

ZAMAN, ÖLÜM, GÖRSEL KÜLTÜR İLİŞKİSİ ÜZERİNE YENİDEN DÜŞÜNMEK*

Hüseyin KIRMIZI
İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye
huseyinkirmizi@stu.aydin.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-2151-6746

<i>Atf</i>	Kırmızı, H. (2024). Zaman, Ölüm, Görsel Kültür İlişkisi Üzerine Yeniden Düşünmek. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 14 (1), 97-109.
------------	---

ÖZ

Çalışmanın amacı, insanlığın kültürel ve düşünsel gelişimi boyunca tartışmalı yerini daima koruyan zaman ve ölüm kavramlarının; görsel kültürle olan ilişkisini yeniden sorgulayabilmektir. 20. yüzyılda sıklıkla karşımıza çıkan şiddet, ölüm ve zaman göstergeleri, kapsamlı şekilde algısal kırılmalara yol açmış, yeni bir zaman anlayışı ve buna bağlı gelişen bir şiddet ve ölüm kültürünün tekrar doğmasına neden olmuştur. Bu yüzden kültür, iletişim ve sanat üretiminden kopmaya başlayan zaman ve ölüm kavramları, görsel kültürün alanına girmiştir. Böylece eskiden düşünme ve düşünme pratiklerimize önemli katkılar sunarak, yanılısma ve yaratıcılık arzumuzu tetikleyen bu kavramlar; 20. yüzyılda bunalım, intihar cinayet, terörizm ve kıyamet senaryoları gibi olumsuz şekillerde toplumun ve seyircinin karşısına çıkmaya başlamıştır. Görsel kültürün ölüm ve zaman kavramları üzerinde tüketime varan bu etkisi; toplumsal ilişkilerin toplum karşıtı, modern sanatın ise sanat karşıtı akımlarla buluşmasında etkili olmuştur. Böylece eski mistik anlamından kopararak, ekonomi politik değerlere dönüştürülen zaman ve ölüm; modern kültürün ikili ve çelişkili kavramları haline gelmiştir. Bu bağlamda Jean Baudrillard, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (1976) isimli çalışmasında antropoloji ve sosyolojiden faydalanarak; ölüm, zaman, değiş tokuş, ekonomi politik, iletişim ve simgesellik gibi kavramlar üzerinden modern dönemin sosyokültürel yapısı hakkında önemli söylemlerde bulunur. Söz konusu bu kavramların modern ve ilkel anlamları arasında radikal bir ayrıma giden düşünür açısından; görselliğin, gösterinin ve tüketimin, teknoloji ve ekonomi politik aracılığıyla yeniden anlam bulduğu modern dönem ile ritüel, şölen ve simgesel ilişkiler ağının etkin olduğu ilkel dönem arasında; zaman ve ölümün algılanma şekli ve bu algı karşısında geliştirdiğimiz toplumsal tepkiler - cevaplar arasında neredeyse tam bir karşıtlık vardır. Bu bağlamdan hareketle çalışmada modernizme özgü kültürel çelişiklere ve kapsamlı bunalımlara neden olan bu temel karşıtlıkların, sinema ve televizyon endüstrisinin teknik ve estetik imkânlarıyla desteklendiği vurgulanır. Böylece ölüm ve zaman gibi iki önemli kavramın, teknolojik ve ekonomi politik ilerlemenin işleyiş prensiplerine uyararak, görsel kültürle buluştuğu öne sürülür.

Anahtar Kelimeler: Ölüm, Zaman, Görsel Kültür, Sinema ve Televizyon, İkel ve Modern Toplular.

* Bu çalışma İstanbul Aydın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Televizyon ve Sinema doktora programında Prof. Dr. Okan Ormanlı danışmanlığında yürütülmekte olan "Görsel Kültürde, Zaman ve Ölüm" isimli tezden üretilmiştir.

RETHINKING THE RELATIONSHIP OF TIME, DEATH, VISUAL CULTURE

ABSTRACT

The aim of the study is to examine the concepts of time and death, which have always maintained their controversial place throughout the cultural and intellectual development of humanity; to re-question its relationship with visual culture. The signs of violence, death and time that we frequently encounter in the 20th century have led to comprehensive perceptual fractures and led to the rebirth of a new understanding of time and a culture of violence and death that developed accordingly. Therefore, the concepts of time and death, which have begun to break away from culture, communication and art production, have entered the field of visual culture. Thus, these concepts, which used to make significant contributions to our thinking and thinking practices and our desire for illusion and creativity; In the 20th century, it began to appear before the society and the audience in negative ways such as depression, suicide, murder, terrorism and apocalypse scenarios. This effect of visual culture on the concepts of death and time, even to consumption; It also played an important role in the meeting of social relations with anti-social movements and modern art with anti-art movements. Thus, time and death were separated from their old mystical meaning and transformed into political economic values; have become dual and contradictory concepts of modern culture. In this context, Jean Baudrillard, making use of anthropology and sociology in his work titled Symbolic Exchange and Death (1976); He makes important statements about the sociocultural structure of the modern period by making use of concepts such as death, time, exchange, political economy, communication and symbolism. For the thinker who made a radical distinction between the modern and primitive meanings of these concepts; Between the modern period, where visibility, spectacle and consumption found new meaning through technology and political economy, and the primitive period, where rituals, feasts and a network of symbolic relations were active; There is an almost complete contrast between the way time and death are perceived and the social reactions and responses we develop to this perception. Based on this context, the study examines these fundamental contradictions that cause cultural contradictions, uncertainties and comprehensive crises specific to modernism; It is emphasized that it is supported by the technical and aesthetic possibilities of the cinema and television industry. Thus, it is claimed that two important concepts such as death and time meet with visual culture, complying with the operating principles of technological and political economy determinism.

Keywords: *Death, Time, Visual Culture, Cinema and Television, Primitive and Modern Societies.*

GİRİŞ

Filmde zamanın, kurgu sayesinde değil ona rağmen akıp gittiğini söyleyen Tarkovski, bir filmin, beyaz perdenin sınırlarını aşmasına izin vermediği için kurguyu yargılar. Bu yüzden bir yönetmenin bireyselliğini zamanı sezinleyebilmesi ve buna bağlı bir ritim oluşturabilmesinde arar. Yönetmene göre mesleki görevi “*bireysel bir zaman akışı yaratmak, düşlere dalmış, ağır aksak ritimlerden taşan, coşan, hareket ritimlerine kadar uzanan içindeki bütün özgün zaman duygumu yansıtmaktır*” (Tarkovski, 2008: 105 - 109). Çünkü ona göre; “*farklı çaplardaki su borularının birbiriyle birleştirilemeyeceği gibi, gerçek zaman kaydedilmiş bir kadr¹ ile, koşullu (hayali) zaman kaydedilmiş bir kadr birbiriyle kurgulanamazlar*” (Aslanyürek, 2012: 70).

Bu bağlamda birçok açıdan tekniğe ve teknolojiye bağlı olan sinema sanatı; gerçek zamanı asla yakalamayacak olsa dahi, gerçek ile kurgu arasında anlamlı bir bağ kurmak durumundadır. Söz konusu bu anlamlı bağ ritim üzerinden kurulabilir. Öyle ki Bresson “*ancak bir ritimle ele alınan şeyler kalıcıdır,*

¹ Kadr kelimesi Arapça’da değer, derece, kıymet, itibar v.b anlamlarının yanı sıra resim, kapı, ayna kenarlıkları ve süsler için de kullanılır. Yazar burada *kadr* kelimesiyle, sinema sanatındaki çerçeveleme ve kayıt sürecinden bahsetmektedir.

özü biçime tabi tutmalı, anlamı ise ritme” (2012: 40) demektedir. Bergman ise *“bizim daima ilgilendiğimiz şey ışık ya da gölgelerdir, filmin ışığındaki ve gölgelerindeki ritimdir*” (2012: 174) yargısına varır. Bresson, Tarkovski ve Bergman tarafından üzerinde ısrarla durulan ritim göz ardı edildiğinde, zamanın simgesel anlamında gerileme görülür. Böylece hem zaman hem de ölüm kategorileri, görsel kültürün teknik - teknolojik soyutlamalarıyla iç içe geçer. Eskiden zaman ve ölüme mistik ve simgesel bir boyut kazandıran tören ve şöenlerin yerini; zamansal stratejiler, ölüm içtepsi, arzu ve şiddet üzerinden hareket eden görsel kültürümüz alır.

Bu bağlamda sinemada bol bol şiddet, ölüm, zamansal kırılma, aksiyon, geriye dönüş veya gelecek temsili üretilirken; zamanın ve ölümün mistik ve simgesel anlamı geri plana itilir. Bu noktada simgesel bir yönü olması gereken ölümün, kutsal bir derinlikten, değiş tokuş edilebilirlikten ve iletişimden yoksun şekilde temsil edilmesi söz konusudur. Oysa gerçekliğin yalnızca görüntülerden ibaret bir şey olmadığı bilinen bir gerçektir. Gerçek ile düşsel arasına böylesine bir ayırım koymak; yaşam ile ölüm, zaman ile süre arasına yapay ayrımlar koyan modern insana özgü bir sorundur.

Bu modern sorun, bir semptomu, saplantıya veya bunalıma benzetilebilir. Söz konusu bu modern çelişki karşısında W. Benjamin, H. Bergson’a gönderme yaparak ve *“Bergson’a inanmak gerekirse, insanın ruhunu zaman saplantısından arındıran şey, durée’nin (süre) güncel kılınmasıdır*” (2002: 230) demektedir. Modernler, ancak süreye geri dönebildikleri ölçüde hem zamanı hem de ölümü hissedilen bir oluş olarak algılayabileceklerdir. Aksi takdirde nevrozların, varoluş bunalımlarının, ekonomik krizlerin ve kültürel yozlaşmanın sonu gelmeyecektir. Öyle ki görsel kültürün söz konusu bu ilerlemesi uç boyutlara vardığında, bir istilaya benzeyecektir (Ellul: 2012).

Bilime itimat etmeyen Bergson, nitelikli bir zaman anlayışının, yaşanmış bir deneyim veya durée anlayışının, resmileştirilip uzamsallaştırılan zamana karşı direnmeyi gerektirdiğini savunmuştur. Bir parça sınırlı olsa da Bergson’un bu yaklaşımı, esaretin pek çok ögesini doğurma noktasına gelen bir tiranlığa karşı sergilenen muhalefetin önüne yeni bir çığır açıyordu (Zerzan, 2018: 60).

Ölüm ve zamanın söz konusu şiddetine simgesel bir cevap üretemeyen modernler, ölüm ve zaman göstergelerini maddi ve bilimsel gelişmenin kaderine terk etmişlerdir. Bu yüzden her yerde aşırı ve uç boyutlara varan bu göstergeleri, tüketim nesnelileriyle gölgelemek durumunda kalırlar. Ölüm, tüm ekranlarda yerli yersiz görünür kılınarak ticari bir etkinliğin parçasına dönüştürülür. Snuff movie adı verilen ve gerçek ölüm seyretme arzusuna dayalı bir film türü, 1960 ve 1970’lerin Amerika’sında bir çeşit şehir efsanesi haline gelmiştir. Tüketim kültürünün yükselişinden dijital aşamaya gelene değin, bu şehir efsanesi bir anlamda gerçeğe dönüşmüş ve ölüm, şiddet, zamansal stratejiler estetize edilerek yaygınlaştırılmıştır. Pascal Bonitzer (1995: 54) *“bugün sinemada -belki de daha genel olarak iletişimde, gösterilerde- yapılan her şey ya da hemen hemen her şey şiddetten ve yalandan, faşizmden, pornografiden kaynaklanır”* demektedir. Bu uç örnekten günümüze, yalnızca ölüm değil zaman söz konusu olduğunda da benzer sıra dışı eğilimler ağırlık göstermiştir. Öyle ki *“Avrupa’da yirminci yüzyılın başında bir araya gelen gelişmelerin hem zamanın hem uzamın anlamını değiştirdiğini”* (Berger, 2014: 171) görmek gerekmektedir.

Bu bağlamda Roland Barthes fotoğrafın, 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan *ölüm bunalımıyla* bir ilişkisi olduğunu öne sürer. Bu yüzden düşünür açısından fotoğrafın toplumsal ve ekonomik bağlamdaki yerini sürekli değiştirmektense, ölüm ve yeni görüntünün insan bilimsel yerini soruşturmak gerekir. Çünkü ölüm artık eski şiddetiyle dinde değilse, yaşamı korumaya çalışırken Ölüm’ü yaratan bu görüntüde olmalıdır. Barthes e göre modern toplum, simgesel olmayan gerçek ölüme bir anlamda dalış yapmıştır (1996: 86). Fotoğraf makinesi, bir yandan yaşamın içinden söküp aldığı bir anı sonsuzluğa taşıırken, diğer bir yandan da her şeyin gelip geçici ve ölümlü olduğunu düşündürmektedir. Barthes’in burada fotoğraf ve ölüm ilişkisi üzerine kurmuş olduğu denklemin bir benzeri Bazin tarafından, film ve zaman ilişkisi üzerine kurulur. Bazine göre (2011: 20) *“mekanik bir oluşum olan bu sanat bize sonsuzluk yaratamaz, çünkü onun yaptığı sadece zamanı mumyalamaktır.”*

Bu bağlamda sinema; zamanı mumyalamaya, dondurmaya, hızlandırmaya ve yavaşlatmaya çalışarak modern ölüme bir karşılık üretebilir mi tartışılır. Çünkü bu türden arzuların, teknik ve teknoloji aracılığıyla uç boyutlara varacak şekilde görselleştirilerek, içeriklerinin gölgelendiği söylenebilir. Bu yüzden 20. yüzyıl boyunca yalnızca sinemanın değil sanatın da ölümü farklı şekillerde sıklıkla gündeme gelir. Örneğin Andy Warhol, *Sleep* (Uyku, 1964) isimli avant-garde ya da deneysel olarak nitelendirilebileceğimiz filminde, 5 saat 20 dakika boyunca uyuyan bir insanı kameraya almıştır. Burada Warhol, tıpkı ready made (kola kutusu, plastik çorba kutuları) olayında olduğu gibi nesnelere birebir kullanarak modern sanat yaptığını öne sürerken göstermiş olduğu üretkâr tutumu sürdürür ve bir insanın ortalama uyku süresini kamera aracılığıyla birebir kopyalar.

Nasıl ki onun ready made nesnelere, gerçeği birebir kopyalayan modern sanatın sonunu işaret ediyorsa, filmleri de aynı şekilde sinemanın sonuna işaret eder. Aslında Warhol'un burada yapmış olduğu ne sanat ne de karşı sanattır. O daha çok sanat karşıtı bir şeyler üretmek istemektedir çünkü kendini üreten bir makine olarak tanımlanmaktadır. Söz konusu bu yıkıcılık makineyle, teknikle ve teknolojiyle ilişkilidir. Çünkü modern insan nesnelere simgesel bir ilişki geliştirmek istese dahi sürekli olarak bilim, birikim ve ilerleme engeliyle karşılaşmaktadır. Bu yüzden Baudrillard "*ölümü, bilimin egemenliğinden kurtaracak ritüeli, miti yitirdik ya da henüz keşfedemedik*" (2016: 288) demektedir. Sanat, sinema ve kitle iletişim araçları üzerinden ölüm ve zamanla ilişkiye girmek modern bir sorundur. Çünkü simgesel ve mistik değerlerin görselliğe ve enformasyona indirgenmesi söz konusudur.

YÖNTEM VE BULGULAR

Bu çalışmada, Jean Baudrillard'ın *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (1976) isimli çalışmasında ifade ettiği, *ilkel ve modern ölüm* ayrımından hareketle söz konusu modern ayrımı inceleyen diğer düşünür, sanatçı, antropolog ve sosyologların; modern düşünceye alternatif oluşturan söylemleri analiz edilmektedir. Böylece Jean Baudrillard'ın modern kuramlara karşı geliştirmiş olduğu terminoloji ve metodoloji üzerinden ölüm ve zamanın sahip olduğu ikili anlamının; kültür iletişim ve sanat dünyasıyla kurduğu ilişki ve bu ilişkinin görsel kültüre yansımaları sorgulanır. Bu bağlamda çalışmada yöntem olarak söylem analizinden faydalanılmıştır. Çünkü söylem analizi sadece geleneksel metodolojilere bir alternatif olmayıp, aynı zamanda bu metodolojilerin içine sokulmuş bakış açılarına karşı bir alternatiftir. Söylem analizi metodolojide genel, kuramsal ve niceliksel yaklaşımlardan, ayrı ayrı nitelendirilen, detaylı ve nitel yaklaşımlara geçiş için gerekli bir çabadır (Wood ve Kroger, 2000). Söz konusu detaylı çabanın belirgin izlerini Jean Baudrillard'ın neredeyse tüm çalışmalarında görmek mümkündür.

Bu bağlamda düşünür açısından, ilkelerin *simgesel anlamda değiş tokuş edilebilen* ölüm anlayışı ile modernlerin *nesneleşmiş ve görsel ölüm anlayışı* arasında önemli farklar vardır. Örneğin *toplumsal bir iletişim modeline* kaynaklık eden simgesel ölüm, zamanın döngüsellikinden beslenmekte ve ilkelerin daha mistik / düşsel bir evrende yaşadığının bir ispatı olarak değerlendirilmektedir. Öyle ki ilkeler dünyanın katı gerçekliğine karşı, simgesellik ve döngüsellik üzerinden cevap üretmişler ve böylece birtakım yanlısamlara sığınmışlardır.

Bu yüzden yaratılan yanlısama teknikleri (büyü, ritüel vs.) hem kültürel hem de bilimsel gelişime zemin hazırlamıştır. Ancak modern döneme gelindiğinde, ölüm ve zaman kavramları; ritüelleri, mitleri, edebiyatı ve sanatı besleyen soyut kavramlar olmanın ötesine geçerek, tüm bu önemli kategorilerin başlıca konusu ve nesnesi haline gelmiştir. Bu noktada ilkel toplumlara ilişkin ritüellerin ve büyü tekniklerinin içeriğini oluşturduğunu gördüğümüz ölüm ve zaman mitlerinin; görsel bir şölene benzeyen sinema ve televizyon endüstrisinde ve toplumsal yaşamın tüm alanlarında *nasıl ve ne şekilde* temsil edildiği sorusu / sorunu, çalışmanın sınırlılıkları açısından önem kazanmaktadır.

20. yüzyıla gelindiğinde, ölümün ve zamanın modern şiddeti artmış ve ölüm algımızdaki temel kırılım, fotoğraf makinesi ve film kamerası gibi gelişmelerle desteklenmiştir. Bu bağlamda ölüm ve zamanın temsilleri, çoğu zaman modernlerin ekonomi politik ve teknolojik alışkanlıklarıyla uyumlu şekilde

gelişim göstermiştir. Diğer bir yandan, maddi kaygılar kadar soyut değerleri de temsil etme ve perdeye yansıtma amacıyla olan bazı yönetmenlerin; modern ölüme ve dolayısıyla kronolojik zamana karşı hareket ettikleri ve böylece katı gerçekliği sanatsal açıdan dönüştürmek istedikleri görülür. Ölüm ve zaman algımızda meydana gelen bu keskin kopuş; sadece bu alana katkı sağlayan düşünür ve kuramcılar değil; edebiyatçıların, sinema yönetmenlerinin ve diğer görsel sanat dallarının da klasik anlatıyı bozan teknik ve estetik yaklaşımlar geliştirmesine neden olmuştur. Fakat yine de ister ticari ister bağımsız yapımlar olsun; daha çok ölümün estetize, zamanın ise şematize edilmesine neden olmuşlardır.

Bu yüzden çalışmada, sinema ve televizyonun, tüketim kültürünün talep ettiği modern şiddete ve deneyime hizmet ettiği öne sürülür. Ölümün simgesel doğasından ve zamanın döngüsellikinden ilham alan *kutsal şiddetin* aksine modern şiddet ne bir toplumsal iletişim şekline ne kültürel ilerlemenin devamlılığına neden olmaktadır. Görsel kültürde şiddet, kan, ölüm ve zamansal stratejiler; ekranlarda biriktikçe birikmekte ve bireysel / toplumsal bunalımların kaynağını oluşturmaktadır. Eskiden katı gerçekliğe karşı üretilen simgesel bir cevap olarak, toplumsal ve bireysel bunalımları aşmanın anahtar kavramları olan ölüm ve zaman ikilisi; günümüzdeki kültürel ve ekonomik sistemin baskı / kontrol araçlarına dönüşmüş gibidir. Çünkü ölüm ve zaman nesnel bir görünüm kazandıkça, içerikleri geri plana itilmekte, yalnızca imajlarla ilişkili şeyler gibi algılanmaktadır. Bu şekilde sınırsız şekilde kopyalanan ve biriken imajların ise Debord'un söylediği gibi, bir anlamda maddi sermaye gibi hareket ettikleri görülmektedir. Şiddet ve ölüm içtepisi üzerinden hareket eden ekonomi politik, zamansal stratejiler ve kurgu üzerinden anlam bulan modern teknoloji olmadan; küresel sistemin devamlılığını sağlaması artık oldukça zordur. Bu bağlamda çalışmada sanatın, özellikle sinema sanatının, görsel kültürün sürekli olarak tüketim ve gösteri talep eden işleyiş prensiplerine karşı koymadan; ölümün simgesel, zamanın ise döngüsel anlamını temsil edebilmesinin, yine bir o kadar zor ve imkânsız olduğu vurgulanır.

Sinemanın Etkisi

Modern insanın algılarına dek etki edip şekil verdiği öne sürülen bu yeni sanat dalı, günümüzde; göz - kamera, zihin ve görüntüler arasındaki belli belirsiz ilişkiye yoğunlaşmıştır. Böylece sinema üzerinden düşünce üretmek, ya da sinemanın bizzat düşünce üzerindeki etkisi gündeme gelmiştir. Bu bağlamda Oğuz Adanır, ilkel zihniyet ve sinema birlikteliğinden hareket ederek "*aşırı akılcı bir düzen sanki kendiliğinden akli zorlayan bir düşsel üretim biçimine yol açmış ve bu üretim biçimi de modern toplumlar öncesi toplumların zihinsel yapılarına daha yakın bir görünüm sergilemeye başlamıştır*" (2012: 40) demektedir. Fakat eski ritüel nesnesi (totem) ile sanatın yeni nesnesi (kamera) arasında bir ayrıma gitmek gerekmektedir. Çünkü söz konusu bu yeni düşsellik üretimi, simgesel bir değiş tokuşun değil, daha çok teknolojik, ekonomik ve psikolojik yönleri ağır basan indirgemeci bir bakışın etkisi altındadır.

Örneğin Amerikan ticari sinemasının mutlak hâkimiyetiyle birlikte, söz konusu nesne - göstergeler, simgesel içeriklerini iyice kaybetmiş ve kapsamlı bir görselleştirme sürecine maruz kalmıştır. Böylece sanatın simgesel yapısında bozulmalar meydana gelmeye başlamıştır. Sonuçta modern görsel kültürün çelişkiler üzerinden hareket eden gerçeklik düşüsüyle (kapitalizm) uyumlu bir estetik anlayış geliştirilmiştir. Söz konusu bu anlayış doğrultusunda gelişen kültürel ve ekonomik üretim, yalnızca sinemadan ve sinematografik algıdan destek almakla kalmamış, üretilen filmlerin, belgesellerin, dizilerin, haberlerin, reklamın ve modanın içeriğine de yön vermiştir. Böylece yalnızca zaman ve ölüm göstergelerinin içeriği değil, gerçeklik kavramı da tekrar tartışma konusu olmuştur. Öyle ki bir zamanlar düş fabrikası olarak nitelendirilen ve kendisinden modern bir büyü yaratması beklenen sinema, bu beklentinin aksine hareket etmiş, kuramsal araştırmalarda ve filmlerde; daha çok gerçeklik ve gerçekliğin temsili gibi soru(n)lara yoğunlaşmıştır. Bu durum modern dönemde yitirilmiş olan gerçeklik ilkesinin (mistik ve simgesel) yerine yeni bir şeyler koyma çabası olarak yorumlanabilir.

Fakat sinema fotoğraf, televizyon dizileri, belgeseller ve haberlerden yayılan tek yönlü imajlar; katı gerçekliği dönüştüremez ve gerçeklikle simgesel - oyuncu bir ilişki kuramaz. Hem ölümü hem de zamanı bir karede dondurup saklayarak, hem gerçekliğe hem de anlama aynı anda son verir. Bu yüzden

sinema ve fotoğrafa her ne kadar mitik ve mistik anlamlar yüklenmek istenmiş olsa dahi onun üretim nesnesi olan kamera, simgesel gerçekliğin aksine hareket eden görüntüler üretmektedir. Sinema sanatına ilişkin bu çelişkili yapı, modern toplumun sosyoekonomik anlamda ürettiği karmaşayla benzerlik gösterir. İlkeller metafizik ve akıl öncesi olarak tarif edebileceğimiz, ölüm ve yaşamın yapay bir ayrıma maruz kalmadığı zihinsel bir evrende yaşamışlardır. Fakat daha çok maddi ve akılcı değerler tarafından şekillendirilen biz modernlerin, yapay ayrımlara ve yanlış akıl yürütmelere sıklıkla başvurduğu görülmektedir. Bu yüzden birçok modern bunalımın kaynağında, söz konusu bu ayırım ve ikilikten doğan çelişkiler yatmaktadır. Çünkü artık simgesel ile nesnel olanın eski bütünlüğü bozulmuş ve anlam tersine çevrilmiştir.

Örneğin güncel ekonomi de “Vakit, Nakittir” şeklinde ifade edilen ve zamanın önemini vurgulayan bir söylemden artık, “Nakit, Vakittir” şeklinde özetleyebileceğimiz; maddi değerın zamanın belirleyeni olduğu, gerçek ötesi bir aşamaya geçilmiş gibidir. Klasik döneme değin neredeyse her şeyin ölçüsü olan ve bu açıdan tanrısal bir karaktere sahip olan zaman; modern kültürle birlikte nesnelere seri üretimiyle, yükselen görsel kültürle birlikte ise imajların üretimiyle bütünleşmiştir. Teknik - teknolojik nesne ve imaj üretimine paralel olarak zaman hızlanmış, birikim ve ilerleme mantığı üzerinden hareket edilerek sosyal yaşam organize edilmiştir. Böylece algı mekanizmalarımızda önemli bir kırılma meydana gelirken Oğuz Adanır; *“Bir anlamda mitler ve geleneklerin dayattığı görme biçiminin yerini bu birincilere özgü bütün dramatik unsur, varlık ve motifleri bünyesinde taşıyan öykülü sinemanın dayattığı, neredeyse birinciyi tekrarlayan düşselden çok resimlendirme (illustration) üstüne oturan bir görme biçiminin almış olduğu söylenemez mi?”* (2012: 23) demektedir.

Bu bağlamda görme biçimindeki modern kırılmayı destekleyen alan olarak sinema işaret edilir. Çünkü ancak kamera teknolojilerinin ve sinemasal estetiğin, modern yaşamın tüm alanlarına yayılmasından sonra yeni bir görme biçimi; sanatı da hâkimiyeti altına alabilmiş ve görsel kodlar üzerinden ilerleyen bir tüketim kültürünün doğmasına neden olmuştur. Örneğin daha çok görsel kodlar üzerinden hareket eden ticari sinemanın; anlamı yalnızca maddi olana, zamanı kaba bir kronolojiye, yaşam ve ölüm gibi kavramları ise film süresine indirmediği öne sürülebilir. Yani film boyunca işlenen tüm dramatik yapı, film süresine sığdırılır ve belirli bir teknik ve ekonomik işleyişe cevap vermek üzere sınıflandırılır. Böylece seyircinin algısı sınırlandırılır. Fakat yerleşik yargılara dair sınırları aşmak yönünde bir iddiası olan sanat sinemasının / bağımsız sinemanın, belli bir teknik ve ekonomik sistemin işleyiş prensiplerine bağlı kalmak istemeyeceği de açıktır. Bu yüzden iki tür farklı eğilimden bahsedilebilir. Örneğin *“Rossellini asla çekim senaryosu kullanmadığını ve bir filme başladığında filmin nasıl biteceğini bilmediğini söyler, Von Sternberg ise her sahneyi filme çekmeden önce planlamıştır ve kurgu sırasında bir an bile duraksamamıştır”* (Wollen, 2004: 125).

Kurgu ve senaryo ile arasına bir mesafe koymak isteyen yönetmenler, modern zaman anlayışını aşarak ilkel zaman anlayışına yaklaşmışlardır. Bu türden filmler akla yatkın bir başlangıç veya sona sahip olmak zorunda olmadığı gibi zaman, ölüm ve toplumsal yaşama ilişkin biçimsel kaygılardan da uzak dururlar. Filmde hikâye bittiği yerden tekrar başlayabilir ve en az maddi kaygılar kadar soyut değerler de ön plandadır. Bu yüzden author yönetmenler, simgesel ve gerçek arasındaki ilişkiyi dengede tutmaya özen gösterir. Fakat hem zamanı hem de ölümü, kutsaldan ve doğadan koparıp öznenin (yönetmenin) ve tekniğin (kamera) eline teslim eden sinema sanatının verdiği mesaj, seyirci açısından öznel bir belirsizlik içermektedir. Simgesel belirsizlik kendi yerini; öznel ve dünyevi bir belirsizliğe, bunalıma ve krize bırakmış gibidir. Çünkü *“filmsel zaman, yönetmenin tercihiyle şekillenmekte ve mekân parçalarının zamansal bir sırayla düzenlenmesi, sinemada kurguyu ortaya çıkarmaktadır”* (Yılmaz, 2011: 69).

Bu bağlamda yapısı itibarıyla parçalanamaz bir bütün olan ve yalnızca görünür değil hissedilebilir yönleri de olan zamanı; teknik aracılığıyla kayda almak ve onu zamansal bir stratejiye indirmek gerçek zamanın, yani sürenin özünü tamamen çelişmektedir. Görüntü teknolojileri söz konusu olduğunda ancak bölünüp parçalanabilen, sonsuz şekilde uzayabilen, ileri ve geri sarılabileceğimiz

tekrarlanabilen imajlar aracılığıyla izleyici, kronolojik zamandan sıyrılıp kurtulabilmektedir. Bu durum ilkel ayin törenlerindeki ebedi dönüş mitinin, modern bir benzerini yaratmaktadır. Fakat söz konusu mistik etkiye teknoloji aracılığıyla varılmak istenmekte; bu yüzden ne simgeselle ne de kutsalla ilişki kurulamamaktadır. Oysa zamana ve ölüme yapılan her müdahale, kutsalla ilişkiye gireceğinden dolayı arınma ihtiyacını da beraberinde getirmektedir. Örneğin “*ilkel, ayin sırasında terk ettiği dindışı dünyaya geri dönecek olursa ölecektir; bu nedenle kurban verme eylemini gerçekleştiren kişinin dindışı zamana dönebilmesi için çeşitli kutsallıktan arındırma ayinleri gereklidir*” (Eliade, 1994: 49).

Biz modernlerin görsel kültür aracılığıyla zaman ve ölümlle kurmaya çalıştığı ilişki, maddi ve sayısal bir ilişkidir. Bu bağlamda resmi tarihi Fransa da bir cafe’de başlayan sinemanın, daha çok nesnel üretime ve ticari ilişkilere uygun bir toplum, tarih ve ekonomi anlayışında ısrar ettiği görülmektedir. Fotoğraf makinesi ve film kamerası; sanat üretiminde ve toplumsal yaşamda gösterdikleri yaygınlaşma aşamasından sonra, bizzat sanatın ve yaşamın anlamını değiştirmeye başlamıştır. Örneğin, “*bir önceki yüzyılda bir hakikat yuvası addedilen aynı cihaz; Marx, Bergson, Freud ve başka düşünürlerin metinlerinde artık hakikati gizleyen, tersyüz eden ve mitselleştiren usullerin ve güçlerin modeli haline gelmiştir*” (Crary, 2015: 41).

20. Yüzyılda Zaman ve Ölüm

20. Yüzyıl; ölüm, zaman, varlık, yokluk gibi kavramların düşünce ve üretim alanında tekrar sorgulandığı bir dönem olmuştur. 19. yüzyılda Nietzsche’nin Tanrı’nın öldüğünü ve onu bizim, yani insanların öldürdüğünü öne sürmesi ile başlayan bu süreç; 20. yüzyıla varlığın ölüme yönelik olduğunu söyleyen Martin Heidegger ve ölüm içtepisi kavramını öne süren Freud tarafından devam ettirilmiştir. Modern felsefe ve psikolojinin yön verdiği bu anlam arayışı; sanat, kitle iletişim araçları ve tüketim toplumu tarafından desteklenerek aşırı ve uç boyutlara vardırılmıştır. Çünkü Tanrı dahi öldüyse ve onu gerçekten biz öldürdüysek hem kutsal hem de dünyevi değerlerin tekrar gözden geçirilmesi gerekmektedir. Söz konusu bu çabanın sonu zaman ve ölüm gibi kavramlara dek vardığında; şiddet, ölüm ve ritüel ile ilişki kurmaktadır. Rene Girard (2003) açısından şiddet ve ölüm; ancak kolektif ve simgesel bir ritüelin parçası olduklarında kutsal ile ilişki kurmakta ve ilkel - simgesel ilişkilerin devamlılığını, gelişimini sağlamaktadır.

Fakat eskiye ilişkin tüm bu düşünce ve üretim alanları, modern dönemde mistik ve simgesel anlamlarını yitirmiş, bilimsel ve akılcı yöntemlere başvurularak ekonomi politik terimlerle açıklanmaya başlanmıştır. Jean Baudrillard açısından yalnızca kapitalizm değil diyalektik materyalizm de aynı yanılgıya düşmektedir. Düşünürüne göre, Marx insanı maddi üretim mantığıyla, üretim biçimlerinin tarihsel diyalektiği içine yerleştirmiştir. Üretim insanın maddi emeğine, yani insan ölüp gidene dek sürmesi gereken bir çalışma zamanına indirgenmiştir. Çünkü Marx’ın üstünde kafa yormamış olduğu bir şey varsa o da harcama, kayıp, kurban etme, savurganlık, oyun ve simgesel düzeydir (1998: 37).

Bu bağlamda varlığı – ölümden, bilinci – bilinçaltından, birikimi, savurganlıktan ayırmak demek; modern bir sorun ve çelişki olan ruh - beden ikileminde gördüğümüz gibi, kavramları parçalamak ve onları maddi bir işleme indirgemek anlamına gelir. Söz konusu bu sorun ve çelişki; ilkel toplumlara özgü simgesel anlamda değiş tokuş edilebilen ölümlle, biz modernlere özgü bilimsel – biyolojik ölüm ayrımı üzerinden anlam bulur. Bu iki farklı ölüm anlayışı, birbirlerinin tam tersi yönde hareket etmektedir. İlki modern öncesi simgesel evrene işaret ederken, ikincisinin çağımızın kontrol edilebilir, programlanabilir modern zaman anlayışıyla uyumlu olduğu görülür. Bu yüzden artık yalnızca iki tür ölüm anlayışından değil, aynı zamanda iki tür zaman anlayışından da bahsetmek gerekir (Baudrillard: 2016). Söz konusu bu modern ikilik, düşünür tarafından; ilk yabancılaşma, soyutlama ve bölünme biçimlerinin kaynağı olarak gösterilir.

İlk soyut toplumsal zaman kavramı (soyut toplumsal emek zamanından çok önce!) bu birbirinden ayrılması olanaksız yaşam ve ölüm kopukluğu üzerine kurulmuştur. Marx’ın ifşa ettiği ve ekonomi

politiğin üzerine yıktığı, daha sonra ortaya çıkacak tüm yabancılaşma, bölünme ve soyutlama biçimleri bu ölümden kopuşla birlikte başlamıştır (2016: 229).

Modernlerin, ikili ve çelişkili bir zaman anlayışına sahip oldukları 20. yüzyılda ilk kez Henri Bergson tarafından açıkça dile getirilir. Onun açısından, artık iki tür zamandan bahsedilebilir. İlki, biz modernlerin sayısal ve görsel kodlar üzerinden ilerleyen doğrusal - matematiksel zamanı; ikincisi ise süre olarak tanımladığı döngüsel – sezgisel zamandır. Bergson bunlardan ikincisinin gerçek zaman olduğunu, diğerinin ise daha çok bir film kamerasıyla çekilen anların kurgusal bir toplamına benzediğini söylemektedir (Bergson, 2019: 15). Bu bağlamda düşünürün sinematografik olarak tarif ettiği modern insanın algısı zamanı da bir filmin teknik ve estetik prensiplerine göre algılamaya başlamıştır. Böylece zamanın eski mistik ve simgesel anlamı yıkılarak tekrar kurulmuştur. Söz konusu yeni zaman anlayışı niceliğe öncelik vermektedir. Oysaki “Gerçek süre nitelikseldir. Zaman uzay gibi maddesel değildir, zamanı bölen, onu aylara ve yıllara ayıran akıl ve bilimdir” (Hançerlioğlu, 1993: 420). Bu yüzden gerçek zaman yani süre, simgesel değerler ile nesnel gerçekler arasında ayırım gözetmeyen, bütüncül bir zaman anlayışına gönderme yapmaktadır.

Söz konusu bu bütünlük modern dönemde parçalanmıştır. Zaman ve ölüm, tüketim nesnelere seriler ve kopyalar üzerinden ilerleyen üretim sürecine benzer şekilde, görselliğin ve gösterinin işleyiş prensiplerine bağlı kılınmıştır. Bu durum aynı zamanda modernlere ilişkin birçok maddi ve manevi bunalımın kaynağını oluşturmuştur. Oysa ilkel toplumlarda böylesine bunalımlara yer yoktur. Onlar ritüel, kurban ve şölenler aracılığıyla, ölüme ve zamana; simgesel açıdan kolektif şekilde cevap vermişlerdir. Bu yüzden Baudrillard ilkel ve modern düşünce arasında gözetmiş olduğu keskin ayırımın merkezine ölüm ve zaman kavramlarını yerleştirirken; “Ölüm adlı çelişki, yaşamın bir değer ve zamanın da genel bir eşdeğer olarak yeniden-üretiminden ibarettir” (2016: 261) yargısına varır. Çünkü ölümün toplumsal yaşamdan koparılmasına paralel olarak, zaman da doğadan koparılmış ve teknik ve teknolojik soyutlamaya maruz kalmıştır.

Bu bağlamda düşünür modern dönemde yalnızca ölümün değil, zamanın da sınırsız şekilde tekrar üretilebilen ve akıl ve gerçek ötesi yöntemlerle denetlenen bir nesne - göstergeler sistematiğine indirgenildiğini öne sürmektedir. Onun, teknik ve teknolojik ilerleme odağında gelişen kültürel yaklaşımı; “daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti” (2002: 72) diyen Benjamin’in, modern dönem ve sinema ilişkisi üzerine tespitlerini anımsatmaktadır. Öyle ki “fabrikada yürüyen şeritle üretimin ritmini belirleyen öğe, filmde alımlamanın temeli olmaktadır” (2002: 224) diyen Benjamin’e göre, kamera zaman anlayışımız üzerinde müthiş derecede bir etki yaratmıştır. Zaman hızlanmış, imgeler gelip geçici hale gelmiş ve genel bir nihilizm atmosferi modern çağı sardığında; sosyal yaşam üzerinde sinematografik bir algı mekanizması işlemeye başlamıştır. Zaman ve ölüm kavramları yalnızca, 20. yüzyılın düşünsel, edebi ve maddi üretim yapısını belirlemekle kalmamış, sanatın da işlediği başlıca temalardan biri haline gelmiştir. Söz konusu bu eğilim, üretim nesnesinin (kamera) teknik – teknolojik özelliklerinden kaynaklanmakta ve söz konusu üretimin (film, dizi vb.) estetik yönüne etki etmektedir. Örneğin Andre Bazin, kameranın zamanı mumyaladığını söylerken, Roland Barthes (1996) fotoğraf ile ölüm duygusu arasındaki bir tür ilişkiden bahsetmektedir.

Mario Pazella *Sinemada Estetik* (2006) isimli çalışmasında sinema filmlerinin ölüm ve zamana ilişkin kurgusal temsilleri, hikâyelerinin ana merkezine taşıdıklarını fakat ölümün ve zamanın kutsal anlamını sınırlandırdıklarını öne sürmektedir. Bu bağlamda Pasolini’nin montaj ve ölüm benzerliğinden hareket eden Pazella, montajı; teknik ilerleme olarak ele alır ve ölümün sonuçlandırıcı işleviyle, bunun zamanda yol açtığı dönüşümlerle karşılaştırır. Pazella’ya göre “Sinematografik montaj, geçmişin sabitliğinde bulunan oluşu sürekli olarak dönüştürür; ölüm de, montaj gibi, oluşu anlamdan koparan ve varlığı bir tür alegorik manzarada, doğa tarihinde donduran bir cut, coupe, “kesme”dir” (2006: 46).

Zaman ve Ölümün İkili Yapısı

İlkel yaşamda, şeyleşmiş zamana, rakamlara, sanata ve dile yer olmadığını söyleyen John Zerzan' a göre "zaman bir özdeklik olarak gerçekliğe içkin değildir, tersine gerçeklik üzerinde kültürel bir dayatma, hatta gerçeklik üzerindeki ilk kültürel dayatmadır" (2018: 20). Öyle ki zaman anlayışımızdaki bu dönüşüm, yalnızca gerçeklik algımız üzerindeki değişimin nedeni değil aynı zamanda ilk toplumsal kontrol yöntemidir. Çünkü modern zaman anlayışıyla uyumlu yaşamak demek; yaşama kontrol edilebilir, programlanabilir, sayısal ve maddi bir anlam yüklemektir.

Bu yüzden modern yaşamın baş döndürücü temposuna uyum sağlamak bir problem haline dönüşmüş ve zamanı yönetme / kullanma stratejilerinin sayısı ve karmaşıklığı şaşırtıcı boyutlara varmıştır. Bu yüzden günümüzde artık aşırı boyutlara varan zaman ve ölüm göstergesi üretiminden bahsetmek gerekir. Fakat söz konusu bu gösterge bolluğuna rağmen, varoluş kaygılarımızın önemli bölümünü oluşturan zaman ve ölüm gerçeğine karşı tatmin edici cevaplar üretememekteyiz.

Bu bağlamda bir tür ilkel algıya geri dönüşten dahi bahsedilebilir. İlkelerin zaman ve ölüm temalı ritüellerinin yerini, kitle iletişim araçları ve sanat aracılığıyla görsel bir şölen gibi sunulan ölüm ve zaman temsilleri almıştır. Öyle ki "modern sanatın, özellikle postmodernist biçimlerinde, Dionysosçu bir olay olduğunu, belli başlı özelliklerinin, insanın içtepilere, hazlara kendini koyuvermesi, (psişik, toplumsal ve estetik) her türlü mesafeyi ortadan kaldırması ve psişik düzeni baştaki o henüz oluşmamış ilk biçimlerine geriletmesi olduğu ileri sürülmüştür" (Sass, 2013: 62). Fakat burada eskiye geri geri dönüşün ötesinde, eski anlamların yerinden oynatılması veya tersine çevrilmesinden bahsetmek daha doğru olacaktır.

Bu yüzden ister ritüellerden ister modern sanattan bahsedelim; her iki alanda da gerçek ve maddi olan sembolik ve simgeselin önüne geçmiştir. Çoğu zaman bir olay ve olgunun temsili, olay ve olgunun kendisinden daha önemli hale gelmekte ya da aralarındaki anlamlı ilişki silikleşmektedir. Bu bağlamda geleneksel toplumların zamanı temsil ediş biçimlerini kavramanın da son derece güç olduğunu söyleyen Mircea Eliade'ye göre, bu durumun nedeni; zamanın temsillerinin, onların derin anlamlarına ulaşmamızın bazen mümkün olmadığı simgeler ve ayinlerle ifade edilmesidir.

Kuzey Amerika kabileleri arasında yayılan bu mistik hareket evrenin yeniden doğuşunun yaklaşmakta olduğu, yani dünyanın sonu ve hemen ardından cennetsi bir dünyanın kuruluşunun çok yakın olduğu kehanetinde bulunuyordu. Hayalet dansı dini birkaç satırda özetlenemeyecek denli karmaşıktır, ancak kesintisiz dört, beş gün süren danslar aracılığıyla ölümlerle kitlesel ve kolektif bir iletişim kurarak dünyanın sonunu hızlandırmayı amaçladığını söylemek bizim konumuz açısından yeterlidir. Ölüler dünyayı istila etmekte, yaşayanlarla iletişim kurmakta ve böylece mevcut kozmik devrenin kapanışını ilan eden bir "kargaşa" yaratmaktadırlar (Eliade, 1994: 78).

Zaman ve zamanın temsilleri söz konusu olduğunda hem başlangıçla, yani doğumla; hem de belirli bir sonla, yani ölümle ilişkili ritüellere gönderme yapan Eliade açısından, bu türden ayinlerdeki ortak nokta, kutsal olmayan zamanın dışına çıkmaktır. Eliade'nin hayalet dansı tasviri, biz modernlerin bilim kurgu filmlerini anımsatmakta ve zaman teması kendiliğinden denebilecek şekilde doğuma, ölüme ve simgesel bir iletişim şekline kapı aralamaktadır. Ritüel aracılığıyla sergilenen kaos atmosferi, kutsal değerlerle buluşmakta; yanılısamlara ve yaratıcılığa ön ayak olmaktadır.

Baudrillard'ın simgesel değerlerin belirli yöntemlerle, düzenli olarak değiş tokuş edildiği bir toplum olarak tarif ettiği ilkelerin, bu türden ayinler düzenlemiş olmalarının nedenleri; ölümün ve zamanın şiddetine simgesel de olsa bir karşılık üretme isteklerinden kaynaklanır. Çünkü ölüm ve zamana, simgesel yöntemlerle döngüsel bir anlam kazandırılmadığı takdirde, arkalarında bir yığın, kalıntı ve artık bırakarak ilerlemeleri gündeme gelir. Bataille'nin *Naletli Pay* olarak tarif ettiği bu birikim ısrarı, tehlikeli boyutlara vardığında ise toplumsal ve bireysel bunalımlara yol açacaktır. İlkeler söz konusu bu bunalım dönemlerini, ritüeller yardımıyla aşmaya çalışmıştır. Modernler ise yine benzer bunalımlar

karşısında; daha çok ekonomi politik, sanat ve teknoloji birlikteliğinin bir ürünü olan görsel kültüre başvururlar. Fakat bu noktada ekonomi politik, hem sanatı hem de teknolojinin gelişim çizgisini belirleyen diğer iki alanı, kendi işleyiş prensipleri içinde eriten bir sisteme dönüşmüştür. Bu yüzden zamanın ve ölümün modern şiddeti, varoluş, toplum ve kültür üzerindeki baskı mekanizmalarından biri haline gelir.

İster ilkellerden ister modernlerden bahsedelim, kutsal ve sanatsal içerik her zaman gerçekliğin şiddetini hafifletmeye yönelik simgesel bir çaba gibi görünür. Bu bağlamda Nietzsche'nin deyişiyle (aktaran Camus, 2010: 99) *gerçeğin elinden ölmemizi engelleyecek tek şey olan sanatın* alanına sıklıkla girip çıkmış olan zaman ve ölüm göstergeleri; modern insanın katı gerçekliği çarpıtmasını sağlayan alanlara benzetilebilir. Fakat sadece nesnel gerçekleri değil simgesel değerleri de temsil etmesi gereken sanatın, özellikle görsel sanatların; bunu ne ölçüde başarabileceği sorusu gündeme gelir. Modern görsel kültürün, kitle iletişim araçları üzerinden yayılan imajlar aracılığıyla, simgesel değerleri temsil etme çabası çoğu kez nafi bir çabaya benzetilir. Çünkü modernler tüm bu değerlerin değiş tokuş edebileceği kültürel yapılanmadan ve iletişim şekliinden çoktan uzaklaşmışlardır. Ritüelin yerini gösteri, büyüün yerini gerçeklik, düşünme ve düşleme yöntemlerinin yerine ise teknolojik mekanizmalar almıştır. Öyle ki tarihsel süreçte; nesnel ve simgesel anlamları bir bütün olarak kendi içinde barındıran düşsellik ve gerçeklik ilişkisi, 20. yüzyılda teknolojik ve ekonomi politik bir değere dönüşmüştür. Burada gerçeğin başına gelen şey hem Bergson hem de Baudrillard açısından zamanın da kaderini belirlemiş ve böylece simgesel değerler, yalnızca nesne – göstergeler üzerinden algılanır olmuştur. Oysa *“Simgesel ne bir kavram ne bir süreç ne bir kategori ne de bir “yapı”dır. Simgesel gerçeğe bir son veren toplumsal bir ilişki biçimi olarak gerçeği ortadan kaldırıp gerçek ve düşsel arasındaki karşıtlığa son veren bir değiş tokuş biçimidir”* (Baudrillard, 2016: 233).

Söz konusu bu modern algı, sinema sanatının tarih sahnesine çıktığı 20. yüzyılın ikili ve çelişkili gerçeklik anlayışıyla uyumludur. Örneğin klasik anlatı sinemasına radikal şekilde karşı çıkan yönetmenlerden biri olan Godard, *fotoğraf gerçektir, sinema ise saniyede 24 defa gerçektir* diyerek, çağımızın gerçeklik konusunda bir saplantıya ve bunalıma dönüşen ısrarlı çabasını ironik şekilde dışa vurur. Öyle ki artık gerçek, eski bütüncül özelliğini yitirmiş ve bir kameranın saniyede üretmiş olduğu fotoğraf karesi sayısına indirgenmiştir. Oysa ister gerçeküstücülükten ister yeni gerçeklik akımından bahsedelim, bu türden akımların başarmak istediği şey, daha çok sanatın simgesel gerçekliğini kameranın kaba gerçekliğinin üzerine taşıyabilmektir.

Bu yüzden sinemanın ilk yıllarında mitlere, düşlere, rüyalara ya da duygulara seslenen bir sinema dili yaratılmaya çalışılmıştır. Yani bir anlamda *“tarihsel şiddetin de etkisiyle gerçeğin dışına itilen mit sinemaya sığınmak durumunda kalmıştır”* (Baudrillard, 2011: 71). Fakat sinema söz konusu bu mitik gerçeği temsil edememiş, onu simgesel doğasından kopararak tarihsel bir gerçekliğe benzetmiştir. Sanat, teknik ve teknolojik anlamda kusursuzlaştıkça, simgesel gerçekliğin yerine modern gerçekliği yerleştirmek istemiş ve böylece ele aldığı soyut değerlerin düşsel – düşünsel boyutlarında zayıflama görülmüştür. Böylece hem zamanın ve ölümün hem de gerçekliğin anlamı içerikten biçime doğru kaymıştır. Çünkü *“fotoğraf ve sinema, yararlandıkları mitlerden vazgeçme pahasına, tarihin çağdaştırılma sürecine görsel ve nesnel bir biçim kazandırarak büyük ölçüde katkıda bulunmuşlardır”* (Baudrillard, 2011: 78). Sinema ve televizyon, görsel kültürün hem taşıyıcılarından olmuş hem de görsellik üretimine yön veren bir endüstriye dönüşmüştür. Televizyonun yaygınlaşma aşamasıyla birlikte; politika, reklam, haber, moda, eğlence üretimi, tamamen teknik ve estetik bir görünüme bürünmüş, sosyal yaşam ve görsellik üretimi birbiriyle kaynaşmıştır. Öyle ki artık *“Tıpkı yaşamın içinde çözülerek eriyen televizyon ya da televizyonun içinde çözülerek eriyen yaşam gibi”* (Baudrillard, 2011: 56).

Bu kaynaşma ile görsel kültürün tüketim toplumuyla bütünleşmesi sağlanırken, bir dizi sorun ve çelişki baş gösterir. Çünkü modern imajlara ne maddi ne de manevi şekilde karşılık verilememekte, öteki ile bir bağlantı ve iletişim kurulamamaktadır. Bu yüzden artık bir toplumdan bahsetmektense, seyirci

kitlesinden bahsedilebilir. Söz konusu bu kitle, soğuk iletişimin etkisindeki pasif bireylerden oluşmaktadır. Böylece küresel sistemin devamlılığı sağlanmakta, zaman ve ölüm üzerindeki iktidar korunmaktadır. Çünkü *“eskiler açısından simgesel olarak değiş tokuş edilmeyen şey grup açısından ölümcül bir tehlike oluştururken, bizim içinse tam tersine simgesel anlamda değiş tokuş edilebilen her şey, egemen düzen açısından ölümcül bir tehlike anlamına gelmektedir”* (Baudrillard, 2016: 229).

SONUÇ

Ölüm ve zamanın görselleştirme süreci hem ölümün hem de zamanın anlamını değiştirmiştir. Görünümler genel bir yüceltmeye maruz kalırken görünümlerin içerikleri geri plana itilmiştir. Örneğin tıpkı güzelin, çirkin üzerinde uyguladığı şiddete benzer şekilde yaşam, ölüm üzerinde tartışmasız şekilde baskı kurmuştur. Yani hem gerçek hem simgesel anlamlar taşıyan bir süreye işaret eden yaşam, yine hem gerçek hem de simgesel bir son olan ölüm üzerinden anlam bulmayı terk etmiştir. Böylece yaşama ve ölüme kesin bir çerçeve çizilmeye çalışılmış, yaşayanlar ve ölümler birbirlerinden keskin şekilde ayrılmıştır. Ölümün simgesel ve zamanın döngüsel yapısı kırıldığında, tüm ekonomi politik ve kültürel sistem; modernizmin sınırsız birikim ve ilerleme düşüncesiyle uyumlu hale getirilmiştir. Sınırsız birikim ve ilerleme, sınırsız tüketime, bunalıma ve krizlere neden olmuş ve böylece ilkel şiddetin tekrar gündeme geldiği bir gerilemeye yol açmıştır. Fakat illere ilişkin kurban törenlerini anımsatan bu şiddet kültürünün, simgesel değerlerle ve mistik deneyimle ilişkisi kopuktur.

Bu bağlamda ölüm ve zamanın anlamının simgesel düzeyde tükendiği noktada, yaşamsal kategoriler maddi bir değer olarak üretilmeye ve biriktirmeye başlanmıştır. Ekonomi politik bir değere dönüştürülen yaşam, eşdeğeri olan maddi bir ölüm ve zaman anlayışı tarafından, sürekli kontrol edilmekte ve yönlendirilmektedir. Söz konusu bu nesnel üretim, sanat ve kitle iletişim araçlarıyla desteklendiğinde ardı sıra bir yığın, kalıntı ve artık bırakarak ilerlemektedir. Bu yüzden günümüzde tehlikeli boyutlara varan gösterge kirliliği, en az çevre ve iklim krizi kadar önemli bir sorunun doğmasına neden olmuştur. Çünkü artık bir kitle olarak tarif edilen seyirci; tüm bu şiddet, ölüm ve zaman temsillerini kullanarak, toplumsal bir iletişim ve gelişim modeli oluşturamamaktadır.

Çünkü eskiden mit, ritüel ve büyüden ilham alarak mevcut gerçekliğe başka bir cevap sunma iddiasında olan sanatın; 20. Yüzyıla gelindiğinde ne ritüel ne de büyü ile bağı kalmamıştır. Örneğin sinema, daha çok festival, ödül törenleri ve dijital platformlarla ilişkili bir ticari organizasyonun parçalarından birine benzetmiştir. Öyle ki artık bir filmi izlemek için ona özel bir zaman dilimi ayırmaya, belirli bir mekâna gitmeye ve toplu(m)luk oluşturmaya dahi gerek yoktur. Söz konusu bu durum, eskinin mistik ve simgesel mirasını yaşatmaya çalışan sanatın, en başından beridir farklı şekillerde işlemiş olduğu zaman ve ölüm göstergelerinin, görsel kültürün yükselişiyle birlikte, simgesel iletişim ve mistik deneyimden kopuk kavramlara dönüşmesine yol açmıştır. Böylece eskiden mistik anlamda evrenin yıkım / tekrar inşasına, insanın ise simgesel anlamda ölüp / tekrar doğmasına katkı sunan ritüellerin yerini; sinema, televizyon ve dijital teknolojiler aracılığıyla sergilenen şiddet pornosu almıştır.

Bu yüzden her geçen gün; rastlantı, harcama, feda, kurban ve oyun gibi simgesel düzene ait alanlar, kültürden uzaklaşmaktadır. Söz konusu dünyevileştirmeden arta kalan kaba ölüm ve zaman temsillerinin önemli bir bölümü ise; küresel sistemin denetleme, birikim ve ilerleme ideolojisine hizmet edecek şekilde kurgulanmıştır. Bu bağlamda ticari sinemanın genellikle ticari ve kurgusal şemaya bağlı kaldığı, bağımsız sinemanın ise daha çok ticari ve kurgusal yapının bozulması yönünde çaba sarf ettiği görülür. Ölüm ve zamanın 20. yüzyılda kazanmış olduğu bu ikili ve çelişkili anlam (modern / ilkel), sinemanın iki ayrı gelişim çizgisinin (ticari ve bağımsız) de bu kavramları, farklı şekillerde temsil etmesine neden olmuştur. Bağımsız sinema ölümün simgesel ve döngüsel anlamını korumaya çalışırken, ticari sinema ölüm ve zaman göstergelerinin maddi ilerleme, birikim, arzu ve tüketimle ilişkiye girmesine neden olmuştur.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2012). *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine*. Hayalperest Yayınevi.
- Aslanyürek, S. (2012). *Tarkovski'den Sinema Dersleri*. Agora Kitaplığı.
- Barthes, R. (1996). *Camera Lucida*. (Reha Akçakaya, Çev.). Altıkırkbeş Yayın.
- Baudrillard, J. (1998). *Üretimin Aynası*. (Oğuz Adanır, Çev.). Dokuz Eylül Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Oğuz Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (Oğuz Adanır, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*. (İbrahim Şener, Çev.). Doruk Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (Ahmet Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2014). *Görme Duyusu*. (Osman Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Bergman, I. (2012). *Sinematografi İnsan Yüzüdür*. (Selim Özgül, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Bergson, H. (1986). *Yaratıcı Tekâmül*. (M. Ş. Tunç, Çev.). M.E.B Yayınları.
- Bergson, H. (2019). *Düşünmek ve Olmak*. (Elif Yıldırım, Çev.). Oda Yayınları.
- Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses*. (İzzet Yaşar, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bresson, R. (2012). *Sinematograf Üzerine Notlar*. (Nilüfer Güngörmüş, Çev.). Küre Yayınları.
- Bruhl, L. L. (2020). *İlkel Topumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*. (Oğuz Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Camus, A. (2010). *Sisifos Söyleni*. (Tahsin Yücel, Çev.). Can Yayınları.
- Crary, J. (2015). *Gözlemcinin Teknikleri*. (Elif Daldeniz, Çev.). Metis Yayınları.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. (Ümit Altuğ, Çev.). İmge Kitabevi.
- Ellul, J. (2012). *Sözün Düşüşü*. (Hüsamettin Arslan Çev.). Paradigma Yayıncılık.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve Kutsal*. (Necmiye Alpay, Çev.). Kanat Kitap.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Düşünce Tarihi*. Remzi Kitapevi.
- Pazella, M (2006). *Sinemada Estetik*. (Fusun Demir, Çev.). Dost Kitapevi Yayınları.
- Sass, L. A. (2013). *Delilik ve Modernizm*. (Ender Gürol Çev.). Alfa Bilim.
- Yılmaz, H. (2011). *Henri Bergson'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 13(2), 61 -78.

Zerzan, J. (2018). *Gelecekteki İlkel*. (Cemal Atilla, Çev.). Kaos Yayınları.

Warhol, A. (Yönetmen). (1964). Sleep [Film]. ABD: The Film-Makers' Cooperative.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Z. Aracagök - B. Doğan, Çev.). Metis Yayınları.

Wood, L. A. & Kroger, R. O. (2000). *Doing Discourse Analysis: Methods For Studying Action In Talk And Text*. SAGE Publications.