim bu perspektif değişim sadece edebiyatla ilgili değildir, bütün bir sanat sistemini kapsamaktadır. Empresyonizm ile başlayıp Soyut Ekspresyonizme kadar giden özel bir dönemi kapsar. Estetik özerklik, sanatın metalaşması ve buna direnmesi, bununla birlikte de peşi sıra gelişen ve birbirlerini olumsuzlayan akımların kısa bir tarihi söz konusudur. Ne var ki, hem sanatın kendi içsel gelişim sisteminin bir sonucu olarak hem de Avrupa’da faşizmin yükselişi, Sovyetler’de “Sosyalist Gerçekçiliğin” resmi sanat haline gelişi ve en nihayetinde ABD’ye “göç” eden modernist-avant-garde eğilimin, Soyut Dışavurumculuk ile bir anlamda ABD’nin resmi sanatı haline gelişi ile modernist estetik bütün eleştirel gücünü yitirir.⁶⁰

2.2.4. AVANT-GARDE’IN SONU

Genel olarak kabul edildiği üzere sanatlarda modernizm 1848 devriminin hemen öncesinde boy gösterir. Modernist sanatın ilk tezahürü romantizm biçiminde gerçekleşmiş ve Aydınlanma’nın akıl kavramına dayalı rasyonalizmi ile pozitivist anlayışa karşı bir başkaldırı niteliği taşımıştır. Demek ki kabaca söylenecek olursa, genel hatları ile Modernist olarak nitelenen sanat, yaklaşık bir yüz yıl sürmüştür. 1940’lı yılların sonrası ve günümüze değin gelişen süreç ise farklı bir bağlamda değerlendirilmelidir. Ama biz öncelikle avant-garde sanat ile Modernist sanat arasındaki farkı ortaya koymaya çalışacağız.

Sanatlarda modernizm gerçek anlamı ile sanatın toplumsal yapı içerisinde özerk bir nitelik kazanması ile başlar. Böyle bakıldığında ise modernizm 1848

⁶⁰ Bu konuda, farklı yaklaşımlara sahip geniş bir literatür söz mevcut. Burada bunun geniş bir tartışmasını gerçekleştirmeyeceğiz. Ayrıntılı okumalar için; Burger, Peter; *Avangarde Kuramı*, İletişim Yayınları, çev: Ali Artun, 2003; Foster, Hal; *Gerçeğin Geri Dönüşü*, Ayrıntı Yayınları, çev: Esin Hoşsucu, 1. Baskı - 2009; Baudrillard, Jean; *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, çev: Oğuz Adanır ve Ali Bilgin, 1. Baskı - 2009; Danto, Arthur; *After the End of Art*; Princeton University Press, 1997, Kuspit, Donald; *Sanatın Sonu*; Metis Yayınları, çev: Yasemin Tezgiden, 1. Baskı - 2006.

tarihinden daha önceye, 18. yüzyılın içerisine yerleştirilebilir. Kant'ta estetik bir kategori olan *amaçsız amaçlılık* tam da böylesi bir özerkliğe tekabül eder. Ancak bu özerkleşme 19. yüzyılın ortalarından başlayarak ve 20. yüzyıla da uzanan bir süreçte açık hale gelir. Bu noktada önemli olan sanat yapıtının içeriğinden çok biçimi olur, hatta biçimin kendisi bizzat içerik halini alır. Bu durum tabii ki nihai ifadesini *sanat için sanat* anlayışına dayalı saf bir estetizmde bulur. Avant-garde ise bu durumun kendisine, yani özerk bir kurum olarak hayattan kopuk sanat nosyonuna bir tepki, ona karşı girişilen bir dizi gerilla saldırısıdır. Gerilla saldırısıdır çünkü avant-garde kavramının kendisi bizzat askeri alan içerisinden türetilir.

Sanatlarda avant-garde hareketler büyük oranda plastik sanatlar ve şiire dayandırılmış görülmektedir. Özellikle Kübizm ve Ekspresyonizmin resim sanatı üzerindeki etkisi ve daha sonra gelecek olan non-figüratif sanat ile olan dolaylı ilişkisi, resim sanatını öne çıkarır. Modern çağda sanat yapıtını kavramaya yönelen Benjamin'de *aura* kavramı asıl olarak resim sanatına ilişkindir. Tekniğin öneminin böylesi vurgulanışı önemli ise de, iki noktayı gözden geçirir. Birincisi teknolojinin olanakları onu kullanan tarafından belirlenir, kendiliğinden bir ilerici açılıma sahip değildir. İkincisi teknik gelişmenin *aura*'yı ortadan kaldırdığı iddiası roman, sinema gibi alanlarda geçerliliğe sahip değildir. Sanat için sanat anlayışı sadece fotoğrafın icat olunmasına bir tepki biçiminde yorumlanamaz, bunun ötesinde başka ve daha önemli boyutları da içerir.

“...Röprodüksiyon tekniklerindeki değişimin, sanatın gelişimi açısından taşıdığı önemi inkar etmek gibi bir niyetimiz yok; ama sanatın gelişimi, bu tekniklerin gelişimine dayanarak ortaya konamaz. Sanatın, l'art pour l'art ile başlayıp estetizmde tamamına eren, ayrı bir kısmi sisteme dönüşme süreci, burjuva toplumunda işbölümünün artması eğilimiyle bağlantılı olarak anlaşılmalıdır. Gelişimini tamamlamış, ayrı bir alt sistem olarak 'sanat', aynı zamanda tekil ürünlerinin artık toplumsal bir işlev üstlenmeme eğiliminde olduğu bir sistemdir.”⁶¹

⁶¹ Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, çev: Erol Özbek, 1. Baskı- 2003, s: 79.

Bu anlamı ile sanat kapitalist toplumun örgütlenmesinin bir parçasına dönüşür ve onun yapısını da dışarı vurur. Her yapının bir birinden ayrıldığı, özerk ve hatta atomize olmuş bir toplumsal yapı. Böylelikle avant-garde hareketin nihai anlamı, sanat kurumuna karşı çıktığı ölçüde, bu özerklik statüsünü ortadan kaldırarak hayat ile sanatı buluşturur. Modernizmin estetizme varan sanat anlayışının temelinde yatan, kapitalizmin ve buna bağlı hayatın olumsuzlanmasıdır, bu noktada avant-garde harekette mevcut hayatı olumsuzlar, ancak farklı olarak sanattan temellenen yeni bir hayatı oluşturma yönündeki girişimleridir.

Avant-garde protestonun en önemli örneklerinden birisi Duchamp'ın Pisuar'ıdır kuşkusuz. Sanat eserinin biricikliğini, tekilliğini, özerkliğini vb. durumlarının hepsini sorgular. Bu anlamı ile Pisuar bir sanat eseri değildir ama kendisini eser kategorisine başvurarak, onun dolayımı ile oluşturur ve nihayetinde günümüzde bir sanat eseri statüsüne indirgenir. Bu aslında avant-garde projenin başarısız olduğunun bir göstergesidir. Benzer biçimde Joyce'un yapıtları, Vertov'un sinema anlayışı da aynı durumdan nasiplerini alırlar. Ancak avant-garde hareketin eser kategorisini ve genel sanat anlayışını radikal bir biçimde değiştirdiği gözden kaçırılmamalıdır.

Avant-garde sanatın amaçladığının aksine sanat ile hayat geç kapitalim altında kültür endüstrisi koşullarında kaynaşırlar⁶². Böylelikle her kültürel ürünün

⁶² Örneğin Baudrillard bu konuda şunları söylemektedir: “*Eleştirel (ideolojik) şiddet ve kendini zorla kabul ettiren yapıya uyum sağlamak arasında bir seçim yapmak durumunda olan modern sanatın çağdaş dünyayla tam bir işbirliği içinde olduğu görülmektedir. Çağdaş dünyanın kurallarına uymak ve bu dünyanın bir parçası olmaya çalışmaktadır. Modern sanat bu dünyayla alay edebilir, onun neye benzediğini gösterebilir, simüle edebilir, kandırmaya çalışabilir ancak bizzat yer aldığı düzeni hiçbir şekilde yerinden kımıldatamaz. Artık hep aynı varlık ve nesnelerin yeniden canlandırılarak (her görüntüde böyle uzlaşmacı bir ideolojiyle karşılaşılmaktadır) benzer resimlerin üretildiği burjuva sanat anlayışı sona ermiştir. Dünyadan kopmuş görünen modern sanat evreninde ressam kendi tablosuyla uzlaşmaya çalışan birine benzemektedir...*” Baudrillard, Jean; **Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları; Çev: Oğuz Adanır & Ali Bilgin; 1. Baskı – 2009, s:129

meta haline gelmesinin ötesinde (ki bu durum burjuva toplumunda baştan beri vardı) meta da kültürel, estetik bir nesne statüsüne yükselir. Bu yüzden avant-garde projenin devamı imkânsız bir hal alır. Hem sanat kurumunu hem de mevcut hayata olumsuzlayacak temellerini yitirir. Modernist estetiğin bir tür takipçisi olan Kitsch, postmodernizm adı altında başat estetik haline gelir. Tam da bu noktada plastik sanatlar, şiir ve müzikten ziyade belli bir tarz gerçekçiliğe daha yakın olan sinemanın önünde yeni bir açılım tasavvur edilebilir.

2.3. EPİSTEMOLOJİK BİR KATEGORİ OLARAK GERÇEKÇİLİK VE SİNEMA

2.3.1. GERÇEKLİK İZLENİMİ VE TEMSİL

19. yüzyılın sonunda sanatlarda görülen perspektif değişimini ve bunun gerçekçilik ile olan bağlantısını yukarıda açıklamaya çalıştık. Ancak sinema söz konusu olduğunda, bu sanatın gerçeklik ve gene gerçekçilik ile olan ilişkisi, diğer sanat dallarına oranla daha doğrudandır. Her ne kadar fotoğraf da gerçekliğin bir tür kaydı biçiminde algılanıyor olsa da, sinemada devinimin de devreye girmesi (ki ardından ses kuşağı ve renkli filmin gelişmesi de düşünülecek olursa) gerçeklik ile olan ilişki katlanarak büyümektedir.

Sinema, çokça söylendiği gibi ve bilindiği üzere, “*gerçeklik izleniminin*” en üst noktada olduğu sanattır. Ancak gerçekliğin bu izlenimi, en başta ampirik, fiziksel gerçeklik ile ilgilidir. Elbette bir elmanın görüntüsü, gerçek bir elmanın bütün izlenimlerine sahiptir. Ama burada bile, bir seçme, ayıklama işleminin olduğunu söylemek gerekir. Yakın plan mı genel plan mı olduğu, hangi açıdan çekildiği vb. gerçeklik izleniminin aynı zamanda yanılmacı olan “doğasını” da belirler. *Mikrokozmos* filmi düşünülecek olursa, bu filmdeki hayvanların görüntüleri, bizim yaşam içinde, kendi gözlerimizle görmemiz mümkün olmayan görüntülerdir. Diğer yandan herhangi bir nesnenin ya da canlının, sinema perdesindeki birebir görüntüsü

bile, yönetmenin seçiminin bir parçası olarak, doğrudan ampirik gerçekliğe bağlanamaz. Bu sebeptir ki, sinema ve gerçeklik ilişkisi her zaman tartışma konusu olagelmıştır.

Gelgelelim, sinema ile gerçeklik arasındaki ilişki, sadece gerçeklik izlenimi, buna bağlı olarak devinim ve Rönesans'tan miras kalan perspektif yasaları ile açıklanamayacak kadar geniş bir konudur. Çünkü, aynı zamanda, devinimin ve sinemanın ortaya koyduğu perspektiflerin de gerçekliğinden söz etmek gerekmektedir. *Mikrokozmos* gibi bir belgesel tarzda filmde olsun ya da *Star Wars* benzeri bilimkurgu filmlerinde olsun, gündelik yaşam içinde deneyimlemediğimiz devinimleri de “gerçeklik” olarak algılarız⁶³. O zaman, sinemanın yarattığı gerçekliğin ikinci bir tür gerçeklik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak, bunu da sadece, gerçekliğe, nesnelere fiziksel görünümüne benzerliğine dayanarak tanımlamamak önemlidir. Çünkü sinema, salt bir benzerlikler sistemi değil ama farklılıklar sistemidir de. Bu farklılığı oluşturan sistem, bir yönüyle, felsefede Platon'dan beri tartışılan gelen, görünüm ile gerçeklik arasındaki farklılık olarak değerlendirilebilir. Diğer bir boyutta ise, sinema bir *eksiltme*, dışarıda bırakma sanatıdır. Montaj, çerçeve dışı uzamın kullanımı sinemaya bu olanağı vermektedir. Bu durum görüntüye neyin kaydedildiği kadar, neyin kaydedilmediğini de önemli kılar.

Diğer yandan, sinemada karşılaştığımız imgeler, basitçe bildik nesnelere görüntüleri değildir. Çünkü, her zaman arkalarında, minimum düzeyde de olsa⁶⁴,

⁶³ Film kuramında önemli bir yere sahip olan Metz, sinemada gerçeklik izlenimi konusunda şöyle demektedir: “*Devinim özdeksel değil görseldir. Devinim yeniden üretilemez. Seyirci için gerçekle aynı sınıftan olan sinematografik devinim gerçek devinime oranla ikinci bir üretimle ancak “yeniden yapılabilir”. Öyleyse filmin fotoğraftan daha “canlı” ya da “oyunak”, nesnelere ise “daha bir canlılık kazanmış olmalarını” ileri sürmek yeterli değildir. Sinemada çok daha fazla şey vardır. Gerçekliğin izlenimi aynı zamanda izlenimin gerçekliğidir. Devinimin gerçek varlığıdır.*” Metz, Christian, ***Sinemada Anlam Üstüne Denemeler***, çev: Oğuz Adanır, 1986, s: 11.

⁶⁴ Özellikle günümüzde, Hollywood sineması vb film üretim süreçlerinde, herhangi bir fikrin varlığını bulmak zor görünmektedir. Ama bir filmin izlenebilmesi için, asgari düzeyde de olsa, aptalca da görünse bir fikrin varlığı kaçınılmazdır. Hatta, son kertede, sadece para kazanma niyeti bile bir fikir olarak kabul edilebilir. Örneğin, *300 Spartalı* gibi bir film,

belirli bir fikre dayalı imge vardır. Filmde gördüğümüz, yönetmenin dikkatimizi çektiği bir araba, sokakta gördüğümüz arabadan bu anlamda da farklıdır. Filmsel bütünlük içinde, ya da sadece sahnenin sınırlarında belirli bir fikri göstermeye yönelik bir seçimin parçasıdır. Ama doğrudan bir fikrin dile getirilişi değildir⁶⁵. Filmsel imge ile zihinsel, düşünsel imge arasında doğrudan, örtüşen bir çakışma bulunmamaktadır ama aralarında diyalektik bir ilişki biçiminde söz edebilmek mümkündür. Bir fikir, eylem, zaman ve mekan aracılığı ile temsil edilmeye çalışılmaktadır.

Temsil, daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, *mevcut kalma sistemidir*. Ama her temsili rejim, bunu paylaşırsa da, benzeri bir pratikle bunu gerçekleştirmezler. Parlamenter yapının temsili sistemi ile Aristoteles'in ortaya koyduğu temsili yapı ve sinemanın temsil politikaları arasında farklılıklar vardır. Mesela, Klasik Anlatı Sinemasında temsili sistem, daha çok eylemlerin üzerinden kendi yapısını kurmaktadır. Ama Resnais'in *Hiroşima Sevgilim* filminde temsil zaman ve bellek üzerinde yoğunlaşmaktadır. Diğer yandan, sinema sanatı, gerçekliğin temsil edilmesi, yansıtma süreci (*mimesis*) ve gerçekçiliğin yeni biçimleri noktasında asıl

karakterlerinin hiçbir derinliğe sahip olmamasına, mekanların dijital ortamda yaratılmasına, arkasında ciddiye almamızı gerektirecek herhangi bir felsefe barındırmamasına rağmen, güncel politikayla ilişkili olarak, ABD'nin Irak'taki işgalini haklılaştırmaya yönelik bir film olarak değerlendirilebileceği gibi, tam tersine, Zizek de olduğu gibi, çok uluslu küresel saldırıya direnen bir avuç insanın özgürlük mücadelesi olarak da yorumlanabilir.

⁶⁵ Jean Mitry sinemada bir fikrin ortaya koyulması ve gerçeklik arasındaki ilişki bağlamında şunları söylüyor: "... *fikirler bize sunulmuş olan gerçeklerle doğru orantılı bir "gerçeklik" düzeyine sahip olmaktadır ya da orijinal olabilmek için karmaşık ve imbiikten geçirilmiş olmalıdır...* Sıradan filmler bu yüzden sözleşmeselleştirilmiş bir düşünce yönteminden yola çıkarak üretilmiş bir koda başvurmaktadır. Arketipleri ya da mitleri olan bir dilyetisinin abartma yöntemini kullanarak herkesin kullanabileceği türden göstergeler oluşturmaktadırlar. Buna karşın belirli düzeyi olan filmler aynen şiirde olduğu gibi metaforlarını öngörülmemiş ilişkiler üstüne kurarak yaratmaktadır ki bu da ince bir zeka deneyimini zorunlu kılmaktadır. Yenilikleri nedeniyle ilk bakışta anlaşılabilir görünen bu metaforların çözülebilir olması ve bu çözmenin o güne kadar kullanılmış bir biçimi ve bozulmamış bir gerçekliği ortaya çıkarması gerekmektedir. Bu metaforlarda "bakışın nesneliliğiyle, görüşün özneliliği" birbirine aynı anda bağlanmaktadır." Mitry, Jean; **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, çev: Oğuz Adanır, 1989, s: 204-205.

hayati önemini kazanmaktadır. Anlatı sanatları alanında, gerçekçilik sorunsalı, bu bağlamda, sinemanın ortaya koyduklarından yola çıkarak geriye dönük bir biçimde kavranmak durumundadır. Bu, estetik bir kategori olarak değil ama epistemolojik bir kategori olarak gerçekçilik sorunsalıdır. Lakin sinema farklı bir bağlamda da önemlidir. Sanatlar alanında yaşanan krize cevap oluşturur. 2. Dünya (Paylaşım) Savaşı sonrası, özellikle plastik sanatlar alanında yaşanan krize bağlı olarak tartışılan *sanatın sonu* anlayışına paralel bir biçimde, sinema kendi öyküsünü yazmaktadır. Bugün geriye dönüp baktığımızda, bu krizin sinemaya ait bir kriz olmadığını, aksine *Yeni Gerçekçilik*, *Yeni Dalga* gibi akımlar *Bresson*, *Bergman* gibi yönetmenler aracılığı ile sanatın sınırlarını genişlettiğini söylemek mümkündür.

Gerçekçilik sorunsalını sinema üzerinden yeniden tanımlamanın en uygun yollarından birisi, kuramın ve uygulamanın tarihsel boyutuna inmektir. Burada hala en önemli başlangıç uğraklarını, bir yandan Sovyet Devrim sineması (özellikle Eisenstein ve Vertov ama aynı zamanda Kuleshov deneyleri), montaj-kurgu üzerine sürdürülen tartışmalar ve bunların filmlere yansımaları, diğer yandan ise kritik bir tarihsel uğrak olarak, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile Hollywood'da yaklaşık aynı dönemlerde Klasik Anlatı Sineması'nın bir anlamda zirvesine ulaşması (Auteur Kuramı, Ford, Kapra, Wilder, Wyler gibi yönetmenler) ve tüm bunlarla beraber Andre Bazin'in büyük etkisidir. Hem Eisenstein'in çalışmalarında hem de Bazin'de gerçeklik üzerine yapılan soruşturma önemli bir yer tutmaktadır. Gene Hollywood Gerçekçiliği denilen anlatı biçimi de Klasik Anlatı Yapısı içinde düşünülmelidir. Özellikle *film noir* ile birlikte, sıradan insan, stüdyo dışı gerçek mekânların kullanılması ve Welles ve Wyler gibi yönetmenlerde alan derinliğinin ortaya çıkması bu döneme rastlar.⁶⁶

⁶⁶ Burada sinema tarihinin ayrıntılarına girmeyeceğiz. Bu konularda yazılmış pek çok metin hem Türkçede hem de farklı dillerde bulunmaktadır. Amacımız sinema tarihi içinde, ortaya koymaya çalıştığımız yaklaşımı belirginleştirecek bir takım ipuçları bulabilmektir. Diğer yandan sinema tarihi kronolojik olarak değil, ama ele alınan konuya göre diyalektik bir biçimde incelenmesi gereken bir konudur. Önemli olan, bizce, yakın planın ya da alan derinliğinin ilk hangi tarihte ya da hangi yönetmen tarafından kullanıldığından çok, bunların sinema pratiği ve kuramı açısından işleyiş biçimleridir.

2.3.2. DİYALEKTİK MONTAJ VE GERÇEKÇİLİK

Eisenstein, her ne kadar Griffith'e olan "borcunu" ifade ediyor olsa da, ikisinin sinema anlayışları ve özellikle kurgu üzerindeki etkileri kökten farklıdır⁶⁷. Eisenstein'da kurgunun önemi, Griffith'in aksine, eylemin sürekliliği içerisinde, belirli bir anı, anlatının bütünlüğüne içkin bir biçimde ortaya çıkarmak değil, aksine onu bütün yapıyı tekrardan düşünmeye zorlayacak aşkın bir montaj üstüne kuruludur. Bu kuşkusuz kendisinin "entelektüel montaj" adını verdiği biçimsel çabanın bir ürünüdür. Böylelikle onun sineması sadece bir hikâye atlatma değil, ama hikâyenin dolayımı ile belirli bir fikri ortaya koyma çabasıdır, o fikri ortaya koyan bilincin filmsel ifadesidir. Diğer bir ifade ile sinemasal imgenin yarattığı fikir ile düşünmenin zihinde yarattığı imge üzerine yeniden düşünme pratiğidir; sinemasını değil ama onu oluşturan fikri düşünmeye bir davettir.

Entelektüel montajın yapısı, sanatsal anlamda simgesel olmaktan çok alegoriktir. *Korkunç İvan* ya da *Aleandre Nevsky* gibi tarihsel filmlerde veyahut diğer filmlerinde olsun, filmin yapısından çıkan alegorik anlam, toplumsalın bütünü ele almanın bir tür teminatıdır. Örneğin, *Potemkin*'in tüm Rusya'nın alegorisi olması gibi. Diğer yandan bakıldığında ise, hem kuramda hem de uygulamada, gerçeklikle (Stalin dönemi uygulamalarından olan hoşnutsuzluğu) hem de "sosyalist gerçekçilik" ile (ki gerçekçi değil materyalist olduğunu ifade etmiştir), Gerçek'e dönerek mücadele etme yöntemini seçmiştir. Kuşkusuz *Ulysses*'i ve *Kapital*'i filme alma isteği bundandır. Onun, sinema sanatı anlayışı, bir estetik yapı ya da kuram oluşturmaktan çok, izleyiciyi sarsarak, düşünmeye itmeye çalışan, düşünce sinemasıdır. Şeyler üzerine düşünmenin bir yönteminin ürünüdür. Burada temel

⁶⁷ Eisenstein ve Vertov karşılaştırması sinema tarihinde sıkça yapılmaktadır. Eisenstein'ın sinema anlayışının klasik yapı ile daha uyumlu olduğu, anlatısının dramatik bir eğri üzerine kurulduğu dile getirilmiştir. Ancak Eisenstein sineması, klasik anlatının genelini oluşturan anlatısal süreklilik üzerine kurulu değildir. Onun sineması, bu anlatısal sürekliliğin içinde, belirli anların ön plana çıkartılmasına uğraşan bir kurgu anlayışının ürünüdür.

olarak üç aşama saptayabiliriz; birincisi sinemasal imgelerin izleyici üzerinde ani duygusal etkiler yaratması ki bunu Pavlov'dan esinlenerek geliştirmiştir, ama imgelerin arka arkaya dizilişi, yani kurgu aracılığıyla, iki imgeyi birbirleri ile çarpıştırarak üçüncü bir anlam yaratır, böylelikle de duygusal tepkiden zihinsel kavrama geçişin yolu açılır. Bu ikinci aşamaya geçiş, sözlü bir dildeki anlatımdan çok, Joyce etkisi ile bilinç akışı ve iç monolog üzerine kurulu, görsel imgeler aracılığı ile gerçekleşir. Son kertede imgenin kendisi, her bir sinemasal imge bir kavram ya da bir bilinç haline gelir. Eisenstein'ın uygulamadaki sıkıntıları bir yana (sinemanın yeni bir sanat oluşu, üzerindeki baskı vb.) kuramsal çalışmaları bugün için bile büyük öneme sahiptir ve bu önemin en büyük parçasını, gerçekçilik açısından da diyalektik montaj oluşturmaktadır.

“Eisenstein ya da başka bir yönetmenin ayrıcalıklı anları halen herhangi bir andır; bunu basitçe koyarsak, herhangi bir an sıradan veya eşsiz; alelâde veya çarpıcı olabilir. Eisenstein çarpıcı anları çekip çıkarıyorsa bu, onun onlardan aşkın bir sentezi değil de hareketin bir içkin çözümlenmesini elde etmesini engellemez. Çarpıcı veya eşsiz an diğerlerinin arasında herhangi bir an olarak kalır. Bu, gerçekten Eisenstein'ın başvurduğu modern diyalektik ile eski diyalektik arasındaki ayrımdır. Birincisi harekete içkin olan tekil noktaların üretimi ve karşılaştırılması iken, ikincisi bir hareketle gerçekleştirilen aşkın şekillerin düzenidir. Şimdi eşsiz anların bu üretimi (niteliksel sıçrama) aleladeliklerin birikimiyle (niceliksel süreç) başarıldı, öyle ki, eşsiz olan, herhangi bir andan çıkarılıp alınır ve alelade olmayan, sıradan olmayan herhangi bir an olur.”⁶⁸

Ancak bu eşsiz anın ortaya çıkartılmasının toplumsal koşulları vardır, Eisenstein sineması, tıpkı Vertov'un olduğu gibi, devrim döneminin, yaşamın topyekûn değiştiği bir tarihsel aşamanın sinemasıdır. Ama sadece bunun değil, Leninist devrimci dönemden, Stalinist bürokratik düzene geçişin de, trajik zamanının koşullarında film çekmişlerdir. Bir anlamda, *Yeni Gerçekçiliğin* tam tersi bir durum mevcuttur ama sadece bir anlamda. Eisenstein sineması bilinç üzerine bir sinemadır

⁶⁸ Deleuze'dan aktaran, Sütçü, Özcan Yılmaz; *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, www.genclikcephesi.blogspot.com, s:35; erişim tarihi: 15.06.2009.

ama bu bilinç siyasal bir bağlanım içerir, oysa Yeni Gerçekçilik etik-ahlaki düzeyin ötesine geçmemiştir. Bu Eisenstein sinemasından etik içerimler çıkartamayacağımız anlamına gelmez, ancak bu saptamaları politikleştirerek aşmıştır. Keza Yeni Gerçekçiliğin de politik saptamaları önemlidir, ne var ki, bunlar son kertede bir tür Hıristiyan ahlakına dönüşür ve bu dönüşüm materyalist bir inayet teorisinden ziyade metafizik bir boyuta gerilemektedir. Muhtemelen, Bazin'i Yeni-Gerçekçilik'te en çok "büyüleyen" hususlardan birisi de budur. Şimdi, Eisenstein'a tekrar döndüğümüzde, şunu söylememiz gerekir. Onun sinemasındaki imgeler, gündelik hayata içindeki şeyleri ayrıştırır, onları bildik anlamlarından koparır ama montaj (diyalektik kurgu / entelektüel montaj) onları yepyeni bir ışık altında yeniden bir araya getirir. Estetik düzeydeki bir imgelemden anlama yetisine doğru bir sıçrayışın aracı olarak, kurgunun işleyişini burada buluruz. Kuşkusuz bu yöntem olarak Hegelci diyalektikten çıkartılmış olsa da Kant etkisini de görmek mümkündür.

Diyalektik montaj, epistemolojik bir kategoridir ve gerçekçiliğin en önemli bileşenlerinden birisi olarak görülmelidir. Bir yönüyle, birbirlerinden uzak ya da zıt olgular arasındaki ortaklıkları göstermesi diğer yandan ise özdeş gibi görünenlerin farklılığını vurgulaması bağlamında, imgesel olandan anlama doğru bir hareketi taşımaktadır. Bunun temel düzeydeki denemesini *Grev* filminde bulabilmek mümkündür, işçiler ile mezbaha arasındaki koşutlukta olduğu gibi, ama bu filmdeki *diyalektik montajın* henüz temel haldeki, geliştirilmemiş kullanımına ilişkin sorunlar da açıktır. Çünkü üçüncü bir anlam yaratmaktan ziyade, iki farklı sürecin özdeşleştirilmesine dayalı olarak, izleyiciyi sarsmaya, provoke etmeye yönelik bir girişim mevcuttur. Ama daha sonraları, *Korkunç İvan* filmlerinde, anlamın diyalektik inşasını görebilmek mümkündür. Aradaki fark birincisinin, halen simgesel tarzda bir kurgu yöntemini benimsemesi ve bununla birlikte, zaten simgesel bir kurgu gibi yapılaşmış gerçekliğin içine gömülmesidir. Buradan, zaten günbegün yaşanmış olanın dışında yeni bir anlam çıkarmak tam manasıyla mümkün olamamaktadır. Oysa *Korkunç İvan* Stalin döneminde Stalinist yapının alegorik eleştirisidir. Filmde Yasa'nın işleyişi, Kafka metinlerini andırır bir biçimde, aynı müstehcenlik üzerine

kuruludur. Filmin görsel düzenlemelerinin aşırılığı, Yasa'nın mevcudiyetinin aşırılığına denk bir kuvvet oluşturmaktadır.⁶⁹

Ancak Eisenstein'da, halen imgelerin sembolik gücüne verilen önem belirgindir. Anlatının bütünlüğünden çıkartılacak alegorik tarz, imgenin sembolik gücü ile montajın diyalektikleştirilmeye çalışılan yapısının bir bileşimidir. Diğer yanda, montajın diyalektik yapısını farklı bir biçimde de inşa etmek mümkündür. İmgeleri birer sembol olarak düşünmekten çok, ikon-imağ diyebileceğimiz farklı bir yöntem biçiminde de imgeyi oluşturabilmek mümkündür. Bunu, İmge ile nesnenin ampirik yapısı arasında belli benzerlikler bulunan bir anlamlandırma sistemi olarak⁷⁰ tanımlayabiliriz. Bu yaklaşımın uç noktası, Bazin'de gördüğümüz, fotografik görüntünün nesnenin kendisi ile özdeşleşmesine kadar giden, ontolojik karakterine verilen önemde yatmaktadır. Burası kuşkusuz eski, "gerçekçi – biçimci"

⁶⁹ “ *Korkunç İvan'da, Eisenstein, Stalinist “Thermidor”un libidinal ekonomisini tasvir etti. Filmin ikinci kısmında, renkli (sondan bir önceki kısım), karnavelsk bir orjinin sahnelendiği salonla sınırlıdır. Bu salon içinde “normal” iktidar ilişkilerinin tersine çevrildiği, Çar'ın kendisinin yeni bir Çar olarak ilan ettiği o budalanın kölesi olduğu Bahtinci fantazmatik uzama karşılık gelir; İvan embesil Vlademir'e bütün imparatorluk alametlerini sunar, sonra alçakgönüllülükle onun önünde diz çöker ve elini öper. Salondaki sahne Opriçnik'lerin (İvan'ın özel ordusunun), tümüyle “gerçekçi olmayan” bir şekilde sahnelenen müstehcen koro ve dansıyla başlar: tuhaf bir Hollywood ve Japon tiyatrosu karışımı olan, sözleri tuhaf bir hikaye anlatan bir müzikal sahnesi (şarkıda İvan'ı düşmanlarının kafasını kopartmış olan baltayı överler). Şarkı önce müsrif bir yemeğin tadını çıkaran bir grup boyar'ı, yani toprak ağasını betimler: “orta yerde... altın kadehler... elden ele geçer.” Koro sonra, zevk veren, sinirli bir beklentiyle sorar: “gel gel. Ne olacak şimdi? Gel anlat bize!” sonra solo Opriçnik, öne eğilip ıslık çalarak, yanıtı bağıırır: “Baltaları indirin!” Burada müzikal eğlencen politik tasfiyeyle bulunduğu o müstehcen sahaya gireriz. Ve filmin 1944 yılında çekilmiş olduğu gerçeğini dikkate alırsak, bu Stalinist temizliklerin karnavelesk karakterini doğrulamaz mı? İvan'ı üçüncü kısmında benzer bir gece orjisiyle karşılarız (burası çekilmemiştir – senaryoya bakmak gerekir), bu orjide bir kurban müstehcenliği apaçıktır: İvan ve Opriçnik'ler gece ziyafetlerini kara bir Ayin olarak normal elbiselerinin üzerine rahip cüppelerini geçirerek yaparlar. Eisenstein'ın gerçek büyüklüğü buradadır: politik şiddetin konumundaki temel kaymayı, yıkıcı enerjinin “Leninist” özgürleştirici fıskırmasından Yasanın “Stalinist” müstehcen alt kısmına olan kaymayı saptamıştır (ve tasvir etmiştir)”. Zizek, Slavoj; **Paralaks**; s: 294.*

⁷⁰ Bunlar Charles Pierce'in göstergeleri tanımlama biçimleridir. Bir üçüncüsü de belirtisel (*index*) göstergedir. Peter Wollen bunu **Sinemada Göstergeler ve Anlam** metninde, film teorisi bağlamında incelemektedir.

tartışmasının alanıdır. Ancak sinema sanatı, ve belki de pek çok film imgenin, göstergenin üç modelini de kullanmaktadır. Eisenstein sineması, gerçeklik – gerçek kavramlarının, toplumsal politik boyutlarına yaklaşmanın olası yollarından bir tanesini ortaya koymaya çalışmıştır. Eisenstein’ın sineması, toplumsal gerçekliğin ampirik yapısının görünüm düzeyindeki bütünlüğünü parçala ayırarak ve sonra da söz konusu parçaları montajla farklı bir biçimde bütünleştirmek suretiyle, onun düğüm noktalarından, *diyalektik montajın* olanakları dahilinde, kendisini açığa vuran Gerçek’i verebilmek uğruna yaratılan bir sinemadır. Gelgelelim, benzeri bir stratejiyi, Yeni-Gerçekçilik, farklı anlatı stratejileri ile ortaya koymaya çalışmıştır.

2.3.3. YENİ-GERÇEKÇİLİK VE ŞİMDİNİN ONTOLOJİSİ

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, belirli bir zamanın sinemasıdır. Sovyet devrim sinemasını da zamanın özel bir anına ait saymak mümkünse de, burada ilk başta dikkati çeken, hareket ve devrimdir. Devrimin yaratıcılarından çıkan hareket ile devrimci hareketin doğurduğu özel anların temsil edilmesinin diyalektiği ön plandadır. Yeni-gerçekçilikte böyle bir hareket yoktur, ama faşizm ve savaş sonrası yıkımın yaşandığı, geçmişten kopmuş ama geleceğin henüz büyük ölçüde belirsizleştiği bir şimdinin zamansallığının sorunsallaştığı bir sinema vardır. Bize göre, İtalyan Yeni Gerçekçi sineması ile Sovyet Devrim Sineması arasındaki temel fark, biçimcilik - gerçekçilik ekseninde değil ama zamansallık kategorisinin ele alınış yöntemlerinde yatmaktadır. Ama bu filmsel zamanın, estetik işleniş biçimleri ile doğrudan bağlantılı değildir, daha çok bir bilinç olarak zamanın planlar ekseninde filmsel sürece dahil olma tarzındadır.

Gerek Sovyet sineması gerekse de Yeni-Gerçekçilik, kendilerine ilişkin olanaklılık koşullarına kavuştukları tarihsel dönemin ayırt edici tarzlarıdır. Çalışmanın başında, genel hatları ile ortaya koymaya çalışmış olduğumuz tarihsel perspektif dikkate alınacak olunursa, her ikisi de, İngiliz hegemonyasından ABD hegemonyasına geçiş sürecinin iki dalgası arasında kalmış durumdadır. Ama birincisinde sorun, onun Yeniye yönelik, ütöpik olana, geleceğe doğru bir zamansallık kategorisi taşıırken, Yeni- Gerçekçiliğin zamansallığı geçmişin bir

yandan yok olmaya başladığı, yani faşist dönemin sona erdiği ama onun ve savaşın yarattığı yıkımın bütün boyutları ile toplumsal yapıda hissedildiği, maddi bir gelecek zamansallığın kurulamadığı ve ütopyik zamanın metafizikleştirildiği bir dönemde, şimdiyi temsil etme biçimindedir.⁷¹

Diğer yandan gerçeklik ve gerçek kavramları arasında yapmış olduğumuz ayırım perspektifi ile her iki sinemada da Gerçek'in işlenişi farklılık taşımaktadır. Devrim sinemasında gerçek ile sosyalizmin kurulacağına ilişkin bilişselleştirilmiş gelecek perspektifi, toplumsal bir kurgu olarak gerçekliğin inşası örtüştürülmeye çalışılmaktadır. Leninist stratejinin yaratıcı enerjisi devrededir burada. Yeni-Gerçekçilik ise, toplumsal kurgunun dağıldığı özel bir tarihsel anda, gerçeğin sokaklardan fişkırmasına tanık olunan bir çağda vücut bulur. Bu yüzden her şey zaten oradadır, yönetmenin fazladan bir müdahalesine gerek yoktur. Bizim iddiamız, Yeni-Gerçekçilikte apaçık ortada olanın gerçeklik değil ama gerçek olduğudur. Yeni-Gerçekçiliğin tarihsel özgünlüğü, onun Gerçeğe dolaysızca, doğrudan yaklaşabilen ender belki de yegane sinema oluşunda aranmalıdır. Bu bağlamda, Bazin'in yeni gerçekçiliği estetik bir konumdan ziyade ontolojik bir konumdan tanımlıyor olması anlamlıdır⁷².

⁷¹ Farklı bir çerçevede içerisinde, benzeri bir vurguyu Jameson'ın da yapmaktadır. Onu modernizmi ve moderniteyi tarihselleştirme perspektifi, bizim açıımızdan da önem taşımaktadır: "... bizim sanatsal ve estetik 'modernizm' dediğimiz şeyin öz olarak tamamlanmamış bir modernizasyon durumuna denk düştüğü hipotezini öne sürmek uygun görünüyor..." ardından Jameson iki ayrı noktaya, Avrupa ülkelerinde feodal bağların hala sürmekte olduğu, 2. Dünya savaşına kadarki olan dönemle, kapitalist şeyleşmenin uç boyutlarının çakışmasına vurgu yapıyor. "Bu, hala farklı iki zamansallık etrafında örgütlenmiş bir dünyaya neden olur: Yani yeni büyük sanayi kenti ve köylü kırsal alan." Jameson bu iki farklı zamansallığın iç içeliğinin, Proust ve Joyce gibi yazarların metinlerinde de yer aldığına işaret etmektedir. Jameson; Fredric; **Biricik Modernite**, Epos yayınları, çev: Sami Oğuz, 1. Baskı – 2004: s: 137-138. Kuşkusuz bu yaklaşım, 'gelişmekte olan ülkeler' ideolojisinde de farklı bir uğrağa sahiptir. Çarpık kentleşmeden, köylerin plansız tasfiyesine, aydın sorunundan zaman sorununa kadar. Bir yandan akla zamanı sorunsallaştıran Tanpınar'ı öte yandan, aydın problematiği etrafında bilinç dünyalarını kuran Cemil Meriç ve Oğuz Atay gibi şahsiyetleri akla getirmektedir.

⁷² Bazin. Andre, **Sinema Nedir?**, Sistem Yayınları, çev: İbrahim Şener, 1. Baskı – 1993; s: 137.

Buraya kadar karşımıza iki temel nokta çıkmış görünüyor; birincisi *hareketin montajı* ve ikincisi de *şimdinin ontolojisi*. Her iki kategori de herhangi bir bilinç değil ama belirli bir bilincin taşıyıcısı olarak işlev görmektedirler. Çünkü hareket ve onun montajı, filmin öyküsel süreci boyunca karakterin, anlatının bir A noktasından B noktasına ilerleyişi değildir, bu süreç içerisinde açığa çıkan belirli anlatın diyalektik bileşimidir. Diğer yandan sinemanın anlatısının şimdiki zaman anlatısı olduğu da pek çok kez dile getirilmiştir. Ama onu ontolojik bir kategori biçiminde değerlendirmek her film için mümkün görünmemektedir. Ancak, ana ilişkin hareketin montajı ile şimdinin ontolojik niteliğini açığa çıkartan bütün filmleri, bunları oluşturan her bir bilinci gerçekçi saymak da mümkün görünmemektedir. O zaman ayırt edici niteliklerini ortaya çıkarmak gerekmektedir. Bunun için en uygun yöntem olay örgüsü modeli aracılığı ile ilerlemek gibi görünüyor.

2.3.4. OLAY ÖRGÜSÜ VE EYLEM, DRAMATİK YAPIDA GERÇEKÇİLİK SORUNSALI

Olay Örgüsü; hikaye anlatmanın yollarını ortaya koyar. Öykü ne anlatacağımız ise, olay örgüsü bunu nasıl anlatacağımızı belirler. Öyküsel süreç geniş bir zamana yayılan, bütünlüklü bir yapıdır, oysa olay örgüsü bu yapı içerisinde belirli anlatın ön plana çıkartılmasına, geniş zamanın şimdiki zaman formunda derinleştirilmesine olanak sağlar. İkincisi, eylemin, hareketlerin analizini gerektirir. Üçüncü olarak ise bu hareketler, eylemlerin mevcut bulunduğu zamanı mekansallaştırarak somutlaştırır. Çünkü bütünlüklü bir geniş zamandan derinleştirilmiş bir şimdiki zamanı çıkartmak soyutlamadır. Mekansallaştırmak, zamanı yeniden somut hale getirmeyi sağlar, ancak bu ikinci somut zaman birincisine indirgenemez ya a tam tersi. İster dramatik yapıya sahip olsun, isterse modernist anlatı biçimlerini kullansın ya da “postmodern” hikaye anlatma biçiminde ilerlesin, her kurmaca film (hatta belgeseller bile) bir olay örgüsü modeli

oluştururlar. Diğer yandan sinemanın olay örgüsü her halükarda diğer sanatlardan ayrılır, bunu Bergson ve Deleuze bize göstermiştir.⁷³

Olay örgüsü her şeyden önce eyleme, harekete dayanır. Sinemanın hareketleri temsil etme araçları, diğer sanatlara göre daha güçlüdür. İkincisi, modern dünyada hareket daha önceki dönemle kıyaslanamayacak denli büyük bir dönüşüm geçirmiştir. O halde sinemada hareketin temsili, onun taklit edilmesi, klasik ifade ile *mimesis* sorunsalı, Aristoteles'ten beri süre gelen gelenek içerisinde basitçe çıkartılamaz. Kuşkusuz hala özne ile nesne, düşünme ile varlık, tin ile doğa arasındaki ilişkiler üzerinden ilerleyen bir düşünme sistemi vardır. Ama bunu eski geleneğe indirgemek, en azından Kant'la felsefe alanında yaşanan kırılmayı ve daha sonrasını da yok saymak anlamına gelecektir. Paul Ricoeur, anlatılarda eylemin konumunu saptamada üç aşama belirlemektedir;

Eylemi genel olarak yapı özellikleriyle saptayabilme yeteneği. Eyleme ilişkin bir anlamsal düzen de bu birinci yeteneğin özelliklerini belirgin kılar. Öte yandan,

⁷³ “Sinemanın bu modern hareket kavrayışına tam manasıyla dahil olduğunu Bergson güçlü bir şekilde ispatlamıştı. Ama o andan itibaren iki yol arasında tereddüte düşüyordu. Yollardan biri birinci teze geri götürürken diğeri yeni bir soru atıyordu ortaya. Birinci yolu takip ettiğinizde bu iki kavrayış bilimsel bakış açısından farklı olabilirler, ama sonuçları bakımından neredeyse özdeşirler. Hareketi ebedi pozlarla ya da hareketsiz kesitlerle yeniden kurmak aynı kaptıya çıkar: her iki halde de hareket elden kaçırılır, çünkü bir Bütün varsayılarak 'her şeyin verilmiş' olduğu varsayılır; oysa hareket ancak bütün verili olmadığında, verilebilir olmadığında mümkün olacaktır. Bütünü biçimlerin ve pozların ebedi düzeninde de verseniz, herhangi anların toplamında da verseniz, zaman ya yalnızca ebediyetin imajı ya da toplamın bir sonucu olarak kalacaktır: gerçek harekete hiçbir yer kalmayacaktır o halde. Yine de başka bir yol açılıyor gibiydi Bergson'un önünde. Zira, eski kavrayış tam anlamıyla nasıl ebediyeti düşünmeye adanmış antik felsefeye tekabül ediyorsa modern kavrayış, modern bilim de başka bir felsefeyi çağırıyordu. Hareketi herhangi anlara bağladığımızda yeninin, yani dikkate-değerin ve tekilin, bu anların herhangi birinde nasıl ürediğini düşünmeyi de başarabilmeniz gerekir: bu felsefenin topyekün bir dönüşümüdür ve sonuçta Bergson'un yapmayı önerdiği de bundan başka bir şey değildir; modern bilime tekabül eden, ama eksik olan, bir yarının öteki yarısı gibi bir metafiziği ikram etmek. [8] Peki ama böyle bir yolda duraklanabilir mi? Sanatların da böyle bir dönüşümde yapabilecekleri olduğu yadsınabilir mi? Ve sinemanın bu bakımdan esaslı bir faktör olduğu, hatta bu yeni düşünmenin, bu yeni düşünme tarzının doğuşunda ve oluşmasında oynayacağı bir rol olduğu reddedilebilir mi? Ve işte Bergson hareket üstüne birinci tezini doğrulamakla yetinmeyecektir artık. Yarı yolda kalsa bile Bergson'un ikinci bir tezi sinemaya başka bir bakış açısını mümkün kılıyor: sinema artık en eski yanılmanın yetkinleştirilmiş aygıtı değildir, aksine yeni gerçekliği yetkinleştirenin organıdır.” Deleuze, Gilles, *Sinema 1: Hareket – İmaj*, erişim: 24.06.2009, çev: Ulus Baker www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=9,22,0,0,1,0

*eğer taklit etmek, eylemin **eklemlenmiş** bir anlamını hazırlamaksa, bu durumda ikinci bir yetenek gerekir: Eylemin **simgesel dolayimleri** diye adlandırdığım özellikleri saptayabilme yetisidir bu... Son olarak da şunu belirteyim: Eyleme özgü bu simgesel eklemlenimler daha çok **zamansal** özellikler taşırlar: Buradan da doğrudan doğruya eylemin anlatılabilme yeteneği ve belki de eylemi anlatma gereksinimi doğar...⁷⁴*

Eylemin yapı özelliklerini belirlemek bir seçme ve ayıklama işlemidir. Hangi eylemin gösterileceği hangisinin gösterilmeyeceği, eylem olanaklarından (diyelim ki kaçmak, saklanmak, mücadele etmek vb gibi) hangisine karar verileceği, eylem ya da eylemleri kimin gerçekleştirileceği gibi bir takım diziler arasından seçme yapılır. Ama bu birinci aşamadır. Çünkü eylemin seçimini aynı zamanda bir takım kültürel gelenekler, özellikler de belirler. O halde eylemin simgesel dolayımı kültürel bir özellik taşır ve bizim toplumsal gerçeklik dediğimiz olgu ile anlatıdaki eylemin kesişme noktasını burası oluşturur. Böylelikle bu noktayı eylemin anlam alanı olarak düşünebiliriz ki, bu da eylemi herhangi bir eyleme halinden edime dönüştürür. Eylemin bu suretle edime dönüşmesinin diğer bir boyutu da daha önceki ya da mevcuttaki diğer eylemlerin birbirleri ile ilişkilenmesini, bütünlüklü noktaya taşınmasını olanaklı kılar. Gelgelelim bu dönüşüm, eylemin temsili niteliğinden, onun bilgiyi yansıtıcı karakterinden, diğer bir ifade ile epistemolojik özelliğinden etik özelliğine doğru bir kaymayı da içerir. Eylemin, hareketin montajı anlatıya bilgi kuramsal bir boyut katıyorsa, eylemin dönüşmüş biçimi olarak edim de etik bir boyut katar. Bu noktaya kadarki olay örgüleştirme modelinin dramatik yapıyla bağlantıları aşıkardır. O zaman dramatik yapıya sahip bir film ile gerçekçilik arasındaki ilişki sorunsalını bu aşamada çözümlenmek gerekmektedir. Diğer yandan bunu önümüzdeki sayfalara ışık tutabilmesi açısından iki filmi karşılaştırarak yapmak daha yerinde olacaktır. Bir yandan, klasik anlatı sinemasının önemli örneklerinden birisi olarak ve dramatik yapısının sağlamlığını da göz önüne alarak *High Noon* film ile Holywood sinemasının anlatı biçiminde önemli bir dönüşümün gerçekleşmesinin mihenk taşlarından olan *Jaws* filmi arasında.

⁷⁴ Ricoeur, Paul; *Zaman ve Anlatı*; s: 112.

Dramatik gelenek ile (ya da klasik anlatı yapıları) ile gerçekçilik arasında nasıl bir ilişki vardır? Gerçekçilik sorunu genelde estetik bir alan içerisinde tartışıla geldiğinden, onun ölçüsü de gündelik hayatın, yaşamın sanat yapıtında nasıl temsil edilebileceği ya da daha eski bir ifade ile nasıl yansıtılabileceği sorunu etrafında toplanmıştır (mimesis sorunu). Böylelikle de gerçekleşen, gerçekçiliğin dramatik yapının bizzat kendisi olduğu, klasik anlatı yapısının maksimum gerçekçiliğe ulaştığı biçimindeki bir düşüncenin ortaya çıkmasıdır. Peki bu neden böyle kabul edilir?

Mimesis sorunu Aristo-Platon tartışmasından beri süre gelen pek çok farklı yaklaşımı da beraberinde getiren ve temsil kavramı ile yakından bağlantılı bir alanı işaret eder. Diğer yandan ise taklit etmek, göstermek gibi kavramlar da bu tartışma alanının içerisinde yer alır. Bu tartışma sürecinin tarihçesinden çok, ilginçimizi mimesis kavramının gerçeklik ile olan ilişkisine yönlendirdiğimizde karşılaştığımız durum nedir? Öncelikle mimesis kuramı, daha çok gerçekliğin yansıtılması, onun bir tür fotoğrafının çekilmesi gibi düşünülmüştür. Her türlü ayrıntının ‘gerçekçi’ bir biçimde verilmesi. Ancak sorun bu kadar basit formüle edilemez. Çünkü mimesis tartışmalarına ilişkin değerlendirilmelerin böylesi bir tanımı, gerçekçilik ile natüralizm arasındaki temel farkı ıskalar. Gerçekliğin fotografik temsili natüralizm bağlamında değerlendirilmesi gereken bir olgu olarak görünmektedir. Burada kuşkusuz, fotografik temsil kavramını, fotoğrafın gerçekliği dolaysız ve tam olarak gösterdiğine duyulan mitik inanca dayalı bir metafor olarak kullanıyoruz. Ancak gerçekliğin mimetik temsili, natüralizmde olduğu gibi var olan üzerinden değil, aksine bu var oluşu meydana getiren, gözden yiten aracı dolayımı ile gerçekleştirilebilir (mesela Lacan’ın diyebileceği gibi simgeseli Gerçekten yola çıkarak kavramak).

... sanatın temsil edilebilirlik rejimini bir benzerlik rejimi olarak tanımlayıp onun karşısına figüratif olmayan bir modern sanatı, hatta bir temsil edilmeyenin sanatını koymak doğru değildir. Temsiliyet rejimi benzerliğin belli bir başkalaştırımının rejimidir, yani söylenebilir ile görülebilir arasında, görülebilir ile görülemez arasında belli bir ilişkiler sisteminin rejimidir... İlk olarak söz anlatma ve betimleme yoluyla burada olmayan bir görülebilirin görülmesini sağlar. İkinci olarak, bir fikrin ifadesini pekiştirerek, zayıflatarak ya da başka bir kılığa sokarak,

*bir duygunun şiddetini ya da ölçülülüğünü duyumsatarak, görülebilir olana ait olmayan bir şeyin görülmesini sağlar.*⁷⁵

Diğer yandan, buradaki temel karışıklık, temsil kavramının algılanış ya da kullanılış biçiminden kaynaklanıyor. Kullanıla geldiği biçimi ile temsil, şimdi ve burada olmayan bir şeyi, çeşitli araçlar yardımı ile bu zaman ve mekan içinde mevcut kılma olarak tanımlanıyor. En basitinden parlamenter demokrasi kavramı çerçevesinde, halkın çeşitli kesimleri milletvekilleri aracılığı ile temsil edilir. Böylece halk siyasal arenada fiziksel olarak değil ama temsili olarak bulunur. Şimdi buradaki problem meclisin halkın doğasını temsil ettiğine, onu yansıttığına duyulan inançtan kaynaklanır. Buradan aynen devşirilecek bir temsil kavramı içeriği de doğrudan estetik alana uygulanamaz.

Estetik temsilin alanı farklı bir düzlem içerisinde belirlenmelidir. Çünkü estetik temsil, gerçekliğin doğrudan yansıtılmasına dayanabileceği gibi, görünüm düzeyindeki gerçekliğin ayrıntılı bir betimlenmesinden yola çıkılarak da oluşturulabilir. Bu sebeple, Hollywood filmlerini, genel olarak gerçekçilik bağlamında değil ama doğalcılık ile paralel bir alanda anlamak gerekir. Klasik anlatı kodları ile çalışan pek çok film, örneğin *Baba* üçlemesi, bir dönemi doğalcı yaklaşım içerisinde ve dramatik bir yapı ile gösterir. Gelgelelim kendi nesnesinin gerçekliğini temsil etmez, ama zaten mevcut toplumsal yapı içerisinde o gerçekliğin algılanmasını engelleyen ideolojiyi yeniden üretir. Sorun estetik yapı içerisinde konulduğunda farklı temsil biçimlerinin birbirleri ile karışmasından kaynaklanır. Dramatik yapı ile temsil arasındaki ilişki ele alındığında, doğalcı - estetik yaklaşım ile epistemolojik yaklaşım arasına bir ayırım çizgisi koymak gerekmektedir. Çünkü doğalcı yaklaşıma karşıt olarak epistemolojik bir temsil sisteminin kurulması, gerçekliğin ideolojik arka planını gösterebilmek için, gerçekliği yeni bir biçimde (*Yeniden değil*) üretir. Bu mevcut olanı (şimdiyi) mevcut olmayandan (gelecek perspektifi) yola çıkarak diyalektik olarak temsil etmeyi ve var olanı oluşma halinde bir süreç olarak kavramayı gerektirir.

⁷⁵ Ranciere, Jacques; *Görüntülerin Yazgısı*; Versus Yayınları; çev: Aziz Ufuk Kılıç, 1. Baskı – 2008, s: 15.

*Oluşma aynı zamanda geçmiş ile gelecek arasında dolayım rolünü oynuyor, ama somut, yani tarihsel geçmiş ile yine somut, yani tarihsel gelecek arasında... Somut anlamdaki **Burası** ve **Şimdi** bir süreç halinde eriyince artık zamanın sürekli, elle dokunulamaz bir anı olmaktan çıkıyor, uçuşup giden bir dolayimsızlık olmaktan kurtuluyor; tam tersine en derin ve en dallı budaklı dolayımın odaklandığı, **yeni**'nin doğduğu an haline geliyor. İnsan çıkarlarını geçmişe ya da geleceğe –düşünerek seyreder gibi (kontemplatif)- yönelttikçe bunların ikisi de yabancı birer varlık halinde kemikleşip kalırlar. Ve özne ile nesne arasına **şimdiki-an** dediğimiz o aşılması imkansız “tehlikeli uçurum” yerleşir. Oysa insan şimdiki-an'ı bir oluşma olarak kavrayabildiği zaman; yani insan o an'a özgü diyalektik çelişkilerden hareket ettiğinde, kendisine **geleceği yaratma imkanını** da sağlayacak olan eğilimleri yine orada, şimdiki-an'da görebildiği zaman, şimdiki-an'da **oluşmanın şimdiki-an'ı** haline gelir, insanın kendisinin şimdiki-an'ı olur. Şimdiki-an'ı somut bir hakikat halinde görmek ancak geleceği yaratmayı üstlenen ve isteyenlerin yeteneğidir. Hegel'in söylediği gibi: “Hakikat nesnelere yabancı bir şeymiş gibi davranmamaktır.”⁷⁶*

Şimdi, dramatik yapı üzerine söylenen temel noktalara bir göz atalım. Bilindiği üzere dramatik form izleyici ile yapıt arasındaki ilişki de, yapıtın kendisini bir gerçeklikmiş gibi ortaya koymasını, kendisinin bir kurmaca olduğu gerçeğinin gözden yitmesini gerektirir. Bu suretle de bir gerçeklik yanılması ya da etkisi üretir. Diğer unsurlar bir yana (zaman, mekan gibi) bu noktada asıl olan karakterin eyleminin devamlılığını sağlamak, baştan sona bütünlüklü bir anlatı oluşturabilmektir. Nihai sonuç olarak da her bir dramatik yapıya sahip yapıtta görülen olgu, son ile başlangıç arasında var olan ilişkidir. Deyim yerindeyse bir A noktasından hareket edip bir B noktasına gideriz. İzleyicinin dikkati de bu seyahat üzerine odaklandığından, alımlamakta olduğu yapıtın biçimine, nasıl kurgulanmış olduğuna v.d. önemli formal ya da stilistik öğelere takılmadan, içeriğin ilerleyişi üzerinden yolculuğunu tamamlar. Yapıtın bu kurgusal niteliğini gizlemesi ve kendisini gerçeklik yanılması ile birlikte sunması ise gerçeklik ile gerçekçilik

⁷⁶ George Lukacs, Tarih ve Sınıf Bilinci, çev: Yıldırım Öner, Belge yay. 1. Baskı, s: 318.

arasında doğrudan bir ilişki kurmanın yolunu da sağlamış görünmektedir. Daha genel olarak bakıldığında ise gerçek/ gerçeklik /gerçekçilik kavramları arasında yapısal bir ilişki varmış gibi görünmektedir. Bizim iddiamız ise aksine söz konusu ilişkinin hiç de yapısal değil ama diyalektik olduğu üzerinedir. Ve bu bağlamda dramatik bir yapının kendi yapısal özellikleri dolayısı ile doğrudan gerçekçi sayılmaması gerektiğini aksine farklı bir bağlam içerisinde onun gerçekçiliğinin ortaya çıkartılması gerektiği üzerinedir.

Öncelikle akılda tutmamız gereken olgu, gerçek dünyayı temsil edebilmek için bütünlüklü bir paradigmaya ihtiyaç duyduğumuzdur. Konuşma dili bir sistem olarak bize bunun imkanlarını verir. Keza sinema dili – language- (ya da daha doğru bir ifade ile bir dilyetisi –langage- olarak sinema) de temsil imkanlarına açıktır. Çünkü son analizde kurgu, mizansen, çekim ölçekleri, kamera hareketleri vb araçlar anlatının bütünlüklü inşasının araçlarını sunarlar. Anlatı bütünlüklüdür, çünkü anlatının her bir birimi kendisini bir diğeri ile ilişkisinde, ötekini olumsuzlayarak oluşturur. Daha açıkçası A noktasından başlayıp B noktasına doğru ilerleyen bir anlatı sürecinin aşamaları arasındaki ilişki, filmin bir başlangıç noktasından bir sona nasıl ulaşacağını gösteren her bir sahne, kendisini diğeriyle olumsuzlaması olarak koyar. Bu süreç birincisi içseldir, yani anlatılan öykünün kendisine aittir, ikincisi ise diyalektiktir.

Demek ki dikkat etmemiz gereken nokta, anlatının öyküsünden çok olay örgüsüdür. Dramatik metinlerin/ filmlerin çoğunda ya da klasik anlatının yapısı içerisinde öykünün sonu başlangıçta örtük olarak verilir, son bu örtük içeriği açığa çıkarır. Diğer bir ifade ile öykü başlar, öykünün kurduğu ortam içerisinde bir şey eksik konuma düşer, mesela sihirli yüzüğün ele geçirilmesi gerekmektedir, sonuçta da yüzük ele geçirilir. Bu A noktasından B noktasına giden görünürdeki en kısa yoldur, öykünün ilerleyişini motive eder, ancak bu kadarla kalır. Fiziksel bir ortam değil de dramatik yapının ortamı söz konusu olduğuna göre ki bu yapı toplumsalı anımsatır, en kısa yol dolambaçlı veyahut dolayımına dayalıdır. Tam da bu nedenden dolayı öykünün gerçek bir olay örgüsü içerisinde anlatılabilmesi için gereken; dolayımlayıcıdır (ya da Propp'un masallarla ilgili çalışmasındaki adlandırması ile verici).

Şimdi, daha sonra gerçekçilik konusuna döndüğümüzde farklı bir bağlam içerisine oturtacağımız, Fred Zinnemann`ın western filmlerindeki köklü dönüşüme işaret eden, 1952 tarihli *High Noon* (Kahraman Şerif) filmine bir göz atalım. A noktasında şerif (Willy Kane) kasabayı terk etmek üzeredir ki gelen bir telgraf ile eski bir suçlunun (Frank Miller) öğle treni ile kasabaya geri döneceğini öğrenir, yeni bir hayatın başlangıcı ile eski hayatı arasında dramatik (ve etik) bir kırılma noktası oluşur. Geri döner, suçluyu bekler, onu öldürür ve yoluna devam eder. Eğer filmde dolayımdayıcıları, yani şerif ile suçlu arasındaki ilişkinin anlamını diken, onu tutarlı hale getiren unsurları çıkartırsanız, film basit bir kahramanlık hikayesine dönüşür, hatta bu bir kahraman bile değildir. Bunun gibi üçüncü sınıf pek çok film vardır zaten. Oysa *High Noon*`a gücünü veren, kasaba ile şerif, şerifle karısı, şerifle eski sevgilisi, eski sevgilisi ile suçlu vb arasındaki çapraşık, birbirleri ile çatışan ve her çatışmada öyküyü geliştirip derinleştiren anlatı öğeleridir.

Biz dramatik yapıtlarda genel kanının aksine izleyicinin dikkatinin sona değil sürece dikkat çektiğini iddia edeceğiz. İzleyici bütün bu olayların nasıl gelişeceğini merak eder. Klasik anlatının kodlarına alışkın birisi, örneğin gene bir kasaba filmi olan Steven Spielberg`in *Jaws*`ında (1974), köpekbalığının kasabayı mahvedeceğini, şerifi öldüreceğini düşünmemiştir, aksine düşündükleri bu baş belası hayvandan kasabayı şerifin neler yaparak kurtaracağı üzerinedir. Ancak bu sancılı sürecin sonunda izleyicinin “arzusu” tatmin olmaktadır. Arzu, en azından Lacancı psikanalizin bize gösterdiği gibi, baştan verili bir olgu değil, aksine bir inşa faaliyetinin ürünüdür. Fantezi sahnesinde olduğu gibi sinema perdesinde de izleyicinin arzusu, filmin kuruluşu süresince yapılandırılır. Bu arzu ile karakterin arzu diyalektiğinin yapılandırılışı arasındaki paralellik kuşkusuz gözden kaçmayacaktır ki bu asimptot* aynı zamanda özdeşleşme sürecinin de anahtarını verir.

* Burada asimptot diyoruz, çünkü hiçbir özdeşleşme mutlak anlamda gerçekleşmez, her zaman bir boşluk kalır. Kimliğin tutarsız bir yapı olmasının sebebinin de burada aramak gerekmektedir. Daha sonra gerçekçilik bağlamında etik konumu tartışırken söz edeceğimiz öteki kavramı ile kimliğin tutarsızlığı arasında yakıcı bir ilişki vardır.

Dramatik yapının başarısı dediğimiz şey, her ne kadar spekülâtif bir başarı olsa da, olay örgüsünün karakter veyahut karakterleri eylemlerinin ortaya çıkardığı diyalektik bir sürecin geliştirilmesine bağlıdır. Bu noktada diğer iki önemli unsur olan zaman ve mekan kavramlarının sürekliliği ise (şu adı kötüye çıkmış üç birlik kuramı [zaman, mekan ve eylemde birlik] çerçevesinde) farklı bir çatı altında düşünülmelidir. Bu çatı izleyicinin bakış açısından sürekli bir şimdiki zaman ve burada (ama kesinlikle bir başka yerde değil) izlenimi doğurmasındandır. Diğer bir ifade ile, klasik kuram açısından üç birliği sürdürmek, bunu başarının ölçütü saymak, yapılmaya çalışanın aksine, yapıtı kusursuz bir eser olarak ortaya koymaz, somut bir tikel ürün olan tek bir filmi (ya da oyunu vs.) soyut tümelin altında ezer. Oysaki asıl olan tikel tümele feda etmek değil, tümelin soyut kategorilerinin üzerinde yükselecek olan, tikel bir yapının evrenselliğini açığa çıkarmaktır.

Şimdi bunu baştaki iki örneğimiz üzerinde açmaya çalışalım: Aristo'nun Poetika'sından yola çıkan Fransız klasikçilerinin ortaya koyduğu üç birlik kuramı çerçevesinde düşünüldüğünde, *High Noon* filmi kusursuz bir yapıt haline gelir. Film bize yaklaşık doksan dakikalık gerçek bir zamansal süreci doksan dakika içerisinde iletir. Yani filmin zamanı ile gerçek zaman örtüşür. Mekan olarak tasarlanan yer kasabanın gerçek alanıdır. Ve filmin başından sonuna neredeyse her an şerifin bakış açısını paylaşıyoruz, onun tarafında konumlandırılırız. Film bu klasik kuramın kategorileri çerçevesinde kusursuz bir yapıt olarak tanımlamak kuşkusuz ki mümkündür, zaten öyledir de; ancak bu yaklaşım filmin olası zenginliklerini göz ardı eder, bir şablona indirger. Keza diğer ele aldığımız film olan *Jaws*'ı da aynı sebeplerle yeterince yetkin olmayan bir yapıt olarak değerlendirmek gerekecektir. Filmin süresi birkaç günlük dilime ayrılır, zaman parçalanır. Mekan hem evlerin bahçe çitleri, hem de deniz ile kasaba arasında bir çizgi gibi uzanan sahil tarafından ikiye bölünür. Böylece iki ayrı çatışma alanı, kasabanın ticareti ve buna bağlı olarak geleceğini düşünen belediye başkanı ile güvenliği düşünen şerifi arasındaki çatışma ile köpekbalığı ile yaşanan çatışma simgesel olarak ayrılır. Bu ayrımın kuşkusuz nedenleri vardır ki bu nedenler filmin başarısızlığının değil başarılı oluşunun ve kurduğu retorik (onun ideolojisinin) temel basamaklarıdır.

Bizim açımızdan önemli olan nokta, dramatik yapıya sahip olan filmleri belli şablonlar altında düşünmekten ziyade, dramanın olanaklarını tikel unsurlardan yola çıkarak ve her bir tikel unsurun hem bir diğeri ile hem de kendi içindeki çatışmaları ile dramatik yapının soyut evrenselliğini nasıl belirlediğini ortaya koymak gerekir. İçerik düzleminde ya da anlattıkları öykünün öğeleri ve bunların birbirlerine eklemlenişi babında birbirlerine benzeyen bu iki film, aynı zamanda klasik anlatının evrenselliğini oluşturmada gerekli hegemonyayı ele geçirmek için birbirleri ile çatışan iki tikel unsurdur. Yani soyut evrenselin boş içeriğini doldurma mücadelesi.

Bundan anlamamız gereken şey, Laclau'nun ortaya koymuş olduğu evrensellik modelidir. Bu model kendinden önceki iki farklı evrensellik modelinden ayrı bir yaklaşımı barındırmaktadır; şöyle ki:

*“ 1....nötr, tikel içeriğine duyarsız evrensellik tasavvuru: Kartezyen **cogito** tüm insanlar için ortak olan, cinsiyetten bağımsız ve böylelikle de cinslerarası siyasal eşitliğin Felsefi temelini oluşturan o nötr öznedir...*

*2....Marksist veya eleştirel-ideolojik 'semptomatik' okuma: **Cogito**'nun evrenselliğinin ardında kimi erkeksi unsurların baskın olduğunu ayırmsamakla kalmayan...ve o en sert versiyonunda, **tikel ayrılıkları yok eden o evrenselleşme jestinin – soyut evrenselliğin ta kendisine özgü olan biçimin- cinsiyetten bağımsız olmadığını, içsel olarak 'eril' olduğunu ...iddia eder.***

3... Bununla beraber, Ernesto Laclau'nun betimlediği üçüncü bir versiyon daha vardır: Evrensel boştur, ancak tam da bu haliyle onun yerine-geçmiş gibi davranan olumsal tikel bir içerik tarafından en baştan doldurulmuş, yani hegemonize edilmiştir- Ezcümle her Evrensel, tikel içerikler arasında verilen hegemonya mücadelesinin adıdır.”⁷⁷

Eğer şimdi ortaya koymuş olduğumuz yaklaşımdan yola çıkılacak olursa, dramatik yapı soyut kategoriler kümesi olarak artık düşünülemez. Yapının alanı onun diyalektiği tarafından belirlenir. Şimdi bu diyalektiği ve aynı zamanda dramatik

⁷⁷ Slavoj Zizek, *Gıdıklanan Özne*, çev: Şamil Can, Epos Yay., 1. Baskı, 2005, s.127-128

alana içkin olan yapısal çelişkileri farklı bağlamlarda tartışmak mümkündür. Öyleyse bir adım daha atıp iki filmi karakterlerin eylemleri açısından tartışalım. Her iki filmde de şerifler, kasabaları ile olan ilişkide bir yarılma, yalnızlaştırılma yaşarlar. Her iki filmin karakterlerinin eyleme geçişinin ardındaki dürtü etikdir. Ve gene eylemler görevin yerine getirilmesi için kasaba ile ya da onun temsilcisi ile (başkan) çatışmaya girer. Son analizde bu eylemler aynı içeriğe sahiptir, gelgelelim aynı biçime sahip değildir. Bu iki eylem biçimini birbirlerinden ayıran nihai bir uçurum vardır. Bunu, bu biçimsel uçurumu, eylem ile edimi kökten ayıran temel bir fark olarak tanımlayacağız. Eylem ile edimi birbirlerinden farklılaştıran unsur nihai bir jest ile belirlenir. Bu biçimsel jest ise geri dönüşlü olarak filmin anlamlandırma zincirini yeniden oluşturur.

Jaws filminin sonunda şerif köpekbalığını öldürdükten sonra film sona erer, oysa *High Noon* filminde ise şerif ile suçlular arasındaki çatışmadan sonra suçlular ölür ama film bitmez, film şerifin rozeti yere atıp kasabayı terk etmesi ile biter. Burada rozet kasabanın gerçekliğinin (kültürel yapısının ya da Lacan'ın diyeceği gibi simgesel evreninin) fantezi dayanağı olarak işlev görür. *Jaws* baştaki gerçekliğin üstünü örterken, yani ticari beklentinin yarattığı güvenlik sıkıntısı durumunu olduğu gibi bırakırken, çünkü kasabada bir şey değişmemiştir, *High Noon* bu gerçekliği olumsuzlar. Eylem ile edim arasındaki fark budur. Öyleyse, bu farkı oluşturan jest, etik bir karaktere sahiptir, ama ahlaki değil.

Bu edim filme ne anlam katar? Öncelikle *High Noon* tür olarak western filmi olarak kabul edilmemelidir, onu meta-western olarak görmek daha yerinde olacaktır. Türün yapısal unsurlarını, doğa-uygarlık vb gibi ayırıştırır, sorgular ve farklı bir bakış açısı altında birleştirir; ki bu film kendisinden sonra gelen *Shane* gibi nostaljik westernlere de yol açmıştır. Bu bağlamda onu Arthur Penn'in *Little Big Man* filmi gibi western üzerine bir western filmi olarak görmek yerinde olacaktır. Diğer yandan Spielberg'in filmi fazlası ile tür içindedir, değişmez şablonlarla iş görmeyi sürdürür. Bu şablonlar dramaya değil ama türün katı, kolay esnemeyen yapısına aittir.

Şimdi geri dönüp baktığımızda, gördüğümüz şey, gerçek bir olay ile olay simülakrı arasındaki temel farktır aslında. Köpekbalığının öldürülmesi, kasabanın bu beladan kurtarılmış olması, gerçekleşen olayı gerçek bir olay statüsüne çıkarmaya

yetmez. Aksine burada gerçekleştirilen şey, kasabanın önceki halinin teminat altına alınmasıdır. Oysa ki *High Noon* filmindeki jest, edim olayı gerçek bir olay statüsüne yükseltir. Bu *Jaws*'ın belirli bir öznellik boyutundan yoksun olduğunun da göstergesidir. Çünkü film karşılaşılan durum içerisinde, yani köpekbalığı saldırısı karşısında, kasabanın güvenliğinin ele alınması, onun yeniden temin edilmesi için, zaten buna yol açan boşluğu gözden yitirir. Genel bir nesnel çıkarı, bütün toplumun güvenliği ideolojisini öne çıkarır. İki filmin bu karşılıklı konumlanması ise, daha derinden gerçeklik ile hakikat arasındaki ayrımı tekabül eder.

İspatlanabilir gerçeklik (bilginin katililiği – yeterliliği) [veracity] ile Hakikat arasındaki ayırım bu noktada hayati önem taşır. Tüm tarihin aslında sınıf mücadelesi olduğuna dair o Marksist tezi ele alalım: Bu tez daha en baştan bağlanımlı özneliği varsayar – yani sadece bu açıdan bakıldığında tarih bütünüyle böyle gözükebilir; yalnızca bu “ilgili” noktada durulduğu zaman toplumsal yapı içinde, en yüce kültür ürünlerine dek, sınıf mücadelesinin izleri ayırt edilebilir. Tüm bunların, şeylerin gerçek halleriyle değil de çarpıtılmış bir bakış açısıyla uğraşılıyor olduğumuzu ispatlamaktan öteye gidemeyeceğini iddia eden o malum karşı-argümana verilecek cevap, asıl o sözde ‘nesnel’, ‘tarafsız’ bakışın nötr olmaktan tümüyle uzak ve en baştan taraflı bir bakış olduğu –yani kazananların, hakim sınıfların bakışı olduğudur... Komünist devrim teorisini, nesnel bir çalışmayla geleceğin işçi sınıfına ait olduğunu ortaya koyduktan sonra taraf almaya karar veren ve kazanan üzerine bahis oynayan biri değildir: Bağlanımlı görüş teorisine baştan uca nüfuz etmiştir.⁷⁸

Bu nedenle drama üzerine çalışma da nesnel bir bakış açısı ile yapılamaz, çünkü onun sınırları kendi içerisinde süre giden bir tür hegemonya mücadelesi tarafından belirlenir. Böylelikle tikel bir anlatı olarak film, kendi içsel diyalektiğine paralel olarak, dışsal bir diyalektik süreci de gerektirir. Zaten onun evrenselliğinin temel koşulu da bu diyalektiktir. Burada diyalektik iki yapısal unsurun çatışması olarak düşünülmemelidir. Diğer bir ifade ile bu dışsal diyalektik çatışma, klasik ile

⁷⁸ Slovaj Zizek, *Gıdıklanan Özne – Politik Ontolojinin Yok Merkezi* – Epos yay., 1. Baskı, s: 165.

modernist, dramatik ile dramatik olmayan (diyelim ki epik) arasında değildir. Bunlar, sanatın özerk bir yapı olarak zaten sürekli içinde barındırdığı yapısal bir çatışmadır, ikili bir karşıtlık dizgesidir. Ancak her birimin kendi alanı içerisinde gelişen çatışmalar ile birbirlerine yakınlaşması, yani dramatik anlatı ile modernist anlatı arasındaki çizgilerin bulanması ya da sınırların ortadan kalkmasını gerektirir. Fakat diyalektik var olan ile (ki bu olumsuzlanacak olandır) var olmayan arasındaki gerilimden oluşur. İşte bu nokta bize anlatıları, ister dramatik olsun ister modernist, estetik alanın dışında düşünebilme imkanını sağlar.

Söz konusu yaptığımız diyalektik dışına çıkma hamlesi sayesinde, temsil sorunu artık estetik alanın dışında, kökenleri tanıdık olan şeyleşme kavramı ile bağlantılı olan, siyasal bir mesele haline gelir. Aydınlanma gerçekçiliğinin naif gerçeklik inancının tersine döndüğü, bize gerçekçiliği bu kez yeni terimlerle düşünme fırsatı sunan şeyleşme kavramı, teoriyi de öznenen değil ama bu kez nesnenen yola çıkarak tartışabilmenin olanakları açar. Böylelikle başta sözünü ettiğimiz dramatik yapının bütünlüklü süreci, özellikle tür filmlerinde alıştığımız gibi basitçe kurulamaz. Ama tam da edebiyattan tanıdık olan Proustvari bir geri dönüş hamlesi ile ya da anlatının kendisi üzerine bir anlatı kurarak.

Şimdi bu basitçe, avant-garde yapıtlardan alışık olduğumuz ve artık klasikleşmiş olan kendisinin bir kurmaca olduğunu gösteren anlatı kuramı değildir. Bunun imkansızlığını başka bir vesile ile yukarıda tartışmıştık. Ancak burada söz konusu olan artık üç aşamalı olarak tanımlamayı uygun gördüğümüz bir gerçekçilik anlayışıdır, ki bu kesinlikle estetik gerçekçilik olarak düşünülmemelidir. Göstermeye çalıştığımız gerçekçilik anlayışının bu aşamaları yapısal birer basamak değil ama olumsuzlamanın olumsuzlanması olarak düşünülmelidir. Maddeler haline getirecek olursak, her biri sırası ile tez-antitez ve senteze denk düşen epistemoloji, etik ve siyaset.

Bu noktada, baştan beri sözünü ettiğimiz, dramanın soyut evrenselliği, tam da yabancılaşma kavramı ile paralel bir biçimde, kendi somutluğunu talep eder. Çünkü artık drama ve buna bağlı olarak da dramatik yapı(t), sanayi öncesi ve hatta daha geriden Aydınlanma öncesi çağın dolayimsız temsil edilebilirliğine, temsil ile gerçekliğin mutlak çakışmasına sahip değildir. Burada bir yapıtın hem biçimsel hem

de içeriksel tüm kategorileri bir sorunsal haline gelir. Sanat yapıtının ya da bizim konumuzda olduğu gibi dramatik bir yapıtın ele alacağı her unsur, ister istemez, geçmiş çağların somutluğu içinde oluşturulamaz, aksine bunlar soyut kategorilerdir, diğer bir ifade ile kendilerine yabancılaşmışlardır. Lukacs`ın romanı, ‘*epiği olmayan çağın epiği*’ olarak tanımlamasını bu noktada kavramak gerekir.

‘...Epik kahraman bir kolektifliđi temsil ettiđi, anlamlı, organik bir dűnyanın bir bűlűműnű oluřturduđu halde, romanın kahramanı her zaman yalnız bařına bir űznelliktir, sorunsaldır; bu demek, konumuna, dođaya ya da topluma karřıtlık durumunda bulunmak zorundadır hep, űnkű iřlenecek konu, kesinlikle onun dođa ve toplumla iliřkisi, onlarla bűtűnleřmesidir.’⁷⁹

Karakterin ele alınıř biçimi de bu sebeple kűklű bir dűnűřűm geerir. Bunu artık gerçekçilik açısından, mevcut toplumsal iliřkiler içerisindeki unsurların (sınıflar, statű grupları, etnik ve cinsel kimlikler gibi) birer temsil edilme biçimi olarak kavramamak gerekir. Temsil edilen bir tűr bilinç biçimidir. Bu bilinç mevcut kořullar içerisinde űznelliđin imkűnsűzliđının kavranılmasını, kendi hakikatinin yapıtın dıřında, namevcut olanda bulunduđunun ortaya çıkartılmasını gerektirir. Ana hatlarını koymaya çalıřtıđımız gerçekçilik açısından temsil, mevcut olamayanın yokluđunun kurgulanmasıdır. Anlatının kurgusunun somutluđu zaman ile mekan arasındaki iliřki űzerinden kurulacađından dolayı, sorun en temelde mizansen ve montajı yeniden dűřűnmeyi içerir. űnkű kapitalist řeyleřmenin en uç noktasında, zaman algısının sonsuz bir řimdiki zamanlar biçiminde fragmanlařması, diđer yandan ise mekan űretimi yani sistemin her yere kendi suretini yansıtması karřısında, modernist montajın getirdiđinden farklı bir temsil stratejisi uygulamak gerekir. Bunun nedeni řeyleřmenin uç boyutunda, belirli bir zaman-mekanda űzne tasavvurunun oluřturulamamasıdır. En temelde bu yapı içinde űznenin olamayıřı, onun imkűnsűzliđı biçiminde forműle edilebilir. Demek ki en bařta temsil edilmesi gereken de bu namevcudiyettir.

⁷⁹ Fredric Jameson, Marksizm ve Biçim, s: 154.

Şimdi basitçe dünyanın bu durumunun ortaya konulması, onun bilgisinin estetik kategoriler aracılığı ile yaratılması bizim epistemoloji olarak adlandırdığımız aşamaya denk düşerken; bunun olumsuzlanması, yani karakterin bir öznellik olarak bütünselliğe kavuşmak adına bu dünya içinde verdiği imkansız çaba da onun etik unsurunu, arzusunu gerçekleştirme çabasını ortaya koyar. Bu etik çaba neden imkansızdır?

İlk aşamada basitçe bu hamle, mevcut durumu idealizmin terimleri ile yeniden düşünmek anlamına gelecektir. Günümüzde felsefenin dönüp dolaşıp Kantçı özne-nesne ayırımına ve etik anlayışa geri dönmesinde olduğu gibi. Diğer yandan bu öznellik tipi ben ve öteki biçiminde bir parçalanmışlık ile kendi biçimini ortaya koyar. Oysa burada yapılması gereken, ötekinin dışsal bir unsur olmadığı, aksine zaten baştan beri, yani özneliğin doğuşu ile benin kendisini zaten öteki olduğudur. Rimbaud'nun dediği gibi '*ben bir başkasıdır*'.

"*Romanın epiği olmayan çağın epiği olması*" gibi etik de "*tanrının öldüğü bir çağda*" onun yasının yerini alan seküler bir yasa (Baba'nın yası) olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Ancak kendi özgül koşullarının kökenlerini II. Dünya Savaşı sonrasında bulan günümüz bağlamında etik, aynı zamanda "siyaset sonrası" olarak tanımlanan dünyamızda, siyasetin yerini alan vicdani yükümlülük alanıdır. Bu bağlamda da gerçek etik edime, yani etiğin siyasal olarak askıya alınmasına izin vermez. Aksine bunu yapıdan men etmek üzere yapılandırılmış bir ideolojik oluşum olarak görülmelidir.

Öyle ise sürecin ilerlemesi adına gerekli olan bu etik aşamanın (olumsuzlamanın) kendisi de olumsuzlanmalıdır. Bunu siyaset olarak tanımlıyoruz. Bu etik eylemi, yani arzunun peşinde koşturup duran karakterin sonsuz çabasını, siyasal bir edim ile askıya alır. Siyasal edim bu hali ile yukarıdaki örneklerimiz çerçevesinde düşünülecek olursa, kasabanın değil ama onu tutarsız hale getiren, imkansızlığını vurgulayan gerçeğin yanında yer alır. Çünkü *High Noon* filmindeki şerif karakteri, *Jaws*'taki aksine kendisini bir özne olma yanılsamasından kurtarmış, sadece bir nesneye indirgendiğinin bilincine varmıştır. O sadece yıldız parçası biçimindeki bir rozetten ibarettir ve o rozetin temsil ettiği hiçbir gerçeklik kalmamıştır. Bu bağlamda *Jaws* vb dramatik anlatı yapısına sahip filmlere karşın

High Noon gibi filmlerin gerçekçi karakteri üzerinde ısrar etmek gerekir. Bu filmin bir Mac Charty dönemi alegorisi olarak da değerlendiriliyor oluşu da boşuna değildir. Ne var ki son kertede, gerçekçi anlatı açısından siyasalın da ne olduğunu tartışmak gerekecektir. Çünkü her film, ister istemez politik bir göndermeye sahip olabilir. Gerçekçilik açısından, sinemanın, anlatının siyasallaştırılması gerçek noktasından yola çıkarak kurulmalıdır. Bu sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi gözden geçirmeyi gerektirmektedir.

2.3.5 SİYASAL BİR KATEGORİ OLARAK GERÇEKÇİLİĞE DOĞRU

Sinema alanında sanat ile siyasetin eklemlenmiş biçimlerinin, en açık ilk örneğini, muhtemelen Sovyet Devrim sinemasında görmekteyiz. Her ne kadar Griffith'in 1915 tarihli *Bir Ulusun Doğuşu* filmi de açık politik bir içeriğe sahipse de, bunun ısrarlı ve sürekli bir kullanımı Devrim sinemasında daha açıktır ve belirli bir düzeyde propaganda niteliği taşımaktadır. Ancak sanatın propaganda amaçlı kullanımı, sanat ile siyaset ilişkisini tanımlamaz. Diğer yandan ise, devrimin gerçekleştiği bir toplumsal ortamda sanat ve siyaset arasındaki ilişki farklı bir kavramsal çerçeveye ihtiyaç duyar ve bu çerçeve çalışmamızın kapsamının dışında yer almaktadır.⁸⁰ Bunun iki sebebi vardır; birincisi bizim gerçekçilik sorunsalımızın ana eksenlerinden bir tanesini sanatın metalaştığı ve metanın da estetize edildiği bir dönem oluşturmaktadır; bu sebeple kapitalizmle ve onun süreçleri ile doğrudan ya da dolaylı olarak eklemlenmeler önemlidir. İkincisi ise, Sovyet devrim sinemasının

⁸⁰ Bu konular hakkında bakınız Clark, Taoby; *Sanat ve Propaganda*, Ayrıntı Yayınları, çev: Esin Hoşsucu, 1. Baskı – 2004, bu metin sanat ve propaganda arasındaki ilişkiyi 20. yüzyıl başından ele alıp Vietnam savaşı ve AIDS konusuna kadar getiriyor. Buck-Moss, Susan, *Rüya Alemi ve Felaket*, Metis yay., çev: Tuncay Birkan, 1. Baskı – 2004, bu kitapta ise Sovyet sanatının geçirdiği değişim eleştirel bir gözle değerlendirilirken, Amerikan kitle kültürü sembelleri ile Sosyalist Gerçekçiliğin yarattıkları arasındaki biçimsel paralellikler vurgulanıyor. Ayrıca; Berger, John, *Sanat ve Devrim*, Agora yayınları, çev: Bige berker, 1. Baskı – 2008, Kurtuluş, Akif, *Politika ve Sanat*, Avesta yayınları, 1. Baskı, 1996, Belge, Murat, *Marksist Estetik*, Birikim Yayınları, 1. Baskı.

siyaseti kendi dönemine içkin bir siyasettir ve siyaset durağan bir olgu değildir, her gün bir biçimde yeniden tanımlanır.⁸¹

Birinci olarak siyasi (politik) sanat ile siyaseti olan sanatı birbirlerinden ayırmak gerekmektedir. Birincisi mevcut ideolojik konumları yeniden üreten bir sanat anlayışına çıkarken, ikincisi bu konumların yerinden edilmesine yönelik bir siyasetin varlık bulmasına, keşfedilmesine ya da güçlenmesine yönelik bir bilincin taşıyıcısı olarak işlev görür. Kuşkusuz bu Godard'ın özellikle *Dziga Vertov Grubu*'ndaki düşüncelerine tekabül eder. Ama diğer yandan da, aynı dönemlere yaklaşık olarak tekabül eden Üçüncü Sinema'ya, Jean-Marie Starub'un yaklaşımlarına vb. de uygunluk taşımaktadır. Öyleyse ilk aşama, *siyaseti olan sinema (sanat)* olmalıdır.

İkinci düzeyde, bu siyasetin veriliş biçimleri yer alır. Günümüzde anlatı sanatlarında iki temel sıkıntı baş göstermektedir. Birincisi daha önce değindiğimiz avant-garde sanatın krizi, ikincisi de yukarıdaki örneğimize dönecek olursak dramatik yapıya dayalı klasik anlatı biçimleri ve bunların etik içerimlerinde yaşanan değişim. *High Noon* estetik düzlemde halen bir şeyler ifade ederken, bir bilincin taşıyıcısıyken, *Jaws* ile başlayan süreçte, ana damar sinema neredeyse tamamen tüketime ve eğlenceye endekslenmiş durumdadır. Olası yollardan bir tanesi, klasik temsil sistemi ile değil ama yukarıda daha önce sözünü etmiş olduğumuz yeni temsil etme biçimleri ile ilerlemenin gerekliliğidir.

⁸¹ Kuşkusuz bu noktada şöyle bir itiraz yapılabilir. Her tarihsel dönem ve bu dönemlerde sanatın her tarihsel aşaması kendi içkin siyasetine sahiptir, o zaman hiçbiri bugünden yorumlanamaz. Ancak bu itiraz sorunlu bir itirazdır. Çünkü meta toplumu ile estetik süreçlere ilişkin karşılıklı yapı, geçirdiği dönüşümler göz önünde bulundurulmak sureti ile İtalyan Kent Devletlerinden bugüne değin varlığını korumaktadır. Şimdi buradaki siyaset, mevcut durumun korunması için her şeyi değiştirmeyi göze alan ama asla metanın üretim ve tüketim süreçlerine son vermeyi göze almayan bir tür sahte siyasettir. Sovyet devrimine yol açan siyaset ise doğrudan her şeyi değiştiren, radikal bir siyasettir ve tarihsel özel bir ana tekabül eder. Bu iki egemen siyaset tipi birbirleri ile özdeşleştirilemez ya da birbirlerine indirgenemez. Kaldı ki böyle bir çaba, geçmişten beri görüldüğü gibi, faşizme bir tür meşruiyet sağlamak için Nazizm ile Stalinizmi özdeşleştirip durmuştur.

Üçüncü düzeyde, genel bir özne – karakter sorunsalı ortaya çıkmaktadır. Toplumsal özne konularının netliğini yitirdiği, müdahil olamadığı tarihsel bir dönemde, karakterler de sorun haline gelmiş görünmektedir. Sanatın egemen toplumsal süreçlerle ilgili konumunu ancak farklı toplumsal özneler dolayımı ile tanımlamak mümkündür yönündeki görüşü geliştirmek gerekmektedir (burjuvaziye karşı proletaryanın, erkek egemene karşı kadın politikası üreten sanatın olduğu gibi). Nesne konumları ve toplumsal gerçeklikten dışlanan Gerçek gibi durumlarda siyasete dahil edilmelidir.

Son olarak, kültür ile sanatın ilişkisi bağlamında, Baudrillard, Jameson, Zizek, Hal Foster gibi kuramcıların dediklerine bakılacak olunursa, sadece kültürün metalaşmasından değil ama metalarında gösterge değerlere kavuşması, estetikleştirilmesi, ekonomi-politiğin kültürleşmesi gibi süreçleri de göz önünde tutmak gerekecektir. Gelgelelim tüm bunları tarihselleştirmeden kavramsallaştıramayız ve günümüz açısından sanat- sinema- siyaset arasındaki tarihsel kökenleri halen İtalyan Yeni-Gerçekçi sinemasında bulmaktayız. O halde, artık yukarıda yarım bıraktığımız noktadan Yeni-Gerçekçiliğe geri dönebiliriz.

Kolker, *The Altering Eye* adlı yapıtında, Yeni-Gerçekçiliğin Althusser'in kullandığı anlamda, epistemolojik bir kopuşu gerçekleştirdiğini savunur⁸². Kopuş temel olarak melodramdan ve bir o kadar da Amerikan sinemasındandır. Faşist dönemin beyaz telefonlu filmlerini reddederler, yoksul halk kesimlerinin içeriksiz komik temsil biçimleri ve Amerikan sinemasının stüdyo geleneklerinden ayrılırlar. Bunlar mevcut ideolojinin yeniden üretimini sağlayan, ona hizmet eden anlatı biçimleridir. Yeni-Gerçekçik bu bağlamda, şeylere bakmanın yeni bir yolunu, toplumsal gerçekliği tanımlamanın farklı araçlarını ve biçimlerini bulma çabasının ürünüdür ve bunda da amaçlarını gerçekleştirmiş görünmektedirler. Bu kopuşu sağlayan politik bilinç özellikle Rossellini'nin savaş üçlemesinde (*Roma; Açık Şehir, Paisa, Almanya: Yıl Sifir*) ve de Sica'nın sinematografisinde (özellikle *Bisiklet Hırsızları*) açıktır.

⁸² Kolker, Robert – Philip; *The Altering Eye*, Open Book Publishers, 2009. (Ertan Yılmaz yayınlanmamış çeviri) Althusser, Luis, *Marx İçin*, İthaki yayınları, çev: Işık Ergüden, 1. Baskı – 2003.

Yeni-Gerçekçilik, hareketin montajından (Eisenstein’da olduğu gibi) ziyade şimdinin ontolojisi üzerine kurulu bir sinema anlatısına sahiptir. Buna ilk vurguyu yapan Andre Bazin olmuştur. Yeni-Gerçekçi mizansen izleyicisini, ortaya koyduğu zaman üzerine düşünmeye çağıran bir sinemadır. Kendi içinde yaşadığı tarihsel anı siyasallaştırmaktadır. Gerçekçilik, kendi tarihsel aşamaları içerisinde, nesnel, her şeyi gören bir bakıştan gittikçe ayrıntılara giren, yaklaşan bir aşamaya doğru ilerlemiştir, Yeni-Gerçekçilik bunu tersine çevirir. Yeni bir bakış politikası üretir, perspektif bir kez daha ortaya çıkar ama bu ne Rönesans resminin perspektif anlayışıdır ne de Balzac’taki gibi toplumsal yaşamı bütünlüklü bir biçimde verebilmenin anlatısal biçimidir. Eğer, *Bisiklet Hırsızları* filmine bakılacak olursa, bunun Kafka’nın anlatı stratejisine yakın olduğu görülebilir⁸³. Çünkü bir yandan her şeyin katı maddiliği, savaşın, sefaletin aşırı mevcudiyeti, diğer yandan tam anlamıyla filmin sonunun bir son hissi vermemesi, karakterlerine özdeşleşebilecekleri hiçbir şey sunmaması (ne din ne politik bağlanım) ama bunlar ile aralarında ilişki kurma biçimi Kafka’yı akla getirmektedir. Kafka’daki aşırı mevcudiyetin yakın-plan anlatımlarının yerini, burada daha genel bir bakışa dayalı yeni bir görme politikası almıştır. Bunu, yaşadıkları tarihsel anın, gerçek bir olay olarak kendi şimdilerinin mekansallaştırılması aracılığı ile başardılar. Kuşkusuz Bazin’i Welles’in yanında Yeni-Gerçekçiliğe yönlendiren de bu mizansen politikasıydı.⁸⁴

⁸³ Kafka romanları ile De Sica hakkındaki bağlantı için bakınız; Bondanella, Peter; *Italian Cinema: From Neorealism to Present*; Continuum International Publishing, 3. Edition – 2001; s: 60 ayrıca bakınız; Leprohon, Pierre; *Vittorio de Sica*, 1966, s:44. Burada *Bisiklet Hırsızları* filmi üzerinde duracağız, kuşkusuz diğer filmlerde onun kadar önemli ve ufuk açıcılar. Ama çalışmamızın amacı bir yandan İtalyan Yeni-Gerçekçiliği olmadığı için, diğer yandan da bu film daha sonrasında özellikle çocuk karakterin kullanımı dolayımı ile fazlası ile diğer sinemaları etkilediği için (*Cennet Sineması*, *Malena* gibi sonraki dönem İtalyan filmleri ya da Yeni İran Sineması’nda görüldüğü biçimleriyle) önem taşımaktadır.

⁸⁴ Sanat diyor Ranciere; “ toplumsal ve siyasal meselelerle ilgili mesajlar ve duygular ileterek siyasi olmaz. Toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri yansıtma biçimiyle de siyasi olmaz. Tam da bu işlevlere aldığı mesafe yoluyla siyasi olur. Sadece eserleri ya da anıtları değil, belirli bir mekan-zaman sensoryumunu (bir bütün olarak duyu ve algı mekanizması) şekillendirdiği ölçüde siyasi olur; çünkü bu sensoryum, birlikte ve ayrı, içerde ve dışarıda, önde ve ortada vs. olma biçimlerini tanımlar. Sanat, pratiklerin, yaşam biçimlerinin, hissetme ve konuşma tarzlarının bir ortak duyuda, yani ortak bir sensoryum’da somutlaşan bir “ortaklık duyusunda” birleşme tarzını yeniden düzenleyen görünürlük

Bu politikanın öznesi, Yeni-Gerçekçi yönetmenlerin politik bağlanımlarının değil ama dönemin koşullarının doğası gereği işçi sınıfıydı. Ama tarihin öznesi olarak değil, tam da gün be gün deneyimledikleri toplumsal yaşamın içinde özne konumuna gelemeyen, bir anlamda nesne konumuna bile indirgenemeyen (bisikletler insanlardan ‘değerlidir’) Gerçek olarak. Bu anlamda bakıldığında Yeni-Gerçekçilik, nesnel, tarafsız bir sinema değildir, aksine öznel bir sinemadır ve bu öznel bakış açısıyla taraf tutmaktadır. Gelgelelim, görmeye ilişkin, imgeye dair yeni bir politika üretmiş olsalar da, işçi sınıfına ya da direnişçilere yaklaşımları siyasal bir bilinçten ziyade etik bir dürtü biçiminde görülmektedir. *Bisiklet Hırsızları*’ndaki lokanta sahnesinde Bruno ve Ricci ile zengin ailenin karşılıklı konumlanması bunun en iyi örneklerinden birisidir. İtalyan Yeni-Gerçekçi sinemasında, işçi sınıfına bakışta ortaya çıkan bu etik dürtü, kendi kaynağını ahlaki bir tutumda bulur. Bu tutum aynı zamanda Bazin’in yazılarında da gördüğümüz, Hıristiyan ahlakından temellenmektedir. Ki Yeni-Gerçekçiliğin bu yaklaşımı, daha sonraki İtalyan sinemasında da etkinliğini sürdürecektir. Visconti’nin *Rocco ve Kardeşleri*, Pasolini’nin *Accatone* ya da *Aziz Matias’ın İncili* filmlerinde olduğu gibi.⁸⁵

formlarını biçimlendirdiği ölçüde siyasidir... Çünkü siyaset, iktidarın kullanılması ya da iktidar mücadelesi değildir. Siyaset her şeyden önce bir mekanın siyasi olarak düzenlenmesi, belirli bir deneyim alanının şekillendirilmesi, “ortak” denen şeylerin ve bunları tanımlayıp bunlar hakkında tartışma yetileri olduğu kabul edilen öznelerin belirlenmesidir.” Ranciere, Jacques; *Estetiğin Siyaseti*, s: 208; edit: Ali Artun, *Sanat / Siyaset: kültür çağında sanat ve kültürel politika* içinde, İletişim yayımları; çev: Elçin Gen, 1. Baskı – 2008.

⁸⁵ Ahlak ve etik arasındaki ilişkiler bağlamında birbirlerinden ayrı konumlara işaret edebiliriz. Birincisi Yeni-Gerçekçilik’te görüldüğü gibi ahlak ve etik inşanın birlikteliği. Burada ahlaki yaklaşım etik bilişselciliği öncelemektedir. İkincisi etik bir inşaya dönüşmemiş ahlaki etkinlik, ki özellikle geleneksel toplumlarda ki ahlaki yaklaşımı böyle nitelenebilir; kıssadan hisse hikayelerinde olduğu gibi. Etik ve ahlaki içerimi olmayan davranış biçimleri olarak üçüncüsünü tanımlayabiliriz, dürtüsel değil ama içgüdüsel eylemlerde olabileceği gibi. Son olara ise, ahlaki olmayan etik inşa olarak. Bu bir yandan Marx, Nietzsche gibi düşünürlerle bağlanabilecek bir inşa iken, diğer yandan da günümüz tüketim toplumundaki insan davranışlarına farklı yollardan sirayet eder. Ama bu noktada etik davranışların kendisi de estetize edilmektedir. Gündelik yaşamdaki davranış biçimlerini nasıl gördüğünüz belirler, davranış imgeye dönüşür. Etik konusundaki yaklaşımlar için bakınız: Levinas, Emmanuel, *Sonsuza Tanıklık*, Metis Yayınları, çev: Gaye Çankaya & Melih Başaran, 1. Baskı, 2003. Levinas günümüzde etik ile ilgili yapılan tartışmaları önceleyen önemli bir düşünür olarak göze çarpmaktadır. Özellikle Öteki ile olan ilişkiler bağlamında.

Söz konusu ahlaki yaklaşımlar farklı biçimlerde, özellikle Avrupa sineması üzerinde günümüze kadar devam eder. Bresson'un filmlerinde, *Bir Köy Papazının Günlüğü* ya da *Mouchette* filmlerinde olduğu gibi, Kieslowski'nin *Dekaloglar*'ında ya da Haneke'nin filmlerinde gördüğümüz biçimi ile liberal bir ahlak anlayışına kadar uzanabilir bir süreç vardır. Keza gene Trier'in filmlerinde bunun izlerini sürdürebilmek mümkün görünmektedir. *Dogville* filmi örneğinde gördüğümüz gibi, iyilik-kötülük ikiliğinin boyutları son sınırlarına kadar götürülerek nihai bir jest, ölüme ve öldürmeye dönüştürülür. Haneke'nin *Funny Games* filmleri (her ikisi de) ya da *Cache* filminde de benzeri eğilimler söz konusudur. *Funny Games* 'te komşuna iyi davran ile anlamsız – belirsiz şiddet konumları, ya da *Cache*'de çok-kültürcü ahlakın, geçmişi suçlayıcılığı ve utanç kavramı üzerine kurulmuş olması gibi.⁸⁶Bütün bu ahlaki arka plan, gerçekliğin orada apaçık olduğu, imgenin nesneliliği yanılması, savaş sonrası yıkım geçip de İtalya yeniden kurulurken ortadan kaldırır.

Daha önce Bazin'in ideal Yeni-Gerçekçi uğrağa (moment) dair açıklamasını belirtmiştim: "Artık oyuncu yok, öykü yok, setler yok. Bu ne demektir: gerçekliğin mükemmel estetik yanılması artık sinema yok."... Ama daha az coşkulu anlarında Bazin daha fazlasının farkındaydı: "Sanattaki her gerçekçilik ilk olarak köklü bir biçimde estetikti," diye yazdı. "...Sanatta gerçekçilik ancak bir yolla başarılabilir – yapayla." Ve bu kabulle Yeni-Gerçekçilikten bir sapma ortaya çıkar.

Ama burada tartışmalı olan nokta söz konusu ötekinin bir komşu olarak gene Yahudi olmasıdır, ama Filistinli değildir. Badiou, Alain, ***Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme***, Metis yayınları, 1. Baskı – 2004. Bu metinde Badiou'nun hakiki olay statüsünü tartışması dikkate değer bir yaklaşım sunmaktadır. Bu anlamda düşünüldüğünde, İtalyan Yeni-Gerçekçi Sineması sinema tarihi içerisinde hakiki-olaya denk düşmektedir. Sinemanın epistemolojik paradigmasında köklü bir kırılmaya tekabül eder, oysa Yeni-Gerçekçi etkilerin görüldüğü Yeni-İran Sineması gibi eğilimler son kertede bize birer sahte olay, olay simülakrı sergilemektedir. Bauman, Zygmunt, ***Postmodern Etik***, Ayrıntı yayınları, çev: Alev Türker, 1. Baskı – 1998. Bauman'da bize etik bir kodu olmayan ahlaki davranışların ve etiğin günümüzde estetize edilmesinin boyutlarını göstermektedir. Son olarak bizim gerçekçilik bağlamında günümüz için yaklaşımımızı, ahlaki bir içeriğe saplanıp kalmayan, düşünümsel bir etik inşanın siyasallaştırılması gerekliliği belirleyecektir.

⁸⁶ Bakınız; Wheatley, Catherine, ***Michael Haneke's Cinema: The Ethic of The Image***, Berghahn Boks, 1. Published – 2009.

Akımı izleyen yönetmenler, dünyanın aracısız gözlemi yanılısamasını sorgulamaksızın kabul etmenin, yönetmen adına sorumluluğun azalmasıyla sonuçlanacak bir tuzak olduğunu anladılar. Nesnel sinemaya karşı güdümlenici sinema konusundaki tartışmanın, böylesi tartışmalar diyalektik olarak yapılmadıkça sonsuz ve sonuçsuz olduğunu da anladılar. “Gerçeklik” nihayetinde “orada” değildir ve imgenin böylesi bir soyut, idealist anlayış için gerçek olma umudu yoktur. İmge yalnızca yönetmenin “gerçekliği” okuması ve böylesi bir okumayı ifade edebilmesi, izleyiciye yoruma katılma olanağı tanırken yorum yapan ve yönlendiren imgeler yaratmak için bir bakış açısı ya da yorumu akla getirmesi açısından gerçek olabilir... Yeni-Gerçekçilik sonrasında sinema tarihi yönetmenlerin, hatta sinemanın kendisinin “gerçeği” yaratan, gerçeği görünür kılan ya da “gerçeklik” üzerine yorum olan yapaya ne kadar çok onay verdiğinin tarihidir.⁸⁷

2.3.6. YENİ-GERÇEKÇİLİK SONRASI DEĞİŞEN STRATEJİLER

Yeni-Gerçekçilik kendisinden sonraki pek çok sinemayı doğrudan ya da dolaylı biçimlerde etkilemiştir ve bu etki kısmen de olsa günümüzde de sürmektedir. Gerek onların sinemasal imgenin potansiyellerini araştırmaya yönelik tutkuları olsun gerekse de savaş sonrası bir toplum hayatta kalmak için verdikleri mücadeleler ve buna müteakip doğan bilinç olsun halen önemini korumaktadır. Hem Yeni-Gerçekçiliğin hem de *film-noir*'in etkisiyle Hollywood sinemasının ele aldığı konular ve imgeyle ilişkisinde yaşanan değişim, gerek 1950'lerde Fransa'da Yeni-Dalga'nın ve Bazin'in eleştirisinin etkisi, gerekse de 3. Dünya Sineması üzerinde gözle görülür gerçekçi eğilimler, Yeni-Gerçekçiliğin dolayımı olmadan tam anlamıyla kavranılamaz.⁸⁸

⁸⁷ Kolker, Robert Philip, *Altering Eye*, s:93-94.

⁸⁸ Bizi bu noktada konumuz itibarı ile ABD sineması, özellikle Hollywood ve 3. Dünya Sineması ile özellikle Türkiye sineması ilgilendiriyor. Ancak genel olarak Avrupa sinemasının Yeni-Gerçekçiliği estetik ve siyasal düzeylerde nasıl aştığı önemlidir. Elbette ne Avrupa sineması bir bütündür (hatta bu tabir sakıncalıdır da) ne de Avrupa'da herhangi bir ülkenin, akımın ya da yönetmenin sinemasına indirgenabilir. Ama bu terimi bir soyutlama

Yeni Gerçekçilikte bakış işçi sınıfı üzerineyken, 1950'ler sonrası Avrupa sinemasında bu bakış gittikçe orta sınıflar, burjuvazi üzerine dönmeye başlar⁸⁹. Yukarıda değindiğimiz gibi, Yeni-Gerçekçilik iki dönem arasında ortaya çıkmış bir akımdır ve kendi zamanının koşullarınca belirlenir. 1950'ler sonrası ise, artık şekillenen bir dünya söz konusudur. ABD yüzyılıının başladığı, dünyanın onun hegemonyası altında şekillendirilmeye başlandığı, kültür endüstrisinin yaygınlaştığı, ütopyacı yaklaşımların büyük ölçüde, 1968'e kadar geriye düştüğü bir çağ başlamıştır. Bu çağ ifadelerini, Frankfurt Okulu'nun pesimist eleştirilerinde, Guy Debord'un *Gösteri Toplumu*'nda ve en nihayetinde imgenin son aşaması, Lukacsçı söyleşme kavramının mutlak biçimi olarak, Baudrillard'ın *simülakr* kavramında bulur. Toplumsal yaşamda uzmanlaşmanın gittikçe arttığı, *yeni orta sınıflar* olarak, genişleyen bir yönetici elitin oluşmaya başladığı bir dönemdir söz konusu olan. Fordist üretim tarzından esnek birikime geçiş işçi sınıfının 2. Dünya Savaşı öncesi görece homojen yapısını dağıtır. Yeni- Gerçekçi temsil biçiminde karakter toplumun metonimisi olarak işlev görebilmektedir, *Bisiklet Hırsızları*'nda Ricci, sadece kendisi değil, İtalya'daki dönemin bütün yoksul kesimlerinin vücut bulmuş halidir, Lukacs'ın kullandığı anlamıyla *tipiktir*. Oysa 1960'lara geldiğimizde bu tarz bir temsil stratejisi artık mümkün olamayacaktır, metoniminin yerini tekrardan alegori almaya başlar.

olarak, sinemada modernizmin en önemli yapıtlarının meydana getirildiği bir tarihsel dönem (1950 – 1980 arası) ve mekan (hem Doğu Avrupa hem de Batı Avrupa) için kullanıyoruz. Diğer yandan ABD sineması ile Türkiye sinemaları da geniş bir tarihe sahiptir, her dönemi ayrı birer inceleme konusu haline getirilebilir. Ancak biz sadece ortaya koymaya çalıştığımız gerçekçilik anlayışı bağlamında kimi tarihsel noktalara değineceğiz.

⁸⁹ Orta sınıf, burjuvazi gibi kavramlar sorunlu nitelikler arz ediyor ve genelde üzerinde bir uzlaşmazlığa da işaret ediyorlar. Ayrıca günümüzde yeni- orta sınıf kavramı ortaya çıkınca bu karışıklık gittikçe artıyor. Bu kavramların kullanımı için, Immanuel Wallerstein'in *11. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Kavram ve Gerçeklik Olarak Burjuvazi* metninde yapmış olduğu analizi temel aldık. Wallerstein, Immanuel & Balibar, Etienne, *İrk, Ulus, Sınıf: Belirsiz Kimlikler*, Metis Yayınları, çev: Nazlı Ökten, 1. Baskı – 1993. Ayrıca bakınız, Pernoud, Regine; *Burjuvazi*, İletişim Yayınevi, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, 2. Baskı – 1995. Kagarlitski, Boris, *Orta Sınıfın İsyanı*, Phoenix yayınevi, çev: Berna Akkıyal, 1. Baskı – 2006. Bottomore, Tom & Marshall, T. H., *Yurttaşlık ve Toplumsal Sınıflar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, çev: Cam Cemgil, 1. Baskı – 2006.

Yaşanan küresel değişim, mekan-zaman algısında da değişimi beraberinde getirir. Günümüze kadar gittikçe hızlanan bir ivme ile, bir mekan olarak dünya ile bu mekana içsel zaman deneyimi küçülerek daralmaya başlar. Televizyonun ve bilgisayar teknolojilerinin rolü bağlamında, McLuhan'ın dediği gibi *dünya küresel bir köy* haline gelirken, sermayenin dünya çapındaki akışkanlığı hızlanır. Klasik sömürgeciliğe karşı verilen *ulusal kurtuluş mücadeleleri*, gelişmekte olan ülkeler ideolojisini ve ileri sanayi ülkelerinin, özellikle ABD'nin yeni egemenlik alanlarını da yaratır. Kapitalizm'de Lenin'in klasik emperyalizm teorisinden, Mandel'in *Geç Kapitalizm*'ine bir geçiş döneminin ifadeleridir bunlar. Ama geçiş köklü ve dramatiktir, temel eksen sınıf mücadelesinden varoluş mücadelesine doğru çevrilir. Bu dönüşüm ise kendi ifadesini özellikle 1968'de yeni toplumsal hareketler (kadınlar, etnik kimlikler, bağımsızlık mücadeleleri, öğrenciler vb) de bulur. Günümüzde de süren kimlik siyasetinin temellerini burada bulabilmek mümkündür.⁹⁰

Yeni-Gerçekçilik sonrası bakış orta sınıflara dönerken, modern toplumda bireyin yabancılaşması, bellek gibi temalar da ön plana çıkar. Resnais'in *Hiroşima Sevgilim* ya da Antonioni'nin *Yolcu* filmlerinde olduğu gibi. Bu ve benzeri filmler, hem Yeni-Gerçekçiliği hem de Bazin'in imge-gerçeklik kuramını diyalektik anlamda aşarlar. İmge gerçekliğin saf görüntüsü değildir artık ama gerçekliği anlatmanın onu yadsımanın maddi bir aracıdır. Bazin'in gerçekliğin saflığına olan inancı, bunun peşi sıra hem Dışavurumculuğu hem de asıl olarak Eisenstein'ı biçimci olmakla, izleyiciyi yönlendirmekle eleştirmesi, izleyicinin film izleme sürecine aktif atılımına yönelik bir potansiyel barındırır da, niyetinin bu olmadığı da açıktır. Amaç imgenin

⁹⁰ Konu bu çalışmanın kapsamı için oldukça geniştir. Ayrıntılı bir okuma için bakınız: Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, Meits Yayınları, çev: Sungur Savran, 1. Baskı – 1997. Mandel, Ernest, *Geç Kapitalizm*, Versus Kitap yayınları, çev: Candan Badem, 1. Baskı – 2008. Jameson, Fredric, *Postmodernizm*, Yapı Kredi Yayınları, çev: Nuri Plümer, 1. Baskı – 1994. Baudrilard, Jean, *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, çev: Hazal Deliceçaylı & Ferda Keskin, 1. Baskı – 1997. Debord, Guy, *Gösteri Tolumu*, Ayrıntı yayınları, çev: Ayşen Ekmekçi & Okşan Taşkent, 2. Baskı – 2006. Connoly, William E., *Kimlik ve Farklılık*, Ayrıntı Yayınları, çev: Ferma Lekeşizalın, 1. Baskı – 1995. Wallerstein, Immanuel, Amir, Samin & Arrighi, Giovanni, *Büyük Kargaşa: Yeni Toplumsal Hareketlerin Krizi*, Alan Yayıncılık, çev: Erdem Akbulut, 1. Baskı – 1993. Fanon, Frantz, *Yeryüzünün Lanetlileri*, Versus Kitap, çev: Şen Süer, 1. Baskı – 2009.

kendi kendisinin açıklaması, kurgu ile ona başka bir müdahale yapılmamasıdır. Gelgelelim diğer yandan Hollywood bu ikisinin bir tür bileşimini de gerçekleştirmektedir.

...bunun sadece Fransa'ya özgü bir ayrım olması mümkündür. Amerikan sinemasına bakarsak farkın o kadar belirgin olmadığını görürüz; görüntüye en çok inanan Hollywood sinemacıları aynı zamanda görüntünün gerçekliğine en çok inanan, hiç değilse inandırmayı arzulayan sinemacılarıdır. Bütünüyle görüntüye dönüştürülmüş gerçeklik, gerçekliğe dönüştürülmüş görüntü, bir Amerikan rüyasıdır: hiperrealizm bu rüyanın ürünüdür.⁹¹

Her ne kadar, özellikle Yeni-Dalga'da, Hollywood sinemasının ve *film noir*'ın etkileri görülmekteyse de, Avrupalı yönetmenlerin pek çoğu, imgenin potansiyellerini araştırmaya devam ettiler. Belki de bu anlamdaki en çarpıcı filmlerden birisi, Alain-Robbe Grillet ve Alain Resnais'nin *Geçen Yıl Marienbad*'da filmi ve gene Resnais'nin bundan iki yıl öne 1959'da çektiği *Hiroşima, Sevgilim* filmleridir. Marienbad'ın mekan (ama elbette bu filmdeki zaman boyutu baştan adında verilmiştir), Hiroşima Sevgilim filminin ise zaman (ki burada da mekan adında geçmektedir) dolayımı ile bellek üzerine gerçekleştirilen filmler olduğu söylenebilir. Görüntü ve ses, imge ve gerçeklik birbirleri ile uyumsuz bir biçimde Marienbad filminde yan yana gelmektedir. Hiroşima'nın zamanı ile kadının (adını öğrenemeyiz film boyunca) geçmişte, 14 yıl önce yaşadığı travma birbirleri ile çatışır. Aslında bu filmler, savaş sonrası dönemde, yeni temsil stratejileri ve estetik politikalar içinde ortaya çıkan *yeni-roman* ile ilgilidir. Resnais'nin sinemasında da Yeni-Gerçekçilik'te olduğu gibi, şimdinin ontolojisini kurabilmek mümkündür. Ama burada artık zaman, geçmişe ve geleceğe doğru da hareket etmektedir. Sadece bir şimdi üzerinden geçmişi anımsama olarak imge değil, ama geleceğe yönelik olarak belleğin kendi üzerine düşünmesi olarak da gizil bir gelecek boyutu taşır. Aslında bu,

⁹¹ Bontizer, Pascal, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, s:114.

daha önce Proust örneğinde de görmüş olduğumuz, Bergsoncu zaman kavramına paralel bir biçimdir.⁹²

Diğer yandan ise, yeni toplum, insanlardan çok nesnelere üzerine kuruludur ve bu modernist sinemada yabancılaşma temasının neden bu kadar sık ele alındığının da sebebidir. *Yeni Roman*'da karakterlerinin bilinçli olarak yok olması ya da *Hiroşima*, *Sevgilim* filminde, birbirlerine yabancı iki insanın adlarının olmaması ve birbirlerini kent isimleri ile (Hiroşima, Nevers) çağırmaları gibi. Kimlik siyasetlerinin yükselmesinin şafağında, iki isimsiz karakter üzerine kurulmuş, modern bir anlatı ile izleyici karşı karşıya bırakılır. Kadının geçmişteki Alman sevgilisi ile, Japonya'da beraber olduğu erkek arasında yapılan kesmeler, geçmiş ile şimdiyi birbirleri ile yan yana getirir. Şimdinin konforlu otel mekanında birbirlerine yabancı iki sevgili ve geçmişin hem Hiroşima'da hem de Avrupa'da yarattığı dehşet. Film, gerçekliği yeni

⁹² *Hiroşima Sevgilim* filmi ile Bergson arasındaki ilişki savaş göz önüne alındığında daha derindir. Bu durum Deleuze'un sinema kuramında, Resnais'i niçin bu kadar önemsemiş olduğunu da göstermektedir: "... Radikal bir Yeninin ortaya çıkışı geriye dönük olarak geçmişte değiştirmesi fikri – edimsel geçmişte değil elbette, ama geçmiş olasılıkları, ya da, daha katı terimlerle söylersek, geçmişle ilgili kipsel önermelerin doğruluk değerini değiştirmesi fikri ilk kez Henri Bergson tarafından ele alınmıştır. "Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı"nda, Bergson 4 Ağustos 1914 günü Fransa'yla Almanya arasında savaş ilan edildiği zaman yaşadığı tuhaf hisleri anlatıyor: "Bütün bu karmaşaya rağmen, hatta zaferle sonlanacak olsa bile savaşın bana bir felaket gibi görünüyorsa olmasına rağmen, [William] James'in bahsettiği şeyi, soyuttan somuta geçiş olanağına yönelik bir hayranlık hissi yaşadım: böylesine korkunç bir olayın gerçeklikte bu kadar az telaş uyandırarak ortaya çıkabileceği kimin aklına gelirdi?" Önce ve sonra arasındaki kırılmanın kipselliği burada can alıcı önemde: patlamasından önce, savaş, Bergson'a "aynı zamanda hem olası hem de olanaksız: sonsuza dek kalıcılığını sürdüren karmaşık ve çelişik bir fikir" olarak görünüyordu; sonra, birdenbire gerçek ve olası oldu ve paradoks olasılığın bu geriye dönük görünümünde yatıyor: "Ben hiçbir zaman insanın geçmişte gerçekliği sokabileceğini ve böylece zamanda geriye gidebileceğini sanmıyordum. Fakat, insan hiç kuşkusuz orada olası olanı ya da belki de, her anda, olası kendisini oraya yerleştirir. Öngörülemez olan ve yeni gerçeklik kendisini dayattığı ölçüde, imgesi de belirsiz geçmişte kendisinin arkasında kendisini yansıtır: bu yeni gerçeklik kendisini hep olası olmuş olarak bulur, ama ancak edimsel ortaya çıkışının kesin anında hep olmuş olmaya başlar, ve bu yüzden ben onun olasılığının, gerçekliğini incelemeyen olasılığının bu gerçeklik bir kez ortaya çıktıktan sonra onu incelemiş olduğunu söylüyorum" Zizek, Slavoj; *Paralaks*, s:202. Bu, Zizek'in de metnin hemen devamında vurguladığı gibi, geleceği geçmişe müdahale ederek değiştirme eylemine, fikrine karşılık gelir. "benim geriye dönük olarak hangi nedenlerin beni belirleyeceğini seçme/belirleme becerimdir (özgürlük). "Etik",en temel haliyle, bu sorumluluğu kabul etme cesaretine karşılık gelir."(s:203)

bir biçimde temsil etmenin yollarını bulmak üzerinedir. Rossellini'nin savaş üçlemesinin savaşı gösterme biçimi insancıldır, oysa burada (şimdiki zamanda) bu tarz bir insani değer yoktur. Kaldı ki, Yeni-Gerçekçilik bütün etkilerine rağmen ulusal bir sinemadır ve İtalyan toplumunun hikayelerini anlatır. Resnais'nin filmi ise artık geçmişte yaşanan dehşetin sınırlarını bütün dünyaya yayar, geçmişe ilişkin bellek sadece Japonya'ya ya da diğerlerine indirgenemez, o bütün insanlığın belleği ya da belleksizliğidir. Bu suretle, geçmişte bırakılmaya, unutulmaya çalışılan Gerçek (savaşın yıkımı, atom bombası) gerçekliğe, bugüne geri döner.

Resnais ile aynı dönemde, Yeni-Gerçekçi eğilimlerin etkisinin açıkça görüldüğü bir sinema İngiltere'de doğdu. Karel Reiz, Tony Richardson ve Lindsay Anderson gibi yönetmenler tarafından gerçekleştirilen bu eğilim, imgelerini stilize etmeden, Yeni-Gerçekçiliğe göre karakterlerine daha çok eğilerek, yaşamın rutinleştiği bir çağda, yoksul kesimlere, işçi sınıfına doğru yönelim gösterdi. Tony Richorson'ın *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı* filminde, karakter Tom Courtenay'ın geçmişi geri dönüşlerle verilir. İslah evine kapatılan ve uzun süre koşmaya dayanıklı, Tom ıslah evinin yöneticisi tarafından yarışa sokulur. Yarışı kazanacakken son anda durur ve arkadaki rakibini kazanmasına izin verir. Burada geleneksel bir mutlu son yoktur, ama kadere teslim oluş da yoktur. *Bisiklet Hırsızları* filminin sonunda, karakterin Roma kalabalığı içinde kaybolması ya da *Milano Mucizesi*'nde gerçekleşen mucize ile güzel bir sabahta cennete ulaşmak gibi iki eğilimin dışında, öznenin direnişinin altı çizilir. Gene de filmin sonu net değildir ve bu filmlerin arkasındaki düşünce biçimi, siyasal bir bilinçten çok, duygusal bir yaklaşıma ve yoksunların varlıklılar ya da otorite karşısında duydukları *hınca* dayanıyor görünmektedir. Gene bu yönetmenler içinde yer alan Lindsay Anderson, 1963'te çektiği *Bir Sporçunun Hayatında* benzeri bir strateji izledi, gelgelim 1968 yılında gerçekleştirdiği *if...* filmiyle bu siyasal eğilimi duygusal bir motivasyondan daha ileriye taşıdı. Birer otorite ve ideolojik kurum olan, orduyu, kiliseyi, okulu ve burjuvaları doğrudan namluların ucuna yerleştirdi. *If...* sonundaki uzlaşmazlığı ve her şeye meydan okuyuculuğu ile bu dönemin ruh hali arasında önemli bir ilişkiye işaret eder. Film temelde eğitimin baskıcı yönü üzerine odaklansa da, daha önce yapılan benzeri filmler gibi bir noktayı atlar görünmektedir. Eğitim sadece bir baskı aracı değil ama sınıfsal ya da toplumsal statüleri yeniden tesis etmenin en önemli

araçlarından birisidir. Sadece gençler üzerinde bir baskı aracı olarak görülecek eğitim, onun bu boyutunu iskalet ve son kertede yeni bir otorite talebine dönüşmeye başlar.

Modern toplumda yine çok önemli olan bir temayı, yabancılaşma olgusunu, melodram haline getirmeden ortaya koyan en önemli yönetmenlerden birisi, muhtemelen Antonioni'dir. Antonioni, Yeni-Gerçekçilik kökenlerinden çabuk koptu ve yeni bir sinema arayışına yöneldi. Bu hem estetik anlamda yenilik arayışıydı hem de modern toplumdaki birey üzerine yeni bir politika içeriyordu. Estetik düzeyde, imgenin gücünü arayışının en önemli filmi, modernist sinemanın da en önemli yapıtlarından birisi olan *Blow-Up*'tır. Bazin'in, fotoğrafik görüntünün ontolojisine duyduğu inancın altını oyar bir biçimde, imgenin ayrıntılarında gizlenmiş gerçeğin peşine düşer. Görüntü ve gerçek, Londra'da soruşturma nesnesi haline getirilir ki bunu da gerçekleştiren bir moda fotoğrafçısıdır. Geç kapitalizm koşullarında, bilgi gibi, moda da en önemli tüketim araçlarından birisidir. Filmin sonu, hayali bir tenis oyununa, karakterimizin de eşlik etmesiyle biter. Diğer filmlerinde olduğu gibi, burada da karakterin, Thomas'ın politikaya doğrudan bir ilgisi yoktur. Moda fotoğrafları dışında, fabrikadaki işçiler vb. üzerine yaptığı kişisel çalışma sadece uzaktan bir ilgiyi yansıtır. Antonioni sineması, modern hayatta, orta sınıftan kesimlerin, politikaya bağlanma yollarının pek de mümkün olmadığı, varoluşsal bir bunalımla çerçevelenmiş bir ortamda yaşamlarını sürdürdükleri, mizansenlerin sinemasıdır. Daha önce Flaubert romanlarında gördüğümüz, dramatik anlamda herhangi bir olayın gerçekleşmediği *ölü anlar* Antonioni sinemasında geri döner. *Batan Güneş*'te iki insanın aşkının, borsanın koridorlarında boğulup yok edilmesinde olduğu gibi, Antonioni sineması, bir anlamda Foucault'nun daha sonra ifade edeceği, *öznenin ölümü* saptamasını haber verir. Ancak hem yabancılaşma teması, hem de insanın kendi yarattığı mekanizmalar tarafından bu biçimde tahrip edilmesi yönündeki hamle, tarihsel olarak gecikmiş görünmektedir. Bu temalar 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı yazınında fazlası ile yer almıştır. Sinema adına bu tarz bir estetiği politik olarak aşmak Godard'a düşecektir. *Bunun nedeni* diyor, Lukacs, çok önceden ve başka bir bağlamda;

Burjuvazinin, tarihsel sürecin ve toplumsal gerçekliğin özne ve nesnesini daima iki ayrı biçimde imlemekte olmasıdır: Kendi bilinci açısından, birey tek başına, toplumsal olayın yol açtığı o dehşetengiz ve ancak küçük dilimler halinde kavranabilen nesnel zorunluluklar karşısında sadece bilgi-edinen bir özne rolündedir; ancak gerçeklikte bireyin bilinçli eylemi, sürecin öznesi (sınıfı) bilinç düzeyinde uyanmadığı için sürecin nesnesi yanında veya düzleminde yer almaktadır, dolayısıyla bu eylem daima bireyin – yani görünüşteki- öznenin bilinci dışında veya ötesinde, kısaca transandant olarak kalmakta.⁹³

Muhtemelen, Dünya Sinema Tarihi'nin en tartışmalı isimlerinden birisi Godard'dır. Gene muhtemelen, üzerine bu kadar çok şey yazılan bir yönetmen hakkında yeniden bir şeyler yazmaya çalışmak tekrara düşmek olacaktır. Sanatlarda modernizm dediğimiz olgu estetiğe, yaptın biçimine gönderme yapar, en fazla bir üslup sorunudur. Diğer yandan, gerçekçi yapıt artık başka bir düzlemde iş görmektedir, bu onun modernist estetiği kullanmasını ya da başka bir estetiği engellemez. Bu artık üslup (stil) değil ama yöntem (metot) sorunudur. Böylece *Çinli Kız* filminde, son olarak Brecht'in de adının silinmesi, onun estetiğine yönelik bir tavidir, ama yönetime yönelik değil. Burada da Brecht'ın öğretici (eğitici) oyun mantığını görmek mümkündür, ne var ki değişen toplumsal yaşam koşulları, işçi sınıfının gerilemesi, komünist partilerin bürokratikleşmiş yapısı ama dahası

⁹³ Lukacs, George; *Tarih ve Sınıf Bilinci*, s:267. Ama aynı sorundan 2. Dünya Savaşı sonrası devam eden modernist yazında muzdariptir. Fredric Jameson, Yeni-Roman üzerinden bu sorunu açık bir biçimde tartışmaktadır: “Tüketim toplumunun Beckett ve Robbe-Grillet'ninkiler gibi biçimci yapıtlarının negatifliğini bile kolayca massedebileceğinde ve kendi saflarına katabildiğinde ısrar etmek, illa ki, farklı tipte bir estetiğin işinin daha kolay olabileceği anlamına gelmez. Aksine, ben şahsen daha ileri gidip bugün, başlı başına birer nesne olarak ele alınan **bütün** sanat biçimlerinin massedilebileceğini iddia etmek eğilimindeyim; ki bu modernist sanat biçimleri kadar devrimci bir niyeti olan sanatlar – posterler, şarkılar, romanlar- için de geçerlidir. Kanıt gerekiyorsa, siyasal propaganda modellerini canla başla psikolojikleştirerek, onları akademik analiz nesnelere haline getirerek ve böylece külliyatın tamamını başlı başına tüyler ürpertici bir kültür “kurumu”na çevirerek, Brecht'in oyunlarında tehlikeli olan her şeyi başarıyla geri kazanan, yeni yeni filizlenen Brecht-Industrie'ye bakmak yeterlidir. (Kendisi de bu tür bir kendi-safına-katma faaliyetine hedef olan Godard'ın *La Chinoise* filminde, “devrimci” kahramanların Sofokles'ten Strindberg'e tahtalarındaki bir dizi tiyatrocunun ismini peş peşe sildikten sonra, en nihayet, silgiyi üzülerek geride kalan tek isim olan Brecht'in üzerinden de geçirdikleri sahne geliyor akla.), Jameson, Fredric; *Modernizm İdeolojisi*, s: 251-252.

yabancılaşmış işçi kavramından şeyleşmiş bilinç ve insan kavramına geçiş, estetik hamlelerde değişime yol açar.⁹⁴

Yöntem sorunu bize neyi göstermektedir, burada bakmamız gereken nokta burasıdır. Öncelikle, gerçekçiliğin gelişimini ve her daim, gerçekçi anlayışın özü itibarı ile *yeni* olması gerekliliğini. Bu bağlamda, Godard'ın estetiği sorunlu bulunabilir, yargılanabilir, hatta sinemasının sinematografik olmadığı iddia edilebilir, ama bütün bunlar söylenebilse bile (ki söylenmesi haksızlık olur) yöntem doğrudur ve Godard'ın sinemada ortaya koyduğu gerçekçilik artık *yeni bir gerçekçiliktir*. Yöntem, şeylere ve gerçeğe yaklaşma biçimi ile ilgilidir ve bu yaklaşma biçimi, bu yöntem söz konusu olduğu sürece, estetik düzeyde bütünlüklü olarak temsil edilemeyecek olan toplumsal gerçeklik ve gerçek arasındaki diyalektik yöntem aracılığı ile onlar arasındaki dolaylımlar ortaya çıkartılarak sağlanır. Yöntemin doğruluğu iki şeyi önceler; birincisi *Çinli Kız* 1968'deki üniversite gençliğini bir yıl önceden haber verir, ikincisi ve daha önemlisi, “düşman ile biz değil ama biz üzerine bir film” olarak, politik yenilgiyi çok daha da öncesinden haber verir ancak bu karamsarlık değildir. Şu halde, yöntemin ve bunun Godard sinemasında ortaya çıkardığı gerçekçiliğin ana hatlarını verebiliriz:

Birincisi; Eisenstein'da gördüğümüz, Vertov'un etkisinin açık olduğu, diyalektik montajın devamı. Ama bu kez hareketin değil, daha çok düşüncelerin, bu düşünceleri anlatılamaya çalışan imgelerin, daha da ötesi kendi başlarına birer kavrama dönüşmeye çalışan imgelerin montajı. Böylelikle, arka arkaya gelen iki imge arasında, Klasik anlatı sinemasının mantıksal nedenselliğinin rasyonalitesi yoktur, ama Eisenstein tarzında görmüş oluşumuz, iki tezat imgenin çatışması ile üçüncü bir anlama doğru ilerleyiş de söz konusu değildir. Aksine her bir imgenin bir diğeri ile uzlaştırılmazlığını, onların özerkliğini korumanın bağlantısı ortaya çıkmaktadır. İmgelerin bu biçimde parçalı yapısı, toplumun bölünmüşlüğü'nün (emek süreçlerinde, kafa kol emeği, mekansal olarak kır ve şehir, üretim araçları ve tüketim

⁹⁴ Godard sinema ve onun estetik politikaları ile ilgili olarak bakınız: Monaco, James, *Yeni Dalga*, +1 Kitap, çev: Ertan Yılmaz, 1. Baskı – 2006, MacBean, James Roy, *Sinema ve Devrim*, Kabalcı Yayınları, çev: Ertan Yılmaz, 1. Baskı – 2006. Parkan, Mutlu, *Sinema Estetiği ve Godard*, İleri Kitabevi Yayınları, 1. Baskı – 1994.

araçları gibi) bir sonucudur. Öyle ise, Godard'da montaj artık birleşimin, sentezin değil, parçalanmışlığı dile getirmenin bir aracı olarak işlev görür. Bu parçalanmışlık, zamansallık öğesiyle bütünlüğe doğru evrilecektir.⁹⁵

İkincisi, filmler doğrudan güncel olana ilişkin değildir ama şimdi ve onun mevcut ve namevcut potansiyelleri üzerinedir. İtalyan Yeni-Gerçekçi sinemasında olduğu gibi, şimdinin ontolojisini çıkarmak mümkündür. Fakat, Yeni-Gerçekçilikte olduğu gibi zaman metafizikleştirilmez, tersine mekan zamansallaştırılarak *uzun yürüyüşün* başlangıç anı üzerine derinleştirilir. Bunun iki anlamı vardır, birincisi Brecht'ten gelen *yabancılaştırma* etkisinin estetik boyutta devamı, diğer bir ifade ile izleyiciye film izlediğinin hatırlatılması, Hollywood saydamlığının olumsuzlanması. Ama asıl olarak ise, yönetime bağlı bir süreçte, *şeyleşmeden arındırma* politikasına yönelik bir tınının varlığının alttan alta sürmesi.⁹⁶ Ve son olarak politik bilinç gelir:

O halde politik bir eylem olarak Çinli Kız nasıl değerlendirilebilir? Birincisi filmin o dönemin en önemli konularıyla ilgili olmadığını Godard bile kabul eder. Chaeirs du Cinéma'da "tekrar tekrar söyledim, bu yıl Fransa'da gerçekten yapılmış

⁹⁵ "... Eğer olguları doğru dürüst anlamak gerekiyorsa, onların hem fiili veya yaşamsal (gerçeklikteki) varlıkları ile özündeki çekirdekleri arasındaki ayrımı, hem de bu fiili varlıkları yansıtan **fikirler** ile onların **kavramları** arasındaki ayrımı açık ve seçik olarak yakalamak gerekiyor... bu ikili karakter, yani **dolayimsız** varlık-olgusu'nu (Sein) aynı anda hem kabullenmek hem de aşmak diyalektik bağın ta kendisidir." Lukacs, George, **Tarih ve Sınıf Bilinci**, s: 62-63. Brecht ile Lukacs arasındaki sanat üzerine tartışmalarda da sorunsal estetik kategoriler üzerinde şekillenmektedir, son kertede yöntem konusunda buluşurlar. Bu noktada, tekrardan hatırlatmak gerekirse, gerçekçilik sorunsalını estetik bir kategori olarak tartışmadığımızı söylemek gerekir. Böylelikle, gerçekçiliğin kilit noktalarından birisini yöntem, şeylere yaklaşım biçimi oluşturmaktadır.

⁹⁶ Mekanın zamansallaştırılması, şeyleşmiş yapıda mekan içinde donmuş zamanın olumsuzlanmasını da içerir. Gündelik hayatın içinde zamanın parçalanması, anı anına ölçülmesi, donuklaştırılması karşısında, tarihin daha geniş ufkunda, zaman aracılığı ile toplumsal bütünlüğün sağlanmasına yönelik bir hamle olarak. "Zaman" diyor Lukacs, "böylece o nitel, değişken, akarsu benzeri karakterini yitiriyor: Nicel olarak ölçülebilen "şey"lerin (işçinin, şeyleşmiş, mekanik biçimde nesnelleştirilmiş, onun insana özgü olan o kişilik bütünü'nden kesin sınırlarla ayrılmış "beceri ve fiilleri"nin) içine doluştuğu, sınırları kesinkes belli ve nicel olarak da ölçülebilen bir kontinuum, kısacası bir mekan halinde donup kalıyor." Lukacs, George, a.g.e., s: 166. Şeyleşmeden arındırma (*dereification*) kavramını ise Jameson'dan aldık, o bu süreci Joyce üzerinden tanımlıyor.

olması gereken film Rhodiecéta'daki grevler üzerine bir filmdir” diye yazar. Ancak Godard o dünyayı tanımaz; o dünyadan tamamen izoledir. İşçiler kendi kendilerine film yapabilmeliydiler. Toplumun bu tarzda kompartımanlaşması Çinli Kız'ın başlıca konularından birisidir. Véronique karşıtlıkları tanımlar :”Bir, kol ile kafa emeği arasındaki, iki kent ile kır arasındaki ve üç tarım ile sanayi arasındaki farklılık”. Ancak Godard bu karşıtlıklarla somut olarak ilgilenmez. Godard bir entelektüelin gerçek görevinin “herkese ulaşmak” olduğunu yürekte bilen, ama best-seller olacak bir kitap da yazamayacağına farkında olan bir aydın konumundadır. Aşırı düşünme ve ayrıntıyla kendini izole etmiştir ve yalnızca daha önce hiç tartışılmamış bir fenomenle ilgili olarak türetmek zorunda olduğu dili öğrenmiş olan profesyonellerle konuşabilir. Godard “Sendika militanları, insanların aynı ücreti kazanmadıkları taktirde eşit olmadıklarını kavradılar, ama aynı dili konuşmadığımız taktirde eşit olamayacağımızı da kavramalıdır” demişti. Godard'ın bütün politik filmlerinin ikilemi budur. Ancak bu, onun olduğu kadar bizim için de sorundur. Eğer o mücadeleye aktif olarak katılan insanların anlayabileceği filmler yapmıyorsa, filmleri doğrudan politik eyleme götürmüyorsa da, bu filmler yeni yeni özümsemeye başladığımız politik yapılar... üzerine zengin bir bilgi sağlamaktadır.”⁹⁷

Öyleyse bu yeni politika, doğrudan işçi sınıfı, üretim koşulları vb. üzerine değildir, ama kültür üzerine, metaların kültürleşmesi, kültürel emperyalizm, fetişizm ve şeyleşme süreçleri üzerinedir. Bu noktada bakılması gereken olan yerde, 3. Dünya'nın kültürel ve siyasal coğrafyalarındaki eğilimler ve burada ortaya çıkan 3. Sinema anlayışı olacaktır. Çünkü Godard ve Dziga-Vertov Grubu bir altı yedi yıl boyunca sınıf mücadelesinin başka araçlarla sürdürülebilmesinin yollarını araştırdılarsa, Üçüncü Dünya'daki ulusal bağımsızlıklar sonucunda ortaya çıkan ulusal sinemalar değil ama Üçüncü Sinema'da bu mücadelenin başka araçlarını araştırmıştır.

⁹⁷ Monaco, James, *Yeni Dalga*, s: 189-190.

2.3.7. ULUSAL SİNEMA, ÜÇÜNCÜ SİNEMA VE GERÇEKÇİLİK

Üçüncü Dünya Sineması'nı kapsayıcı değil, ama bir soyutlama ya da bu soyutlamaya ilişkin bir kavramsal çerçeve olarak anlamak gerekir. Bu kavram, en azından Üçüncü Dünya terimi, günümüzde geçmişte olduğundan daha sıkıntılıdır. Merkezi, hegemonik gücü dağılan bir birinci dünya, tamamen yok olmuş ikinci dünyadan sonra, üçüncü dünya teriminin neye gönderme yaptığı belirsizdir. Bunun yerine, gene bir takım sıkıntılar taşımakla birlikte, merkez – çevre terimlerini kullanmak daha uygun görünebilir. Merkezden kasıt ilk etapta kapitalist dünya ekonomisinin merkez ülkeleridir, çevre ise bunlara bağlı ülkeleri kapsar. Ama bu bağlılığın boyutları da her seferinde değişiklik gösterebilir. Kaldı ki, İran ya da Küba benzeri, görece bu ilişkilerden bağımsız ülkeler bile uygulanan ambargolar, politik baskılar ve tehditler sonucunda, bu merkez-çevre ilişkisine bir biçimde eklenirler. Tek bir Birinci Dünya ya da Üçüncü Dünya olmadığı gibi, tek bir merkez ve kendi içinde bütünlük gösteren çevre de yoktur. Gelgelelim gene de, genele ilişkin bir takım şeyler söylenebilir.

Ne var ki, bu bağlam içerisinde, diğer bir sorunsal olarak da ulusal olan, ulusalcılık, ulusal kültür gibi farklı kavramlar ortaya çıkamaya başlar. Bunları tanımlama ise yukarıda yaptığımız soyut kavramasallaştırmadan çok daha zordur. Daha da daraltılsa bile, sömürgeciliğe ve emperyalizme karşı ulusal kurtuluş mücadelesi vermiş ülkelerin birbirleri ile bile ilgili böyle bir soyutlama imkansız gibidir. Türkiye'deki “ulusal kültür(ler)” ile başka bir coğrafyadaki arasında, önemli farklılıklar baş gösterir ve bunlar o coğrafyaların sanatlarında ve sinemalarında da kendi seslerini bir biçimde bulurlar. Bu bağlamda, Üçüncü Dünya Sineması kavramı, en geniş ve soyut biçimiyle ana-damar Hollywood sineması ile genelde Avrupa'ya özgü kabul edilen modernist sinemanın dışında kalan bir sinemaya tekabül eder. Ama bunu söylemek, aslında bir şey söylemek değildir. Eğer modernist sinema ve Hollywood sineması dışında kalacak bir Üçüncü Dünya Sineması varsa ve ulusal kültürlerin sinema anlayışları birbirlerine indirgenemiyorsa, o zaman çok sayıda, birbirlerinden farklı sinema estetiklerinin de olması gerekir. Elbette böyle bir durum söz konusu değildir. İçerik düzlemindeki farklılıklar, biçimsel farklılıkları gerektirmediği gibi, aynı zamanda her daim içerik düzeyinde de kökten farklılıklar

olduğunu iddia edebilmek pek mümkün değildir. Kuşkusuz hem Hindistan sineması hem de Dünya Sineması için önemli bir yönetmen olan Satyajit Ray'ın filmlerinin üzerindeki İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinin etkisini görmek mümkündür. Keza aynı saptama Brezilya'da 1960'larda ortaya çıkan *Cinema Novo* içinde yapılabilir. Diğer yandan bu terim özellikle 2. Dünya Savaşı'nın ardından ve 1960'lar ve 70'ler boyunca, bir dizi ülkenin, klasik sömürgecilikten kurtuluşunun kültürel politikasını ifade etmek için de kullanılmaktadır. Diğer bir ifade ile emperyalist kültüre karşı ulusal kültürün yüceltilmesi ve bunun kendiliğinden ilerici bir içeriğe sahip olduğu biçiminde bir ideolojinin uzantısı olarak görülebilir. Gelgelelim, bugün (hatta 1970'lerde bile) baktığımızda, tüm bu bağımsızlık mücadeleleri sonuçları itibarı ile tam bir kurtuluşa tekabül etmemektedir. Pek çok ülke halen uluslararası sermaye kuruluşlarının direktiflerine göre hareket etmektedir, pek çok ülkede “ulusal kültür” denilen olgu tahrip olmakta, yerine kültür endüstrisinin araçları yerleşmektedir. Diğer yandan ise *geleneksellik / modernlik çatışması* biçiminde düalist bir kültürel politikanın içine sürüklendiklerini de söyleyebilmek mümkündür. Burada gelenekselliğin paradigmasını bağımsız ulusal kültürün kodları oluştururken, modernlik doğrudan Batı ile özdeşleştirilmektedir (hangi Batı olduğu ise belirsiz bir durumdur, ABD mi, Avrupa mı, hangi Avrupa gibi).⁹⁸

Günümüzde Üç Dünya tartışmalarının ekseninde de bir kaymanın yaşandığı görülmektedir. ABD, Çin, Rusya gibi ülkelerin birbirleri ile rekabete tutuşması ile başlayan 1. Dünya'nın hegemonik gücü olma mücadelesi, “yaşlı” Avrupa'nın oluşturduğu 2. Dünya ve geri kalanlar biçiminde. Ne var ki bu tartışmanın da çok verimli olduğunu söyleyebilmek mümkün değildir. Ne bu perspektiften ne de geçmişteki Üç Dünya teorilerinden genel bir politika çıkarmak zor görünmektedir.

⁹⁸ Her iki yaklaşımda ileri boyutlarında özcülük taşımaktadırlar. Bir yanda “biz bize benzeriz” anlayışı ile kendi toplumsal yapılarının geleneklerini, kültürlerini ön plana çıkartarak başka kültürlerden olan farklılığını ve çoğu kez üstünlüğünü ispatlama anlayışı, diğer taraftan da her yerde temel bir insani öz olduğu biçimindeki evrenselleştirici yaklaşım. Diğer yandan bu tartışmanın bu tarz “ırkçı” ya da “sol liberal” boyutlarının dışında daha verimli alanları da mevcuttur, bunun için Cemil Meriç – Niyazi Berkes tartışması yapılabilir. Bakınız; Meriç, Cemil, *Kırk Ambar – Cilt: 2*, İletişim Yayınları, 1. Baskı – 2006. Berkes, Niyazi, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, 6. Baskı – 2004.

Gene de, tüm bunlara rağmen, 1986'da, Fredric Jameson, Üçüncü Dünya Edebiyatı üzerine kapsayıcı bir makale yazmıştır.⁹⁹ Bu bizim tartışma alanımızın başlangıcını oluşturacaktır.

Jameson'ın temel savı üçüncü dünya edebiyatını "ulusal alegoriler" olarak görmesinde yatar. Bu aynı zamanda genişletilebilir bir savdır ve çeşitli tartışmalar içerisinde diğer anlatı sanatlarına ve sinemaya da sirayet etmiştir. Öyleyse, buradaki tartışma boyunca sadece edebiyat olarak değil, ama genel sanat politikasının ve poetikasının bir uzantısı olarak görmek yerinde olacaktır. Jameson'ın kendisinin de farkında olduğu gibi bu hayli iddialı bir savdır. Ortaya koyduğu temel yaklaşım şudur:

*... Bütün Üçüncü Dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktir, üstelik son derece özgül bir biçimde alegoriktir; bunların **ulusal alegoriler** adını vereceğim alegoriler olarak okunmaları gerekir, hem de biçimleri ağırlıklı olarak roman gibi Batılı temsil düzeneklerinden çıktığında bile ya da özellikle o zaman... Şunu öne süreceğim: Kolaylık olsun diye ve analiz açısından, öznel ve kamusal ya da siyasal gibi kategorileri muhafaza etsek de, bunlar arasındaki ilişkiler Üçüncü Dünya ülkelerinde tümünden farklıdır. Üçüncü Dünya metinleri, hatta görünürde özel alana özgü ve gerçek bir libidinal dinamikte donanmış olanları bile, ulusal alegori biçiminde bir siyasal boyutu zorunlu olarak yansıtırlar: **Özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman kamusal Üçüncü Dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisidir.**"¹⁰⁰*

Buradan çıkan sonuçlar şöyle özetlenebilir, en özel alandaki yapıtlar bile siyasal bir boyut taşırlar, ki yukarıdaki sayfalarda her sanatsal üretimin zaten siyasal bir boyunun olduğunu söylemiştik, ki Jameson'ın kendisi de zaten bunun farkındadır. Böylelikle aslında bir şey söylemiş olmaz. Ama asıl söylediği, Üçüncü Dünya söz konusu olduğunda, bu yapıtların her zaman için ulusal bir siyaset taşıyacağıdır. Kuşkusuz emperyalizme karşı ulusal kültür olarak ortaya konulacak bir siyaset. Ne

⁹⁹ Jameson, Fredric, *Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı*, bu makale yazarın *Modernizm İdeolojisi* metninin içinde yer almaktadır; s: 365-396.

¹⁰⁰ Jameson, Fredric; a.g.e.; s: 373-373.

var ki, “Üçüncü Dünya”daki tüm siyasetler, zorunlu olarak ulusal değildir (ne emperyalizm karşıtlığı çerçevesinde, ne de başka biçimde). Kaldı ki anti-emperyalist her siyaset ya da bu niyeti taşıyan herhangi bir yapıt zorunlu olarak ulusal olmak durumunda da değildir. Dahası, ulusallığın, ulusal mücadelenin üzerinde anlaşabileceğimiz kesin, açık bir tanımı da yoktur. Jameson’ın bize metinde vermiş olduğu örneklerden bir tanesi, Ousmane Sembéne’dir. Bir yazar ve sinemacı olan Sembéne’nin gene hem roman olarak yazdığı hem de filme çektiği *Xala* (Lanet – 1974) adlı yapıtını örnek gösterir. Ama film bir ulusal alegori olmanın çok ötesindedir, gelgelelim siyasal bir alegoridir. Ters bir biçimde Yılmaz Güney’in *Umut* filmiyle benzerlik gösterir. Baş karakterlerinin toplumsal konumlarının, statülerinin radikal farklılığına rağmen; *Xala*’da baş karakter olan Hadj’ın, Batılı şirketlerle işbirliği yapan, üçüncü eşini alarak “ahlaksızlaşan” ve bunun sonucunda da iktidarsız kalan konumuna karşılık, Cabbar’ın yoksulluğu ve tek geçim aracından mahrum kalması. Demek ki her iki anlatıda bir tür eldekini kaybetme ve bunu yeniden ele geçirme mücadelesini anlatır. Bu yapı, uzaktan, geleneksel bir anlatı formu olan masalları anımsatmaktadır.¹⁰¹ Her iki karakterde, anlatının ilerleyen yapısı içinde, rasyonel arayışlardan gittikçe daha eski, geleneksel, metafizik arayışlara doğru yönelmeye başlarlar. Hadj “medeniyetten” uzak bir noktada bir şaman aramaya başlar, Cabbar ise, bir “kutsal hocanın” onayı ile define avına çıkar. Her ikisi de, anlatılan son kertede masal olmadığı için, arayışlarının sonucunu alamazlar. Politik düzeyde ise, her iki filmde de, *ulusal alegori* olmalarının çok ötesinde bir takım siyasal içerimler ve kendi toplumlarının Batı dolayımı ile farklı biçimde şekillenmiş gösterişçiliği ile geleneksel zihniyet biçimlerinin eleştirisini ortaya koyarlar. Ama bunun benzeri estetik politikalar sadece “üçüncü dünyaya” özgü değildir, yukarıda zikrettiğimiz Kafka gibi yazarlardan günümüze kadar uzanan bir süreç içerisinde “birinci dünyanın” da sanatsal üretim süreçlerinde alegorik anlatımları çıkarmak mümkündür.¹⁰² Dahası “ulusal alegoriler” olarak

¹⁰¹ Masalların anlatı yapılarında da başlangıçta böyle bir eksikliğin varlığına Propp dikkat çekmiştir. Bkz. Propp, Vladimir, *Masalın Biçimbilimi*, BFSYayımları, Çev: Mehmet Rifat & Sema Rifat, 1. Baskı – 1985.

¹⁰² Bu konuya Aijaz Ahmad da dikkat çekmektedir: “”Ulus” düşüncesinin yerine daha geniş daha az sınırlayıcı “kolektivite” düşüncesini geçirirsek ve alegorileştirme sürecini ulusalcı

tanımlanabilecek bir takım yapıtlarda ise, anti-emperyalist politik bir düzlemden ziyade, *biz bize benzeriz* yaklaşımının tezahürü olan ırkçı, faşizan bir milliyetçiliğin izlerini sürmek daha kolay olmaktadır.¹⁰³

Her iki yapıtında bize gösterdiği, *çarpık* bir Batılı tarzda modernleşmenin, kapitalist şeyleşmenin farklı tezahürleri ve geçmişteki içsel mantıklarını yitirmiş geleneksel ya da metafizik inanç biçimlerinin bu çarpıklık içinde, anlamlarını yitirmiş olmalarına karşın varlıklarını sürdürmesidir. Öyleyse bunlar özel bir ana tekabül eden yapıtlardır. İki olumsuz dünya arasında kalmış (geleneklerin işlemediği eski dünya ile tek alternatif olarak gösterilen Batı'nın kültürel emperyalizminin dünyası) tarihsel bir şimdiye tekabül ederler. Bu tarihsel an şimdi, Lukacs'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde şeyleşmiş proletaryanın konumuna denk düşmektedir, Üçüncü Dünya'nın "sözde" bir ulusal kültür adı altında *şeyleştirilmiş* olması. Ama bu sadece dışsal bir süreç değil, diğer bir ifade ile emperyalist politikalara maruz kalma sorunsalı değil, bundan daha çok içsel bir süreçtir. Geleneksel kültür ile kültürel emperyalizm kıskacı altında üçüncü, radikal bir kültürel politikanın yaratılamaması sürecidir. Söz konusu filmler tam da bu politikanın yokluğuna dikkat çekerler. Bu namevcut politika, anlatılan gerçekliğin içinde gösterilmeyen Gerçek boyutu, bu

*terimlerle değil de basitçe özel ile kamusal, kişisel ile toplumsal arasında bir ilişki olarak düşünmeye başlarsak, o zaman alegorileştirmenin hiçbir şekilde Üçüncü Dünya'ya özgü olmadığını görmek de olanaklı olur. Jameson Üçüncü Dünya'nın anlatılarında "biz" in, ulusal alegorinin varlığını abartırken, aynı genellemeyle ABD kültürel topluluklarındaki benzer dürtülerin varlığını da görmezlikten gelir. Söz gelimi, Pynchon'un **Gravity's Rainbow**'u ya da Ellison'in **The Invisible Man**'i (Ellison, Ralph, **Görülmeyen Adam**, Punto yayınları, çev: Mehmet H. Doğan, 1. Baskı – 2004, Siyah bir adamın Amerika'daki mücadelesi, ABD'deki ırkçılığın mükemmel bir alegorisi) bireysel deneyimin alegorileştirilmesi değil de nedir?... Sadece Asyalı ya da Afrikalı yazarlar değil, Amerikalı yazarların da özel imgelemleri **zorunlu olarak** kolektivitinin deneyimleriyle bağlantılı olması gerekir. Postmodernist ABD'de bile sayısız alegori bulmak için Siyahların ve feministlerin yazılarına bakmak yeter." Ahmad, Aijaz, **Teoride Ulus, Sınıf, Edebiyat**, Alan Yayıncılık, çev: Ahmet Fethi, 1. Baskı – 1995, s: 128.*

¹⁰³ Türkiye'de 1960'lar, 1970'lerde süren ulusal sinema-toplumsal sinema tartışmaları bu ekseninde görülebilir. Halit Refiğ'in *ulusal sinema kavgası*'nda ya da Metin Erksan'da olduğu gibi. Gene bu eğilim Türkiye'deki romanlarda da gözlemlenebilir. Bu konuda Murat Belge'nin yeni çalışmasına bakılabilir: Belge, Murat, **Genesis: "Büyük Ulusal Anlatı" ve Türklerin Kökeni**, İletişim Yayınları, 1. Baskı – 2008.

filmlerin kurucu politikasıdır. Bu sebeple, ulusal alegori olmak bir yana, evrenselleştirici, gerçekçi ve devrimci bir estetik politikanın dışavurumlarıdır¹⁰⁴.

Bu tarz bir politikanın farklı uygulanış biçimini ve günümüzde geri çekilişini ise 3. Sinema’da görebilmek mümkündür. Fanon’un yaklaşımlarından, anti-emperyalist mücadelelerden ve Che’den fazlası ile etkilenmiş bir sinema anlayışının ortaya çıkışına işaret etmektedir bu sinema. Fernando Solanas ve Octavio Gettino’nun manifestoları; *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru*, doğrudan devrimci, politik bir bağlanımı ifade etmektedir.¹⁰⁵ Bu sinemanın en temel politik amaçlarından birisi olarak *kültürün sömürgeleştirilmesine son verilmesi* görülüyor.¹⁰⁶ Bunun anti-emperyalist, niteliği ortada. Gelgelelim hemen ilerisinde, *yerli burjuvaziye* yapılan vurgu, sadece anti-emperyalist değil daha geniş bir politikaya hizmet eden bir sinema anlayışının var olduğunu ortaya koyuyor. Dahası, sistemin sol kanadını oluşturan, muhalif filmler seçeneğini de devre dışı bırakan bir anlayışı getiriyorlar. Bu sadece

¹⁰⁴ Frantz Fanon’un da metinlerinde Lukacs’ın *şeyleşme* ve *sınıf bilinci* kategorilerini görmek mümkündür. Burada Fanon ilişkiyi sömürge ve sömürgeci ikilemine getirir. Ne var ki bu yaklaşım sömürge sonrası dünya açısından, yeni-sömürgecilik ilişkilerine uygulanamaz. Dahası beyazları özne, siyahları nesne olarak gören konum bir takım sakıncalar taşır. Çünkü bütünlüklü olarak bakıldığında Lukacs’da burjuvazi özne konumunda tam olarak değildir, kaldı ki proletaryanın da kendi nesne konumunun bilgisini üretmesi, onun sınıf bilincini oluşturur. Diğer bir ifade ile özne olmadığı gerçeğini dışarı vurma biçimi. Ama Fanon’un “şiddet” üzerine düşünceleri anlamlıdır ve 3. Sinema için önem arz eder. Diğer yandan ise gelenek ve Batılı modernlik ikiliği çerçevesinde farklı bağlamda bir tartışma için, Oğuz Adanır’ın metinlerine bakılabilir. Adanır, Oğuz, *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış* (Üç Cilt) – Dokuz Eylül Yayınları -1997 / 2002. Metnin 3. Cildinde Adanır; “*çağdaş ve modern bir özgün felsefe anlayışının ortaya çıkabilmesi için zorunlu olan yepyeni bir dünyaya bakış zorunluluğu hisseden bir toplumsal kesim ya da topluluğun varlığıdır...*”s: 82-83 demektedir. Bu 1968’de “yeni toplumsal hareketler” için, Fanon’da “sömürülenler” için, ya da Jameson’da gene Lukacs’tan yola çıkarak oluşturduğu, *Postmodernizm* metnindeki “bilişsel harita” kavramı için geçerli olan arkadaki itkiyi göstermektedir.

¹⁰⁵ Solanas, Fernando & Gettino, Octavio; *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru*, çev: Ertan Yılmaz; *Sinemasal Yazılar 1: Sinema, İdeoloji, Politika* içinde, Nirengi Yayınları, der: Bakır, Burak, Saliji, Sali & Ünal,, Yörükhan, 1. Baskı – 2008, s: 167- 193, ayrıca *Sinemasal* dergisinin 10. sayısında yayınlanmıştır. Bu bölümü yazarken yönetmenin *Fırınlara Saati* filmine ulaşabilmek mümkün olamadı, bu yüzden sadece onların manifestoda koydukları perspektifle sınırlı kaldık.

¹⁰⁶ A.g.e., s: 171.

ana-damar sinemanın olumsuzlanmasını değil (başta Hollywood olmak üzere, melodram kalıplarına ya da tüketim nesnesi olarak film üretiminin tüm biçimleri) 2. Sinemanın da, büyük ölçüde Avrupa'da şekillenmiş olan, ama bunun dışında da varlığını sürdüren *Yeni Dalga*, *Cinema Novo* gibi akım ve eğilimlerin de olumsuzlanmasını içerir. Ve aslında, manifestonun ortaya koymaya çalıştığı perspektif, diyalektik bir hamle ile olumsuzlamanın da olumsuzlanmasıdır. Solanas ve Gettino'nun bu doğrultuda gerçekleştirdikleri, yaklaşık beş saatlik bir film olan *Fırınların Saati* teorinin pratiğe dönüştürülmüş biçimidir. Hedef sadece emperyalizm ya da yerli oligarşi değil ama Fanon'dan aktardıkları biçimi ile izleyicidir de: *Her İzleyici Bir Korkak Ya Da Bir Haindir*. Bu slogan, izleyicinin konumunu sarsmakta, 2. sinemadan daha ileri ve politik bir konuma gönderme yapmaktadır. Amaç izleyiciye film izleme sürecinde olduğunu hatırlatmak, yönetmenin kendi aracı üzerindeki öz-bilinçliliğini sağlamak değildir. Daha ötesi onu, Arjantin'in özgürlüğü için, sistematik bir silahlı mücadelenin içine çağırmaktır. Kitleleri, kendi tarihsel nesne konumlarını izlemekten çıkartıp o tarihin özneleri olmaya çağırmanın politikasını dile getirir. Yaklaşımları, Arjantin'de devrimci mücadelenin yükselmesinin özgün anını tarihselleştirerek, hem geçmişe hem de geleceğe doğru yayar. Böylece, kendi nesnelere anlama yöntemlerini, epistemolojilerini siyasallaştırırlar. Üçüncü Sinema Manifestosu bu suretle, *şimdinin ontolojisinin nihai boyutunu verir*.¹⁰⁷ Hem kültürel emperyalizme karşı mücadelenin hem de yerli oligarkların uygulamalarına karşı mücadelenin bir sinemasını yaratmanın olanaklı olduğu bir anın sineması, kendi ifadeleri ile *bir gerilla sineması* olarak ortaya çıkar:

¹⁰⁷ Geleneksellik, çağdaşlık, modernleşme, modernite, postmodernite gibi kavramsal ikiliklerin ötesine uzanacak bir politikanın inşa edilmesi noktasında bu nihai boyuta ulaşılabilir. Ama diyor Jameson; "*şimdinin ontolojisine gelince, insanın kendisini 'modern'i hiçbir geçmişi ve geleceği olmayan, tek-boyutlu bir kavram olarak düşünmeye alıştırmayı en iyisidir. Bu, modern-olmayan (non-modern) kaçınılmaz olarak özellikle 'modern öncesini' ima etme eğilim gösterdiği bir kuvvet alanı içine kaçınılmaz olarak geri çekilirken, 'postmodern'in bir gelecek bile tanımlamadığı anlamına gelir. 'Modern' kelimesinin yönettiği kavramsal alanda radikal seçenekler, sistemik dönüşümler teorize edilemez ve hatta tasavvur edilemezler. Kapitalizm kavramı ile ilgili durum da muhtemelen budur... Bizim gerçekten ihtiyacımız olan şey, modernite tematiğinin yerine toptan, Ütopya denen arzuyu koymaktır... Şimdinin ontolojileri geleceğin arkeolojilerine ihtiyaç duyar, geçmiş hakkındaki tahminlere değil.*" Jameson, Fredric; **Biricik Modernite**, s: 202-203.

Devrim yapıyoruz o halde varız!. Bu tutum estetik anlayışlarına da politikalarına da sirayet eder;

*Filmde sürekli olarak estetik tutumların emperyalist hakim sınıfın kapitalist ideolojisini yansıtmak için tasarladığına dair örnekler sunulur. Resimde, edebiyatta, sinemada, modada Avrupa stilleri, popüler müzik ve yaratımda İngiliz ve Amerikan stilleri: Arjantin halkına sunulan yegane davranış modelleri yeni-sömürgecilerce “satılık” olarak sunulan modellerdir. İdeolojik olarak kitlelere bağımlılık, yeni-sömürge ve sömürge durumunun devam etmesine hizmet eden şeylerin ta kendisini arzulamalarını sağlayan kültürel değerler telkin edilir... Ancak Arjantin yeni-sömürgeciliğinin nelere yol açtığını aynen gösterirken Solanas aynı zamanda bir alternatif sunar: **devrimci mücadele**. Ve kesinlikle, yeni-sömürgecilik – tek bir ülkenin sömürgeci yönetiminden farklı olarak- belirsiz, çok başlı bir canavar olduğu için, devrimci mücadele yalnızca yabancı saldırıya karşı değil, aynı zamanda **sınıfsal anlamda** belirli bir dönemde Arjantin’in proleter kitlelerinin baskılanmasını ve sömürülmesini sürdüren hangi ulusal ya da etnik grup olursa olsun Arjantinli hakim burjuvaziye ve kapitalist sisteme ve ideolojisine karşı da **sürdürülmelidir**. O halde mücadele Arjantin’de sosyalist devrim için bir **sınıf mücadelesidir**.¹⁰⁸*

Üçüncü Sinema hem teorik hem de pratik düzlemde her ne kadar Arjantin’de ortaya çıkmışsa da onun politikaları Arjantin’le sınırlı tutulmamalıdır. Nasıl ki hem Birinci Sinema hem de İkinci Sinema dünyanın çeşitli coğrafyalarında uygulama şansı bulabiliyorsa, Üçüncü Sinema’da her yerde var olabilecek koşullara sahiptir. Burada emperyalizme ve oligarşiye karşı verilen mücadele farklı bir noktada farklı bileşenlerle bir araya gelebilir, ırkçılığa, militarizme, cinsiyetçiliğe karşı verilecek mücadeleler de olabileceği gibi. Ama bu mücadelelerin, bu mücadelelerden gelişecek bir sinemanın politik ufkunda, gerçekçi bir sinemanın devam edebilmesi için, mekanın ve zamanın ütopyacı boyutlarının da her daim göz önünde tutulması gerekir.

¹⁰⁸ MacBean, James Roy, *Sinema ve Devrim*, s: 174-175.

Buraya kadar, sanatlarda (özellikle sinema alanında) gerçekçiliğin ne olabileceğine dair yaklaşımımızı tarihsel ve kavramsal bir çerçeve içerisinde koymaya çalıştık. Ama bu tarihsel perspektif yaklaşık 1980'lerin başına kadar uzanmaktadır. Solanas o günkü politik konumundan oldukça geri çekildi ve daha ulusalcı bir anlayışla *Uykudaki Arjantin* filmi çekti. Film izleyiciyi korkak olmakla eleştiren bir anlayıştan uyanıp da izlemeye davet eden bir anlayışa yönelmektedir. Modernist sinema eski gücünü büyük ölçüde yitirdi, Godard'ı *Dziga-Vertov Grubu* sonrası Coppola ile ortak projelere yönelmesi, Fassbinder'in ölümü, 1968 isyanının tam tersi sonuçlara kadar uzaması, "sosyalist" bloğun çöküşü, tüm dünyada etkisi hissedilen "yeni-sağ dalga"nın yükselişi ve yaşanan askeri darbelerle pek çok özgürlük hareketin yok edilmesi vb pek çok olgunun yanı sıra, TV'nin ve bilgisayar teknolojilerinin hızlı gelişimine paralel bir biçimde görüntü-imge-gerçeklik gibi algılarda önemli değişimlerin yaşanması, gerçekçiliği de günümüz için sorunsal haline getirmiştir. Bu çerçevede şimdi, günümüz sinemasında, ABD ve Türkiye özelinde, gerçekçiliğin imkan ve sınırlılıklarına bakmak mümkün olabilecektir.

3. BÖLÜM

3.1. TÜRKİYE VE ABD SİNEMALARI BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZDE GERÇEKÇİLİK

Hem Türkiye’de hem de ABD’de 1980 tarihi önemlidir. Bu elbette sembolik bir tarihtir, her şeyin bir öncesi ve bir sonrası vardır. Ama bu tarz dönemleştirmeler, ele alınan konuyu açıklayabilmek için gereklidir. Bu tarih bizim tarihsel perspektifimizi oluşturacaktır, ancak bunun ayrıntılarına, her olguyu bu tarihten başlayarak açıklamaya çalışmayacağız, çünkü bu ele alınacak her olgu için ayrıntılı bir yaklaşımı gerektirecektir. 1980 yılında hem ABD’de Reagan’ın başkanlığa seçilmesi hem de 12 Eylül’de Türkiye’de yaşanan darbenin sonuçları bugün de farklı biçimlerde hissedilmektedir. Bu etkilerin izlerini ve bazen hiçbir izin bile olmamasını kültürel pratiklerde, sinema alanının da çeşitli biçimlerde görmekteyiz. Ama bu dönem diğer yandan da, kültürel olarak kendisini “postmodern” ilan eden ve bunu evrensel bir ideoloji biçiminde algılayan-algılatan bir sürece de işaret eder. Bunun en özlü ifadesi, Lyotard’da, *büyük anlatıların sonu* adı altında yapılan söylemde bulur ki, bundan daha büyük bir anlatının nasıl olabileceği ise meçhul kalır.¹⁰⁹ Hem buna bağlı olarak hem de sosyalizmin geri çekilişi ile ortaya çıkan boşlukta, her türlü ütopyacı söylevin gittikçe zayıflamaya başlaması ile mevcut dünya dışında başka bir dünyayı tahayyül etmenin kolektif olarak zorlaştığı bir dönemin kapıları açılır. Dahası toplumsal muhalefet büyük ölçüde susturulur ya da süreç içerisinde sönümlenir, Türkiye’de her türlü örgütlenmenin önü kapatılırken (ki bu bugün de hala sorundur) ABD’de siyah hareketi (ve buna bağlı siyah sineması da), savaş karşıtı hareket vb süreç içerisinde zayıflayarak yok olma noktasına çekilir. Gene her iki tarafta da, kültürel politikaların yerini büyük ölçüde gündelik yaşam içerisinde şekillenen imaj

¹⁰⁹ Lyotard, Jean F., *Postmodern Durum*, çev: Ahmet Çiğdem, Ara Yayınları, 1. Baskı – 1996.

kültürleri alır (bir yerde tüketim toplumunun uç boyutları olarak diğer yanda ise gösterişçi tüketim modelleri biçiminde). ABD’de John Cassavetes ile güçlenen bağımsız sinema hareketinin dinamikleri gittikçe zayıflar ve farklı biçimlerde, kültür endüstrisi tarafından massedilir. Türkiye’de ise Yılmaz Güney’in büyük oranda öncülüğü ile ama Ömer Lütfi Akad’ın, dönem dönem Atıf Yılmaz, Ömer Kavur, Erden Kıral gibi yönetmenlerin de yer aldığı sinema hareketi, 1980 sonrasında zayıflamaya başlar, 1990’larda neredeyse tüm politik gücünü yitirir. Melodram, çeşitli biçimler altında her iki ülkenin sinemasında yeniden başat tür haline gelir. Ama bu iki mekansal, kültürel zamansal coğrafyada yaklaşık eş zamanlı yaşanan dönüşümün nedenleri ve sonuçları arasındaki benzerliklerden çok dikkatimizi farklılıklar üzerine yoğunlaştırmak gerekmektedir. Melodram üzerinden, iki ülke sineması ve onları yaratan maddi pratiklerin farklılığı üzerine bir takım ipuçları elde edebilmek mümkündür, bu aynı zamanda gerçekçi yaklaşımların nasıl engellendiğinin de bulgularını ortaya koyabilir.

ABD Sinemasındaki iki temel eğilim Hollywood ve Bağımsızlar tarafından büyük ölçüde şekillendirildi. 1940’larda *film noir*’ın etkisi, *auteur* sinemacıların varlığı, Klasik Anlatı Sinemasının en önemli yapıtlarının ortaya konulması yaklaşık yirmi yıllık bir sürece yayıldı. Bu dönem Orson Welles, William Wyler, Billie Wilder, John Ford, Frank Capra, Alfred Hitchcock, Fred Zinnemann, Robert Aldrich ve daha pek çok yönetmenin, bugün dahi üzerinde durulan yapıtlarının ortaya çıktığı dönemdir. Stüdyoların, yapım şirketlerinin, sansür yasalarının içinde, bu yönetmenler kendi sinemalarını yarattılar. Douglas Sirk gibi melodram filmlerine imza attıklarında ya da Capra gibi, *new deal* ideolojisine uygun düşebilecek popülist filmler ürettiklerinde dahi, Klasik Anlatının içinde, imgenin, kurgunun olanaklarını araştırmayı sürdürdüler. 1950’lerin sonu ve 1960’lar boyunca, ABD sineması ayrı bir atılım yaşadı, türlere ilişkin daha öz-bilinçli filmler bir yandan üretilirken, George Stevenson’ın *Shane* örneğinde olduğu gibi, Arthur Penn gibi özellikle Fransız Yeni Dalga sinemasının ruhunu Hollywood’a taşıyan yönetmenler de ortaya çıkmaya başladı. Bu yeni dönem *Hollywood Rönesansı* olarak adlandırıldı ama bunun öncesinde Bağımsız Sinema adına John Cassavetes pek çok önemli yapıta imza attı. 1967 yapımı *Bonnie ve Clyde* filmi bu yeni eğilimin en önemli işaretiydi. Gene aynı yıl gerçekleştirilen Mike Nichols’ın *Graduate* filmi yeni-Hollywood’un tesadüf

olmadığını gösterir nitelikteydi. Bu filmlerin yapıldıkları dönem ABD’de belirgin bir siyasal yapılanma dönemine tekabül eder ve arkasında itici güç olarak, bu yapılanmanın içinde ya da karşısında yer alan ‘özgürlükçü’ güçleri barındırır. Siyah hareketinin yükselişi, sivil haklar hareketi, feministler, öğrenci hareketi, savaş karşıtları, Kennedy suikastları ve Marthin Luther King’in öldürülmesi, kampüste öğrencilerin vurulması gibi hareket ve olaylarla, sinemadaki dönüşümün yakından bağlantıları vardır. *Bonnie ve Clyde* nostaljik bir tür filmiydi, bu anlamıyla *Shane* filmini andırır, her iki film de geçmişte kalmış, yoksulların yanında yer alan karakter portreleri çizerler. *Graduate*’in hedefi ise doğrudan tüketim toplumu, cinsellik ve gençliğin kendine yabancılaşması üzerinedir. Bu süreç içerisinde şekillenen ve sinemada varlıklarını hala sürdüren iki önemli yönetmen ise Martin Scorsese ve Robert Altman’dır. Ancak Altman yakın tarihte ölene kadar aynı duyarlılığı paylaşırken, Scorsese’nin sineması bütün araştırmacı yönlerini bırakarak, ticari, Hollywood kalıplarına geri dönmüştür, muhtemelen bu sayede de son filmiyle Oscar ödülünü kazanmıştır. 1960’larda sinemada görülen liberal ve sol eğilimler, bir yandan karşı yanıtlarını da bulurken, diğer yandan da 1970’lerin ortasından itibaren daha yeni bir Hollywood sineması şekillenecektir. Bu Coppola, Spielberg ve George Lukas gibi yönetmenlerin sinemasıdır. Yaklaşık Reagan iktidarına kadar süren Hollywood Rönesansına paralel bir biçimde Bağımsız sinema da şekillenmeye başlar, ne var ki bağımsızlıkları günümüze kadar ulaşmamıştır, benzeri üretim ve dağıtım koşullarının içine onlar da girmiştir. Spike Lee, Jim Jarmuch, Susan Seidelman, John Sayles gibi yönetmenler bu eğilimin önemli yönetmenleri arasındadır. Ne var ki bugün Tarantino da, oldukça tartışmalı bir biçimde, bağımsız bir yönetmen sıfatını taşımaktadır.

1980’lerde her iki eğilimde büyük güç kaybetti. Reagan’ın iktidara gelişi sonrasında, ABD’de oluşturulan başka bir yeni düzen ile birlikte özgürlükçü hareketler de sustu. 1980’ler ABD’deki üretilen filmlerin artık bir şey söylemedikleri anlamına gelmez. Bugün başka eğilimler vardır, bu eğilimlerin bir kısmı ciddiye alınmayı hak etmektedirler. *Graduate* filminden daha fazla bir biçimde, tüketime ve konformizme boğulmuş, hegemonik gücünü yitiren, mali sermayenin şişirilmiş balonları ile ilerleyen ve herhangi bir ciddi muhalefetin yükselmediği, politika

sahnesinin ucuz bir tiyatro sahnesine dönüştüğü bir ülkede gene de söylenebilecek şeyler ve bunu söyleyen yönetmenler vardır.

Türkiye sineması ise, ABD sinemasından çok daha derin bir biçimde 1980'den etkilenmiştir ve bu doğaldır. 1980 öncesinde oluşan ve özellikle 1960'ların ortalarından beri gelişen siyasal süreçlerin, önce para-militer sokak çetelerince boğulmaya çalışılması, ardından özellikle 24 Ocak kararlarını devreye sokup, *yeni liberalizm* adı verilen sisteme Türkiye'yi ekleme çabası için yapılan 12 Eylül askeri darbesi sonrasında yaşanan faşizan terör dalgası, ülkenin zayıf da olsa bütün birikim ve dinamiklerinin üzerinden geçmiştir.

Böylesi bir dönemde, her iki ülke sineması içinde, farklı gelişimlerin ortaya çıkmış olması doğaldır. Ancak görülen odur ki, 1980'lerden günümüze kadar geçen tarihsel süreç içinde, ütopyacı perspektifler yerlerini daha çok nostaljik imgelere ya da melodram kalıplarının modernist estetiğin biçimsel özellikleri ile birleştirilmesine bırakmıştır. Çok ender örnekler bu eğilimlerin kırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu bağlamda, öncelikli bakmamız gereken nokta, melodram, nostalji gibi eğilimlerle, yeni imge üretim tarzları olmalıdır. Bir yanda, Hollywood'u sembolik anlamda değiştiren bir yönetmen olarak, her daim melodramatik bir tını ile filmlerini gerçekleştiren ve bu sinemanın yaklaşık son otuz yılına damgasını vurmuş Steven Spielberg ile öz-bilinçli bir tarzda melodramın yapısı ile oynadığı iddia edilen ve gene Türkiye sinemasında son on-on beş yıldır önemli bir yer işgal eden Zeki Demirkubuz'un ve sinemasal imge üretimine yönelik araştırmalar bağlamında David Lynch ile Nuri Bilge Ceylan sinemalarının karşılaştırması bu yönelimlerin aydınlatılmasında yardımcı olacaktır.

Diğer yandan, her tarihsel dönemde olabileceği gibi, bu süreç içerisinde de, kendi şimdisinin yarattığı çeşitli politik yönelimler ve bunlara bağlı olarak da gelişen, kaçışa ya da direnişe yönelik politik gelişimler mevcuttur. Kuşkusuz bu yönelimler, farklı biçimlerde sinemada da yankısını bulmuştur. Tüketim toplumu ideolojisinden, gözetleme biçimlerine ya da resmi ideoloji ve din olgularından kimlik politikaları ve sorunlarına kadar. Ne var ki, iki ülke sinemasında da görülen genele eğilim, temel politik sorunlar karşısında kaçışçı bir retoriği benimsemiş olmalarında yatmaktadır. Yukarıda bağlamımız noktasında, bakmamız gereken diğer iki alanı da,

mevcut tarihsel, toplumsal sorunlar karşısındaki tutum ve ardından oluşturulan ya da oluşturulamayan yeni siyaset biçimleri (beden ve kimlik siyaseti) olarak tanımlayabiliriz.

3.2. MELODRAM, NOSTALJİ VE İMGE

Steven Spielberg'in 1975 yılında gerçekleştirdiği *Jaws* filmi, modern korku-gerilim sinemasının en önemli yapıtlarından birisi haline geldi, çok kısa sürede bir kültür konumuna yükseltildi ve peşi sıra, oldukça vasat taklitlerinin üretilmesine yol açtı. Doğa – medeniyet, kadın – erkek, liberal yaklaşım – toplumsal sorumluluk vb, ikilemleri arka planına yerleştirerek, Hollywood'un anlatı yapısının biçimsel özelliklerini değiştirecek bir film ortaya çıktı. Klasik anlatı sinemasının, gittikçe yükselen bir dalga benzeri yapısının yerini, kesintili bir gerilimin hızla yükselip hızla düştüğü tempo aldı ve bu bugün de pek çok örneğine tanık olduğumuz aksiyon sinemasının temellerini hazırladı¹¹⁰. Diğer taraftan ise Spielberg bu filmde başlayarak ve daha sonraki hemen her filminde, Balzac ve Hitchcock'ta gördüğümüz estetik bir kategori olan *suspense* kavramını, sadece biçimsel bir öğeye indirgeyerek kullanır.¹¹¹ Bunun gerilimi arttırmak dışında anlamsal bir işlevi yoktur. Reagan döneminin saldırgan filmleri peşi sıra gelirken (en klasik örneği *Rambo I ve II*) Spielberg daha yumuşak bir hatta kayar, erkeksi olana karşı kadınsı olanın mekanına,

¹¹⁰ Bu konuda bakınız, Schatz, Thomas; *The New Hollywood*, edit: Collins, Jim, Radner, Hillary & Preacher Collins, Ava, *Film Theory Goes To Hollywood*, Routledge – 1993 içinde. Bordwell, David, *Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film*, Film Quarterly – Vol:55 - 2002

¹¹¹ Ama *suspense* kavramının geçirdiği bu değişim sadece Spielberg sineması üzerinden açıklanamaz bunun toplumsal düzeyde de boyutları vardır. Baudrillard'a bakacak olursak şöyle diyor: “Günlük yaşantımıza hızın egemen olmasıyla birlikte askıya alma (*suspense*) ve yavaşlatma güncel yaşantımızın sıradan trajik biçimlerine dönüşmüşlerdir... artık zamanı belirleyen şeyin adı bilinç değildir. Aynen mekanı belirleyen şeyin hareket olmaması gibi. Bundan böyle devreye, amaçtan yoksun zaman ve mekana trajik bir görünüm kazandıracak bir tür ‘kader’ kavramının sokulması gerekecektir.” Baudrillard, Jean, *Çaresiz Stratejiler*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, çev: Oğuz Adanır, 1. Basım – 2002, s: 15.

diğer bir deyişle melodramatik anlatı yapılarına. Her ne kadar *Jaws*'ın arka planında da böylesi bir yaklaşım sezilse de *Mor Yıllar*'dan başlayarak, *Yapay Zeka* filmine kadar bu melodramatik kalıplarda ısrar eder. Ama ne *Mor Yıllar* kadın ya da siyahlar üstüne bir filmdir, aksine bir aile melodramıdır, ne de *Yapay Zeka* gerçek anlamda bir bilimkurgu filmi, ve bu tarzın ütöpik ya da distopik politikalarını paylaşan bir filmdir. İzleyicinin sonunda yapıp yapabileceği, çok gelişmiş bir robota gözyaşı dökmekten ibarettir. Spielberg konusunda ama aslında sorun yoktur, çünkü o Hollywood kodlarının yönetmenidir, onlar içinde filmlerini çeker, modernist sinemanın getirdiği bir takım biçimsel özellikleri kullansa dahi bunları kalıplaştırır, evcilleştirir ve izleyicinin kabul edebileceği düzeylere geri çeker. *Azınlık Raporu* filminde, Anderton karakterinin, ön-bilicilerin raporlarına rağmen, oğlunun katilini öldürmemesi, öyküdekinin aksine öznenin etik bir edimi olarak değil ama daha ahlaki bir *öldürmeyeceksin* mantığının izini taşır.¹¹²Bu bir tür geri çekilişin izi olarak okunabilir; çünkü neredeyse tüm Spielberg sineması ve melodram geleneğini devam ettiren filmler, toplumsal, kültürel, politik konulardan kaçışın estetiğini oluşturmaktadırlar. İtalyan Yeni- Gerçekçiliğinin faşist geçmişle hesaplaşmasını oluşturan melodramatik gelenek, farklı cilalarla ve güçlü bir biçimde Hollywood'a geri döner. Ama sadece Hollywood'a mı? Görülen odur ki, ana-damar sinemanın dışında da melodram güçlü bir eğilim olarak varlığını sürdürmektedir.

Türkiye sinemasında da (ayrıca Mısır, Hindistan vb. ülke sinemaları da dahil edilebilir) melodram geleneklerini sıklıkla görmek mümkün olmaktadır. 1970'lerde, Yılmaz Güney ve diğer sinemacıların verdikleri mücadelenin bir kısmını da Yeşilçam'da şekillenen bu sinema anlayışı oluşturuyordu. Toplumu politik sorunlardan uzaklaştırmaya yarayan bu kaçışçı, uzlaşmacı yaklaşıma karşı bir sinema arayışının ifadesiydi onlar. Bugün Türkiye örneğinde, Yeşilçam'ın melodram geleneklerinin dizilerde fazlası ile sürdüğünü gösterebilmek de mümkündür. Diğer yandan sinemada bu konuda daha bilinçli yönetmenler kuşağının var olduğu savı

¹¹² Zizek bunu gene de etik bir eylem olarak yorumlamaktadır. Ama burada Kantçı bir özgür edimin öznesini görmek zordur. Aksine öldürmeme eyleminin kendisinin melodramatik yapının sonraki aşaması için nedensel bir bağı vardır. Zizek'in yaklaşımı için bakınız, *Paralaks*, s: 201-208.

genellikle geçerlidir ve bu bağlamda, türün kalıplarını kullanıp onları “politikleştirdiği” iddia edilen Zeki Demirkubuz sineması ön planda tutulmaktadır.

113

Demirkubuz’un ilk filmi *C Blok* olmasına rağmen asıl önemli çıkışını *Masumiyet* ile yapmıştır. Hem bu filmde hem de daha sonra gerçekleştirdiği *Üçüncü Sayfa*’da, melodram gelenekleriyle yakından ilgili görünür. *Masumiyet*’te hapisten yeni çıkmış olan Yusuf’un hikayesini izleriz. Hapishaneden arkadaşı Orhan’ın tavsiyesi üzerine, bir taşra kentine gelir. Orada Uğur ve Bekir ile tanışır. Bekir’le Uğur’un kavga ettiği bir gece Bekir kendisini vurur. Yusuf Uğur’a ilgi duymaktadır ama Uğur onu yanına yaklaştırmaz, o ‘Zagor’a aşiktir. Derken Yusuf, Orhan’ın söz ettiği kahveyi ve onun babasını bulur ama Orhan’ın öldüğünü ve dahası Orhan’ın Zagor olduğunu öğreniriz. Bu döngüsel öykü boyunca çizgisel bir zaman ve çokça kullanılan çerçeve içinde çerçeve tekniği göze çarpar. Uzaktan bu teknik Fassbinder’in *Korku Ruhu Kemirir* (ya da *Korku Ruhu Yer Bitirir* filmin adı Türkiye’de iki biçimde de kullanılıyor, orijinal adı: *Angst essen Seele auf*) filmini akla getirirse de bu biçimsel benzerlik dışında politik düzlemde benzerlik kurmak güç görünmektedir. Bekir’in Yusuf’a kendini açtığı hayli uzunca bölümdeki eğilim, melodramın eleştirisini oluşturmaktan ziyade doğrudan ağıdalı bir melodram biçimine bürünür. Kamera açıları çoğunlukla karakterlerin psikolojik durumlarını paylaşır ki özelliğın bu tarz psikolojikleştirilmesinin şeyleşmenin başka bir boyutu olduğunu saptamak zor değildir. Hapishaneden çıkan Yusuf, fahişelik yapan Uğur, pezevenk olarak Bekir, delikanlı ve aşık olunan kişi olarak Zagor/Orhan ve duygusal motivasyonu biraz daha yukarı çekmek için Uğur’un kızı Çilem ve aralarındaki

¹¹³ Türkiye sineması ve melodram kalıplarının kullanımına ilişkin olarak bakınız: Tunalı, Dilek, *Batıdan Doğuya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram*, Aşına Kitaplar, . Baskı – 2006. Bu metin sadece Türkiye sineması ile sınırlı kalmaması, Hollywood sinemasını da ve özellikle Fassbinder’in de ustam dediği Douglas Sirk filmlerine ve aynı zamanda melodramın köklerine de eğilmesi ile önemli bir çalışma. Ayrıca, Demirkubuz’un sineması ile ilgili olarak,, yapılan çalışmalar, büyük ölçüde, onun Türkiye sinemasına yeni bir soluk getirdiği, gene Türkiye sineması için avant-garde bir yönetmen sayılabileceği tönündedir. Bizim iddiamız ise bu genel yaklaşımın aksi yönünde olacaktır. Bu konuyla ilgili olarak bkz: Öztürk, Ruken; *Zeki Demirkubuz Sineması*, Bibliografya, Sayı: 6, Bağlam Yayınları – 2006, Pay, Ayşe; *Yönetmen Sineması – Zeki Demirkubuz*, Küre Yayınları, 2009

ilişkilerin temsili, melodram eleştirisi (Fassbinder) ya da öz-bilinçli bir melodram olmaktan (Douglas Sirk) ziyade başarılı bir biçimde kurgulanamamış melodram yapısının içine izleyicisini hapseder. Film boyunca birkaç kere televizyon aracılığı ile Yeşilçam melodram filmlerine yapılan göndermeler, filmin kendi türsel geleneklerinin farkında olduğunu gösteremez ya da göstermez.

Eğer *Masumiyet*'te televizyon filmin kendisi hakkında izleyicide bir bilinç oluşturmaya yetmiyorsa ya da başka bir ifade ile filmin kendisi televizyon acılığı ile ilettiği biçimin kendisi ise; bu durum *Üçüncü Sayfa*'da, gazetelerin üçünü sayfa haberleri mantığı ile ilerler. İsa, Meryem, Meryem'in kocası, İsa'nın ev sahibi, ve ev sahibinin oğlu olan Serdar arasında dönen bir öykü de; İsa önce ev sahibini öldürür, sonra Meryem'le, Meryem'in aktif kişiliği aracılığı ile tanışır, sonra onun kocasının şiddetine maruz kaldığını öğrenir, Meryem'e aşiktir ve kocasını öldürmeye ikna olur. Ama bunu başaramaz, ancak adam bir başkası tarafından öldürülür. Bu sırada İsa bir süreliğine İstanbul dışına çıkar ama döndüğünde Meryem'i dairesinde bulamaz. En sonunda bunun Meryem ile ev sahibinin oğlu Serdar tarafından planlandığını, onların beraber oldukları öğrenir. Sonunda İsa'nın intihar ettiği (ki ev sahibini öldürmeden az önce intihar etmeye niyetlenmiştir) ima edilir. Burada da başlangıç ile son arasında fasit bir daire vardır. Klasik Hollywood tarzında olduğu gibi iki filmde de son başlangıca yanıt verir ve böylelikle de anlatsal kapalılık sağlanmış olur.

Film adını daha önce dediğimiz gibi üçüncü sayfa haberlerinin mantığından alır. Kuşkusuz bu haberlerden pek çok şey çıkartabilmek mümkündür, gelgelelim filmin bütün anlattığı bir üçüncü sayfa haberinin görselleştirilip aktarılmasından çok da öteye gitmez. Eğer, Demirkubuz'un niyeti, zaten bizim gündelik yaşamlarımızın üçüncü sayfa haberi olmasının ötesinde bir anlamı olmadığı yönünde bir politika barındırıyorsa, nesnesine böylesine tepeden bir bakışın da ardında yatan sinik ve küçümseyici ideolojinin eleştirilmesi zorunlu hale gelir. Onun sinemasına yön verdiği düşünülen ve romanlarından uyarlamalar (ya da esinlenmeler) yaptığı Dostoyevski ve Camus gibi yazarların hem anlatı stratejileri hem de politik içerimleri bu filmlerin çok daha ötesine uzanmaktadır. Camus'nün karakterleri hiçbir şeyi değil ama bir şey olarak hiçliği seçen karakterlerdir. Ve bu karakterlerin tarihsel ve mekansal arka planlarından kopartarak, *Yazgı* filminde görüldüğü üzere, sadece bir

benim için fark etmez repliğine indirgenmesi, herhangi bir felsefi düşünceye (en arkaikinden en modernine) tekabül etmemektedir. Hem Demirkubuz hem de Spielberg sinemalarının bize gösterdiği, kendi tarihsel, toplumsal bağlamları içerisinde, gerçekçi eğilimlerin görece geri çekildiği bir dönemde, melodramın bu boşluğu doldurduğudur.

Ne var ki son dönem Hollywood sinemasından melodramın kalıplarını aşma başarısı gösteren ve mevcudiyet içinde var olabilmeye dair politikalar üreten filmler de çıkabilmektedir. Bir Dreamworks yapımı olan, Sam Mendes'in *Revolutionary Road* filmi son dönemde ortaya çıkan örneklerden birisidir. Filmin *Amerikan Güzeli* ile olan bir takım paralellikleri açıktır. ABD'de orta sınıfların yaşamları üzerine giden her iki filmde, bu kesimlerin yaşamlarının görünüm düzlemi ile gerçeklikteki yaşamı deneyimle biçimleri arasındaki mesafeyi derinleştirir. Filmin konusu 1950'lerin ortalarında ABD'de geçmektedir ama film bir nostalji filmi değildir. Ama metonimik bir düzeyde öznelğin ölümü biçiminde değerlendirebilmek mümkündür. Filmde Kate Winslet ve Leonardo DiCaprio'nun oynaması ise eğer tesadüf değilse hoş bir ironidir. *Titanic* filmindeki içi boş özgürlük söyleminin yerini bu filmde Amerikan yaşam tarzının yarattığı tutsaklık biçimleri almıştır. Bahçeli, ormanın kıyısında, iki katlı, beyaz bir ev, iki çocuk, ideal bir çiftin görünüm düzeyinden gerçek düzeyine geçtiğimizde ortaya çıkan gittikçe insanın var olma koşullarını dinamitleyen bir ortamın mevcudiyetidir. April ve Frank Wheeler çiftinin yaşamlarını belirleyen karar alma sürecindeki tartışma anlamlıdır. Gerçekçi olan hayatlarımıza dair gün be gün bizi tüketen yaşama sadece mevcut yaşam standartlarını sürdürmek için devam etmek midir, yoksa bunlara hayır diyerek her ne olursa olsun yaşadığını yeniden hissedebilmek midir? Filmin yan karakterlerinden birisi olan John'un ise "deli" olarak tanımlanması, bizim başta ortaya koymaya çalıştığımız perspektife yakın bir konum oluşturur. Söz konusu ikinci seçenek, bir tür delilik perspektifi, çağdaşlığın, modernliğin tüm görünümünün yerine, bireysel düzlemde de olsa *ütopya denilen arzuyu* olarak tanımlanabilir. Komşularının gözünden Wheeler çifti, ABD rüyası denilen fantezi mekanını oluşturmaktadırlar, ama fantezi tam da bunun gerçekliğine, karşılarında böyle bir çiftin var olmalarına verilen addır. Sadece April ve John bu fanteziyi geçip giderler, gerçeklikten gerçeğe geçişin, diğer bir deyişle gerçek boyutun yaşadıkları gerçekliği dağıtmasının maddi

zeminlerini üretirler. Bu bireysel yaşamlarda deliliğe tekabül ediyorsa, toplumsal yaşamda devrime denk düşer. Filmin sonunda Frank'ın mevcut yaşama geri dönmesi ile, "normallığı" seçmesi ile April yaşayan bir ölü konumundan ölüm konumuna geçer. Söylev çok nettir bu noktada ya yaşam ya da ölüm (akla istemeden de olsa *ya sosyalizm ya barbarlık* biçimindeki Engels'in sloganını getiriyor). Spielberg de, Demirkubuz da bu tarz politikalardan uzak dururlar. Spielberg'in en eleştirel görüldüğü noktalarda bile, *ailenin, özel mülkiyetin ve devletin kökenine* dokunulmaz. Demirkubuz ise içi boş bir *nihilizmden* muzdarip görünmektedir, dahası kadınlarının görece daha güçlü, erkek karakterlerinin ise silik, zayıf kişilikler biçiminde ele alınması, melodramın doğasına dokunmadığı gibi, erkek egemenliğin de sirayetlerinden birisidir.

Diğer yandan her iki yönetmenin sinemasından da kendilerine rağmen başka ipuçları elde edebilmek mümkün görünmektedir. Spielberg'in sinemasında teknolojinin ve görselliğin kullanımı ya da Demirkubuz'da televizyon, gazete gibi kitle iletişim araçlarına başvurulması akla, bu tarihsel dönem içerisinde imgenin, görselliğin, görsel temsil stratejilerinin konumu ve bunlara ilişkin farklı yaklaşımların olanaklılığı hakkında soru sormaya iter. Ne var ki, her iki yönetmenin sineması da imgenin kendisini sorunsallaştırmazlar ve gerçeklik izlenimine ilişkin eski politikayı sürdürürler. Bu tarz bir araştırmayı Türkiye sinemasında, ilk filminden itibaren yapmaya çalışan bir yönetmen olarak Nuri Bilge Ceylan vardır.

Ceylan'ın sineması da Demirkubuz filmlerinde görülebileceği gibi genel olarak politikadan uzak durur. Doğrudan politik içerimler türetmek zordur ya da arkasında açık bir politik söylev barındırmaz. Ama diğer yandan taşra ya da çevre ile merkez arasındaki bir takım ilişkilere odaklanmaktadır. *Masumiyet* ile aynı yıl yapılan *Kasaba* filminin Türkiye sinemasında önemli bir yönelime işaret ettiği çeşitli vesilelerle dile getirilmiştir. Bu yönelim fotoğrafik imgenin araştırmasına yöneliktir. Ne var ki Ceylan'ın yönelimi, dünya sinema tarihi göz önünde bulundurulacak olursa pek de yeni bir araştırma değildir. Onun imgelerinin, görüntülerinin kökenlerinde, Bresson'un, Ozu'nun ve daha yakın bir zamandan Tarkovsky ve Kiarostami gibi yönetmenlerin izleri bulunmaktadır. *Uzak* filminde taşra ile şehir, merkez ile çevre arasındaki çatışma merkeze oturur. Ne var ki filmde bu çatışma yeterince derin bir

biçimde ele alınmaz. Sadece imgelerin izin verdiği ölçüde bu çatışma söz konusudur, asıl çatışmanın kaynağını daha önce aynı kasabadan İstanbul'a gelmiş olan, fotoğrafçı Mahmut ile iş bulmak, şehirde yaşamak isteyen Yusuf arasında yer alır.

Filmin başında Yusuf'un kasabadan ayrılırken tepeden buraya son bir bakışının genel çekimi, filmin adıyla bir anlamda uyumludur. Aynı zamanda karakterin ruh halini vermesi açısından da, kasabadan uzaklaşma isteğini yansıtır ve zayıf bir biçimde gelişen olay örgüsüne hizmet eder. Nesnesi üzerinde izleyiciyi düşünmeye sevk etmekten çok açıklayıcı bir imge vardır. Ama Ceylan'ın filmlerindeki pek çok imge belirli bir kavramı ifade etme çabasının ürünüdür. Bu kavramların başında muhtemelen sıkıntı kavramı gelmektedir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* gibi daha önceki filmlerde gördüğümüz her günü aynı olan taşra, sıkıntının mekanıdır. *Uzak*'ta ise kent yeni bir başlangıcın işaretidir ve bu sebeple burada bir kavramdan çok bir durumu açıklayıcı imge oluşturduğu düşünülebilir.

Ceylan sinemasında, imgenin bu tarz kavramların yerine geçmesi olgusu önemlidir ama tartışıla geldiği biçimde onun sinemasını modernist paradigmanın içerisine yerleştirmemizi sağlamaz. Bu noktada, herhangi bir özcülüğe düşmeden, Batı kültüründeki imgenin gelişimi ile farklı kültürlerdeki gelişimi arasında farklılıklar vardır ve bu çeşitli disiplinlerde de, sanat biçimlerinde de imgenin kullanılmasına ilişkin politikalarda önemli bir karaktere sahiptir. Bu bağlamda, Asuman Suner'in, Ceylan sinemasındaki imgeyi, Deleuze üzerinden tartışması, ifade etmeye çalıştığımız, imgenin kültürler üstü olma ideolojisine güzel bir örnek oluşturmaktadır:

Ceylan'ın filmlerinin biçimsel özelliklerini düşündüğümüzde, bu filmlerin gerek Deleuze'ün tartıştığı savaş sonrası İtalyan yeni gerçekçiliğiyle, gerekse Deleuze'ün sinema kuramıyla ilişkilendirilerek tartışılan günümüz yeni dalga sinemalarıyla önemli kesişme noktaları olduğunu fark ederiz. Ceylan sineması belirli bir "açık imge" türü etrafında kurulmuştur. Bu imgeler... belirli bir anlam üretmek üzere eklemlenmez anlatıya... imge,... anlatının ileri doğru hareketini tetikleme amacına hizmet etmez... Açık imgenin muğlak, tanımlanamaz, istikrarsız bir yanı

*vardır... Belirli bir anlama sabitlenemeyen imge, farklı çağrışımlara, bellek süreçlerine açılır...*¹¹⁴

Deleuze'ün ortaya koymaya çalıştığı zaman-imesi kavramı ile Ceylan'ın filmlerindeki imge ve buna ilişkin kavramlaştırmaların kesişmesi yönündeki analiz problemlidir. Birincisi, Ceylan *sıkıntı, durağanlık* gibi taşra deneyimine ilişkin bir takım kavramları imgeler aracılığı ile aktarmaya çalışırken, Deleuze'ün zaman-imesi kavramı tam ters bir yönden imgelerin kendilerinin kavramlar gibi işlemesine tekabül eder. Bu anlamda Ceylan'ın imgeleri açık uçlu olmak bir yana, daha çok klasik temsil sisteminin bir parçasıdır. Bir şeyi, başka araçlarla mevcut kılma politikasının. Ceylan'ın imgeleri, taşraya ilişkin bir tür nesnelliği aktarmaya hizmet ederler. Bunlar doğrudan Ceylan'ın ya da yarattığı karakterlerin öznel deneyimi değil, daha çok bir taşralık durumunun temsil stratejileridir. Taşra mekan olarak zamanı düzleştirir, adeta taşrada zaman yoktur ya da sonsuzmuşçasına işler. Oysa, Deleuze'ün vurgusu tam da mekanı yok eden zaman üzerinedir. Bu tam da gelişmiş kapitalist bir toplumda zamanın hızının mekanları küçültmesine, onların önemine tekabül eder. Deleuze'ün perspektifinde, zaman-imesi bakışın ve öznelliğin tarafındadır. Nesnesini silen, kendisine göre onu şekillendiren, çarpıtan uç boyuttaki bir öznelliğin. Bunun için Deleuze'ün verdiği örnek, Scorsese'nin en önemli yapıtlarından birisi olan *Taksi Şoförü*'dür. Gene bu bağlamda, Deleuze, zaman-imesiyle olarak sadece görüntüye değil sese de önem vermektedir. Kaldı ki bu sadece Deleuze'un saptaması değil, sinema kuramı açısından çok zamandır üzerinde durulan bir mevzudur; Metz, Bonitzer, Michael Chion ve yer yer Zizek gibi yazarlarda da gördüğümüz ses ve bakış üzerine vurgu, sinemada hem görsel imge üretimine hem de işitsel imge üretimine önem vermektedir.

¹¹⁴ Suner, Asuman; *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, 1. Baskı – 2006. Türkiye sineması üzerine yayınlanmış kuramsal metinlerin az olduğu düşünülürse metin bu boşluğu bir nebze olsun doldurma anlamında önemlidir. Suner'in Ceylan sinemasına yaklaşımının bir benzeri için bakınız; Akbulut, Hasan; *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*, Bağlam Yayınları, 1. Baskı – 2005, Ceylan'ın sinemasının gerçekçi sinema gelenekleri ile ilişkisi noktasında Daldal, Aslı; *Gerçekçi Geleniğin İzinde: Kracauer, 'Basit Anlatı' ve Nuri Bilge Ceylan Sineması*, Doğu-Batı – 25, 2003-2004.

Ceylan'ın filmlerindeki imge stratejisinin en problemlı kısmı, *Uzak* filminde ortaya çıkar, çünkü taşra ile kent arasındaki diyalektiği vurgulamaktan uzak bir biçimde, benzeri kadrajlara başvurur. Bu sebeple çatışmanın eksenı kayar ve Mahmut ile Yusuf arasındaki ilişkiye odaklanır, peşi sıra da odak Mahmut'un kendi ile hesaplaşması noktasına gelir. Filmin başındaki sözünü ettiğimiz sahne filmin sonunda Mahmut'un perspektifine yakın bir noktadan, genel bir İstanbul, boğaz manzarası ile son bulur. Anlatı, klasik bir anlatı olmasa dahi, kendi üstüne kapanır.

Hem Ceylan'ın sinemasında hem de Demirkubuz'un sinemasında güncel politikaya ilişkin meseleler yoktur ve her ikisi de bundan özellikle kaçındıklarını çeşitli vesilelerle dile getirmişlerdir¹¹⁵. Ne var ki daha derin bir politikanın varlığı da şüphelidir. Her iki yönetmenin de filmlerinde, ortaya çıkardıkları imgenin arkasında çözümleyebileceğimiz bir ideoloji, bir gerçeklik yoktur. Aksine imgelerinin apaçık muğlaklığının kendisi onların ideolojisini oluşturur. Tipik olarak, Hollywood tarzı içinde imgeler iki anlamlı yapılaraya sahiptir. Taşranın sıkıcılığını anlatan her bir manzara çekimi aynı zamanda gidip görülecek birer manzara resmidir. Bölümün başında *Jaws* filminden söz etmiştik. Filmin başlangıç sahnesinde, bir kız çıırılçılak soyunarak, evin alanını belirleyen çitleri geçip denize girer ve köpekbalığı saldırısı sonucunda öldürölür. Bu temel iki anlama da açıktır; babanın koyduğu sınırları ihlal edersen cezalandırılırsın¹¹⁶ ya da çocuklarımızın özgürlüğüne kasteden ne olursa olsun ister doğa ister kültür yok edilecektir. Ancak ABD sineması içinde, imgeyi bu ikiyüzlü politikadan çıkarmaya yönelik girişimler de söz konusudur. Kasabalar görüldüğü kadar masum olmayabilirler; David Lynch'in *Mavi Kadife* filminde olduğu gibi.

Onun filmleri birkaç açıdan önemlidir; birincisi pek çok yaklaşım Lynch sinemasını postmodernist bir estetiğin içersisinde değerlendirmektedir. Ne var ki burada postmodernizmden ve onun estetiğinden ne anlaşıldığı muğlaktır. Bunun için

¹¹⁵ Gene de, üç askeri darbe, otuz yıldır süren savaş, bunun yol açtığı kentlere göç olgusu, travmalar ve daha pek çok geçmişten bugüne yakıcı meseleler varken, güncel politika tabirinin neyi kastettiği belirsizdir ya da zaten bir şeyi kastetmemektedir.

¹¹⁶ Bu konuda bkz; Kellner Douglan & Ryan, Michael, *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, çev: Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı – 1997.

tek bir filmde yola çıkmaktan ziyade yönetmenin en azından birkaç filmine bakmak yararlı olabilir. *Mavi Kadife* 1950'lerin Amerikan kasabasını bir nostaljik imge olarak değil ama gülünç bir tarzda ortaya koyar. Buradaki mekanların işleniş biçimi ve zamanın ele alınışı, Baudrillard'ın söyleyebileceği biçimde *hiper-gerçektir*. Ama bu bilinçli bir tercih olarak görünür, tam da 1950'lerden beri propagandası yapılan Amerikan Yaşam Tarzının, bayağılığını, gülünçlüğünü ve altında yatan "çürümüşlüğü" göstermek için. Lynch bu tarzı, farklı biçimlerde, *Straight Story* hariç sürdürmüştür. *İkiz Tepeler*'de gene bir taşra kasabasının varlığı, *Inland Empire*'de film içinde film biçiminde *noir* evrenine göndermeler yapmasında olduğu gibi. Ne var ki bunlar retro filmler değildir, bu anlamda kolayca "postmodern" denilen filmler çerçevesinde değerlendirmek zor görünmektedir¹¹⁷. *Amerikan Griffiti*, *China Town*, ya da yeniden çevrim biçiminde gerçekleştirilen pek çok film, belirli bir tarihsel dönemin nostaljisini yansıtır. Nostalji, tarihi, tarihsel süreçleri algılamanın, onları kavramsallaştırmanın bir yolu değil, daha çok onları kendi tarihsel bağlamlarından kopartmanın bir yoludur. Diğer yandan nostalji filmi ya da nostaljik imge kendisini ciddiye alır görünmektedir. Bu filmlerin hiç birisi kendisini *gülünç* olarak ortaya koymaz, Tim Burton'un *Çılgın Marslılar* (Mars Attack) filminde olduğu gibi komedi filmleri bile. Lynch'in filmlerine gelince, onun gülünç duruma düşürdüğü şey tam da geçmişe bu nostaljik bakışın kendisidir. Bu nokta, *şimdinin ontolojisi* üzerinden tartıştığımız bağlamı tersine çevirerek açıklanabilir. Postmodern, nostalji sineması bugün kendi içinde bulunduğu boşluğu, kendisine yeni bir estetik biçim oluşturamamasını, geçmişe, geçmişin biçimlerine yaslanmak sureti ile kendi varlığı için ontolojik bir hakikat bulmaya çabalar. Yukarıda Jameson üzerinden zikrettiğimiz gibi, gelecek üzerinden değil ama geçmiş hakkında tahminler üzerinden ilerler, *bir*

¹¹⁷ David Lynch sineması günümüzün en tartışmalı sinemalarından birisini oluşturmaktadır. Kimi eleştirmenler için postmodern sinemanın önemli temsilcilerinden birisiyken, diğerleri için modernist sinema anlayışının devamını temsil etmektedir. Bizim iddiamız ise Lynch'in gerçekçi bir sinema anlayışını ortaya koymaya çalıştığı yönünde olacaktır. Modernist gelenekle sürrealist imgelem, bilinçaltı ya da bilinç akışı tekniği gibi yöntemsel ortaklıklar bulunabilir görünmektedir. Diğer yandan onun sinemasını Kuantum teorileri ile ilişkilendirmeye çalışan yaklaşımlar da söz konusudur. Lynch sineması ile ilgili olarak bkz: Denzin, Norman K., *Blue Velvet: Postmodern Contradictions; Theory, Culture & Society*, Vol:5 – 1988, McGowan, Todd, *Finding Ourselves on a Lost Highway*, Cinema Journal, University of Texas Pres, Vol: 39-2, 2000.

zamanlar ön eki, aynı zamanda masalsı atmosferi, *bir varmış bir yokmuş* tekerlemesini anımsatır. Böylelikle, nostalji kavramı da daha sahici içeriklerinden (mesela Proust'ta olduğu gibi) soyutlanarak, sadece bir moda söylemi biçimine dönüşür; yaldızlı imge üretimi, saç ve pantolon stilleri vb. olduğu gibi. Bu noktada Lynch'in evreni bize ne gösterir?

Lynch'in filmlerinde ortaya koyduğu perspektif Kafkavidir. Bu iki anlamda böyledir. Birincisi, gündelik yaşamın yaldızlı görüntüsü aslında tam da Kafka evreninin tekinsizliğinin zorunlu bileşenidir. Bu görünümün ardında başka bir gerçeklik olduğu biçimindeki, daha eski bir ideolojik çözümleme biçiminde değildir. Aksine tam da bu görünümün kendisi o tekinsizliğin vücut bulmuş halidir. *Kayıp Otopan*'da açılış sahnesi tam da, günümüz metropolünde, orta sınıf beyaz Amerikalıların evinde başlar. Bütünü bu Kafkaesk evrenin kaynağı zaten bu evrenin aşırı mevcudiyeti ve sıkıcılığıdır. Dahası, karakterlerin özneleşebileceği/özdeşleşebileceği ne bir dava ne de bir başkası vardır. Her özdeşleşme jesti aynı zamanda kesintiye uğrar. Bu izleyici açısından da böyledir. Öznenin, karakterin kendisinin varlığını tutarlı kılabilmesi, mevcut bir ontolojik hakikat yoktur. Bundan daha da önemlisi, nostalji filmi geçmişte bu hakikati ararken, Lynch'in tekinsiz evreninde geçmiş, toplumsalın kurgulanışında gözden kaçan Gerçek boyutu ile, ontoloji öncesi tekinsizliği ile kurgulanır:

... gerçekliğin ontolojik inşasının ardında kalan, ondan ilanihaye kaçan o ontoloji öncesi hayaletsi Gerçek'in kati sınırlarını belirlemekse Alman İdealizmi'nin büyük çıkışı olmuştur... Gerçekliğin ontolojik inşasındaki bu çatlağı ilk fark eden Kant olmuştur. Eğer 'nesnel gerçeklik' öyle basitçe 'orada bir yerde' verili değilse ve özne tarafından algılanmayı beklemiyorsa, hatta aksine öznenin aktif bir katılımıyla inşa edilmiş yapay bir bileşimse, o halde şu soru eninde sonunda boy verecektir: Aşkınca inşa edilmiş gerçekliği önceleyen bu tekinsiz X'in konumu tam olarak nedir? Bu tekinsiz X2e dair en detaylı açıklama, Varoluşun Temeli – 'Tanrı'nın Kendisinde Henüz Tanrı Olmayan'- kavramıyla F.W.J. Schelling tarafından sunulmuştur: 'ilahi delilik', 'dürtülerin' o alacakaranlık ontoloji öncesi alanı, hiçbir zaman 'olduğu gibi/ tek başına' kavranamayan, sadece çekiliş / kaçış jestinde anlık ve silik bir silueti yakalanabilen o uçucu Aklın Temeli olmaya

ilanihaye mahkum olan mantık-öncesi Gerçek... bu boyut Hegel'in 'mutlak idealizmine' yabancıymış gibi görülebilir, ancak yine de ona dair en etkileyici tasviri sunan Hegel olmuştur: Nitekim bünyesinde 'bir yerde kanlı bir başın düştüğü, başka bir yerde ise ansızın ölü gibi bembeyaz bir siluetin peyda olduğu, düşen başın dibinde yine ansızın bitiverdiği ve bir anda yok olduğu' 'dünyayı kaplayan gecenin' o ontoloji öncesi alanı, Lynch'in evrenine dair en kusursuz ve kati tasviri yansıtmaz mı?¹¹⁸

ABD yaşam tarzı, *Mavi Kadife*'nin başındaki itfaiyecilerin aptalca sırtışıdır, bu bir şeyi gizlemez, kendisinden başka bir şeyi de ima etmez. Tıpkı Irak'taki işkencecilerinin asıl işkencelerinin TV'de aynı aptalca sırtışları ya da Reagan'ından Bush'a kadar bunun başkanlar düzeyinde de devam ediyor olduğu gibi. Ve aynı yüzlerdeki sırtış ifadesi filmin sonunda, sanki hiçbir şey olmamış gibi tekrarlanır. Nostalji filmlerinin kendilerine, anlatılarına tutarlılık veren bütünlüklü bir toplumsal gerçeklik fantezisi yerine, Lynch'in yaptığı bu fanteziyi yıkan, onu geçince karşılaştığımız Gerçek boyutunu göstermektir. Bunu önce fanteziyi kurgulayarak yapar ve zekice bir biçimde de fantezinin de hiçbir zaman kendi içinde tutarlı, bütünlüklü bir yapı olmadığını gösterir.

İkinci bir nokta olarak *Kayıp Otoban* filminin *noir* filmleri ile olan yakınlığını gösterebiliriz. Ampirik gündelik yaşamın, sıkıcı, iktidarsız, öznesi olunamayan gerçekliğinden fantezi boyutunda *noir* atmosferinin hakim olduğu evrene geçiş. Bu geçişin sebebi basittir, gerçekliği bütünlüklü hale getirmek, ona bir dayanak oluşturmak için yapılan bir özneleşme jestidir. Ne var ki benzeri bir yaklaşımın tam tersini biz Capra'nın *Şahane Hayat* filminde görürüz. Burada fantezi eğer 'ben' olmasaydım üzerinedir. Capra'nın filminde öznenin yokluğu, *noir* evrenini doğurur, ama aynı zamanda da vahşi kapitalizmin, suçun, sömürünün, yani bildiğimiz ABD'nin temsilidir bu. Lynch ise tersini yapar, bu ABD bizim varlığımıza tutarlılık veren, bizi sıkıcı yaşamlarımızdan kurtaran, bizleri özne olmaya çağırın Yüce varlıktır.

¹¹⁸ Zizek, Slavoj; *Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojini Yok Merkezi*, s:74.

Son olarak ise öz-bilinçlilik sorunu vardır. Kendi aracına dikkat çekmesi bağlamında son iki filmi Hollywood üzerinedir. *Inland Empire* bire bir zamanlı bir kurgu yapısına sahiptir, ama bu bire bir zaman fantezi evreni, film içinde film evreni biçiminde birden çok bölünmeye uğradığı için tutarlı görünmez. Sadece baştaki diyalog yardımıyla yaklaşın üç saatlik bir zaman diliminde gerçekleşecek olanları üç saatte izleriz. Laura Dern'in oynadığı Nikki Grace karakteri ile film içinde oynadığı Susan Blue karakteri ile olan ilişkisi gittikçe gerçeklik düzleminin karıştığı bir noktaya sürüklenir. Diğer yandan bütün bu olanları kayıp bir kadın TV'den izlemektedir, izleme sürecinin başında bize hem izleyiciye hem kayıp kadına, tarihin en uzun tiyatrosu adlı altında tavşan ailesinin sitcomu gösterilir. . Film Hollywood sinemasının özdeşleştirme mekanizmaları ile oynar, karakterler rolleri ile fazla özdeşleşiyor, gerçekliği yitiriyorlar ve psikoza sürükleniyorlar görünse dahi, Lynch izleyiciye özdeşleşebileceği hiçbir alan sunmaz. Film boyunca 1960'lara yapılan göndermelerin toplumsal, politik hiçbir içeriği yoktur, aksine bir grup fahişenin söylediği şarkılar aracılığı ile bu dile getirilir. Filmin kilit sahnelerinden birisi, filmin başında yaşlı bir kadının Nikki'yle yaptığı anlamını çözemediğimiz, bilmecemsi konuşmadır. Dün, bugün, yarın hakkında, bellek ve unutkanlık hakkında, kaybolan bir kadın ve cinayet hakkında konuşur. Hatta argo konuşmaları Nikki'yi rahatsız eder ama film içinde Susan karakterine büründüğünde daha sert bir argo kullanır.

Filmin temel mantığı anlatı içinde anlatı biçiminde ilerlemektedir. Nikki Grace'in öyküsü, kayıp kadın, Susan Blue'nun öyküsü, öykünün Hollywood'da geçen kısmı, Polonya'da geçen kısmı gibi. Diğer yandan film içinde çekilen film yarım kalmış bir yeniden çevrimdir. Orijinali, tamamlanamayan Polonya filmidir, iki başrol oyuncusu ölmüştür. Anlatı içinde anlatıların yer alması bir temsil stratejisidir; bunun benzeri örneklerini Andre Gide'in *Kalpazanlar* romanında ya da sinema tarihinden bir takım örneklerde bulabilmek mümkündür. Ne var ki Lynch'in biçimi

daha zorlayıcıdır, hangi anlatının nerede başladığı nerede bittiğinin net sınırları yoktur, *girdapsal bir anlatı* söz konusudur. ¹¹⁹

Lynch'in sinemasında politik bir bilincin tezahürlerini, şimdinin daha derinlikli bir temsilleştirmesini, ya da ütöpik boyutları göremeyiz. Ama aynı zamanda onun filmleri, kendi içinden çıktığı kültür hakkında bilinçli ve mesafeli görünür. Kafka'nın daha önce belirttiğimiz müstehcen Yasa'sı gibi, Lynch evreni de müstehcen bir evrendir. Bu onun kendi şimdisini temsil etme biçimidir. Burada mutluluk vaadi, ütopya sadece masalsı bir tını (*Vahşi Duygularda Oz Büyücüsüne, Inland Empire*'da Alice'in tavşanına yapılan göndermelerde olduğu gibi) taşır. Onda bakışın gücü, en sıradan nesnenin, güzel bir doğanın arkasından çıkan kötülüğü gösterir. Bu bakış tam da içinde yer aldığı toplumun bakışı değil midir? Asıl kötü olan her yerde bir kötülük gören bakışın içinde yer almaz mı? Bir yanda kendi uygarlığının varlığını sürdürmek için dünyanın dört bir yanını kan gölüne çeviren ABD ve onun Rambo'sunun arkasında destekleyicisi olarak Reagan'ın bakışı ve sırtışı. Ne var ki her sinema ya da her film nostaljinin kullanılış biçimleri konusunda bu kadar dikkat göstermez. Ama bu noktaya geçmeden önce birkaç noktayı daha açıklamak gerekebilir.

Buraya kadar söz ettiğimiz yönetmenlerde üretime ait mekanlar görülmez. Ceylan'da işsizlik, aylaklık, boş boş dolaşılın zamanlar fazlası ile vardır, Demirkubuz'da ise işler fahişelik, pezevenklik, geçici çalışma süreleri, gibi gösterilir ama maddi üretime dair bir unsur göze çarpmaz. Spielberg'de muhtemelen tek

¹¹⁹ Girdapsal anlatı kavramını Suer'den aldık; "*girdapsal anlatı yapısını Fransızca bir sözcük olan **mise-en-abime** kavramına karşılık gelecek şekilde kullanıyorum. İmgelerin ya da kavramların metin içinde metinsel bütünlüğe göndermede bulunarak birbirini tekrara edecek şekilde çoğalması anlamına gelen **mise-en-abime** yapısını en iyi ifade ettiği düşünülen örnekler, birbiri içine giren Çin kutuları ya da Rus Bebekleridir. Her iki örnekte de en dıştaki kabuk gerçek boyutlardaki asıl "şey" olarak düşünülürken, içeridekiler ona göndermede bulunarak onu sonsuzca tekrar eder. Metin içinde ise **mise-en-abime** alternatiflerin sürekli birbirini yansıladığı göstergeler arası bir oyundur. Sinemada, *mise-en-abime*'in örneklerinden biri "film içinde film" olabilir. Anlatının içine yerleştirilen ikinci bir film ana metni yansılayan bir alt metne dönüşür. Bazı metinlerde, bu girdapsal yansılama süreci, anlamın sürekli ertelenerek ve farklılaşarak istikrarsızlaştığı bir noktaya itilebilir." Suer, Asuman; *Hayalet Ev*, s: 182, 5. dip not.*

üretim alanı *Schindler'in Listesi* filmindeki fabrikadır ve gene Lynch'de fabrika mekanları gösterilse bile bunlar artık ölü mekanlardır. Schindler muhtemelen Spielberg'in en 'ciddi' filmidir, Yahudilerin sırtından bir asalak gibi beslenen karakteri, bütün izleyiciye dokunaklı bir kahraman gibi göstermeyi başarır. Bunun dışında çoğu filmde, ABD'de yaşayan orta sınıflardan karakterlerin öykülerini anlatır, arkeologlar, şerifler, bürokratlar, bilim dünyasından insanlar vb gibi. Bu son dönem hem Türkiye sinemasında hem de ABD sinemasında yaygın bir görünüm arz etmektedir. Sanki hiçbir üretim yoktur sanki gerçekten hiçbir kimse çalışmıyordur. *İşçi Sınıfı* ile beraber herkesin *cennete gittiği* bir dünyanın temsilleri karşımıza çıkmaktadır. Ne var ki bu noktada dikkatli olmak gerekir. Üretim alanlarının çevre ülkelere kayması ya da Baudrillard'ın tüketim toplumu kavramsallaştırması çerçevesinde, merkez ülkelerde üretim alanlarının gittikçe ortadan kaybolması, merkezi önemini yitirmeye başlaması gibi olgulara dikkat çekilmiştir. Burada sorun yoktur, ama sorun bunun temsil edilmiş biçimlerindedir. Diğer yandan 1980'den beri Türkiye ve benzeri ülkelerde, malların üretimi konusunda, sermaye gruplarının yaptığı yatırımların artış hızları ve geçmiştekine göre genişlemiş bir işçi kesiminin varlığı da aşikârdır. Ne var ki, *Maden, Yusuf ile Kenan* vb. filmlerde anlatının öznesi olan işçiler, nicel olarak büyüdükçe, Türkiye sinemasının dışına çıkmaya başlamaktadır. Diğer yandan ikinci can alıcı nokta Spielberg ve Lynch sinemalarında orta-sınıf olgusunun ele alınış biçimlerindedir. Spielberg sinemasında orta sınıf olgusunun ele alınış biçimi, her daim onu ve onun nezninde bütün toplumu korumaya yöneliktir. Orta sınıf karakter, kendi toplumsal konumunu gizleyerek (hangi arkeologun bu denli sinematografik bir hayatı vardır ki) sınıfsız toplumun vücut bulmuş hali, onun bir karikatürüne dönüşür. Ama zaten böylesi, organik, görünümde kaynaşmış, imtiyazsız bir toplum modeli her daim faşizmin siyasi programında bulunur. Lynch'in tek yaptığı, bu görünürdeki hümanist duyarlılığın, çocuksu, naif karakterin aslında tam da bir faşistten pek de farkı olmadığını göstermektedir. Lynch sinemasında, Kafka'da Yasa'nın aşırı mevcut olması gibi, bu zorba baba figürü aşırı mevcuttur, *Kayıp Otoban* filminde olduğu gibi. Bireysel fantezilerimiz olduğu gibi toplumsal fantezilerimiz de vardır ya da tam tersi; eğer, organik toplum bulunduğu yönündeki orta-sınıf fantezisinin ideolojisinden geçilip gidilirse, ancak orada toplum diye bir şeyin olmadığı gerçeğine ulaşılabilir. Bu toplumsal bir ideoloji eleştirisinde

olduğu kadar, bireysel yaşamda da geçerlidir. Orta sınıf fantezisi geçilip, mevcut gerçeklik algısı dayanaklarından yoksun bırakıldığında ortaya çıkan, bir Hollywood yıldızının fahişeye (*Inland Empire*) ya da hali vakti yerinde bir cazcının da mafya ile başı fena halde dertte bir oto tamircisine dönüştüğünü görürüz (*Kayıp Otoban*). Böylelikle, İtalyan Yeni-Gerçekçi sinemasıyla başlayan perspektifteki açılma boyutu tekrardan yakın planlara, öznenin ve ardından bireyin parçalanmasına doğru ilerler.

Nuri Bilge Ceylan sineması, Türkiye için cesurca bir girişim olsa da, henüz gerçek bir sinema haline gelememiş deneysel bir girişimdir. Geleneksel ya da başka bir biçimde bize bir öykü anlatmadığı gibi, henüz imgelerin kendisi de kavramsal boyuta dönüşmemiştir. *Üç Maymun*'da bu yöntemden uzaklaşmaya başlamasının sebebi belki de daha önceki denemelerinin tam anlamıyla başarıya ulaşmamış olmasını görmesidir. Diğer yandan Demirkubuz, Spielberg ve Lynch melodram yapılarından beslenmeyi sürdürüyor görünüyorlar. Ne var ki bunlar içinde sadece Lynch tam olarak melodrama eğilim gösterirken onun kalıplarını da kırmayı başarmış görünüyor. Eğer Demirkubuz sineması Fassbinder ile karşılaştırılacak olursa, diyelim ki onun *Korku Ruhu Yer Bitirir* filmiyle, Demirkubuz'un melodramın kalıplarına nasıl teslim olmuş olduğu da anlaşılacaktır. Fassbinder'de doğrudan güncel politikayla ilgilenmez ama melodram kalıpları içinden, Ali ile Emmi'nin ilişkisine mesafeli bir bakışın olanaklarını keşfeder ve faşizm üzerine önemli bir yapıtın altına imza atar. Fassbinder'in sinemasında belirleyici olan bir takım unsurlar göz önüne alınacak olursa, Douglas Sirk'ün melodramlarını etkisi, Brecht'in ve Brechtien uygulamaların etkisi, Godard'ın dönemin sineması üzerindeki etkisi ve Almanya'nın kendi geçmişinden kaçışçı ruh hali, bu sinema daha doğru anlaşılabilir. Ve bunlardan sonuncusu ayrıca önemlidir. Çünkü Türkiye sineması son otuz yıldır sistemli bir biçimde temel sorunlardan kaçmak üzerine bir anlayışla şekillenmektedir.

3.3. KAÇIŞ VE DİRENİŞ PRATİKLERİ

Daha önce de sözünü etmiş olduğumuz gibi, özellikle melodram, temel toplumsal ya da bireysel problemlerden kaçma üzerine inşa edilmiş bir anlatı stratejisidir. İyi ve kötü kavramları içerisine sıkıştırılmış bir ahlaki politikanın estetik ifadesidir. Bu anlamda kökenlerini 18. yüzyıl İngiliz felsefesinde, Hume, Burke gibi düşünürlerde bulur. Her ne kadar burjuva uygarlığının belirli bir aşamasına (aristokrasiden iktidarın bir uzlaşmayla da olsa tamamen alındığı ve İngiliz İmparatorluğuna yönelinen bir dönem ve aynı zamanda Fransız devrimi sonrasında) tekabül etse de, günümüzde, farklı bağlamlar içerisinde kendi varlığını sürdürmektedir. İkinci olarak da nostaljik anlatılar, pek çok kez, bir çocuğun ‘saf’ bakışı etrafında kendini organize ederken, mevcut olandan, şimdiden kaçmanın pratiklerini de inşa ederler. Ne var ki temel bir takım sorunları göz ardı etmenin farklı yolları da vardır. Bunlardan bir tanesi, gene yukarıdaki bağlamda, toplumsal problemleri, melodram, nostalji gibi bir takım kalıpların içine sokup ehlileştirmektir. Mesela, Yavuz Turgul’un, Türkiye sinemasının da Hollywood ile rekabet edebileceğini gösteren *Eşkîya* filminde, bir Kürt eşkıyanın, Kürt sorunundan ve yapıldığı tarih itibarı ile yaklaşık yirmi yıldır süren savaştan bihaber olması gibi.

3. Sinemanın yaratılabilme koşullarının olduğu bir tarihsel dönemde, ana damar Hollywood sinemasının melodram kalıplarını ‘başarıyla’ uygulayan *Eşkîya*, Türkiye sinemasında hatırı sayılır bir gişe patlaması yapmıştır ve daha sonraki bir takım filmlerin de yolunu böylelikle açmıştır. *Ağır Roman*, *Her Şey Çok Güzel Olacak*, *Propaganda*, *Vizontele*, *Vizontele Tuuba*, *GORA*, *AROG*, *Recep İvedik* gibi filmler, bu tarz büyük gişe geliri elde eden filmler mertebesine yükselebilmiştir. *Eşkîya* filmi aynı zamanda, yaşadığımız coğrafyanın temel meselelerine, kültürüne *oryantalist* bir bakış açısı ile yaklaşmanın da mümkün olabileceğini göstermiştir. Burada büyüleyici olan (kelimenin olumsuz anlamında) filmin kendi yarattığı mite bakışına kendisinin inanmasıdır. John Ford, *Liberty Valance*’ı *Vuran Adam* ya da *Fort Apache* filmlerinde bu mitleştirme operasyonunu nasıl işlediğini göstermiştir. Ne var ki, *Eşkîya*’da bu tarz bir öz-bilinçlilik yoktur. Ford hem karakterin insani düzeyde diyebileceğimiz bir kuruluşunu gerçekleştirir hem de mit düzeyinde. Mit

düzeyindeki işleyiş anlatının kendi çevresi ile sınırlıdır, izleyicisini mit sürecinin içine sokmaz. İzleyici, karakterin insani gerçekliği, o eylemi zaten yapmamış olması, yanlış kararlar verip bir sürü askeri ölüme yollaması gibi süreçlerine tanıklık eder. Ama *Eşkîya* filminde, Baran karakteri bir masal kahramanıdır, gündelik gerçeklikle bağlantısı olmayan, bu dünyanın dışından bir varlıktır. Kentlerin varoşları, mücadele alanlarının yeni dağları olabilir, ama hangi mücadele sorusuna bir cevap yoktur. *Muhsin Bey ve Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmleri ile belirli bir eleştirel üslup yakalayan Turgul sineması, *Eşkîya* filmi ile bu daha ham haldeki eleştirel perspektiften geri çekilir ve *Eşkîya* ile birlikte Türkiye sinemasından *bir yıldız daha kayar*.

Filmin çıkartılabilecek bir iletisi varsa, o da mevcut yaşamın insanlara pek de yaşam hakkı tanımadığıdır. Baran filmin sonundaki eylemi ile zaten bu gerçeği kabullenmiş görülür, gösterişli bir intiharı gerçekleştirir, her ne kadar polis kurşunlarına hedef olsa da filmde daha önce intihar olgusuna gönderme vardır. Ne var ki bu intihar biçimleri varoluşsal kaygılar çerçevesinde şekillenmez, daha çok izleyicinin duygusal motivasyonunu yönlendirici işlevlere sahiptirler. Ama hem kendi kültürüne hem de evrensel bir kültürün ne olabileceğine yabancılaşmış bir zihniyetin daha ileri gitme şansı yoktur. Mevcut dünya olası tek dünya gibi gösterilir, bundan kaçış sadece masalsı bir ton içerebilir ama bunun bir masal olduğunun farkında da değildir ve izleyicinin de böyle algılamasına yol açacak bir anlatı stratejisi yoktur. Varoluşsal kaygılar, aynı sebeplerden kaynaklanmasa da ya da aynı neticeleri doğurmasalar da, bütün toplumlarda mevcuttur. Varlık kaygısını ifade etmenin farklı yolları da vardır:

“Biz televizyon izleyerek, milyonerler, sinema tanrıları, rock yıldızları olacağımıza inanarak büyüdük ama olmayacağız... Hepimiz heba oluyoruz... Bütün bir nesil benzin pompalıyor, garsonluk yapıyor ya da beyaz yakalı köle olmuş... Reklamlar yüzünden araba ve kıyafet peşindeyiz... Nefret ettiğimiz işlerde çalışıyor, gereksiz şeyler alıyoruz... Bizler tarihin ortanca çocuklarıyız... Bir amacımız yok; ne

büyük savaş ne de büyük bir buhran yaşadık.... Bizim savaşımız ruhani savaş... Ve bunalımımız kendi hayatlarımız... ”¹²⁰

Dövüş Kulübü filmini, Tüketim Toplumunun eleştirisini ortaya koyan bir yapıt olarak değerlendirmek mümkündür. Uykusuzluk çekenlerin, prostat kanserlilerinin ya da başka tür ‘rahatsızlıkları’ olanların gittikleri rehabilite seansları, içinde yaşanan dünyanın değil, o dünyada yaşayanların ‘hasta’ olduğunu ima eder. Bu, insanları toplama kampları ya da cezaevlerine kapatmaktan daha ‘estetik’ ve kibar bir yöntemdir. Kim olduğumuzu belirleyen şey, ahlaki ya da politik seçimlerimiz değil ama ne giyip hangi marka mobilyalarla evimizi donattığımızdır. Jack (Edward Norton) karakteri bu içinde yaşadığı bunalımdan çıkmak için o seanstan bu seansa koştururken, bir gece bar çıkışında kavga ettiği Tyler (Brad Pitt) ile yepyeni bir hayata girer. Tüketim Toplumunun tüm ‘nimetlerini’ reddederek buna karşı erkeklerden oluşan bir kulüp kurarlar. Modern ya da postmodern dünyanın hiçbir aracının girmediği, harap bir evde, dijitalleşmiş, kablolardan ve plastiklerden oluşan bir çağın dışına, *kan ve eti* yeniden hissederek çıkarlar. Filmin sonunda Tyler ile Jack’in aslında aynı kişi oldukları ortaya çıkar. Filmin mutlu sonlu finalinde, sermayenin gökdelenleri yerle bir olur. Filmin sonundaki atlama sahnesinin, gökdelenlerin çöküşünün, gerçek dışı görünümü, Jack ile Marla’nın bunu pencereden izleyişi, sinemada film izleyen seyircinin konumunu akla getirir. Bu da düşsel bir sahne izlenimi yaratır. Bu anlamda *Eşkıya* filminin sonundaki havai fişek gösterisini andırır. Gelgelelim, *Dövüş Kulübü* (hem romanı¹²¹ hem de filmi) kendi mekansal ve zamansal koşullarının daha farkındadır. Yukarıdaki tirat, tüketime dayalı *postmodern etik* anlayışa karşı, ahlaki bir çağrı niteliği taşır. Dahası, Althusser’in ideoloji teorisinin çağırma boyutunun ötesine geçer, çünkü burada çağırma işlevini yerine getiren Büyük Öteki (devlet, kilise ya da aile gibi özneliği tanımlayan kurumlar) değil, karakterin kendisidir. Onun kendisini, kendi eylemi için özneleşmeye çağırması, aynı zamanda modern toplumun erken bir biçimi olan, kolektif yapıya da

¹²⁰ David Fincher’ın Chuck Palahniuk’un aynı adlı romanından uyarladığı *Fight Club (Dövüş Kulübü)* filminden bir diyalog.

¹²¹ Palahniuk, Chuck; *Dövüş Kulübü*, Ayrıntı Yayınları, Çev: Elif Özsayar, 2. Baskı – 2009.

bir çağrı niteliği taşır. *Eşkîya* gibi *Dövüş Kulübü* de yaşadığı çağa ait değildir, ama bu ait olmama durumunu doğru ortaya koymak gerekir. Onların aidiyetsizliği gene içlerinde yer aldıkları sistem tarafından belirlenir. Sistemle bu çatışma alanı ne var ki, Turgul'un filminde, bireysel aşk içinde, melodram kalıplarının çerçevesine sokularak eritilir. Bu filmdeki şiddet, hala geleneksel toplum modelleri çerçevesinde işleyen, kan davasını andırır bir şiddet biçimidir. Fincher ise şiddeti daha siyasal bir bağlamda kullanır. İnsanları tüketim toplumunun gündelik yaşamının sıkıcılığından kurtarabilecek, uyandırabilecek şey şiddetli bir patlamadır. Gelgelelim, filmin sonu, daimi bir Hollywood belki de ABD fantezisi. Uzaylılar, meteorlar, teröristler, depremler ya da başka bir şeyler daima bir felaket yaratır. Fincher'ın filminin bir farkı varsa, bu 'felaketi' yaratanların tarafından olayı izliyor oluşumuzdur.¹²² Bunu aynı zamanda bir başkalaşım süreci olarak görebilmek de mümkündür. *Eşkîya* filminde Baran'n 'çağ dışılığı' baştan sona sürer, Jack ise kendisini çağın dışına atar. Kafka'nın dönüşümünün bir tür tersi gerçekleşir. Bunun benzerlerin bir dizi başka filmde de görebilmek mümkündür, *Matrix* filminde Neo'nun 'gerçeğe uyanışı' ya da *Truman Show* filminde Truman'ın her şeyin bir televizyon programı olduğunun farkına varması örneklerinde gördüğümüz gibi. *Eşkîya* filmini oluşturan bilinç, kendi çağ dışılığını, kaderi kabullenme, oryantalist bakış, içinde olduğu kültür hakkındaki dilsizlik ve mitleştirme biçimi *şeyleşmiş bilincin* tezahürleridir ve kendisini fazlası ile açık eder. Ancak, *Dövüş Kulübü* ve *Truman Show* benzeri, kendi nesnelere hakkındaki daha ciddi filmler de dikkat edilecek olursa aynı dertten muzdariptir. Bu filmlerdeki karakterlerin, gerçeğe uyanışları da, baştan kurmaca olanın içine dahil edilmiştir. Marc Forster'ın *Stranger Than Fiction* (Lütfen Beni Öldürme) filmi bunu başarılı bir biçimde sergiler. Filmde Harold kendisinin kurmaca bir roman karakteri olduğunu anlar ne var ki bu romanın yazarı romanın sonunda onu öldürme niyetindedir. Harold yazarı bulup onu bundan vazgeçirir ve kurmaca evreninde

¹²² Bu anlamda 11 Eylül eylemi de tartışılabilir. ABD kendi felaket senaryolarında bu olayı defalarca sahnelemiştir. Bu eylem ve bunun hem sinema hem de bu tip olayların fantezisini kurma bağlamında iki ilişkiye, hem Zizek hem de Baudrillard dikkat çekmektedir. Zizek, Slavoj *Kırılğan Temas*, Metis Yayınları, çev: Tuncay Birkan, 1. Baskı – 2002; “Gerçeğin Çölüne Hoş geldiniz”, s: 293 – 301; Baudrillard, Jean; *Şeytana Satılan Ruh*, Doğu Batı Yayınları, çev: Oğuz Adanır, 1. Baskı – 2005; “Sanal Evren ve Haber Dünyası”, s: 115-137.

yaşamaya devam eder. Filmin bize gösterdiği tam da gerçeğe uyanış dediğimiz sürecin kurmaca evrenin olanaklarından birisi olduğudur. Özne, özne olabileceği koşullarının sadece bu evrenin kodları içinde olabileceğini ya kabul etmelidir ya da özne olmaktan vazgeçmelidir. Bu bir tür *simgesel intihardır* ama *Eşkiya* filminde gördüğümüz biçimiyle alakası pek yoktur. *Dövüş Kulübü*'nün sonunda Tyler'ın öldürülmesi anlamlıdır. Eğer içinde yaşadığınız sistemle fazla özdeşleşirseniz, bu bir noktada patlar, her zaman belirli bir mesafe bırakmak gerekir. Tyler bu mesafeyi oluşturmak için vardır, görevi bitince gidebilir. Onu sisteme karşı yıkıcı bir güç olarak değil, aksine sistemin öteki, sapkın yüzü olarak görmek daha doğru olacaktır. Filmin sonuna tekrardan dönecek olursak, finans gökdelenlerini yerle bir etmek hiçbir şeyi değiştirmeyecektir, kaldı ki 11 Eylül'de gerçekleştirilen eylemden sonra da değiştirmemiştir. Her ne kadar *artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak* biçimindeki, hiçbir anlam içermeyen söz pek çok yerde tekrarlınsa da, Irak'ta yaşananlar Vietnam'ın bir devamıdır. Kapitalizm, ne geçmişte ne de bugünkü haliyle hiçbir zaman sadece iktisadi bir sistem olmamıştır, aksine her zaman öncelikle siyasal bir sistemdir ve gerçek bir mücadele ancak siyasal araçlarla verilebilir.

James McTeigue'nin yönettiği *V For Vendetta*'nin hedefinde tam da siyaset sahnesi vardır. Film, hayali bir gelecekte, 2020 yılında, totaliter, faşist bir rejimle yönetilmekte olan İngiltere'de geçer. Totaliter başkan, Orwell'in romanından uyarlanan *1984* filmindeki John Hurt'tır. Yüzünde sürekli bir maske olan Vendetta, 5 Kasım gecesinde parlamento binasını havaya uçuracaktır, çünkü Guy Fawkes adındaki bir komplocu 1605'de bunu yapmaya çalışırken yakalanmış ve idam edilmiştir. Ama yolları Evey ile kesişir ve bu komplo gecesine uzanan sürece aynı zamanda bir aşk ve Evey'in dönüşüm hikayesi de eklenir. Film totaliter bir rejime karşı bireysel bir başkaldırıyı kolektifleştirme çabasının ürünüdür. Ancak, başkaldırının politik bir düzlemi yoktur. V karakteri yıllar önce üzerinde deneyler yapılan birisidir ve oradan kurtulmayı başarmıştır. Totaliter rejimin arka planını gözler önüne çıkarmak istiyordur. Çünkü rejimin tek dayanağı geçmişteki korku kültürüdür. Kendi yarattıkları komploları, 'Müslüman saldırganların' suçu olarak gösterip iktidara gelmişlerdir ve oraya yerleşmişlerdir. Kuşkusuz bu Müslüman saldırgan söylemi, günümüz ABD savaş politikalarını ve onun korku kültürünü çağrıştırmaktadır. Alan Moore'un çizgi romanından uyarlanan filmde, onun anarşist

tutumu yoktur. Çizgi roman anarşizm ile totaliterlik arasındaki savaş üzerine kuruludur. Filmde, TV programı, din, polis teşkilatı, siyasi iktidar gibi kurum ve kuruluşlar arasındaki işbirliği çarpıcıysa da, görünüm düzleminin İngiltere'nin ya da ABD'nin günümüz koşulları ile pek bir ilgisi yoktur. Oysa ki bugün modern denen toplumlarda baskı araçları varsa da bunlar daha çok haz kültürü üzerine kurulmuştur. *"Bu maskenin altında etten fazlası var. Bu maskenin altında bir fikir var, ve fikirler kurşun geçirmezdir!"* V karakterin söylediği bu söze rağmen arkasında da ne tarz bir fikir olduğu ortaya çıkmamaktadır. *Dövüş Kulübü* gibi *V for Vendetta* filmi de içinden çıktığı kültürün, eleştirdiği yapının bir parçasıdır. Gerek totaliter rejimler, gerekse de günümüz toplumlarının yapıları bir avuç elitin, çoğunluğa karşı iktidarı değildir. Gerçek bir siyasal eleştiri oklarını gündelik yaşam pratiklerine, kendisine çevirmeli ve oradan gerçek bir siyaset üretmelidir. V karakterinin Baran karakterinden farkı yoktur ve bize sadece iyilerin ve kötülerin olduğu bir dünyanın masalsi tasvirini sunmaktadırlar. Ne var ki din, inanç, siyaset arasındaki ilişkiler filmin bize gösterdiğinden daha yakıcı ilişkilerdir. Din olgusu, kişi için, hem kendisine yabancılaşmasının hem de ütöpik bir bilincin izlerini taşır. Bunu en azından Marx'tan beri biliyoruz. Yabancılaşma olgusu ise, diyalektiğin asıl başladığı yerdir, kendisine yabancılaşmamış bir şeyin diyalektiği yoktur. Din bize başka bir dünyanın başka bir dünyada mümkün olabildiğini söyler, mevcut dünyamız da değil ama. Diğer bir ifade ile sahte bir ütopya adına var olan dünyamızın değişebilirliğini askıya alır, onu ve ona bakan bilincimizi şeyleştirir. İnanan kişi için, inancının yıkımı, gerçekliğinin çökmesi, ya delilikle sonuçlanacaktır ya da kendi bilincinde Gerçeğe uyanarak yaşayacağı bir devrimle. *V For Vendetta*'nın gerçek bir direniş biçiminin yerine kaçışçı masallardaki devriminin olduğu nokta da, *Takva* filmi karakterin 'gerçek' delirişini koyar.

Özer Kızıltan'ın *Takva* filmi, Türkiye sinemasında, muhtemelen, din-siyaset-sermaye ilişkilerine yüzeysel düzlemde de olsa değinen tek filmidir. Bunu dışarıdan ilişkilere bir bakışla değil, ama inanan bir Müslüman olan Muharrem karakterinin gözünden yapar. Filmin öyküsü şu şekildedir:

Muharrem 30 yılı aşkın bir süredir aynı mahallede yaşamaktadır. Sade bir işi vardır. Muharrem ibadet ederek, cinsellikten uzak, İslami akidelere bağlı bir yaşam

sürdürmektedir. Muharrem'in dindarlığı, tarikat şeyhinin dikkatini çeker. Şeyhin kendisine tarikatın sahip olduğu sayısız mülkün kira toplayıcısı olarak çalışacağı idari bir görev teklif etmesine yol açar. Yeni giysiler, cep telefonu ve bilgisayarla donatılmış Muharrem, şimdi uzun zamandır uzağında kalmayı başardığı modern dış dünyanın içindedir. Muharrem, artık tahakküm eden ve mağrur bir kişi olmuştur. Çalıştığı yerde elinde olmadan bir yolsuzluk yapar. Muharrem'in iç huzuru kendisini rüyalarında cezbeden baştan çıkarıcı bir kadının görüntüsü ile allak bullak olur. Muharrem yaşamını dünyevi ve manevi değerleri birbirlerinden ayırabilme üzerine kurmuştur. Ama kendini adadığı değerler bir bir yıkılmaktadır. Allah korkusu akli dengesini zedelemeye başlamıştır...¹²³

İslamiyet, Müslümanlık olgusu hem biçim hem de içerik düzleminde Türkiye sinemasında Kürt sorunu, resmi ideoloji, 12 Eylül gibi hep kıyısından dolaşılan ama hiçbir biçimde doğrudan hesaplaşamayan temel sorunlardan birisi olmuştur. Film temel olarak iki ana kısımdan oluşur, birinci kısım Muharrem karakterini bize tanıtmak üzerinden ilerler, onun şeyh ile olan ilişkisini kurar ve onun para toplama işlerini yaparken, dini söylem ile pratik arasındaki mesafeye işaret eder. İkinci yarısı ise bu mesafenin, Muharrem üzerindeki etkilerine ve onun rüyalarında ortaya çıkan isteklerine tekabül eder. İnanç, Muharrem'in tek ontolojik hakikatidir ve bu inanç büyük bir saflıkla ve mütevazilik ile belirlenmiştir. Ne var ki, tarikat şeyhi adına işleri yapmaya başladığı zaman, şeyhin inanç biçimi ve davranışları arasındaki uçurumun farkına varır ama onun adına iş görmeye devam eder. Film en kritik anında nedense geri çekilir ama, bir iş adamının belediyeden ihale almak için Muharrem ile görüşme sahnesi ve kibar bir rüşvet biçiminde ondan aşırı derecede çuval satın alması, siyaset-sermaye ve din arasında yer alan ilişkilere işaret etse de, yönetmen bunun üzerine gitmez, bu noktadan sonra Muharrem'in rüyalarına, arzularına yönelir ve bir kadının hayali ile başa çıkamama noktasına sürükler. Bu başa çıkamama, arzusuna kapılma nedeniyledir ki, Muharrem bir süre sonra delirir. Ve film onun bu 'aklını yitirışı' ile sona erer.

¹²³ <http://www.takva.com.tr/indexTR.html>, erişim tarihi 05.05.2009, kısaltılarak alınmıştır.

Filmin bu anlamda bütününe baktığımız zaman, başlangıçta cesaretle ilgilenmeye başladığı konudan hızla geri çekildiğini görürüz. Karakterin inancı yaşayış biçimi ile dinin gündelik hayatta farklı kullanılış biçimleri arasındaki çatışmayı yönetmen arka plana iter. Başlangıçta karakteri daha dışarıdan görmemize olanak sağlayan nesnel bakış gittikçe karakterin öznelliğine doğru iner. Muharrem'i filmi sonunda delirmiş bir karakter haline getirmek, temel meseleden kaçmanın yolunu kurmaya yaramaktadır. *Hamlet*'in deliliği toplumsal ilişkilerdeki gerçeği ortaya çıkarmaya yararken, bu filmdeki delilik karakterin mevcut gerçeklik içinde boğulması ile sonuçlanır. Sinemada din kurumunun eleştirisinin ve dine duyulan saf inancın sonuçlarının siyasal boyutlarının neler olabileceğini Bunuel sinemasından bildiğimiz için, *Takva* filminin kaçış stratejisi de bütün çıplaklığı ile ortaya çıkmaktadır.

Eğer *Takva* özellikle 12 Eylül sonrasında, Türk-İslam sentezci bir hale bürünen 'resmi-ideoloji' tarafından desteklenmiş, din ve onun diğer toplumsal boyutlarla olan ilişkilerinden bunu hem gösterip hem de çözümlenmeden bırakıp kaçıyor, bir dizi başka film de, tam da bugünümüzü oluşturan en temel kırılma noktası olan 12 Eylül için aynı şeyi yapıyordu. *Vizontele Tuuba*, *Beynelmilel*, *Eve Dönüş*, *Babam ve Oğlum* gibi bir son dönemde yapılmış olan filmler 12 Eylül'ü kendi anlatılarının içine alan bir dizi filmidir. Bu filmlerin hepsinin ortak sorunu, anlatının tarihsel arka planına 12 Eylül'ü değil de mesela 30 Şubat'ı koysanız bile hiçbir şeyin değişmeyecek olmasıdır. Bu filmlerden, özellikle *Vizontele Tuuba* ve *Babam ve Oğlum* filmleri gişede büyük gelir elde ettiler. Birisi nostaljik bir yapıda komedi unsurları barındırırken, diğeri melodramın bütün kalıplarını kullandı.

Vizontele Tuba bugünden önce 12 Ekim tarihinde Ankara'ya, orada bir liseye döner bunun peşi sıra, yaz tatilini geçirme hakkındaki bir kompozisyondan, 12 Eylül öncesi Güneydoğu'da bir kasabaya odaklanır. Film bu anlamıyla hatırlama üstüne bir filmidir. Ancak bu anımsayış, Proust'un anlatısında görmüş olduğumuz, bir hatırlayış biçiminde değildir. Proust'ta anımsama eylemi aynı zamanda geçmişten bugüne doğru uzanan, arzunun diyalektiği boyunca ilerleyen, zamansal bir bütünlüğe tekabül ederken, *Vizontele Tuuba*, filmde anımsanan zamanın kendi sınırlarında kalır. Anlatıcı olarak Yılmaz Erdoğan'ın dış sesi, aynı zamanda filmin anlattığı dönemi

deneyimleyenin de bir çocuk olduğunu, o çocuğun bugünden kendisini anlattığını ima eder. Hem Yeni-Gerçekçilikte hem de nostalji filmlerinde çocuk imgesi bir biçimde sıklıkla kullanılmaktadır. Ya baş karakter biçiminde, ya da *Vizontele Tuuba* da olduğu gibi, görülmeden. Tabii ki burada çocuk Yılmaz Erdoğan'ın kendisi yerine, onun canlandırdığı bir karakter olun, çocuksu hareketleri ile dikkat çeken Deli Emin karakteri vardır. Çocuğun bu biçimde kullanılmasını son dönem İtalyan sinemasında da birkaç filmde görmekteyiz. Gene Yeni İran Sinemasında çocuk imgesi dönem dönem karşımıza çıkmaktadır. Çocuk ya da çocuksu bakış, onun naifliği, nostaljik imgelerle yüklü filmlerin en azından bir kısmının arka planını kurarken, diğer yandan onun ele aldığı tarihsel dönemi, bir daha ele geçirilemez saf bir tarihsel an olarak belirler. Bu anlamıyla bilinç kendi ütopyik zamanını geçmişte yakalar. Diğer bir ifade ile günümüz aslında mitsel bir geçmişin parçasıdır ama arada yaşanan travmatik bir olay vardır, ne var ki bu travmatik olay da anlatı yapısının merkezini değil arka planını oluşturarak ehlileştirilir. Böylelikle 12 Eylül çocukluktan yetişkinliğe geçmenin, oradaki masumiyeti yitirmenin bir aracı haline gelir. Ne var ki benzeri bir deneyim olarak 2. Dünya Savaşı ve atom bombası felaketlerinin, bellek metaforu aracılığı ile Resnais sinemasına nasıl aktarıldığına değinmiştik. Resnais sinemasında, *Hiroşima Sevgilim* filminde, zamanın ve belleğin parçalanması filmin biçimine de yansır. Oysa *Vizontele Tuuba* filmi bize, sevimli, yaramaz çocuklara ait bir geçmiş gösterir. Son kertede darbenin yaptığı, bir babanın yaramaz çocuklarına birkaç tokat atmasıydı. Elbette *Babam ve Oğlum* filmi de 12 Eylül'ü aynı temel ekseninde değerlendirir, bir baba- oğul çatışması ekseninde.

Toplumsal sorunların, aile içi eksenlere aktarılarak temsil edilmesi elbette mümkündür. David Lynch'in *Mavi Kadife*, *İkiz Tepeler* gibi filmleri, Reagan ve sonrası ABD politikalarının en büyük destekçisi, temiz kalpli, taşrada kendi halinde yaşayan beyaz Amerikalıların bir anlamda teşhiri üzerinedir. Farklı bağlamda bu dinamikler Türkiye içinde geçerlidir, çünkü bir darbenin etkilerinin büyük bir çoğunluğa karşın otuz yıldır varlığını sürdürebilmesi pek mümkün değildir. Bu anlamda, darbenin yarattığı tahribat, onun politikaları, doğrudan darbeyi değil ama onun zihniyetinin toplumsal katmanlar içinde nasıl yer aldığını teşhir ederek gösterilebilir. *Vizontele Tuuba* daha önceki filmde olduğu gibi, anlatısını karakterler arasında dolaştırarak, izleyicinin merkezi bir konuya odaklanmasını engeller. Birden

çok daha fazla karakterle çalışmak gibi bir deneyimi Altman da gerçekleştiriyor olsa da onun filmleri merkezi bir sorunsal etrafında bütün karakterlerini örgütler. *Player* filminde Hollywood sisteminin eleştirisini yapımcı, yönetmen, oyuncu, senarist gibi farklı karakter katmanları arasında gezinerek eleştirirken gene *Hazır Giyim* filminde, bunu, moda sektörünün farklı bileşenlerini sergileyerek verir. Ne var ki Yılmaz Erdoğan'ın filmi, bize 12 Eylül öncesi bir Güney Doğu'da bir ilçeyi gösterse de karakterler arasında böyle bir katmanlaşma yoktur. *Bir Demet Tiyatro* gösterilerini anımsatır bir biçimde, izleyicinin çocuksu bakışını uyararak, onu Deli Emin karakterinin bakışından bu sürece tanıklık edip çoğu zaman gülmesine yer yer de hüzünlenmesine olanak tanıyacak biçimde anlattısını kurar.

Babam ve Oğlum filmi anlattısını bu anlamda daha merkezi bir biçimde inşa eder. Böylelikle, klasik sinemanın melodram geleneklerine bir nebze yaklaşır. Ne var ki, 12 Eylül arka planı sadece bir fondur. Filmin baştan sona doğru gittikçe, olayların düzenlenişini sağlayan olay örgüsünün temel mantığı, toplumsal ilişkilerin yarattığı bir takım nedenselliklerden ziyade, melodram yapılarında gördüğümüz tesadüflerin peşi sıra gelmesi üzerinedir. 12 Eylül sabahı doğan bir çocuk, annenin ölümü, babanın büyütme zorunda kalması, babanın hastalanıp çocuğunu da alarak babasının evine geri dönmesi vb gibi. Bunların hiç birinin 12 Eylül'le bir ilgisi yoktur. Film bu sebeple, adının da işaret ettiği gibi sadece baba ile oğul arasındaki çatışma eksenine odaklanır. 12 Eylül öncesi siyasi atmosfer, burada, baba ile oğul arasına giren, oğul büyümesine yol açan bir geçiş dönemidir ve sancılıdır. Fikret Kuşkan'ı oynadığı Sadık karakterinin, eğer adı özel bir içeriğe sahipse, neye Sadık olduğu da net değildir. Filmin sonunda Sadık karakterinin ölmesi tüm aileyi yeniden bir araya getirir, tüm küskünlükler sona erer, herkes küçük Deniz'in etrafında kenetlenir.

Benzeri bir yaklaşımı Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde de görürüz. Filmin konusu kısaca şöyledir: bütün yakınlarını kaybeden küçük bir [Kürt](#) kızı Hejar ve bir yargıç emeklisi olan Rıfat Bey'in [İstanbul](#)'da kesişen öyküleri. Küçük bir Kürt kızı olan Hejar bir akrabası tarafından bir avukatın evine bırakılır. Ancak bu evde kalan iki militan, polis baskını sonucu öldürülünce Hejar karşı daireye, cumhuriyet ilkelerine son derece bağlı emekli bir hakim Rıfat Bey'in evine

kaçar. Artık, Türkçe bilmeyen Hejar ile Kürtçe bilmeyen Rıfat Bey aynı evde yaşamaya başlar. Film bir yandan Kürt ve Türk kimliklerine, diğer yandan da ‘resmi ideolojinin’ hem Kürt sorununa hem de insanlar olarak Kürtlere bakışını eleştirmektedirse de, bu eleştirisini küçük bir çocuğu anlatının merkezine yerleştirerek yapar.

Bu filmlerde görülen temel nokta, ele aldıkları konunun siyasi boyutlarından ziyade duygusal düzeydeki boyutlarıyla kaçışçı bir retoriği izleyerek ilgilenmektir. Bunu sağlamak için ya mitik karakterler, ya delirme, ya da masum çocuk imgesi seçilmektedir. Bunlar gerçek sorunlardan mevcut toplumsal gerçekliğin kodlarının içine sığınarak ama aynı zamanda sanki bu gerçekle ilgileniyormuş gibi yapmanın sinemasal demogojisini oluştururlar. *Babam ve Oğlum*, *Vizontele* filmleri, *Eşkıya* vb örneklerde, gişe gelirlerine bakarak bu demogojinin bir nebze tuttuğunu söylemek mümkündür. Ancak ne 12 Eylül, ne Kürt sorunu ne de Türk-İslam sentezci bir resmi-ideolojinin dayatmaları bu kadar naif değildir. İnsanların içinde yaşadıkları kültürlerin, insanların üzerinde yaptığı tahribatı farklı biçimlerde ele alan filmler de vardır. Bu filmlerin bir kısmı bedene ilişkin diyebileceğimiz bir anlatı kurarlar. Karakterlerinin kişilikleri kadar bedenleri de bu tahribattan etkilenir. Bedenin merkezi bir kategori olduğu filmler ABD sinemasında farklı türler ya da anlatılar içinde yaygındır, Türkiye sinemasında ise biraz daha dolaylı bir biçimde yer alır.

3.4. BEDEN VE KİMLİK POLİTİKALARI

Hıristiyan kültürünün İsa'nın bedeni ile ilgili bağlantısı göz önüne alınırsa, hem Avrupa sinemasında hem de ABD'de sinemasal temsiller içinde bedenin önemli bir yer tutmasının, bu dini temel yabancılaşma ile ilgili bağlantısı anlaşılabilir. Günümüze doğru ise, tüketim toplumunun büyük ölçüde beden üzerinden ilerliyor olması, bu süreci daha da derin hale getirir. Bu bir yandan bedeni kutsallaştırma, her şeyin merkezi haline getirme biçiminde olabilirken, diğer taraftan da sanallaşma, bedenden kurtulma biçiminde ters bir yöntemde izleyebilir. Ancak bizim buradaki

temel ilgimiz bir yandan haz ve kişiliğin öncelikli göstergesi olarak beden ile bedene acı çektirme pratikleri üzerinde olacak.¹²⁴

Darren Aronofsky'nin *Requiem For A Dream (Bir Rüya İçin Ağıt)* filmi, bedeni anlatı merkezine taşıyan son dönemdeki filmlerden birisidir. Film tüketim toplumu, uyuşturucu ve insani öznenin yıkılışı üzerine bir ağıt niteliği taşımaktadır. Uyuşturucu kültürünün içinde yer alan üç genç Harry, Marion ve Tyrone ile Harry'nin annesi Sara'nın televizyona çıkmak için güzelleşip, zayıflamaya çabalamasının yarattığı tahribatlar üstüne giden film, dört zamansal kategori içinde, mevsimlerin geçişi ile bir yılı, mevsimlere uygun bir biçimde anlatır. İlkbaharda her şey tomurcuklanır, güzel bir yaz, ardından umutların kırılmaya başladığı sonbahar ve çöküşün anlatıldığı kış ile film sona erer. Filmde bedene uygulanan şiddet biçimlerinin, filmin son sahnesindeki Marion'ı başka bir kadınla, çok sayıda beyaz erkeğin önünde, uyuşturucu için birlikte olması hariç, mazoşizm ya da sadizm ile bir ilgisi yoktur. Karakterlerin beklentileri mevcut dünyanın sınırları içinde küçük beklentilerdir ama bunlar için ödedikleri bedel aşırıdır.

Filmde müziğin yoğun kullanımı ve pek çok sahenin müziğe göre düzenlenişi, video klip ya da reklam mantığını çağrıştırmaktadır. Bunu temel olarak eleştirdiği yapıya biçimsel bir gönderme biçiminde görebilmek mümkündür. Ne var ki müziğin bu tarz baroklaştırılmış kullanımı, melankolik bir ruh durumunu yansıtırken diğer yandan da filmin gittikçe hüzünlü bir hal alan yapısına izleyicinin daha da bağlanmasını sağlar. Diğer bir ifade ile, müzik de izleyicisinin aklını uyuşturur, duygusal yatırımını körükler. Müziğin bu tarz kullanımı önemlidir,

¹²⁴ Beden ile ilgili olarak bakınız: Çabuklu, Yaşar, *Bedenin Farklı Halleri*, Kanat Kitap, 1. Baskı – 2006. Çabuklu modernizmden postmodernizme geçerken bedenin konumunu tartışıyor. Burada temel eksenini organik beden anlayışından inorganik bedene geçiş oluşturuyor. Acar – Savran, Gülnur; *Beden Emek Tarihi*, Kanat Kitap, 1. Baskı – 2009, Gülnur Savran ise feminist bir anlayışla emek eksenli bir anlayışı birleştirerek, ikili karşıtlıklar dizgesinin ötesine ulaşabilecek bir siyasetin arayışını yapıyor. Marcos, Sylvia, *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet*, Ütopya Yayınları, 2006 – 1. Baskı, antropolojik bağlamda, özellikle kadından yola çıkarak farklı kültürlerde beden konusuna eğiliyor. Bunun dışında Foucault, Barthes, Reich, Lacan gibi kuramcılarda bedenin merkezi bir yer işgal ettiğini söylemek gerekir. Batı felsefesinde bedeni merkeze alan düşünce biçimlerini ise Marx, Freud ve Nietzsche'de bulabilmek mümkündür.

benzeri bir kullanımı *Ulis'in Bakışı* filminde de buluruz. Her iki film de beklentilerin, umutların kaybedilmesi üzerine melankolik, yıkıcı bir bakış taşır. Annenin TV stüdyosuna doğru yürüdüğü sahnenin ardında müziğin kullanımı ile Lenin heykelinin taşındığı uzunca sekanstaki müziğin kullanımı benzer nitelikler taşır. Ama diğer bir filmde, mesela Fassbinder'in *Lili Marlen* filminde, aynı adlı şarkının hücrede defalarca dinlettirilmesinin ikili bir yapısı vardır. Bir yandan totaliter yapı karaktere işkence uygulamaktadır ama diğer taraftan da bu müzik karakteri ayakta tutar, onu gerçekliğe bağlar, delirmemesine olanak yaratır. Aynı zamanda bu şarkı film içinde hem totaliter sistem tarafından bir tehdit gibi algılanır hem de saçma sapan bir aşk şarkısı sistemin aracı haline dönüştürülür.

Uyuşturucunun kullanıldığı sahnelerde peş peşe gelen kesmeler hem bu yapılara hem de uyuşturucunun algıda yol açtığı değişime tekabüle eder. Uyuşturucu kültürü çift yönlüdür, bir yanda gençlerin kullandığı yasa dışı uyuşturucular, diğer yanda ise annenin uyuşmasına sebep olan TV ekranı ve TV'ye daha zayıf ve güzel çıkmak için kullanıp bağımlısı haline geldiği yasal ilaçlar. Uyuşturucunun kullanımı özellikle bağımsız sinemada *Easy Rider* filminden beri temel bir izlektir. Bu kimi zaman cezbedici, övücü biçimlerde verilirken (ki *Easy Rider* bu yöndedir) kimi zamanda bunun yıkıcı sonuçları bu filmde olduğu gibi gösterilmiştir. *Bir Rüya İçin Ağıt* filminde kullanım iki yönlüdür, bir yanda gençler mevcut gerçeklikten kaçmanın bir aracı olarak uyuşturucuyu kullanırlar ki, bunun sonucunda birisi ölür, birisi kolunu kaybeder, Marion'da uyuşturucu için seks partilerine katılır. Bedene uygulanan şiddet gene karakteri tahrip eder. Annenin kullanımı ise, gerçekliğin içine daha da girmek, TV ekranına çıkmak, orada herkes tarafından güzel bulunmak içindir. Kullandığı ilaçlar yüzünden hiç bir şey yiyemez, halüsinasyonlar görmeye başlar, bütün gerçeklik algısını da yitirir. Bu filmi, Danny Boyle'un *Trainspotting* filmiyle beraber değerlendirecek olursak, şu sonuca varmamız pek de zor olamayacaktır. Boyle'un filminin sonunda, uyuşturucuyu kullanmayı bırakan karakter, topluma uymaya karar verir, bir iş bulacaktır, herkes gibi faturalarını ödeyecektir vesaire. Bunları dış ses olarak izleyici duyarken, karakter kameraya doğru genel plandan yakın plana doğru yürür. Başlangıçta net olan yüzü, bedeni, gittikçe flulaşır ve belirsizleşir. Tüketim toplumunda bedene ilişkin bir siyaseti

uyuşturucu kullanımı ya da karşıtlığı üzerinden oluşturabilmek mümkün değildir. Bu iki film bu anlamda birbirlerini tamamlar.

Son dönem ABD sinemasına Tarantino ile beraber hakim olmaya başlayan başka bir eğilim ise, bedeni kesilip biçilecek bir araç olarak gösterir. *Rezervuar Köpekleri*, *Ucuz Roman* ile başlayan bu eğilim, onun sinemasından esinlenen ya da onun desteklediği bir yönetmen grubu yaratmıştır. Başta Rodriguez olmak üzere bu yönetmenlerin filmlerinde bedene uygulanan şiddet çizgi romanlarda ya da Japon animelerinde gördüğümüz bir tarzda abartılı üsluplar içinde ele alınmaktadır. Ne var ki şiddetin sinemada bu tarz kullanımı her zaman mizahi unsurlarla yüklü ya da *Kill Bill* filmlerinde olduğu gibi, aşırı stilize değildir. Eli Roth'un yönetmenliğini yaptığı *Hostel* filmi, ortaya koyduğu şiddet çemberini ciddiye alan filmlerden birisidir. Kuşkusuz Hollywood ve ABD sinemasının geçmiş örneklerinde, bu tarz şiddet yüklü ve belki bundan daha aşırıların da olduğu filmler vardır. Filmin özelliği her ne kadar Slovakya'da geçiyorsa da, sosyalizm sonrası Doğu Avrupa imajı sunuyor oluşunda yatmaktadır: Güzel, baştan çıkarıcı Doğu Avrupalı kadın imajı ve aşırı şiddet görüntüleri. Diğer yandan kaçırılan insanların, zenginler tarafından satın alınıp, bedenlerine her türlü işkencenin yapıldığı bir fabrika kalıntısının varlığı. Bu göstergeler, eğer bir anlam ifade edeceklerse, Batının Doğu Avrupa'ya bakışını oluşturur. Ama bu bakış yönetmenin eleştirel perspektifinin bir sonucu değildir, aksine Doğu Avrupa Batı'nın karanlık yüzünü sergileyebileceği bir mekandır. Irak savaşının başlangıcında, ABD'de resmi ağızlardan, yakalanan kişilere ABD'de işkence yapılamayacağı ama bunun bu konuda daha toleranslı müttefiklerde yapılabileceği biçiminde sözler edilmişti. Ki daha sonrasında, Avrupa'daki, NATO uçakları ve ABD işkenceleri ortaya çıkmıştı. Bu anlamda, Balkan'lardaki savaş sırasında, Avrupalı ve ABD'li 'solcu' entelektüel çevrelerin dayanışma ruhu ile ifade ettiği, Saraybosna başkentimizdir sözü, onların söylediği biçimde değil ama bu filmde, filmin kendisine rağmen doğrudur. Sermaye, bedenleri satın alıp parçalamak, tecavüz etmek üzerinden işleyen manik bir mantığa sahiptir. Sınırı insan bedeni değil kendi şiştikçe şişen bedenidir.

Gelgelelim işkence sadece ahlaki bir olgu değildir, bunu yapanlar büyük çoğunlukla bir görev ahlakı ile yapıyor olsalar da (çoğu işkenceci kendinde birer

Kantçıdır), siyaset yapmanın bir biçimidir. Ömer Uğur'un *Eve Dönüş* filmi sistemin vatandaşlarını baskı altına almak, kişisizleştirmek için uyguladığı politikayı anlatan bir film olarak ön plana çıkar. 12 Eylül öncesinde güncel siyasetten uzak duran, bununla hiç ilgilenmeyen Mustafa karakteri, darbe sonrasında örgüt yöneticisi Şehmuz'la karıştırılarak gözaltına alınır ve işkencelerden geçirilerek 'suçunu' itiraf etmesi, arkadaşlarını ele vermesi istenir. Sonunda yanlış kişi olduğu anlaşılınca serbest bırakılır, ama hayatı alt üst olmuştur. Film, Kültür Bakanlığı'nın oluşturduğu, içlerinde Halit Refiğ'in de olduğu kuruldan "işkence gören herkesi suçsuz gösteriyor" gerekçesiyle onay alamamıştır¹²⁵. Filmin, 12 Eylül rejiminin sadece siyasilerin değil bütün toplumun üzerine gittiğini göstermesi ve işkence gören Mustafa karakterinin, yanlışlık ortaya çıkıp serbest bırakılınca, işkencecisinin elini öpmesi filmin dikkate değer kısımlarıdır. İşkence politikalarının karakteri kişisizleştirme politikasını başarı ile vermesine karşın film, bu politikayı daha genel bir 12 Eylül politikasına bağlayamamıştır. Bu filmde de gördüğümüz olgu ki benzerlerin 12 Eylülle ilgili, hikaye, deneme, roman, anı vb. metinlerde de sıklıkla görüyoruz, işkence mağduriyetidir. İşkence politikaları bir anlamda işkence görenlerin ontolojik hakikati, varlıklarının dayanak noktası olmuştur. Yahudilerin Nazizm'i kendi toplama kampı deneyimleri biçiminde algılaması, ancak sağ kalanların temsil edilebileceği, orada yaşananların gerçek mağdurlarının temsil edilemeyeceği biçimindeki politikaları, Türkiye'de de 12 Eylül işkenceleri biçiminde ilerlemektedir. Ama ne Nazizm bir toplama kampından ibarettir ne de 12 Eylül işkencelerden. Bu filmler eleştirel bir perspektiften yaklaştıkları şeyin politikasını yeniden üretme noktasına gelmektedirler. Yönetmen aynı röportajda filmin *ideolojik değil politik olduğunu* ifade etmiş. Ne var ki film dediğinin tersi olmuş, kuşkusuz her filmde bulabileceğimiz kadar politika içerse de, politik bir bilinçle yapılmış bir film değildir. Film melodram olmasa da bunun sınırlarına çok yaklaşır ve anlatı stratejisinden fazla uzaklaşamaz. Faşizm ile faşist askeri diktatörlüklerle hesaplaşmanın başka biçimleri de vardır. Bunların bir kısmını Franco dönemi İspanyol sineması ve özellikle Carlos Saura'nın filmlerinde bulmak mümkündür.

¹²⁵ Radikal gazetesinde, Uğur Vardan'ın Ömer Uğur'la yaptığı röportajdan alınmıştır: http://www.sinematurk.com/documents/9150_2.txt erişim tarihi: 9 11 2006

Örneğin *Av* filmi, Franco döneminde, İspanya'nın özgürlüğü için mücadele eden gerillaların, tavşanlar gibi avlanmasının bir alegorisini gösterir. Bu nokta da ABD ile Türkiye arasında önemli bir zihinsel fark ortaya çıkmaktadır. ABD'de işkence, taşeron ülkelere havale edilmiştir ve bunu herkes bilmektedir, Türkiye'de ise sistematik bir politika olarak işkence yapıldığını herkes bilmektedir. Resmi ağızlardan bunların gerçekliği çok ender ifade edilir ve çoğu kez yalanlanır ama bu bilginin içeriğini değiştirmez. Ama burada ortak bir yön çıkartılabilir, iki toplumun insanların büyük bir çoğunluğu da bunu pek umursamaz. Eğer 12 Eylül'le işkence olgusu üzerinden hesaplaşmak isteniyorsa, bunun için öncelikli konum tam da insanların bu umursamazlığıdır. Bu ise vicdani, ahlaki yöntemlerle değil siyasi yöntemlerle yapılabilecek bir hesaplaşmadır ne var ki. En azından son dönem çekilen birkaç Alman filmi insanın taşıdığı, benimsediği kimlik ya da kimliklerin farklı koşullarda ne denli dönüşebildiğini göstermektedir. Oliver Hirschbiegel'in *Deney* ve Denis Gansel'in *Dalga* filmleri, iktidar ve şiddet ilişkileri üzerinden faşizan, totaliter eğilimlerin nasıl artış gösterdiği üzerine önemli iki çalışmadır. Bu filmlerin önemi, deneylerde oynadıkları role kendilerini fazla kaptırıp da kendi kişiliklerini yitime noktasına gelen kişiler değildir, asıl önemli olan arka planda kalıp da, olanları izleme noktasına gelen, bu rolle tam özdeşleşememe noktasında bir tür cemaat oluşturan yığınlardır. Bu sebeple kimlikler üzerinden yürütülen politikalar da sadece bir özdeşleşme, o kimliği tam olarak benimseme üzerine değildir sadece, aynı zamanda, minimum düzeyde de olsa bir özdeşleşememe kipi, bir mesafe taşırlar. Eğer bugünümüzü, ütopyacı bir perspektiften tarihselleştireceksek, 12 Eylül'e de bu perspektiften bakmamız gerekir. Eğer başka bir geleceği tahayyül ediyorsak bunun için bir siyaseti de icat etmemiz gerekir. Ama hiçbir siyaset yoktan var olamaz, kendi zamanındaki ve o zamanı oluşturan tarihsel dilimdeki siyasetlerle yüzleşir. Bunun için böylesi bir siyasetin, 12 Eylül öncesi sol siyasetin büyük oranda işçi sınıfı ya da halk devrimi gibi perspektifleri ile günümüzün kimlik siyasetleri arasındaki ilişkileri çözmesi gerekmektedir. Günümüzde, kapitalizm bir yandan çok-kültürlü bir yapıya bürünme çabasında iken diğer yandan da buna bağlı bir biçimde *bütünsel bir*

gerçeklik inşa etmektedir¹²⁶. O zaman son olarak Çok Kültürlü Kapitalizm çağında kimlik politikalarına göz atabiliriz.

Kapitalizmin iktisadi boyutunda 1980'lerin sonlarından itibaren hızlanan bir süreç içerisinde yaşanan şirket evlilikleri sayesinde Çokuluslu Kapitalizm kavramı da doğmuş oldu. Buna bağlı olarak da, günümüzde ulus-devletin varlık koşul ve biçimleri sorgulama nesnesi oldu. Diğer yandan da, çok kültürlü bir dünyada yaşamakta olduğumuz birden keşfedildi. Bu büyük keşif sonrasında da bütün kültürlerin eşit olması gerektiği biçiminde bir ideoloji ortaya çıkmış oldu. Bunun sonuçlarını çeşitli biçimlerde görmek mümkündür, Özellikle böylesi bir sistemin merkezi coğrafyalarında (ABD, Avrupa gibi) farklı kültürlere duyulan ilgide önemli bir artış gözlenmektedir. Bu modadan, sinemaya, değişik ülkelerin mutfaklarından, yaşam biçimlerine kadar pek çok noktada görülmektedir. Ne var ki, bu kültürlerin içi boşaltılmış göstergelerinin metropollerde yer buluyor olması, o kültürün gerçek failinin orada olabilmesi sonucunu doğurmamaktadır. Anlaşılabilir bir biçimde, farklı kültürlere duyulan ilgi ile birlikte ırkçı, dışlayıcı eğilimlerde de bir artış söz konusudur. Benzeri olguları bu bütünselleşmeye çabalayan sistem sayesinde Türkiye gibi merkezin hemen çevresini işgal etmiş ülkelerde de görmekteyiz. Bir yandan Kürt kültürüne, Roman kültürüne gösterilen ilgi, diğer yanda ırkçı, şovenist eğilimler. Buna karşı geliştirilen liberal hoşgörücü standart görüş, milliyetçiliğin aşırı olduğu yönünde, daha mutena, post-modern bir milliyetçi anlayışın varlığına ihtiyaç duyduğumuz yönündedir. Bu anlayış bir yandan milli kimliğimiz korunurken diğer yandan da diğerlerine hoş görü göstermenin yollarını icat etmektedir. Bu politika temelde iki şeye yol açmaktadır; bir yandan bize ait bir özcü milli kimlik tanımına

¹²⁶ Bütünsel gerçeklik kavramını Baudrillard'dan alıyoruz. "*Bütünsel Gerçeklik*" dediğimde bununla dünyanın, sınırlandırılması olanaksız işlemsel bir projeye suç ortağı yapılmasını yani her şeyin gerçek, görünür, saydam ve "özgürleştirilmiş" olduğu, bir sonuca ulaştırıldığı ve anlamlı olması gerektiği (oysa anlamdan söz edebilmek için her şeyin anlamlı olmaması gerekir) bir dünyayı kast ediyorum." Baudrillard, Jean, *Şeytana Satılan Ruh*, s: 13. Diğer yandan bu çalışmada bu tarz bir siyaseti icat etme amacında olmadığımızı da belirtmemiz gerekir. Böyle bir şey hem bu çalışmanın sınırlarının dışındadır hem de bir ya da birkaç kişinin yaptık demesi ile olacak bir şey değildir.

ihtiyaç duyar, bizde bizden başka kimselerde olmayan o değerli *mitik şey*'i oluşturmaya çalışır. Diğer yandan da diğerlerini bu mite göre tanımlamaya girişir. Bunun adı hoşgörölü ırkçılıktan başka bir şey değildir. O yüzden dünyamızın çok kültürlü olduğunu söyleyip bunun üzerinden böylesi siyaset güden bir anlayışa, dünyamızın kendinde birçok kültürlölük barındırma, bunu zenginleştirme durumunda olmadığını, söyledikleri şeyin bir ideoloji biçimi olduğunu göstermek gerekir. Bu noktada üç temel olguyu ayırt edebiliriz; birincisi *bütünsel gerçeklik* kategorisi. Son yaşanan mali krizle birlikte tüm dünya etkilenmiştir. Sanki bu dünyanın ortak krizidir, sanki kriz tarafsız davranmıştır. Eğer siz fazla etkilendiyseniz bu finans sektörünüzün henüz tam gelişmemiş olmasındandır yani bu bütünsel dünyaya henüz yeterinde dahil olamamışsınızdır. İkincisi, çok kültürlü bir yapıyı benimserken kendinin ayrıcalıklı konumuna sahip çıkmak üzerinden ilerler. Her ne kadar bu krizden, bireysel konumum sebebiyle etkilenmiş olsam da, içinde yaşadığım devlet, cemaat ya da her neyse o kadar derinden etkilenmemiştir. Kendime bu gerçekliği kabul edebileceğim, ona boyun eğebileceğim bir *hayali cemaati* dayanak olarak seçerim. Bu seçim aslında birinci durumun bir tür anti tezi işlevi görür, ne var ki bu anti-tezde de her şey aynen devam etmektedir. Üçüncü konum ise, bu krizin kendisine ait olmadığını, merkezi bir hayali cemaatin içinde yer almadığını ifade eder ve bu yüzden özgürlüğünü talep eder. Kuşkusuz bunların hiçbirisi sabit konumlar değildir ve üçü bir arada tek bir kişi üzerinde işleyebilir. Diğer yandan kimlikleri belirleyen tek unsurun da bu örnekte olduğu gibi, etnik kimlik ya da ulus-devlete ait olması gerekmez. Cinsel, dinsel, siyasal kimlik biçimleri vardır. Hem ABD sinemasında hem de Türkiye sinemasında bu konulara farklı biçimlerde eğilen filmler mevcuttur. Bunlar içinde, son dönemde, farklı kültürel coğrafyalar içinde, dört ayrı hikayeyi birbirine bağlayarak anlatan *Babil* filmi önemli bir örnektir.

Alejandro Inarritu'nun üçüncü filmi olan *Babil*, daha önceki filmlerinde olduğu gibi farklı hikayeleri kesiştirmektedir. Filmin öyküleri şu şekildedir; [Fas](#)'ın, [çöllük](#) arazide kurulu bir [köyünde](#), keçi sürüsü çobanlığı yapan iki kardeş, Ahmed ve Yusuf, babalarının yeni aldığı [tüfeği](#) denemek için bir kaç atış yaparlar. Atış konusunda daha deneyimli olan küçük kardeş Yusuf, satıcının dediği gibi, tüfeğin menzilinin 3 km. olup olmadığını kontrol etmek için yüksek bir tepeye çıkar. Tepenin aşağısındaki yoldan geçen yolcu otobüsüne nişan alıp ateş etmek gibi, hatalı

bir seçim yapar. İsalet ettiremediğini düşünerek abisiyle birlikte evlerine geri dönerler. Fakat bu çocuklar, yaptıkları yanlış seçimle, ardında bıraktıkları [dramın](#) farkında değildirler. Zira, [mermi](#) otobüsün camından içeri girerek, kocası Richard ile seyahat için [ABD](#)'den gelen Susan'ın, boynuna isabet etmiştir. Otobüste bulunan herkes bir anda paniğe kapılır. Richard çaresizlik içinde etrafındakilerden yardım ister. Fakat, sadece [yayın](#) organlarında ABD'lileri işgalci, barbar olarak tanıyan yolcular çifte yardım etmek istemez. Richard'ın ısrarı üzerine [ambulans](#) gelene kadar bir saat otobüsün beklemesini kabul ederler. Richard, [acil yardımın](#) yapılacağı yerlerden uzak oldukları için Susan'ı alarak en yakında ki köye götürür. Hataları yüzünden bir çocuklarını kaybetmiş olan çift, kötüye giden evliliklerini kurtarmak için yolculuğa çıkmışlardır. Nereden geldiği belli olmayan bir kurşunun otobüste bulunan [Amerika](#)'lılardan biri olan Susan'ı yaralaması haberi üzerine, ABD'nin [Fas](#) büyükelçiliği devreye girerek tüm dünyada [terör](#) saldırısı alarmı verilir. ABD, vatandaşlarının [terörist](#) saldırıya uğradığını düşünmektedir. Susan ve Richard, yolculuğa çıkarken çocukları Debbie ve Mike'ı [ABD](#)'de ki evlerinde daimi bakıcıları, [Meksika](#)'lı Amelia'ye bırakmışlardır. Richard evi arayıp başlarından geçen olayı bildirir. Fakat Amelia'nin, Meksika'da oğlunun düğünü vardır ve gitmek zorundadır. Çocuklara bakacak kimseyi bulamayınca, onları da yanına alarak sınır ötesindeki [Meksika](#)'ya gider. Meksika'nın tehlikeli olduğu düşüncesi ile büyüyen çocuklar tedirgindirler. Düğün bittikten sora, ABD'ye geri dönüşte Amelia'nin yanında yeğeni Santiago da vardır. Sınırdan geçişte ABD [polis](#)i sorun çıkarır. Asi bir ruha sahip genç Santiago, polisten kaçmaya çalışınca durumu daha da zora sokar. Dünyanın diğer ucu [Japonya](#)'da, Yasojiro'nun yakın zamanda karısı ölmüş, tüm sevgisine rağmen sağır ve dilsiz kızı Chieko ile, bir türlü iletişim sağlayamamanın sıkıntılarını çekmektedir. Annesinin [intihar](#) etmesinden de derin bir şekilde etkilenen Chieko, insanlarla iletişim sağlamak için bedensel bir çözüm arayışı içerisine girmiştir. Bunun yanısıra [Japon](#) polisi, farklı ülkelere giderek av yapmayı seven işadamı Yasojiro'yu, üzerine kayıtlı bir tüfekle [suç](#) işlendiği gerekçesiyle aramaktadır.

Filmin temel problemiği, adından da anlaşılacağı üzerine iletişimsizlik üzerinedir. *İletişim Çağı*'nda bu sorun temel bir problem olarak görünmektedir. Ama film sadece bunun üzerine kurulu değildir, aynı zamanda farklı kültürlerin birbirleri ile olan ilişkilerinin sınırlılıklarına da dikkat çeker. Temel ekseninde ama ABD vardır,

hem Meksika ile olan ilişkisi bağlamında hem de Fas ile olan ilişkisinde. Filmde renklerin kullanımı Meksika ile Fas'ı, diğer yandan da ABD ile Japonya'yı birbirlerine yaklaştırır. Aslında bu merkez ülkelerle çevre ülkeler arasında bir tür karşıtlık oluşturur. İletişimsizlik problemi ve kültürel çatışma alanı daha çok merkezi ülkeler ait bir sorun teşkil eder, ötekiler ise potansiyel bir düşman olarak görülür. Sınırdan geçmeye çalışan Meksikalı kaçmak durumunda kalır, ABD vatandaşları için doğrudan alarm verilir. Yasojiro, kızı ile iletişim kurmakta zorlanmaktadır, ama Susan'ı vuran silahı onun hediye ettiği anlaşılıp evine hemen polisler gelir. Bu durum fazlası ile ironiktir. İletişim güvenlik üzerinden sağlanabilirken, sevgi üzerinden sağlanamamaktadır. Filmde Fas'ta, Susan'ın yaralanmasından sonra, otobüsteki diğer turistlerin her yerde potansiyel düşman gören tedirgin bakışları ya da ABD sınır polisinin Santiago'yu aşırı sorgulayışı aslında bu bakışın kendisinin tehdit olduğunu gösterir. Her ne kadar çok kültürcü ideologlar, farklı kültürlerle saygı göstermekten bahsediyorlarsa da, mevcut dünyanın merkezinde yer alanlar için dışarısı daima bir tehdit unsuru, uygarlaştırılmamış bir Doğa'dır. Ama film bize bu uygarlığın insanı dışarıda bırakmak pahasına kurulmakta olduğunu aktarabilmektedir. Muhtemelen son dönem Hollywood sinemasında yapılmış, bu konudaki ender filmlerden birisi *Babil*'dir. En azından temel çatışmanın medeniyetler çatışması olmadığına altını çizer, kuşkusuz bunda yönetmenin Meksikalı olmasının da payı vardır.

Diğer yandan günümüze ilişkin söylenen tek çatışma biçimi medeniyetler arasında değildir. Bunun dışında çok uluslu şirketlerle yerli üreticiler arasında da bir çatışmanın varlığı söz konusudur. Büyüyen dev şirketler her türlü küçük işletmeyi tehdit etmektedir. *Dondurmam Gaymak* filmi bu sürecin dinamiklerini anlatisının arka planına dahil eden mizah yüklü, çocuksu naifliğe sahip bir filmidir. Yüksel Aksu'nun filminin konusu kısaca şöyledir: Muğla'da dondurmacı olan Ali Usta gittikçe insanların tercihi olmaya başlayan büyük dondurma markalarına karşı var olma mücadelesi vermektedir. Bunun için de bir yandan dondurmasının reklamını yapmaya çalışırken bir yandan da yeni aldığı dondurma motoruyla köy köy dolaşmaktadır. Kasabanın haylaz çocukları ise Ali Usta'nın sarı motoruna ve tabii ki içindeki dondurmalarına göz dikmişlerdir. İlk uygun fırsatta da motoru çalarlar. Borçla aldığı dondurma motorunu bıraktığı yerde bulamayan Ali Usta öfkeden delirir ve motorunu, kendisini yok etmek isteyen büyük dondurma markalarından birinin

çaldığını düşünerek tek tek bayilerden motorunun hesabını sormaya başlar. Filmde Turan Özdemir hariç bütün oyuncular yöre insanlarından oluşmaktadır. Amatör oyuncuların kullanımı, filmin kurgusu ve mizansenleri, yeni-gerçekçiliğin günümüze daha yakın olan biçimlerini çağrıştırır (*Akdeniz, Cennet Sineması* gibi).¹²⁷

Filmin mekansal düzenlemelerinde, karakterlerinde nostaljik bir hava vardır ve bu hava filmin genel tonuna egemen bir biçimde gider. Her ne kadar Avrupa Birliği sürecinden söz ediliyor olsa da, karakterlerin naif davranış biçimleri, büyük oranda köy ve doğanın fon olarak kullanılışı, günümüze ait değilmiş gibi bir izlenim doğurmaktadır. Muhtemelen yönetmenin bir miktar gençlik hatıralarından yola çıkarak senaryoyu yazması da etkilidir. Diğer yandan ise nostaljik hava filmin yerelliğinin de bir işaretidir. Küreselleşmeye karşı yerel bir direniş biçiminin altını çizmeye çalışıyor, ne var ki küreselleşme sürecinin kendisini evrenselleştirme politikalarına karşı ele aldığı yerelliğin evrenselleşebilme olanaklarını gösteremiyor, bu tarz bir direniş biçiminin ulus-devlet modeline sahip çıkmak mı yoksa daha genel bir evrensel politikanın inşası mı olacağı belirsiz kalıyor.¹²⁸

Gelgelelim filmin asıl önemi, tamamen kolektif bir anlayışla çekilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Amatör oyuncuların yanı sıra, bölge halkının çeşitli biçimlerde yer almış olması, kimi çalışanların hiç para kazanmadan emeklerini vermiş olması gibi unsurlar başka bir sinemanın da var olabileceği yönünde umut veriyor. Bu sinemaların daha evrensel bir kültürün parçası olmasının, farklı kültürlerle iletişime geçme pratiklerinin ortaya çıkartılmasının yollarını bulmak için bu çabaların artarak sürmesi gerekiyor. Çok uluslu kapitalizmin kendisini evrenselleştirmeye çalışan küresel politikalarına ve buna bağlı olarak yerellikleri kendi içlerine hapsedip, onları birer müze imgesine dönüştürmeye çalışan zihniyetine karşı, yerelliklerin evrenselleşebileceği yönündeki temel antagonizmanın politikasını oluşturabilmek, bunun için önemlidir.

¹²⁷ Yüksel Aksu filminin sonunda da de Sica'ya teşekkürlerini sunmuştur.

¹²⁸ Bu konudaki yaklaşımları ve filmin yapım süreci hakkındaki görüşleri için Yüksel Aksu ile yapılmış olan röportaja bakılabilir. http://www.sendika.org/yazi.php?yazi_no=8471 , erişim tarihi: 11.11.2007.

Antagonizmanın evrenselliğinin bu şekilde öne çıkarılması hiçbir suretle “toplum hayatında diyalog diye bir şey yoktur, yalnızca savaş vardır” demeyi gerektirmez. Toplumsal (ya da cinsel) savaştan sağcılar bahseder, oysa solcular toplumsal (ya da sınıfsal) mücadeleden bahseder. Goebbels’in ünlü “kültür lafını duydum mu tabancama davranıyorum” sözünün iki çeşitlemesi vardır: Godard’ın Mépris’indeki sinik sinema yapımcısı, “kültür lafını duydum mu çek defterime davranıyorum” diyordu, solcu Aydınlanmış versiyon ise “silah lafını duydum mu kültüre davranıyorum”dur. Günümüzün neo-Nazi sokak kavgacısı “Batı Hıristiyan kültürü” lafını duyunca, onu Türklere, Araplara, Yahudilere karşı korumak için silahına davranır ve böylece savunduğunu zannettiği şeyi tahrip eder. Liberal kapitalizmin böyle dolaysız şiddete ihtiyacı yoktur: Kültürü tahrip etme işini piyasa çok daha pürüzsüz ve etkili bir biçimde halleder. Solcu Aydınlanma ise, bu iki tavrın tam tersine, kültürün silaha verilecek etkili bir cevap olduğu iddiası ile tanımlanır: Kaba şiddet patlaması, kökleri öznenin cehaletinde yatan bir tür “harekete geçiş”tir- bu haliyle ona, büründüğü ana form kendi üzerine düşünen bilgi olan mücadeleyle karşı konabilir.¹²⁹

Gelgelelim yerel dinamikler çeşitlidir ve bu dinamiklerin bazıları toplumsal yapının bağrında daimi bir kapanmayan yara biçimini alır. Türkiye’deki Kürt sorunu ve otuz yıldır süren savaş (öncekileri saymıyoruz) böylesi bir kapanmayan yaraya işaret eder. Bugünkü ‘diyalog’ sürecinin başlangıcı için bile, otuz binden fazla insanın ölmesi gerekmiştir ki bunun dışında fiziksel ve psikolojik hasarların boyutları, yaşanan iç göçler, kentlerdeki yığılma, işsizlik vb problemler de, mevcut sorunun daha da derin bir hal almasını sağlamıştır. Bu anlamıyla sorun sadece kendisini Kürt olarak tanımlayan insanların sorunu değil ama bütün toplumu ilgilendiren bir sorundur. Ne var ki bu sorun Türkiye sinemasında büyük ölçüde görmezden gelinmiş ya da bir takım korku ve kaygılardan gerçekleştirilememiştir. Sonuçta, İsmail Beşikçi vb. aydınların başlarına gelenler bellidir. Handan İpekçi’nin *Büyük Adam Küçük Aşk* filmi bu soruna bir nebze değinir ama daha çok ‘resmi-ideolojiyi’ sahiplenen bir adamın gözünden. Gene Uğur Yücel’in *Yazı-Tura* filmi bir

¹²⁹ Zizek, Slavoj, *Kırılğan Temas*, Metis yayınları, çev: Tuncay Birkan, 1. Baskı -2002, s: 292.

yandan savaşın yarattığı acılara, diğer yanan da Yunanistan'la yaşanan sorun ve cinsel kimlik meselesine eğilmiştir. Bu sorunu merkezi bir kategori haline getirip anlatan film ise, Kazım Öz'ün *Bahoz (Fırtına)* filmi olmuştur.

Filmin konusu kısaca şu şekildedir: Cemal, üniversite sınavını kazanarak, küçük taşra kasabasından İstanbul'a gelir. Büyük şehrin kalabalığı içindeki yalnızlığı, sistem karşıtı devrimci bir grup ile tanışmasıyla sonra erer. Grubun öncülerinden Helin ile yaşadığı çatışma, kimliğini keşfetmesi için de bir başlangıç olur. Benzer bir süreci yaşayan Rojda ve Orhan da zamanla değişip grubun aktif birer üyesi olurlar. 'Devrim' fikri içlerindeki genç ve dinamik enerji ile birleşerek eyleme dönüşür. Film bize Cemal karakterinin dönüşüm sürecini anlatır ve anlatısı dairesel bir hat çizer, ne var ki filmin başındaki Cemal ile sonundaki Cemal farklıdır. Bu süreç içerisinde kimliksel bir dönüşüm geçirir.

Filmin başında Cemal, kendisini Alevi olarak tanımlayan bir gençtir, Kürt kimliğini kabul etmez. Ancak üniversitede tanıştığı öğrenci grubunun etkisi, burada okuduğu kitap ve dergiler sayesinde, Kürt kimliği ön plana çıkmaya başlar. Gelgelelim filmde onun baştaki kimliği ve kimlik dönüşümüne yol açan bir takım olaylar çok karikatürize edilerek verilmiştir. Başta Emel'in arkadaşlarıyla tanışma sahnesinin yapaylığı, ya da otobüste Kürt işçilerin Kürtçe yüksek sesle konuşmalarının ardından otobüsten indirilmelerinde olduğu gibi. Bu tarz durumlar her ne kadar gündelik hayatta oluyorsa da, radikal bir kimlik dönüşümüne neden olacak olaylar değildir.

Film Cemal'in üniversiteyi kazanıp, köyünden ayrılması ile başlar, feribota binmeden önce eline üzerinde belirsiz bir çiçek motifi olan bir taş alır ve film boyunca bunun üzerindeki motifin üstü boyanarak belirginleştirilir. Ancak bu simgesel anlatım tarzı, Cemal'in kimliği daha belirgin bir biçimde dönüştüğü için filme fazladan bir anlam katmaz. Feribota ilk bindiğinde cenaze ile karşılaşır, dönüşte ise düğün alayı ile. Bu anlatım daha belirgindir. Filmin önemi kimlik siyaseti ile daha genel bir devrim siyasetini iç içe geçirmesidir, böylece siyasal yönelimi sadece bir ulusal sorun, bir etnik kimlik sorunu olmanın ötesine taşır. Evrenselleştirilebilecek bir politikaya işaret eder. Halil karakteriyle ve filmin

sonlarına doğru da Cemal karakteriyle Deniz Gezmiş'in özdeşleştirilmesini muhtemelen böyle değerlendirmek gerekecektir.

Filmin geçtiği tarih olan 1990'ların başı, 80 sonrasında öğrenci hareketlerinin hem ivme kazandığı, hem radikalleştiği ama aynı zamanda sosyalizm, devrim ya da benzeri ütopyalardan da büyük oranda geri çekildiği bir döneme tekabül ediyor. Aynı zamanda halen düşük yoğunlukta da olsa sürmekte olan savaşın en kanlı dönemlerinden birisi. Musa Anter'in öldürülmesi ve gözaltında kayıplar gibi hala faili 'belirsiz' bir takım olaylara işaret ediyor olmasını da, bugünkü konjonktürde bile cesur bir girişim olarak görmeli. En azından Orhan Pamuk'un hala yurtdışında yaşamak zorunda kaldığını, Hırant Dink cinayetini ve birkaç yıl öncesine kadar yükselen milliyetçi dalgaları düşündüğümüz zaman.

Ne var ki filmin kendisi ele aldığı tarihle sınırlı bir tarih perspektifine sahiptir. Günümüz Türkiye'sinde 90'lardaki pratiklere rastlamak pek mümkün değildir. Film bu anlamıyla o zamana bakışın nostaljisinden öteye fazla gidemiyor. Kendi içinde bulunduğu şimdinin tarihsel bir perspektifini de bu sebeple tam olarak ortaya koyabilmeyi başaramıyor. Bazı temel sorunların altını çizmesine rağmen; kadın erkek ilişkisi, üniversitelerde örgütlenemezken ve birkaç kişi ile sınırlı kalırken, Filistin'le işçilerle dayanışma gibi daha üst eylemlere geçme çabası gibi, temel meselenin kuruluşunu, yani bir kimlik siyasetinin inşasını çok hızlı bir kurgu içerisinde geçiyor. Eğer kimlik politikalarında bir dönüşüme sanatsal anlatılar içerisinde eşlik edilecekse, belki de en temel kimlik edinme süreci olarak Marry Shelley'nin *Frankenstein* romanına bakmak faydalı olabilir.¹³⁰ Çünkü sadece kendinin ne olduğunu bilmek yetmez, bu kendilik bilgisi üzerine de düşünmek gerekir. Bu da bizi başladığımız noktaya, temel epistemoloji sorunsalına geri getirir.

¹³⁰ Shelley, Marry, *Frankenstein*, İthaki Yayınları, çev: Orhan Yılmaz, 1. Baskı -2002. Kitabın sinemaya pek çok uyarlaması yapılmıştır ama sadece Kenneth Branagh'ın filmi, canavarın temel kimlik edinme, özneleşme yönündeki jestini vurgular. Diğerleri romanın bu yönünü vermeyip onu bir canavar halinde bırakmışlardır.

SONUÇ

Sanatlarda gerçekçilik, içinde yaşadığımız topluma, dünyaya, zamana bir bakış yöntemidir. Onu kavrama çabasının ürünüdür. Her bu yönlü çaba gibi, ne kadar nesnel olmaya çalışırsa çalışsın taraftır da aynı zamanda ve her taraf ediminde olduğu gibi siyasal bir yön içerir. Ne var ki gerçekçiliği ayıran unsur, sadece aracı ya da nesnesi üzerine değil, kendisi üzerine de düşünmesinden kaynaklanır. Dahası ütopyacı bir düşünme yöntemidir, başka bir geleceğin daimi bir tahayyülüdür, ama bu her ütopyanın gerçekçi olduğu anlamına gelmez. Bu anlamıyla, kendi şimdisine takılıp kalmış şeyleşmiş bilincin eleştirisi ve onun aşılma yöntemidir. Sinemanın doğuşundan yaklaşık 1980'lere kadar ütopyacı tahayyüller ve gerçekçi anlatılar var olmuştur. Ancak bu eğilimler, 1980'lerden sonra oldukça azalmış, daha çok karşı-ütöpik anlatılar, distopyalar sinemada kendisine yer bulmuştur.

Bu sürece paralel bir biçimde ise gerçekçilik üzerindeki tartışmalar sönümlenmiş, sanatlarda daha çok modernizm-postmodernizm ikiliği tartışılır hale gelmiştir. Gerçekçilik sorunsalı, eski bir biçim haline indirgenerek, bir yandan Balzac'ların çağının edebi biçimi haline getirilmiş, diğer yandan da sinema alanında 'Hollywood gerçekçiliği' tabirinin içinde boğulmuştur. İronik yan, sinemada 'gerçekçiliğe' saldıran düşünürlerin büyük bir çoğunluğu, özellikle 1960'lar ve 70'lerde, Mac Cabe, Heath, Lebel, Baudry, Comolli gibi kuramcılar, Brecht'ten yola çıkarken, Brecht'in kendisini gerçekçi olarak tanımlamasını ve geç dönem Lukacs'ı biçimcilikle suçlamasını gözden kaçırmış olmalarıdır. Gelgelelim, artık bugün bu tartışmalara da tanık olmuyoruz.

Görülen o ki, özellikle sinema alanında, ama kısmen diğer sanatlarda da, gerçek, gerçeklik, gerçekçilik gibi kavramlar birbirlerinin yerine kullanılırken, toplumsal gerçeklik ile fiziksel gerçeklik birbirlerine karıştırılmaktadır. Oysa gerçekçilik meselesinin, fiziksel gerçekliğin nasıl yansıtılacağı ile doğrudan bir ilgisi yoktur, bu tali bir problemdir ve filmin estetik biçimlenişi ile ilgilidir. Sorunu bu

biçimde ortaya koyduğumuzda ise sinema tarihini yeniden değerlendirmemiz gerekecektir. Çünkü bu perspektiften *Serseri Aşıklar* çoğu Yeni Dalga filmi gibi modernist bir filmken, *Çinli Kız* taşıdığı modernist öğelere rağmen gerçekçi bir filmidir.

Sanatlarda gerçekçi anlatıların ortaya çıkmaya başlamasının temel dinamikleri, kapitalin ve burjuva uygarlığının doğuşuyla başlar. Bu anlamda, toplumsal yapıda bir dönüşümle paralellik gösterir. Bunun sebebi, geleneksel toplum anlayışının, ona içkin olan zihinsel biçimlerin yerini ve buradan türeyen, doğanın ve kendi içinde bulunduğu toplumsal yapının ebedi kalacağını düşünen zihniyetin yıkılmasıdır. Bunun yerine, farklı dünyaları tahayyül edebilen, bir insan profili geçer. Öyleyse gerçekçiliğin doğumu, modern anlamda öznenin doğumuna da denk düşer. Böylesi bir zihinsel sıçramayı gerçekleştirememiş toplumlarda ise, gerçekçi anlatıların oluşması daha zor bir hal alır ama bu bir imkansızlığa işaret etmez.

Batılı toplumlar diye adlandırdığımız toplumların hızlı dönüşüm süreçleri, gerçekçi anlatıların da var olabilmesinin imkanlarını genişletir. Çünkü hızlı değişim süreçleri, bu değişim üzerine düşünmeyi, onun hakkında yargılarda bulunmayı ve siyasal eğilimlerdeki değişimleri beraberinde getirir. Her günün aynı olduğu, başka bir dünya tasavvuru, cennet ve cehennemden öteye gidemeyen bir toplumsal yapıda düşünce biçimleri, o toplumun doğası gereği daha metafizik boyutlara varmaktadır. Marx bu yüzden insanın kendisine ilk yabancılaşmasının dinle başladığını söylemektedir. Din eleştirisini yapamamış bir toplumun da, farklı bir dünya için mücadele etmesi daha zor olacaktır. Mücadele etse bile, bu toplum daha çok dini buyrukların uygulandığı ve dinamiklerinin önünün kesildiği bir yapıya bürünecektir.

Diğer yandan Batılı toplumlar her ne kadar hızlı bir değişim, dönüşüm sürecine girmişler de, bu hızın temel belirleyici faktörü, sermayenin yoğunlaşmasını ve artmasını sağlayacak politikalar oluşturmaktadır. İtalyan Kent Devletleri ile günümüz Çok Uluslu Kapitalizm çağı arasındaki tek ortak nokta budur belki de, kapitalizmin biçimi değil ama kapital. Ticaret toplumundan üretim toplumuna, emperyalist siyasetten, tüketim toplumuna ve günümüzün bütünsel toplum projesine uzanana dört yüz yıllık bir süreç. Böylesi bir dönüşüm süreci içerisinde de, elbette gerçekçi anlatı stratejilerinde değişimler gözlenmektedir. Bu

hem imgenin algılanış biçimlerinde, hem de toplumsal yapının kavranışındaki değişimlerle paralellik gösterir. Öyleyse gerçekçilik sorunsalı tarihsel bir paradigma içerisinde ele alınmalıdır. Bu iki anlamda böyledir, bir yandan gerçekçiliğin tarihi, diğer yandan ise gerçekçi anlatının tarihsel bir boyut içermesi sebebiyle. Ama bu ikinci boyutu, nostaljik imgeyle, nostaljik anlatılarla karıştırmamak gerekir. *Malena*, *Body Heat* gibi filmler bu anlamda tarihsel değil ama nostaljik filmlerdir.

Gerçekçiliğin tarihi daha komplikedir, çünkü birkaç farklı aşamanın iç içeliğini barındırır. Bizim temel sorunumuz temsil sistemi ve anlatı yapıları ile ilgili olduğu sürece önce sinemanın kendi içinde taşıdığı mevcutlara bakmakta yarar var. Bu her şeyden önce görsel ya da işitsel imgedir. İmgeye ilişkin yakın zamandaki en önemli tarihselleştirmelerden birini Baudrillard vermiştir. Baudrillard imgeyi dört tarihsel evreye ayırır¹³¹. Bunlardan birincisi, *temel bir gerçekliğin yansıması olarak imgedir*. Anlaşılacağı gibi imge ile temsil ettiği nesne arasında belirli bir gerçeklik etrafından kurulabilecek ilişki belirgindir. Bu aşama kuşkusuz Batılı temsil sisteminin doğuşuna, Rönesans ve hemen sonrası döneme tekabül eden bir aşamadır. Shakspeare'in yapıtları, *Don Quijote*, ya da artık klasikleşmiş bir örnek olarak Velazquez'in *Las Meninas* tablosunu bunlara örnek gösterebiliriz. İkinci aşamada imge ya da gösterge *temel bir gerçekliği maskeler ya da saptırır*. Kuşkusuz bu maskeleye ya da saptırma hamlesi, ideoloji kuramı üzerine bir şeyler karıştırmış okura tanıdık gelecektir. Ancak bizim açımızdan daha ilgi çekici yanı roman üzerinde yaptığı vurguda Lukacs'ın ve elbette Hegel'in "*epiği olmayan çağın epiği*" saptamasıdır. Tabii ki burada Napolyon imgesi dünya tininin ete kemiğe bürünmüş hali olup çıkagelir. Ya da daha politik ve bildik bir versiyon olarak burjuvazinin eşitlik, özgürlük, kardeşlik şiarı eşliğinde Zola'nın *Germinal* romanını okumak anlamlı olabilir. Baudrillard'ın üçüncü aşaması genel de anlaşılması en zor kabul edilene olmuştur. Burada imge *temel bir gerçekliğin yokluğunu maskeler*. Buna bizim vereceğimiz örnek, daha sonrası için de önem taşıyacağına inandığımız, Chantal Mouffe'nin "*toplum diye bir şey yoktur*" şeklindeki savıdır. Özellikle ulus-devlet çerçevesinde düşünüldüğünde, bütünleşmiş, bağlı bir toplum yoktur, o her zaman

¹³¹ Connor, Steven, *Postmodernist Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, çev: Doğan Şahiner, 1. Baskı- 2001, s: 81.

çeşitli antagonizmalar tarafından ayrılmış, bütünleştirilemez, parçalı bir yapıdır. Bir mit, gösterge olarak toplum imgesi, ya da örnekeleyecek olursak, Çingeneler, komünistler, deliler, homoseksüeller ve Yahudiler “yüzünden” toplum olamayan Alman toplumu gibi. Böylelikle ulus-devleti gerçek kılmaya yönelik her hamle onun imkansızlığını gizler ve buna yönelik girişimler ister alışlagelen tanımlarla sağdan ya da soldan gelsin fark etmez, kendisini son kertede nasyonal sosyalizmin kucağında bulur. Yeri gelmişken belirtmek gerekir ki son otuz kırk yıllık tarihimizin gösterdiği gibi devrimci milliyetçilik diye bir şey olamaz. Yerellik, milliyetçilik, daha da ötesi çok kültürcülük, küreselleşme adı verilen ve aslında 1900’lerin başından beri süre gelen sürecin ana damarıdır. İmgenin dördüncü aşamasında ise göstergenin artık hiçbir gerçeklik ile ilişkisi kalmamıştır, o sadece kendi kendisine gönderme yapar. Aslında bu dördüncü aşama modernist / avant-garde sanatta da gösterilebilir; çünkü orada da estetik imge kendisini gerçeklikten kopartarak özerkliğini korumaya çalışır. Ancak bunu mevcut gerçekliği dolayımlyarak yaptığından ve kendi kendisini amaç edinmesinin yanı sıra, sanat yapıtının meta formunu yadsıdığından söz konusu olan dördüncü aşamaya ilişkin karakteri ortaya konulamaz. Biz bunu ancak bugün geriye dönük olarak değerlendirebiliriz. Özellikle Jackson Pollack ile başlayan süreçte hala kendisini avant-garde olarak tanımlayan yapıtın meta haline gelmiş biçimini gördükten sonra. Çünkü hem DeBord’un hem de Haug’un farklı bağlamlarda dile getirdikleri üzere, artık imgenin kendisi en başat meta haline gelmiş ve gösteri toplumunun önü açılmıştır, hem de metanın kendisi estetikleş(tiril)miştir. Böylelikle kendisi bizzat meta haline gelen bir şeyin de meta üretimini olumsuzlamasını beklemek abes olacaktır.

Baudrillard’ın sınıflandırması içerisinde en önemli kırılma noktası olarak, onun simülasyon evreni olarak adlandıracağı döneme tekabül eden dördüncü aşamadır. Çünkü burada tüketim toplumu, göstergenin ekonomi politiği ve simülakrlar bağlamında gerçekliğin hiperleşerek ortadan kaybolması denilen sürece girilmektedir. Nesnelerin ön plana geçtiği, toplumsal öznenin öldüğü ya da ortadan kaybolduğu, kitleye dönüştüğü bir evren söz konusudur. Ancak Foucault’nun diyebileceği anlamda bunun soy kütüğü 1960’lardan başlatılamaz. Şeyleşmenin en uç boyutu olarak tanımlanabilecek böylesi bir evrenin kökenleri, Rönesans dönemine, imgenin birinci aşamasına, ya da paranın bir soyutlama olarak sermaye

biçiminde ortaya çıktığı döneme kadar uzanır. 1960 sonrası özgüllüğü bütün bir toplumsal ilişkiler ağının, üretim ve yeniden üretim düzeninin soyutlaşmış olmasıdır. Belki bu durum da günümüz koşullarında modernist estetiğin soyutlamaya dönük karakterinin imkansızlığının diğer bir sebebi olmaktadır.

Ama bizim için burada daha ilginç olan Baudrillard'ın tarihselleştirmesinin tarihsel kapitalizmin aşamaları ile çakışmasıdır. Burada öncelikli olarak ele alacağımız aşamalar ise bir ekonomik sistem olarak kapitalizmin aşamaları değildir; daha farklı bir biçimde egemenlik olarak kapitalizmin aşamalarından, onun içinde oluşan hegemonik yapılardan ve sistemik birikim daireleri adı verilen döngülerden söz etmek gerekecektir. Yani söz konusu yaptığımız Braudel, Wallerstein, Arrighi gibi yazarların dünya sistemi analizi perspektifinde bir egemenlik biçimi olarak kapitalizmin altı yüz yıllık tarihidir.

Bunlar içerisinde özellikle Arrighi'nin *Uzun Yirminci Yüzyıl* metni, kapitalizmin tarihini Marx'ın P-M-P formülü ile yeniden okur. Böylelikle her bir sistemik birikim dairesinin başlangıcı maddi bir genişlemeye tekabül ederken, bir sonraki aşamada para-sermaye meta formundan kurtularak, mükemmel bir soyutlama olarak düşünülmelidir, mali anlaşmalar ve spekülasyonlar aracılığı ile devam etmektedir. İtalyan Kent Devletlerinden, Hollanda'ya ve Büyük Britanya'dan ABD hegemonyasına kadar her bir dairesel dönüş kendi etkinlik alnını arttırarak küreselleşir ve mali sermayenin soyut karakteri gittikçe her şey üzerinde daha belirleyici hale gelir. Bu karakter mali sermaye için nasıl kendisini maddi kökeninden / meta formundan kurtardı ise aynı biçimde diğer her şeyi de kendi maddi bağlamından kopartır, köksüzleştirir. Nasıl ki Baudrillard'ın dördüncü aşamasındaki imgesinin maddi bir gerçeklik ile ilişkisi kalmamışsa, bütünü ile küreselleşmiş olan para (mali) sermayenin de üretim ile bir bağlantısı kalmamıştır. Spekülasyonlar, ana indirgenmiş para transferleri belirleyici hale gelmiştir.

Kuşkusuz ki her bir daire kendi özgüllükleri içerisinde değerlendirilmelidir. Ancak sürecin kesintili karakterinin yanı sıra süreklilik de aynı ölçüde önem taşır. Çünkü süreklilik vurgusu (Tarihsel kapitalizm bağlamında) gerçek bir devrimin yokluğunu vurgular. Böylelikle bu tarihsel zamanı kavramsallaştırmak, onun haritasını çıkartmak için yapılacak her geriye yönelik düşünüş biçimi; kendi

temellerini en başa taşımak zorundadır. Baudrillard'ın imgeyi ya da Batılı temsil sistemini açıklamak için kökenlere dönüşü gibi ya da Dünya Sistemleri Analizinin beş yüz yıllık bir dilim içerisinde kapitalizmi tarihselleştirmesi gibi, gerçekçi eğilim de kendi olanaklılığını daha geniş bir zaman diliminde düşünmek zorundadır.

Bu perspektiften günümüz ABD ve Türkiye sinemalarına baktığımızda, iki temel sorunsal vardır. Birincisi ABD sinemasını büyük ölçüde belirleyen Hollywood, 1970'lerde geçirdiği dönüşümle, daha çok bir eğlence sektörüne dönüşerek, alt yaş gruplarına yönelik filmler çekmeye başlamıştır. Bu filmlerin büyük bir çoğunluğunu salt gösteri haline getiren bir süreçtir. Diğer yandan ise, gittikçe artan bir biçimde çok uluslu bir yapıya bürünmüştür. Ancak bunun bir zenginlik getirmekten ziyade, eğilimleri tek tipleştirdiğini söylemek gerekecektir. Volker Schlöndorff ya da John Woo gibi yönetmenler bu durumun birer göstergesi olmuşlardır. Ama bu durum ABD sinemasında ve Hollywood'da hiçbir şey yapılmadığı anlamına gelmez. Ne var ki, burada ortaya çıkan daha nitelikli filmlerin pek çoğunda gerçekçi bir anlatıyı bulmak pek mümkün olmamaktadır. Bu anlamda Avrupa sinemalarının da büyük ölçüde geri çekildiğini belirtmek gerekir. Bunun tarihsel süreçle, toplumsal dinamiklerle ve bugünü kuran bilinç biçimleri ile ilgisi vardır. Gerçekçi bir anlatı her daim başka bir dünya için mücadele eden kolektif bilinç biçimlerinden beslenir. Bu sebeple de özellikle toplumsal dönüşüm aşamalarında daha güçlü bir hal alır.

Böyle bakıldığında Türkiye ve benzeri, dönüşüm sancısı çeken ama kendisine dönüşüm modeli olarak Batı'dan başka model yaratamayan kültürel coğrafyalarda gerçekçi anlatının olanaklılık koşulları daha mevcuttur. Geçmişte, 3. Sinema, Yılmaz Güney, Sembene, Yusuf Şahin gibi yönetmenler bunun olabirliğini bir nebze göstermişlerdir. Günümüzde de zayıf da olsa bu yönde bir takım girişimler bulunmaktadır. Eğer bu girişimler bireysel olmaktan çıkıp daha kolektif bir hal alırlarsa, değişim ve dönüşüm talebi sadece bir avuç insanın değil, toplumun geniş katmanlarının talebi haline gelirse ve başka bir dünyanın mümkün olduğu fikri toplumsal bilinç biçimine dönüşürse, gerçekçi anlatılarda daha güçlü bir biçimde geri dönecektir. Gerçekçi olmak, imkansız başarıdır.

KAYNAKÇA

- ACAR SAVRAN, Gülnur, *Beden Emek Tarihi*, Kanat Kitap, 1. Baskı – 2009
- ADANIR, Oğuz, *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış* (Üç Cilt) – Dokuz Eylül Yayınları - 1997 / 2002
- ADORNO, Theodor ve Max Horkheimer. *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar -I*, Kabcacı Yayınları, çev: Oğuz Özügöl, 1 Baskı – 1995
- AHMAD, Aijaz. *Teoride Ulus, Sınıf, Edebiyat*, Alan Yayıncılık, çev: Ahmet Fethi, 1. Baskı 1995
- AKBULUT, Hasan. *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*, Bağlam Yayınları, 1. Baskı – 2005
- ARTUN, Ali. (edit) *Sanat / Siyaset: kültür çağında sanat ve kültürel politika* İletişim Yayınları; çev: Elçin Gen, 1. Baskı – 2008
- ALTHUSSER, Luis. *Marx İçin*, İthaki yayınları, çev: Işık Ergüden, 1. Baskı – 2003
- ANDERSON, Perry. (edit.) *Estetik ve Politika*, Eleştiri Yayınevi, çev: Ünsal Oskay, 1. Baskı 1985
- ARRIGHI, Giovanni. *Adam Smith Pekin’de* Yordam Kitap, çev: İbrahim Yıldız, 1. Baskı – 2009.
- ARRIGHI, Giovanni. *Uzun Yirminci Yüzyıl*, İmge Yayınları, çev: Recep Boztemur, 1. Baskı – 2000,
- AUERBACH, Eric. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, translate: Willard B. Trask, Princeton University Press, 1974
- BADIOU, Alain. *Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*, Metis yayınları, 1. Baskı – 2004
- BAUMAN, Zygmunt, *Postmodern Etik*, Ayrıntı yayınları, çev: Alev Türker, 1. Baskı – 1998
- BAUDRILLARD, Jean. *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, çev: Hazal Deliceçaylı & Ferda Keskin, 1. Baskı – 1997

- BAUDRILLARD, Jean. *Çaresiz Stratejiler*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, çev: Oğuz Adanır, 1. Basım – 2002
- BAUDRILLARD, Jean. *Gösterge Ekonomi Politikği Hakkında Bir Eleştiri*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları; Çev: Oğuz Adanır & Ali Bilgin; 1. Baskı – 2009
- BAUDRILLARD, Jean. *Şeytana Satılan Ruh*, Doğu Batı Yayınları, çev: Oğuz Adanır, 1. Baskı – 2005
- BAZIN, Andre. *Sinema Nedir?*, Sistem Yayınları, çev: İbrahim Şener, 1. Baskı – 1993
- BELGE, Murat. *Genesis: “Büyük Ulusal Anlatı” ve Türklerin Kökeni*, İletişim Yayınları, 1. Baskı – 2008
- BELGE, Murat. *Marksist Estetik*, Birikim Yayınları, 1. Baskı - 1997
- BENJAMIN, Walter. *Pasajlar*, Yapı Kredi yayınları, çev: Ahmet Cemal, 2. Baskı, 1995.
- BERGER, John. *Sanat ve Devrim*, Agora yayınları, çev: Bige Berker, 1. Baskı – 2008
- BERKES, Niyazi. *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, 6. Baskı – 2004
- BERMAN, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev: Ümit Altuğ & Bülent Peker, İletişim yayınları, 4. Baskı – 2001
- BEWES, Timothy. *Şeyleşme: Geç Kapitalizmde Endişe*; Metis Yayınları, çev: Deniz Soysal, 1. Baskı – 2008
- BONDANELLA, Peter. *Italian Cinema: From Neorealism to Present*; Continuum International Publishing, 3. Edition – 2001
- BONITZER, Pascal. *Kör Alan ve Dekadrajlar*, Metis Yayınları, çev; İzzet Yasar, 1. Baskı, 2006
- BOTTOMORE, Tom ve T. H. Marshall. *Yurttaşlık ve Toplumsal Sınıflar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, çev: Cam Cemgil, 1. Baskı – 2006
- BOURDIEU, Pierre. *Sanatın Kuralları*, Yapı Kredi Yayınları, çev. Necmettin Kamil Sevil, 2. Baskı, 2006
- BRAUDEL, Fernand. *Maddi Uygarlık: Dünyanın Zamanı 3. Cilt*, İmge yayınları, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, 2. Baskı – 2004
- BRAUDEL, Fernand. *Maddi Uygarlık: Gündelik Hayatın Yapıları 1. Cilt*, İmge Yayınları, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, 2. Baskı – 2004

- BRAUDEL, Fernand. *Maddi Uygarlık: Mübadele Oyunları, Ekonomi ve Kapitalizm 2. Cilt*, İmge Yayınları çev: Mehmet Ali Kılıçbay, 2. Baskı -2004
- BUCK-MOSS, Susan. *Rüya Alemi ve Felaket*, Metis yay., çev: Tuncay Birkan, 1. Baskı – 2004
- CLARK, Taoby. *Sanat ve Propaganda*, Ayrıntı Yayınları, çev: Esin Hoşsucu, 1. Baskı – 2004
- CONNOLLY, William E. *Kimlik ve Farklılık*, Ayrıntı Yayınları, çev: Ferma Lekesizalın, 1. Baskı – 1995
- ÇABUKLU, Yaşar. *Bedenin Farklı Halleri*, Kanat Kitap, 1. Baskı – 2006
- DANTO, Arthur. *After the End of Art*; Princeton University Press, 1997
- de MAN, Paul. *Okuma Alegorileri*, Paradigma Yayınları, çev: Mustafa Zeki Çıraklı; 1. Baskı 2008
- DEBORD, Guy. *Gösteri Toplumu*, Ayrıntı yayınları, çev: Ayşen Ekmekçi & Okşan Taşkent, 2. Baskı – 2006
- ELLISON, Ralp. *Görülmeyen Adam*, Punto yayınları, çev: Mehmet H. Doğan, 1. Baskı – 2004
- FANON, Frantz. *Yeryüzünün Lanetlileri*, Versus Kitap, çev: Şen Süer, 1. Baskı – 2009
- FINN Collin. *Social Reality*, Routledge, 1. Published, 1997
- FOSTER, Hal. *Gerçeğin Geri Dönüşü*, Ayrıntı Yayınları, çev: Esin Hoşsucu, 1. Baskı - 2009
- GENETTE, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*
- LUKACS, Georg. *Roman Kuramı*, çev: Cem Soydemir, Metis yayınları, 1. Baskı, 2003
- LUKACS, Georg. Tarih ve Sınıf Bilinci, çev: Yıldırım Öner, Belge yay. 1. Baskı
- GILLS, Barry K. ve Andre Gunder Frank.(edit), *Dünya Sistemi Beş Yüzyıllık mı Beş Bin Yıllık mı?* İmge Yayınları, çev: Esin Soğancılar, 1. Baskı -2003.
- GIRARD, René. *Romantik Yalan Romansal Hakikat*; Metis Yayınları; çev: Arzu Etensel İldem; 1. Baskı – 2001
- HARVEY, David. *Postmodernliğin Durumu*, Meits Yayınları, çev: Sungur Savran, 1. Baskı 1997

- HEGEL, Wilhelm F. *Tinin Fenomenolojisi*, İdea yayınları – çev: Aziz Yardımlı, 1. Baskı - 1994
- IMMANUEL, Kant. *Arı Usun Eleştirisi*, İdea yayınları, çev: Aziz Yardımlı, 1. baskı - 2008
- PARLA, Jale. *Donkişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınevi – 1. Baskı - 2000
- JAMESON, Fredric. *Marksizm ve Biçim*, Yapı Kredi Yayınları, çev: Mehmet H. Doğan, 1. Baskı – 1997
- JAMESON, Fredric, *Modernizm İdeolojisi*, Metis Yayınları, çev: Tuncay Birkan & Kemal Atakay, 1. Baskı - 2008
- JAMESON, Fredric, *Postmodernizm*, Yapı Kredi Yayınları, çev: Nuri Pülüner, 1. Baskı – 1994
- JAMESON, Fredric; *Biricik Modernite*, Epos yayınları, çev: Sami Oğuz, 1. Baskı – 2004
- SEARLE, John R. Searle *Toplumsal Gerçekliğin İnşası*, Litera Yayınevi, Çev: Muhittin Macit Ferruh Özpilavcı, 2005
- KAFKA, Franz; *Dava*, Cem Yayınları; çev: Kamuran Şipal; 1997
- KAGARLITSKI, Boris, *Orta Sınıfın İsyanı*, Phoenix yayınevi, çev: Berna Akkıyal, 1. Baskı 2006.
- KARATANI, Kojin, *Traskritik, Kant ve Marx Üzerine*, Metis Yayınları, çev: Erkal Ünal, 1. Baskı - 2008
- KOLKER, Robert – Philip; *The Altering Eye*, Open Book Publishers, 2009
- KURTULUŞ, Akif, *Politika ve Sanat*, Avesta yayınları, 1. Baskı, 1996
- KUSPİT, Donald; *Sanatın Sonu*; Metis Yayınları, 1. Baskı - 2006
- LEVİNAS, Emmanuel, *Sonsuza Tanıklık*, Metis Yayınları, çev: Gaye Çankaya & Melih Başaran, 1. Baskı, 2003.
- LYOTARD, Jean F., *Postmodern Durum*, çev: Ahmet Çiğdem, Ara Yayınları, 1. Baskı – 1996.
- MACBEAN, James Roy, *Sinema ve Devrim*, Kabalcı Yayınları, çev: Ertan Yılmaz, 1. Baskı – 2006.
- MANDEL, Ernest, *Geç Kapitalizm*, Versus Kitap yayınları, çev: Candan Badem, 1. Baskı – 2008

- MARCOS, Sylvia, *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet*, Ütopya Yayınları, 2006 – 1. Baskı
- MARX, Karl, *Fransa'da Sınıf Savaşları*, Sol Yayınları, çev: Sevim Belli – 1988
- MERİÇ, Cemil, *Kırk Ambar – Cilt: 2*, İletişim Yayınları, 1. Baskı – 2006.
- METZ, Christian, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Tümer Reklamevi, çev: Oğuz Adanır, 1986
- MİTRY, Jean; *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, çev: Oğuz Adanır, 1989
- MONACO, James, *Yeni Dalga*, +1 Kitap, çev: Ertan Yılmaz, 1. Baskı – 2006,
- MORETTİ, Franco; *Modern Epik: Goethe'den Garcia Marquez'e Dünya Sistemi*, Agora Yayınları, Çev: Nurçin İleri & Mehmet Murat Şahin, 1. Baskı – 2005.
- MORETTİ, Franco; *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, Metis yayınları, çev: Zeynep Altok, 1. Baskı, 2008
- NEALE, Steve & SMİTH, Murray (edit), *Contemporary Hollywood Cinema*, Routledge – 2006.
- ORR, John; *Trajik Gerçekçilik ve Modern Toplum*, Hece Yayınları, 1. Baskı, çev: Abdullah Şevki, 2005.
- OUTHWAİTE, William (ed) ; *Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü*, İletişim yayınları, Çeviriyi yayına Hazırlayan: Melih Pekdemir, 1. Baskı – 2008
- PALAHNİUK, Chuck; *Dövüş Kulübü*, Ayrıntı Yayınları, Çev: Elif Özsayar, 2. Baskı – 2009.
- PANİTCH, Leo & LEYS, Colin (edit.), *Socialist Register 2004: Yeni Emperyal Tehdit*, Alaz Yayınları, çev: Sosyalist Çalışma Grubu, 1. Baskı – 2004
- PARKAN, Mutlu, *Sinema Estetiği ve Godard*, İleri Kitabevi Yayınları, 1. Baskı – 1994.
- PERNOUD, Regine; *Burjuvazi*, İletişim Yayınevi, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 2. Baskı – 1995.
- PETER Bürger, *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, çev: Erol Özbek, 1. Baskı-2003
- PETER Godfrey-Smith, *Theory and Reality: An Introduction to the Philosophy of Science*, University of Chicago Pres, 1997,

- PETER L. Berger, *Gerçekliğin Sosyal İnşası: Bir Bilgi Sosyolojisi İnşası*, Paradigma Yayınları, çev: Vefa Sayın Öğütler, 2008,
- PETER Wollen *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Metis Yayınları, çev: Bülent Doğan & Zafer Aracagök, 1. Baskı - 2008
- PROKOPCZYK Czeslaw, *Truth and Reality in Marx and Hegel*, The University of Massachusetts Press, 1980.
- PROPP, Vlademir, *Masalın Biçimbilimi*, BFSYayınları, Çev: Mehmet Rifat & Sema Rifat, 1. Baskı – 1985.
- PROUST, Marcel; *Kayıp Zamanın İzinde: Yakalanan Zaman*; Yapı Kredi Yayınları, çev: Roza Hamken, 5. Baskı- 2008
- RANCIERE, Jacques; *Görüntülerin Yazgısı*; Versus Yayınları; çev: Aziz Ufuk Kılıç, 1. Baskı – 2008
- RICOEUR, Paul; *Zaman ve Anlatı: zaman, olayörgüsü, üçlü mimesis 1*, Yapı Kredi Yayınları, çev: Mehmet Rifat & Sema Rifat, 1. Baskı – 2007
- RICOEUR, Paul; *Zaman ve Anlatı: Tarih ve Anlatı 2*, Yapı Kredi Yayınları, çev: Mehmet Rifat, 1. Baskı - 2009
- SCHATZ, Thomas; *The New Hollywood*, edit: Collins, Jim, Radner, Hillary & Preacher Collins, Ava, *Film Theory Goes To Hollywood*, Routledge – 1993 içinde.
- SHELLEY, Marry, *Frankenstein*, İthaki Yayınları, çev: Orhan Yılmaz, 1. Baskı - 2002
- SOLANAS, Fernando & GETTİNO, Octavio; *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru*, çev: Ertan Yılmaz; *Sinemasal Yazılar 1: Sinema, İdeoloji, Politika* içinde, Nirengi Yayınları, der: Bakır, Burak, Saliji, Sali & Ünal, Yörükhan, 1. Baskı – 2008
- SUNER, Asuman; *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, 1. Baskı – 2006
- TUNALI, Dilek, *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*, Aşına Kitaplar, . Baskı – 2006
- WALLERSTEİN, Immanuel & BALİBAR, Etienne, *İrk, Ulus, Sınıf: Belirsiz Kimlikler*, Metis Yayınları, çev: Nazlı Ökten, 1. Baskı – 1993
- WALLERSTEİN, Immanuel, *Modern Dünya Sistemi 1. Cilt*, Bakış yayınları, çev: Latif Boyacı, 1. Baskı – 2004,

WALLERSTEİN, Immanuel, Amir, Samin & Arrighi, Giovanni, ***Büyük Kargaşa: Yeni Toplumsal Hareketlerin Krizi***, Alan Yayıncılık, çev: Erdem Akbulut, 1. Baskı – 1993.

WALLERSTEİN, Immanuel, ***Modern Dünya Sistemi 2. Cilt***, Bakış yayınları, çev: Latif Boyacı, 1. Baskı – 2005.

WALLERSTEİN, Immanuel, ***Liberalizmden Sonra***, Metis Yayınları, Çev: Erol Öz, Metis Yayınları, 1. Baskı - 1998

WHEATLEY, Catherine, ***Michael Haneke's Cinema: The Ethic of The Image***, Berghahn Boks, 1. Published – 2009.

ZİZEK, Slavoj, ***Gıdıklanan Özne – Politik Ontolojinin Yok Merkezi***, Epos Yayınları, çev: Şamil Can, 1. Baskı - 2003

ZİZEK, Slavoj, ***Kırılğan Temas***, Metis yayınları, çev: Tuncay Birkan, 1. Baskı -2002

ZİZEK, Slavoj; ***Paralaks***, Encore Yayınları, çev: Sabri Gürses, 1. Baskı -2008

ZİZEK, Slavoj, ***Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş***, Metis Yayınları, çev: Tuncay Birkan, 1. Baskı - 2004

MAKALELER

BORDWELL, David, *Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film*, Film Quarterly – Vol:55 - 2002

COMOLLİ, Jean – Louis, *Teknik ve İdeoloji*, çev: Yakup Barokas, Çağdaş Sinema, sayı:1 – 1973

DALDAL, Aslı; *Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, ‘Basit Anlatı’ ve Nuri Bilge Ceylan Sineması*, Doğu-Batı , Sayı:25, 2003-2004

DENZİN, Norman K., *Blue Velvet: Postmodern Contradictions*; Theory, Culture & Society, Vol:5 – 1988

MCGOWAN, Todd, *Finding Ourselves on a Lost Highway*, Cinema Journal, University of Texas Pres, Vol: 39-2, 2000

ÖZTÜRK, Ruken, *Zeki Demirkubuz Sineması*, Biyografya Sayı: 6 - 2006

ZİZEK, Slavoj, *Çokkültürcülük ya da Çokuluslu Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Çev: Tuncay Birkan, Defter Dergisi, Sayı:44 – 2001

İNTERNET ADRESLERİ

DELEUZE, Gilles. *Sinema 1: Hareket – İmaj*, erişim: 24.06.2009, çev: Ulus Baker www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=9,22,0,0,1,0

http://www.sendika.org/yazi.php?yazi_no=8471 , erişim tarihi: 11.11.2007.

http://www.sinematurk.com/documents/9150_2.txt erişim tarihi: 9 11 2006

<http://www.takva.com.tr/indexTR.html>, erişim tarihi 05.05.2009

SÜTÇÜ, Özcan Yılmaz; *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, www.genclikcephesi.blogspot.com,; erişim tarihi: 15.06.2009

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Burak Bakır

Doğum yeri ve yılı: Manisa - 1972

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2002, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema TV anabilim dalı

Lisans: 1999, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü,

Lise: 1989, Eskişehir Atatürk Lisesi

İş tecrübesi: 1999, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: (yıl, birlik, dernek veya kuruluş adı)

Alınan Burs ve Ödüller:

Yayınları: Sinema ve Psikanaliz, Hayalet Yayınları

Sinemasal Seçme Yazılar, Nirengi Yayıncılık (editör)