

B R U C E W I L L I S



A JERRY BRUCKHEIMER PRODUCTION

ARMAGEDDON

A MICHAEL BAY FILM

FOR LOVE. FOR HONOR. FOR MANKIND.

Hollywood Filmlerindeki Apokaliptik Temalar: Sinema, Popüler Kültür ve Din

Muhammed Veysel BİLİCİ*

Atıf/©: Bilici, Muhammed Veysel, (2007). Hollywood Filmlerindeki Apokaliptik Temalar: Sinema, Popüler Kültür ve Din, MİLEL ve NİHAL, 4 (2), 139-161.

Özet: Sinemanın popüler kültürdeki algıları oluşturmadaki merkezi rolü dikkate alındığında, modern dünyadaki dini bilincin temel parametrelerini anlamadaki en etkili yöntemlerden biri, sinemanın dinsel algılar üzerindeki etkisini araştırmaktan geçmektedir. Sinema hem dinsel öğeleri popüler kültürden hareketle yeniden kuran hem de popüler kültürü bu bağlamda bir yeniden-inşa sürecine tabi kılan çok temel bir çerçeve sağlamaktadır. Sinemanın doğasına içkin bir halde olan diğer bir önemli boyut ise onun bir sosyalleşme sürecini içinde barındırmasıdır. Bu açıdan Hollywood filmleri sadece belli imajlar ve belli algı kalıplarını üretmekle kalmaz, aynı zamanda yeni öznellik kalıpları ve özneler de yaratır. Bu durum sinemanın popüler kültürle olan ilişkisini kurar. Bu makale genel olarak üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde sinema, popüler kültür ve modern algı arasındaki ilişkinin temeli üzerinde durulacak. Bu bağlamda apokaliptik geleneğin Hıristiyan dünya algısında işaret ettiği teolojik saha ve modern zamanlardaki işlevi değerlendirildikten sonra bunun günümüz sinema filmlerinde nasıl yeniden-kurguladıklarının örneği olarak *Apocalypse Now* ve *Twelve Monkeys* filmleri modernite-din-popüler kültür bağlamında paradigmatik bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Bu ilişkiyi açıklamak üzere, makalede filmleri belli bir dinsel zemin üzerinden eleştirmekten ziyade, bu filmlerin kullandıkları kodların Hıristiyan geleneğe neye tekabül ettikleri ve dinsel algıyı nasıl dönüştürdükleri incelenmiştir. Sonuç

* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

olarak, din ve modernite ilişkisi bağlamında özeldir sinemanın genelde ise tüm modern zaman ve mekân işleyişinin, sekülerliğin çok temel bir göstereci olarak, dinin temel sembollerinin içerildiği sahalar olmasına rağmen bunların ilahi olanla bağlarının koparıldığını ve soysuzlaştırıldığını ileri sürmek bir abartma olmasa gerektir.

Anahtar Kelimeler: Modernite, sinema, popüler kültür, apokaliptik algı, din.

“Hareketli resimler bizim medeniyetimizi, geçmişteki tüm medeniyetlere sırasıyla galebe çalan yıkımdan koruyacaktır. Onlar hiç bir geçmiş medeniyetin sahip olmadığı bir şeyi sağlamaktadırlar; en dipte olan insanlara rahatlama, mutluluk ve hayal etme gücü. Mutluluk ve hayal gücü sosyal yükü en ağır biçimde omuzlarında taşıyanların ulaşımına açık olmaz ise hiçbir sabit sosyal sistem kalmaz. Devrimler kayıplar ve acılar üzerine yükselir.”¹

Sinemanın popüler kültürdeki algıları oluşturmadaki merkezi rolü dikkate alındığında, modern dünyadaki dini bilincin temel parametrelerini anlamadaki en etkili yöntemlerden biri, sinemanın dinsel algılar üzerindeki etkisini araştırmaktan geçmektedir. Sinema ve din arasında kurulacak herhangi bir ilişki zorunlu olarak moderniteye atıfta bulunmak zorundadır. Bu zorunluluk üzerinde konuşacağımız zeminin modern algı (zaman-mekân ilişkisi) tarafından belirlenen sınırlar dâhilinde kendisini açık etmesinden kaynaklanmaktadır. Hollywood filmleri bağlamında Hıristiyanlığın kültürel olarak nasıl üretildiği ve aktarıldığı konusu, sadece Amerika veya Batı dünyasının dinsel algılarının filmler aracılığıyla nasıl oluşturulduğu veya yeniden-üretildiği sorusuna bir cevap bulmanın ötesinde, televizyon aracılığıyla odalarımıza kadar giren bu filmlerin kendi toplumumuzun dinsel algısındaki etkisini anlamlandırmak noktasında da önem taşımaktadır. Sinema, bu bağlamda, hem dini öğeleri popüler kültürden hareketle yeniden kurulan hem de popüler kültürü bir yeniden-inşa sürecine tabi kılan çok temel bir çerçeve sağlamaktadır. Sinema modern zamanlarda seyirlik bir meze olmaktan ziyade temel bir sosyalleşme ve kimlik

140 ¹ Mary Gray Peck, General Federation of Women’s Clubs, 1917.

edinme mekanizmasını içinde barındırmaktadır. Bu onun kitlelerin dinsel algısının dönüştürmesi noktasında popüler kültürü kurucu bir vasfa sahip olduğunun işaretidir. Bu nokta modern zamanlarda popüler kültür ve din arasında ki ilişkiyi anlamada kilit bir role sahiptir. Bu makale genel olarak üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde sinema, popüler kültür ve modern algı arasındaki ilişkinin temeli üzerinde durulacak. Makalenin ikinci kısmında ise apokaliptik geleneğin Hıristiyan dünya algısında işaret ettiği teolojik saha ve modern zamanlardaki işlevi değerlendirilken sonra, üçüncü kısmında bunun günümüz sinema filmlerinde modern-seküler bir bağlam dâhilinde nasıl yeniden-kurguladıklarının örneği olarak *Apocalypse Now* ve *Twelve Monkeys* filmleri modernite-din-popüler kültür bağlamında paradigmatik bir örnek olarak değerlendirilecektir.

I

Modernitenin, kapitalizmin üretim modundan dolayı, en önemli ve ayırt edici özelliklerinden biri kitlesel üretim, kitlesel tüketim ve kitlesel yok oluşturma (*annihilation*). Bu 'kitlesellik' özelliği sinema filmlerinin, klasik sanattan ayrıldığı noktayı göstermesi açısından da en ayırt edici vasıftır². Modern dönemde şehirleşme ve endüstrileşme süreçleri sonunda, geleneksel sosyal bağlar yerinden edilmiş ve bu geleneksel dönemden farklı bir zaman ve mekân algısının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bunun gündelik yaşama etkisi yeni davranış kalıplarının gelişmesi, değişik sosyalleşme araçlarının dolaşıma girmesi şeklinde olmuştur. Sinema ise bu algı değişimini görsellikten başlayarak yeni bir özne türü yaratacak denli geniş bir menzile ulaşacak bir çapta gerçekleştiren çok temel bir araç konumundadır³. Genelde sanatın, özelde ise sinema filmlerinin bu ayırt edici vasfına çok erken dönemlerde atıfta bulunan entelektüellerden biri de Walter Benjamin'dir. Benjamin sinemanın ayırt edici vasfını açıklarken geleneksel sanatta, resim sanatı örneğinde olduğu üzere bireysel algılamamanın, yeni dönemde ise sinema

² Hansen, Miriam Bratu. "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism" *Modernism/Modernity*, 6:2 (1999) s. 59

³ *A.g.e.*, s 60

sanatı örneğinde olduğu üzere eşzamanlı toplumsal algılamanın merkezde olduğunu belirtmektedir⁴. Bu durum, algının kitleselleşmesiyle birlikte gerçekliğin kitlelere göre ve aynı anda kitlelerin de bu gerçekliğe göre konumlanmasını sağlamıştır⁵. Diğer önemli bir nokta ise, eşzamanlı toplumsal algılamanın sinemanın doğasına içkin bir durum oluşuyken, resim v.b sanat türleri içinse bunun dışardan bir yükleme olmasıdır. Yani sinema baştan kitlesel olanı hedefler. Bununla birlikte, filmin doğasına içkin olan bir durum olarak tefekkürün ardı arkası gelmeyen sahneler tarafından imkânsız hale getirilmesi (algı bir önceki kare tarafından belirlenir) sonucunda fikri ve algısal yoğunlaşmanın yerini bunların dağılması-saçılması almıştır. Jethro Rothe-Kushel'in Emmanuel Levinas'a atıfla yaptığı şu tespit, imaj ve metin arasındaki mahiyet farkını yansıtması açısından, yukarıdaki satırları desteklemektedir; "Edebi metin sadece okuyucunun eleştirel duyusuyla yeniden kurulabilir. Bundan dolayı metin okuyucusu kendi yorumu üzerinde mutlak bir otoriteye sahiptir. Ancak, imajın izleyicisi sürekli olarak kontrol edilemez kuşatıcı bir deneyimin içine çekilir. İmaj izleyicinse hâkimiyet altına alır, mutlak bir pasiflik ister ve izleyicinin yorumlama özgürlüğünü inkar eder⁶." Bununla birlikte, yani algının yeniden organizasyonu ile birlikte, gerçeklik, gündelik hayatta alışkın ol(a)madığımız ve tecrübe edemeyeceğimiz biçimlerde kendini sunmaktadır⁷. Sinemanın anti-tefekkür yönünün ve kitlesel olarak algıyı örgütlemesi ve gerçekliği belli bir şekilde okumayı dayatmasının varacağı sonucu Adorno çok güzel bir şekilde özetlemiştir: "Toplum ne kadar bütün (total) hale gelirse tinin şeyleşmesi de o kadar artar ve şeyleşmeden kendi başına kaçınma çabası da o kadar paradokslaşır...⁸". Her ne kadar, Adorno bunu genel olarak sanatın kitleselleşmesi bağlamında kaydetmiş olsa da, bu tespitin

⁴ Benjamin, Walter. *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, (İstanbul, 2002) s. 70

⁵ *A.g.e.*, s. 56

⁶ Rothe-Kushel, Jethro. *Fight Club: A Ritual Cure For The Apiritual Ailment Of American Masculinity*, <http://www.thefilmjournal.com/issue8/fightclub.html> (18.01.2006)

⁷ Johnson, Lewis K. *Aura 1* <http://www.wbenjamin.org/aura.html> (15.01.2006)

⁸ Adorno, Theodore. *Edebiyat Yazıları*, çev. Orhan Koçak, Sabir Yücesoy, (İstanbul, 2004), s. 179

kapsamı sinemayı da içermektedir. Benjamin ve Adorno'nun tespitleri birleştğinde, modern sanat algısının kitlesel olanı merkeze almasından dolayı, kitleye dâhil olanların bireysel algı tecrübeleri belli iktidar odaklarınca örgütlenmekte, geleneksel tefekkür eden öznenin yerini pasif tüketiciler almakta ve bu durum bireyin var oluşsal kaygılarının kitlesel üretim araçları, özellikle kitle medya araçları, tarafından bir yanılısma zemininde dindirilmesi sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Bu noktada dinlerin en önemli boyutlarından birinin, bağlularını kendi açık ettikleri 'hakikat' ışığında var oluşlarını anlamlandırmak gibi bir sorumlulukla mükellef tuttukları düşünüldüğünde, sinema bağlamında dinin temsilinin yeni bir din algısını da doğuracağı açıktır. Bu noktayı en iyi anlatan düşünürlerden biri olan Jacques Ellul'dur. Düşünür, bu durumu sözün değerini yitirdiği bir çağda imajların hâkimiyeti olarak değerlendirmektedir. İmajların hâkim olduğu modern zamanların en ayırt edici vasıflarından biri "bireyin "kendisi olmaktan" feragati yoluyla sosyal yapıya, bir kolektiviteye entegre olma anlamında... bir sosyalizasyon sürecidir⁹." Ellul, Benjamin'le aynı noktayı paylaşır, filmlerde sürekli akan imajlar tefekkürü imkânsız hale getirmektedir, her kare bir önceki kare tarafından belirlenir ve izleyiciye gerçekliği nasıl yorumlaması gerektiğine dair belli bir bakış açısını dayatır. Bunun ötesinde, bu durumun, diğer bir önemli sebep olarak Ellul, söz merkezli geleneksel dönemin insanın anlatılana kendisinin varması için bir boşluk bıraktığını, filmlerin ise tam da bu boşluğu bırakmadıkları için izleyicilerini eylemsel ve düşünsel açıdan pasifleştirdiklerini belirtmektedir: "çünkü o görüntüdür; imajın doluluğu devrimci bilincimi pasifize eder... Görüyorum, o halde eyliyorum."¹⁰ Ellul kitabında Hıristiyan gelenek içerisinde söz merkezlikten imaj merkeziliğe bir geçiş yaşandığını bunun ise dinsel yaşantıda (s)özü anlayıp eylemek yerine imajı görüp ona fiziksel olarak katılmak anlamında geldiğini belirtmektedir. Bu durum ise insanın bir inancı yaşamasını onu bedeniyle taklit etmesi yanında ikinci plana itmektedir¹¹. Bu durumu pagan dinlerde

⁹ Ellul, Jacques. *Sözün Düşüşü*, çev. Hüsamettin Arslan, (İstanbul, 2004) s. 185

¹⁰ *A.g.e.*, ss. 189, 191

¹¹ *A.g.e.*, ss. 239-240

hâkim olan ritüelistik din algısıyla kıyasladığımızda, belli ölçülerde, Hıristiyanlığın paganlaşması yönünde ki katkısı çok önemli bir boyut olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece modern zamanlara son derece uygun olan formun korunması, içeriğin ise boşaltılması fenomeni bağlamında filmlerin dinsel algıyı radikal bir şekilde nasıl dönüştürdükleri daha net olarak ortaya çıkmaktadır.

Filmlerin doğalarına içkin bir halde olan önemli boyut ise filmlerin bir sosyalleşme sürecini de içlerinde barındırmalarıdır. Bu açıdan Hollywood filmleri sadece belli imajlar ve belli algı kalıplarını üretmekle kalmaz aynı zamanda yeni öznellik kalıpları ve özneler de yaratırlar. Bu filmlerin kitlelere cazip gelmesinin tek sebebi piyasaya sürdükleri imajlar değildir. Onlar daha temel olarak belli bir “anlatı-bilinç” düzeyinde izleyenlere modern birey olma yolunda bir kimlik edinme olanağını Benjamin’in ifadesiyle ‘görsel bilinçaltı’ sayesinde olanaklı kılarlar ve bu durum gündelik deneyim ve algılamalarını modern paradigma etrafında örgütleyen öznelerin ortaya çıkmasını sağlar¹². Peter Berger ve Thomas Luckman’ın kimlik oluşumu ve dünyayı algılamada sosyal boyuta yaptıkları vurgunun özünde yatan temel öngörü de bunu destekler. Düşünülere göre, kimlik edinme insanın çevresiyle iletişime geçmesi ve bu iletişimin sonucunda da çevrenin bu kişileri etkilemesi sürecinin bir diğer adıdır, yani kimlik edinme sosyal bir çabadır¹³. Sinemanın günümüzde kitleler tarafından seyredilme yaygınlığı dikkate alındığında¹⁴ sinemanın kimlik edinme sürecini

¹² Hansen, s. 71-2

¹³ Brenda, E. Brasher. “The Cyborg: Technological Socialization and Its Link to the Religious Function of Popular Culture” *Journal of the American Academy of Religion*, 64:4 (1996), s. 815

¹⁴ Daha 1973’te Amerika’da yapılan bir araştırmada 18 yaşına gelen bir gencin yaklaşık 1700 saat kadar bir süreyi film seyrederek geçirdiği ve izlenen her 20 filme karşılık 1 kitap okuduğunu ortaya koymuştur. Her ne kadar bu araştırma Amerika’da yapılmış olsa bile, televizyonun izlenme oranı dikkate alındığında Türkiye içinde yaklaşık olarak bir tahminde bulunmamıza olanak tanır. Bu kitap okuma ve film seyretme arasında ontolojik olarak mahiyet farkı bulunduğu; film seyredildiğinde kavrama kitap okunduğunda kavramadan daha kolay ve garantidir, dikkate alındığında, kitlelerin dinin sinema filmi aracılığıyla kurgulanan algılama biçimini daha kolay içselleştirecekleri ortaya çıkmaktadır. Belki de ülkemizde son dönemlerde iyice artan, Sırlar dünyası, Büyük Buluşma vb. yapımlar bu açıdan okunduğunda, dini algı ve film arasındaki ilişki ve bunun

sağlayan çok temel çevrelerden biri olduğu anlaşılabilir. R. Williams'ın teknoloji için yaptığı şu tespit sinema filmleri içinde aynen kullanılabilir, teknoloji bir kültürdür, "sosyal düzenin aktarıldığı, yeniden-üretildiği, deneyimlendiği ve keşfedildiği bir işaret sistemidir¹⁵".

Sinema filmlerinin dinin toplumdaki algı biçimini belirlemesi, sadece belli bir dinsel geleneği iletmesi veya yeniden üretmesiyle alakalı bir durum değildir. Belki de daha da çok olarak, dinlerin birer kültürel yapı olarak genel işlevi insanlığın varoluşsal sorunlarına bir anlam vermesi veya Clifford Geertz'in tespitiyle belli bir semboller örgüsü aracılığıyla hem dünyayı anlamada bir anahtar temin etmesi hem de bu dünya içerisinde eylem için belli kodlar icbar etmesi ise, o halde genel olarak teknolojinin, özelde ise sinema filmlerinin dinlerin bu işlevlerini yerine getirdiği tespitinde bulunulabilir¹⁶. Nitekim modern zamanların kitleleri modernite ile ilgili rüyalarını ve kâbuslarını kitle-iletişim araçlarıncı sağlanan imajlar ve anlatılarla yatıştırmaya çalışmaktadırlar. Dinlerin metafizik bağlamda onlara sağladıkları anlamları çoğunlukla ya görmezden gelmekte ya da kitle-iletişim araçlarında onlara sunulduğu şekliyle alımlanmaktadırlar. Kitle iletişim araçlarının günümüzdeki etkisi popüler kültürün oluşumu bağlamında değerlendirilmesi gereken bir konudur. Popüler kültürün çok kabaca bir tanımını verirsek, sıradan olan, gündelik yaşamda etkin olan, sokaktaki adamın dünya algısıdır diyebiliriz. Bu tanım çok genel olmasına ve teknik bir tanımlama olmamasına rağmen işlevsel (*operational*) bir yönü bulunmaktadır, çünkü "popüler kültür anlamlı olan bir 'metindir' (*text*) ve demografik olarak toplumun çoğunluğunda hâkim olan davranış kalıplarını etkileyen bir yaygınlığa sahiptir¹⁷". Bu

popüler kültürde ki dini algıyı dönüştürmesi daha sağlıklı olarak kavranacaktır.

Bkn. Rollins, Peter C. "Film and American Studies: Questions, Activities, Guides" *American Quarterly*, 26:3 (1974), ss. 245-6

¹⁵ Williams, R. *Television, Technology and Cultural Form* (New York, 1974), s. 13

¹⁶ Brenda, s. 819

¹⁷ Turnau, Theodore A. "Reflecting Theologically on Popular Culture as Meaningful: The Role Of Sin, Grace, And General Revelation", *Calvin Theological Journal*, 37 (2002), s. 272

açından popüler kültür, kitlelerin etraflarını anlamlandırırken, hangi yorum kodlarını kullandıkları ile ilgilidir. Zira William D. Romanowski'nin belirttiği gibi; "Kültür bir toplumdaki bireyler arasında yaygın olarak kabul gören anlam ağları ve sistemleri, ideallerin kavramsal ifadeleri, hayat hakkında uzun süre içerisinde birlikte örülmüş inançlar ve değerler, düşünceler ve bilgiler, davranışlar ve ön kabullere işaret eder. O gözle görünmeyen bir tasarı veya insanların deneyimlerini anlamlandırmada ve eylemde bulunmada kullandıkları bir gerçeklik haritasıdır. Kültür doğrudan insanların yaşam yolu olan anlam örgüsüyle irtibatlıdır ve onun genel kullanımı, kültür sisteminin açığa çıkması için birlikte işleyen gündelik yaşamın ve materyallerin metnini de tanımlar.¹⁸" Kültür bu açıdan tanımlandığında, dinle arasındaki sınırlar hemen hemen kaybolmakta ve popüler kültür bir din olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, Gordon Matties'in ifadesiyle, "sinema filmine gitmek bu çağın kültürünün ana ritüeline katılmaktır" ve filmler bizim din ve teoloji ile ilgili eleştirel ve yapıcı duygularımızın işlevini yerine getirerek bizim için hayal eder veya düşünürler¹⁹. Sinema filmlerinin kitleler üzerine olan etkisini, karşıt bir kutup olarak, Marksist bir paradigma içerisinde değerlendirdiğimizde ise sinema tamda dinsel bir işlev yüklendiği için, dinin sosyal zemindeki işlevlerini yüklendiği için, bir afyon haline gelmektedir. Afyon olarak sinema filmleri, izleyici ve izlenen dünya ('gerçek' dünya?) arasına bir uzaklık yerleştirmekte ve bu dünyanın sorgulan(a)mayan bir gerçeklik olarak kutsanmasına vesile olmaktadır²⁰. Diğer yandan, Greg Watkins'e göre, filmler modern insan koşullarına göndermede bulduklarından dolayı, yerleşik algıları belli ölçülerde sarsmakta ve 'doğallaşmış' görme alışkanlıklarını zorlayıp, daha önce bahsedilen gösterilen dünyayla olan uzaklığı izleyicinin bakışını buraya çekip aşarak, izleyici üzerine

¹⁸ William, D. Romanowski. *Pop Culture Wars: Religion and the Role of Entertainment in American Life* (Downers Grove:InterVarsity Press, 1996), s.306

¹⁹ Matties, Gordon. "Religion and Film: Capturing the Imagination, *Journal of Religion and Film*, 2:3 (1998), parç. 1

²⁰ Watkins, Greg. "Seing and Being Seen: Distinctively Filmic and Religious Elements in Film", *Journal of Religion and Film*, 3:2 (1999), parç. 7

ahlaki talepler yüklemektedir²¹. Bu farklı yaklaşımların ikisi de belli dereceler dâhilinde içlerinde bir hakikat barındırmaktadırlar. Bu yaklaşımlar konumuz kapsamında değerlendirildiğinde ortaya ortak bir sonuç çıkmaktadır. Sinema filmleri geleneksel olarak dinlerin işlevlerini belli ölçülerde yerine getirmekte ve bu durum insanın etrafında ki dünyayla kurduğu ilişkiyi etkilemektedir. Bu paralelde, Hollywood filmleri yeni bir dindarlığın ortaya çıkmasında etkili birer araç olarak sahneye çıkmaktadırlar.

Peki, filmler tüm bu işlevler için seferber edilirken içinden çıktıkları tarihsel ve sosyal şartları tümüyle koruyup yansıtırlar mı? Dudley Andrew, sinemanın içinden çıktığı kültürü direkt olarak yansıtan ve koruyan bir fenomen olarak okunması yerine temsilin ve gerçekliğin doğası üzerine bir çatışma alanı olarak okunmasının daha sağlıklı bir metot olduğunu belirtmektedir²². Diğer yandan, Adele Reinhartz filmlerin toplumun sembol ve değerlerini yansıtmanın yanı sıra, bunları şekillendirdiklerini ve Hıristiyanlık söz konusu olduğunda, bunun popüler kültür bağlamında, dinle alakası olmayan seyircilerin bile kendilerini İncil'in ahlaki ve sembolik dünyasında konumlandırmaları potansiyelini içlerinde barındırdığını belirtmektedir²³. Bu tespitler, filmlerin içinden çıktıkları dinsel geleneği aynen korumak ve yansıtmanın ötesinde, birinci olarak belli bir şekilde yorumlayarak veya dönüştürerek yansıttıklarını göstermektedirler. İkinci bir tespit olaraksa, her hangi bir dinsel geleneğin sinema filmlerindeki temsiline araştırılması süreci bu dinin kutsal metinlerinin sinemadaki birebir yansımalarının araştırılması yerine filmlerde bunların hangi kodlar dâhilinde yansıtıldığının araştırılması daha doğru bir metot olarak ortaya çıkmaktadır. Film ve teoloji ilişkisi üzerine Clive Marsh'ın yapmış olduğu üçlü ayırım²⁴ farklı yaklaşımların neler olabileceğini yansıtmaktadır;

²¹ A.g.e., parag. 7

²² Andrew, Dudley. "Cinema&Culture", *Humanities*, 6:4 (1985), s. 25

²³ Reinhartz, Adele. "Scripture on the Silver Screen", *Journal of Religion and Film*, 3:1 (1999), parag. 39, 40

²⁴ Marsh, Clive. "Religion, Theology and Film in a Postmodern Age: A Response to John Lyden", *Journal of Religion and Film*, 2:1 (1998), parag. 4

Teolojik inşa ve film yorumunu iki karşıt kutup olarak algılamak; bu kültüre karşı teoloji anlayışıdır (*"theology against culture"*)

Herhangi bir dini kimliği referans almadan, teolojiyi kültürün içine gömülü halde kabul edip, onu herhangi bir diskur (söylem) gibi değerlendiren yaklaşım (*"theology immersed in culture"*)

Film yorumunda bulunmak için üzerinden konuşulacak ve kritik yapılacak bir dinsel diskuru ve cemaat(leri) merkeze almak (*"theology in critical dialog with culture"*)

Yazar bunlardan sonuncu metodun yorum yapan kişinin hem kendi zeminini bilmesi hem de eleştirisinin sağlıklı olması açısından gerekli olduğunu savunmaktadır. Bu görüşe katılmakla birlikte, bu yazıda filmleri bir zemin üzerinden eleştirmekten ziyade bu filmlerin kullandıkları kodların Hıristiyan gelenekte neye tekabül ettikleri ve dinsel algıyı nasıl dönüştürdükleri bu dinlerin popüler kültür bağlamında ki yorumları çerçevesinde moderniteyle ilişkili olarak incelendiği için, ikinci metot kullanılmıştır.

II

Apokaliptik dünya algısının Hıristiyan gelenekteki izlerini takip ettiğimizde iki ana kaynağa ulaşmaktayız. İlki Eski Ahit'in bir kısmını oluşturan Daniel Kitabı'dır ve yaklaşık olarak MÖ 164 yılında İsrailoğullarının Selecuid Krallarından Antioklu Epiphanes'e karşı yenilmeleri ve bu kralın onların inançlarını yasaklayıp, tapınaklarına hakaret etmesiyle birlikte patlak veren Maccabaen İsyanı sırasında yazılmıştır. Kitap gelecek olaylarla ilgili olarak vahye dayalı bildirimlerde bulunmaktadır. James Tabor'un ifadesiyle Antioklu Epiphanes ilk *anti-Christ* olarak tanımlanabilir²⁵. Bu kitapta yer alan sembol ve anlatımlar İsrailoğullarının yoğun olarak yaşadıkları zulmü ve acıyı resmetmesinin yanı sıra, düşmana bir cevap vermesi açısından da apokaliptik bir dili kullanır. Buradan çıkan ilk önemli sonuç, apokaliptik

²⁵ *Apocalypticism Explained: The Book Of Daniel* www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/apocalypse/explanation/bdaniel.html (21.12.2005)

düşünce biçiminde iyi ve kötü arasında savaşın önemli bir fenomen olduğudur²⁶. Michael White, Daniel kitabının, apokaliptik metinlerde alışlageldik bir yöntemle, Daniel'in ağzından geçmişten şimdiye hikâyeyi bitmiş bir resim olarak ortaya koymasının altında yatan temel motivasyonun Tanrının tarihsel olayları dindar kulları lehine nasıl düzenlediğinin ortaya konması olduğunu belirtmektedir. Bu açıdan, ikinci önemli sonuç olarak, tarihin ana öznesi olarak merkezi sahneyi Kurtarıcı (*Saviour*) olan Tanrı işgal etmektedir.

İkinci kaynak ise Yeni Ahit'in bir kısmını oluşturan Vahiy Kitabıdır. Bu kitabın yazıldığı tarih ve sosyal-tarihsel bağlam hakkında çeşitli spekülasyonlar mevcut ise de, genel olarak, bu kitabın MS 96 yılında Anadolu'da Efes'te yazıldığı kabul edilmektedir. Bu iddia Vahiy Kitabı 1:10 da geçen kitabın yazarı olarak kabul edilen John'un Anadolu kıyılarına çok yakın olan Patmos adasında sürgünde bulunduğu dair olan imadır. Kitabın yazılmasında ki temel sebep olarak, her ne kadar bu konuda bilim adamları arasında bir uzlaşıdan bahsetmek mümkün değilse de, Roma'nın başına geçen Domitian döneminde Efes'te inşa edilen imparatorluk kültürüne Hıristiyanların tazim göstermeye zorlanması ve bunu reddedenlerin çok şiddetli şekilde cezalandırılması gösterilmektedir. Kitap Roma İmparatorlarını ve pagan kültürü hedef alınarak yazılmış ancak dönemin şartları göz önünde bulundurulduğunda oldukça sembolik bir dil kullanılmıştır. L. Michael White bu paralelde kitabın 'dışarıdakiler' için değil 'içerdekiler'; olayları ve bu sembollerin işaret ettiklerini bilen ve yaşayanlar, için yazıldığını belirtmektedir, yani kitabın belli kodları vardır ve bunları çözümlenmesi için bu kitabın 'kadim gözler' ("*ancient eyes*") ile okunması

²⁶ Ira V. Brown kötülüğün gücüyle iyiliğin gücünün arasında şiddetli bir çatışma ve bu çatışmanın tarihsel süreç içerisinde iyilerin lehine bir Kurtarıcı (*Saviour*) aracılığıyla çözülmesi düşüncesinin sadece Hıristiyanlık ve Yahudilikte değil hemen hemen çoğu Ortadoğu mitolojisinde hakim bir tema olduğu tespitinde bulunmaktadır. Bkn. Brown. Ira V. "Watchers for the Second Coming: The Millenarian Tradition in America", *The Mississippi Valley Historical Review*, 39:3 (1952), s. 442

gerekmektedir²⁷. Örneğin Vahiy Kitabı 13: 1-4 arası kısımda geçen 'denizden gelen canavar' ifadesinin dönemin imparatoruna bir gönderme olduğu kabul edilmektedir. Yukarıda Daniel Kitabından çıkan sonuçlara bir üçüncüsünün de eklenmesi gerekmektedir; bu kitaplarda ki, apokaliptik vizyonlarda, belli bir toplumun varlığını tehdit eden, ancak kendini savunmaya gücünün yetmediği bir dönemde Tanrı tarafından vahiy yoluyla korunacaklarına dair olan bir teminata sığınması duygusu resmedilmektedir.

Gittikçe sekülerleştiği iddia edilen modern zamanlarda, bu düşüncenin varlığının, ki bu filmler incelenirken gösterilecektir, form ve içerik değiştirmiş olsada hala korunmasının altında yatan temel sebep nedir? G.R. Trompf bunun temel sebebinin sadece ve sadece Hıristiyanlık arka planı olmadığını, aksine modernitenin vaat ettiği cennet ve ortaya çıkardığı çevre, sağlık, politik ve ahlaki problemlerin tüm gezegeni kuşatması ve bu sorunların çözümü için gerekli olan 'kuşatıcı-bakışın' (*total-looking*) insan idraki ve gücünü aşması gibi bir sebepte yattığını belirtmektedir²⁸. Eliade'nin *homo religious* kavramına atıfla, insanın geçici varlığından kaynaklanan kaygılarından dolayı ilahi bir teselli (*divine comfort*) arayışında olduğunu ve insanların bin yılın getirdiği yıkımlar karşısında, eski mükemmel zamanları tekrar canlandırıp insanlığın devasa sorunlarını çözmeye arzusu taşıdıklarını belirtmektedir²⁹. Geride kalan iki Dünya Savaşı, ortaya çıkmasından korkulan nükleer felaketler, Holocaust, Hiroşima vb. olaylar modernitenin vaatlerinin yeni baştan değerlendirilmesine sebep olmuştur³⁰. Modernitenin cennet vadinin cehenneme döndüğünün tanıklığını yapan modern insan, öldürdüğü tanrının, bir yazanın belirttiği gibi geride bıraktığı 'tanrı büyüklüğündeki boşluğu' kendisi dolduramamış ve kâh bundan ürkmüş ve bu tanrıyı yeni-

²⁷ White, Michael L. *The Book of Revelation: Understanding the Book of Revelation* www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/apocalypse/revelation/white.html (21.12.2005)

²⁸ Tompf, G.W. "Millenarism: History, Sociology, and Cross-Cultural Analysis", *The Journal of Religious History*, 2:1 (2000), s.104

²⁹ *A.g.e.*, s. 115

³⁰ Smith, Jeffery A. "Hollywood Theology: The Commodification of Religion in Twentieth-Century Films", *Religion and American Culture*, 11:2 (2001), s. 192

den diriltmenin yollarını aramış, kâh hayatın anlamsızlığını ilan edip, kurtuluşun imkânsızlığına ağıt yakmıştır. Bu farklı tavırlar, aynı zamanda, Hollywood filmlerinde kronolojik olmamakla birlikte farklı periyotlara işaret eden süreçleri anlamlandırmamızda da kilit bir rol oynamaktadırlar.

Jeffery A. Smith, Hollywood filmlerinde çeşitli dönemlerde hâkim olan dinin ve insanlığın Tanrı ile olan ilişkisinin temsilinin, genel olarak, sosyal ve tarihsel olaylar bağlamında aşağıdaki şekilde incelenebileceğini belirtmektedir:³¹

Yirminci yüzyılın ilk yarısında hâkim olan; a) Klasik teizmin Tanrı'nın sonuca götüren müdahalesini (*decisive intervention*) yansıtanlar, b) Liberal teorilerden ilham alan ve Tanrı'nın daha güç (*subtle*) anlaşılabilir müdahalesini yansıtanlar.

Yaşanan Dünya savaşları vb. yıkımlar sonucu sabırlı ve hoşgörülü Tanrı anlayışının kabul görmemeye başladığı veya sorgulandığı bir dönem olan yüzyılın ikinci yarısında iki önemli kategorinin daha sahneye çıktığı dönem; a) var oluşçu tonlarla yapılan filmler, b) yüksek oranda reklâm öğelerinin bir araya geldiği *New Age* veya hedonist formda ki filmler. Var oluşçu temaların filmlerde hâkimiyet kazanması, Tanrı öldü veya büyük oranda uykuda (*dormant*) söyleminin bir yansıması olarak, kaygı içerisinde ki insanlardan daha otantik olmaları ve kendi ahlaki seçimlerini herhangi bir evrensel geçerlilikten yoksun olarak gerçekleştirmelerini isteyen veya bu koşulları resmeden filmlerin dolaşıma girmesini sağlamıştır. Bu filmler büyük oranda kurumsallaşmış dinlere bir tepkiyi içlerinde taşımaktadırlar. Yabancılaşma (*alienation*) ve kaygı (*anxiety*) temaları eşliğinde bireyin yığınlara karşı konumlandırıldığı bu filmler, postmodern bir tavrın yansıması olarak hakikatin yokluğunu vurgular ve izole dünyalarda yaşayan insanların metafizik kesinsizliğe rağmen karar verme yükünü taşımalarını konu edinir³².

³¹ A.g.e., s. 92

³² A.g.e., s. 209

Bir üçüncü dönem olarak, 1990'larda iyice belirginleşen bir süreç olarak, dindarlığın veya tinsel olanın piyasa koşullarında kabul göreceği olan ve bireyin tatminini merkeze alan bir din algısını yansıtan veya dolaşıma sokan filmlerin hâkim olduğu zaman aralığı verilebilir. Her ne kadar Şeytan'ın beğenilecek bir olduğu kabul edilmese de, bu dönem iyi ve kötü arasındaki sınırların çözüldüğü, insanın kendine düşkünlüğünün bir günah olmaktan çok ilahi bir hediye olarak yüceltildiği bir dönemdir ve bu filmlere yansımıştır³³. Bu dönemde, genel olarak, Hollywood düşündürmek ve teşvik etmekten çok, nasıl eğlendirebilirim kaygısıyla dini öğeleri filmlerde kullanmıştır.

Yukarıda ki genel şemadan ortaya çıkan resim, filmlerim sosyal ve tarihsel koşullarda toplumlarında etkili olan insan, ahlak ve Tanrı algılarını kullanarak dini resmettikleri ve çağın *ethosunun* en açık biçimde okunabileceği metinler olduğudur. Bu bağlamda, Hollywood filmlerindeki apokaliptik temalar bizim Amerika'da dolaşımda olan güçlü dinsel algılardan bir kaç hakkında fikir sahibi olmamızı sağlayacağı gibi, bu filmlerin dünya çapında ki etkisi ve yaygınlığı göz önüne alındığında, modern dünyada din hakkında da temel bir kavrayış kazanmamıza vesile olacaktır.

III

Newsweek dergisinin Kasım 1999 sayısında Princeton Araştırma Merkezi tarafından yapılan ve "Kehanet: Kitab-ı Mukaddes Dünyanın sonu Hakkında Ne Söylüyor?" adlı dosya içerisinde yayınlanan anketine göre, Amerikalıların % 47'sinin Anti-İsa'nın şu an yeryüzünde olduğuna, % 45'inin İsa'nın onlar hayattayken geri döneceğine, buna inananların % 83'ünün İsa'nın gelişinin doğal felaketler, % 66'sının AIDS ve Ebola gibi salgın hastalıklar, % 62'sinin yaygın şiddet ve kaos gibi işaretlerle vuku bulacağına inanmaktadırlar³⁴. Amerikan toplumunda bu kadar yaygın olarak

³³ A.g.e., s. 215

³⁴ Princeton Araştırma Merkezi , araştırmanın 18 yaş ve üzeri 755 denek üzerinde yapıldığını ve yanılma payının artı, eksi %4 olduğunu belirtilmiştir. Kamuoyu yoklamasındaki diğer sonuçlar için bkn. <http://www.atheists.org/flash.line/apoc1.htm> (20.01.2006)

kabul edilen ve Yani Ahit'in Vahiy Kitabı kısmından kaynaklanan dünyanın sonuna dair bu algının, sinema filmlerindeki tasviri için seçilmiş olan *Twelve Monkeys* ve *Apocalypse Now* filmlerinin temel temaları³⁵ çerçevesinde modernite ve din ilişkisi yazının bundan sonraki kısmının konusudur.

Twelve Monkeys filmi 2035 yılında başlıyor ve filmde 1996'da başlayan ve virüs salgınından kaynaklanan bir felaket sonucu yaklaşık 5 milyar insanın öldüğü, dünya nüfusunun geride kalan % 1'den daha az kısmının ise yeraltında yaşamını sürdürmek zorunda kalışı konu edilmektedir. Yeraltındaki bilim adamları hapishaneden seçtikleri James Cole'u (Bruce Willis) felaketin başladığı dönemin hemen öncesine gönderip, felaketi başlamadan önlemek istemektedirler. Doksanlara zaman yolculuğu yapan Cole, bu dönemdeki insanlar için gelecekte haber veren bir kâhin haline gelir, tıpkı St. John gibi. Cole geleceği şu ifadelerle anlatmaktadır; "...5 milyar insan ölümcül bir virüsten dolayı ölecek... Geride kalanlar dünyanın üzerini terk edecek... Bir kez daha hayvanlar yeryüzünü yönetecek... Klinik olarak paranoyak şizofren teşhisi konmuş hasta ile yapılan röportajdan alıntı, *Baltimore Hastahanesi, Nisan 1990*". Her ne kadar Cole 90'ların dünyasında hasta muamelesi görüyor olsa da izleyici onun dediklerinin doğru olduğunu, 2035'in dünyasından bakarak bilmektedir. Bu açıdan o gerçekleşmesi muhakkak olanı, bilinmeyen bir zamanın ve mekânın dünyasından gelmiş olmasından dolayı insanlığa haber vermektedir. Bu açıdan apokaliptik düşüncede hâkim olan şimdi ve gelecek olan zaman ve mekân arasındaki ayrım bu filmde de gözlenmektedir. İlk olarak 2035 dünyasında, önceki zamanların yaşanabilir mekânı olan yeryüzü artık bir cehennem dönüşmüş, diğer yandan şimdinin temiz havası ve doğal güzelliklerinin bulunduğu dünyası ile kıyaslandığında, yaşamın yeraltına kaydığı 2035 yılındaki zaman ve mekân cehennemi temsil etmektedir. Bu Cole'un Dr. Railley (Madeline Stowe) bıraktığı notta açık bir şekilde görülmektedir; "Siz muhteşem bir

³⁵ Bu filmlerin senaryoları ayrıntılı bir okumaya tabi tutulmayacak, ancak temel noktaları ışığında apokaliptik temaları nasıl yansıttıkları üzerinde durulacaktır. Dolayısıyla, yazının konusunun daha iyi anlaşılabilmesi için filmlerin seyredilmesi gerekmektedir.

dünyada yaşıyorsunuz, fakat bunu bilmiyorsunuz. Siz özgürlüğe, güneş ışığına ve soluyabileceğiniz havaya sahipsiniz. Burada kalmak için her şeyi yapabilirim ancak burayı terk etmek zorundayım.” Diğer bir açıdan 2035’in yeraltı dünyası, geçmişteki insanlara sonlarını haber veren bir elçinin gönderildiği ve bu açıdan vahyin ve yargının kaynağı olan yeni göksel âlemi simgelemektedir geçmişteki insanlar için. Son olarak, geleneksel dini anlayışta hâkim olan zaman ve mekan ötesi aşkın âlem, zaman ve mekan içine çekilerek çizgisel olarak ileride olan ancak bu dünyada olan bir aşkınlığa dönüştürülmüştür. Klasik elçilerden, Cole sadece şimdinin dünyasına haber getirmekle değil ancak şimdiden de “aşkın” dünyaya haber götürmekle yükümlü olmasından dolayı da ayrılmaktadır. O 2035 yılına bilgi taşıyacak ve insanlığın yaşadığı felaketin önüne geçilmesine vesile olacaktır. O, aynı anda, hem gelecekte haber veren bir peygamber, hem de bunun olmasını engelleyecek potansiyeli barındıran bir Kurtarıcıdır. Bu açılardan twelve Monkeys klasik apokaliptik literatürün temel özellikleriyle donatılmıştır; gelecekte olacak olan bir elçi tarafından ifşa edilmekte ve bu zamansal olarak dünyanın sonunu ve bundan kurtuluşu, mekansal olaraksa diğer dünyadan (aşkınlığın önceki satırlarda vurguladığım şekliyle) haber vermektedir. Bu filmin Vahiy kitabı ile olan en büyük benzerliği ise, Vahiy kitabı 15: 1-16, 21 arası haber verilen salgın veya vebayla gelecek olan yıkımdır. Ve her şeyden önemlisi Jack Cole, Jesus Christ’i simgelemektedir (J. C. Her ikisinin de isimlerinin kısaltmasıdır). Bununda ötesinde 1997’deki salgın yılbaşında başlamaktadır ve yıkımı haber veren veya tetikleyen melek imajları film boyunca arka planda sezilebilmektedir. Peki, apokaliptik literatüre içkin olan (bilinen?) dünyanın sonunun bazı günahlardan dolayı olması teması, bu filmde hangi günahlar merkeze alınarak işlenmiştir? Bu filmde ölümcül günahlar olarak, tatmin olmaz tüketim hırsı, hayvanları sömürü ve çevresel yıkımlar merkeze alınmıştır. Filmdeki karakterlerden biri olan Jeffry Goines (Brad Pitt) bu olguyu şöyle açıklamaktadır; “Hepsi orda, tam olarak orda. Bak. Dinle. Diz çök. Dua et. Reklamlar. Biz artık üretken değiliz, kimse artık bir şeyler üretmeye ihtiyaç duymuyor. Her şey

otomatikleşti. O zaman biz ne içiniz? Biz tüketiciyiz. Evet, tamam, daha fazla mal alın ve o zaman sizler iyi birer vatandaş olursunuz. Fakat bunu yapmazsanız, gerçek bu, Jim gerçek bu, o zaman siz nesiniz, size sorarım? Siz, o zaman, kafadan hastasınız". Filme ismini veren Twelve Monkeys'in lideri de olan Jeffry 1996'da hayvanat bahçelerindeki hayvanları serbest bırakıp 2035'te yeryüzüne hâkim olan vahşi hayvanlardan da sorumludur. Cole ile aralarında geçen bir konuşmada televizyondaki hayvanlarla yapılan deney görüntülerine bakan Cole "Şunlara bak. Sadece onun için soruyorlar. Belki de insan ırkı yok olmayı hak ediyordur." Çevresel yıkımlardan kaynaklanan günah ise zaten sadece insanlığı etkileyen virüsün yayılması fenomenidir. Film çok temel olarak bu konu etrafında şekillenmiştir. Filmin bu temel yapısından çıkan çok temel bir sonuç vardır, o da Cordell Strug'un post-apokaliptik dediği fenomende bulunan temel motivasyondur; "... filmler sonu ilahi bir müdahalenin ötesinde, insan eliyle ve aracılığıyla kurgulamaktadırlar³⁶ ...". Yani yıkımdan sonra ayakta kalanlar vardır ve bu kıyamet anlamındaki tümünden bir yok oluş değildir; "ilahi olan yoksa, bir sonda yoktur³⁷ (without divinity, there is no finality)" ve bu felaket ilahi müdahalenin gözetiminde ve tesiriyle değil, insanlık aracılığıyla olmaktadır. Yani insanlık kendini, güç olarak olmasa bile değer olarak ilahlaştırmıştır³⁸. İnsanlığın bu ilahlaşma arzusu bilim aracılığıyla olmuştur, filmdeki sahnelerden birinde, Dr. Railley, apokaliptik vizyonları haber verenlerin ruh hallerini, "*Madness ve Apocalyptic Visions*" adlı seminerinde, şöyle tarif etmektedir; "bir insan gelecekteki olayları bilmeye ancak inanılmama mahkûm edilmiştir ve bundan dolayı geleceği bilmenin verdiği ızdırapla, bunun için bir şey yapamamanın getirdiği yetersizlik duygusu birleşmiştir..." Seminerinde geçmişte de ortaya çıkan apokaliptik öngörülerin sahiplerinin insanlığın bir salgınla yok

³⁶ Strug, Cordell. "Apocalypse Now What? Apocalyptic Themes in modern Movies" *Word&World*, 15:2 (Bahar, 1995), s. 160, 161

³⁷ *A.g.e.*, s. 162; Bu açıdan Strug çok haklı olarak, apokaliptik kelimesinin semantic bir kaymayla, vahyin açılımı anlamını kaybettiğini ve popüler kültürde "gerçekten kötü olan, garip, anlamsız, ve katastrofik" anlamlarında kullanıldığını belirtmektedir (Strug, s. 164).

³⁸ *A.g.e.*, s. 164

olacağını haber verdiklerini Vahiy kitabı 15: 7'ye atıfla anlatan Dr. Railley'in bu tespitinden hareketle, aslında geçmişteki kehanetlerinde ilahi bir vahiyden ziyade zamanda yolculuk yapan gezginlerin zaten olmuş olanı haber verdikleri gibi bir sonuca göndermede bulunmaktadır. Bilim ve bilim adamları, ilahi bir âleme yükseltilmektedir; diğer bir deyişle, bilim modern zamanlarda 'mutlak hakikati' açıklayabilecek yegâne kaynak olarak takdis edilmektedir.

Twelve Monkeys filmi klasik anlamda bir Yahudi-Hıristiyan apoakliptik vizyonuna dayanmamaktadır. Apokaliptik terimin içerdiği vahyin açılınması anlamı dışlanmış, bu açıdan Tanrı'nın hâkimiyeti altındaki dünya anlayışından, insanın mutlak hakimiyeti altındaki bir dünya görüşüne geçiş yaşanmıştır. Conrad Ostwall, beş açıdan modern apokaliptik anlayışın, klasik olandan ayrıldığını belirtmektedir³⁹; 1) Klasik anlayışta hâkim olan, sonun çevrilemez olduğu anlayışı, insan zekâsı, çabası ve bilimsel gelişme ile sonun değiştirilebileceği anlayışına evrilmiştir. 2) İnsan kurtarıcı, insanlık için nükleer savaş, çevresel felaket, insanın aptallığı vb. formlarda temsil edilen 'öteki' ile mücadele etmektedir ve bu ilahi olan veya aşkın olan kurtarıcı anlayışından kopuştur. Öteki, aşkın olan bir varlık olmaktan çıkarılmış (örn. Şeytan) burada ve şimdiyle kayıtlı bir fenomen veya varlık haline getirilmiştir. Yani ilahi müdahalenin reddi, apokaliptik vizyonun gerçekleşmesi için yeni sebepler bulmuştur ve bu sebepler insanın anlayışının ötesinde değildir⁴⁰. 3) Bu açılardan sekülerleşen apokaliptik anlayış, ilahi

³⁹ Ostwall, Conrad. Armageddon at the Millennial Dawn, *The Journal of Religion and Film*, 4:1 (2000), parç. 3

⁴⁰ Lee Quinby apokaliptik düşüncenin üç türlü formunun çok temel olduğunu belirtmektedir; 1) İlahi olan apokalips, bu klasik anlamda Tanrı'nın günahkarları cezalandırıp, iyileri katına yükselttiği anlayışının hakim olduğu kategoridir. 2) Teknolojik apokalips, bu nükleer krizler, çevresel felaketler ve mekanikleşmiş insanlığın sebep olacağı yıkımlar ve bu yıkımların yine teknolojinin imkânlarıyla önlenmesi gibi temalarla yüklü kategoridir. Bir nevi klasik apokaliptik anlayışın sekülerleşmiş halidir. 3) İronik apokalips, bu tür temel olarak varoluşçu temalarla yüklüdür ve hayatın-insanlığın absürtlüğü veya nihilistik betimlemeleri üzerine kuruludur. Kurtuluş motifini tamamen dışlar ve zamanın kolektif bir yokoluşa doğru ilerlediğini, bu açıdan da ahlak ve anlam ötesi bir dünyada yaşadığımızı savunur. *Twelve Monkeys* ikinci tür apokaliptik düşünceye örnek-

olanı dışlamasına rağmen, dinsel sembolizm veya dili kullanmaya devam etmektedir. 4) Eskatolojik mücadelede dinin işlevini bilim almıştır; bilim ve insan ilahi bağdan bağımsız insan kahramanlar kurtarıcılığı üstlenmiştir. 5) Popüler kültürde ortaya çıkan korkular, dinin göndermede bulunduğu tehlikelerin yerini almış ve bu açıdan kültürde bulunan sona dair tahayyüller dinsel kategorilerin içerisini boşaltarak toplumlarda cari olan dinsel geleneklerin formlarını seküler bir bağlamda yeniden üretmişlerdir. *Twelve Monkeys* bu açılardan klasik modern-seküler paradigmaya sadık kalan bir yapı içerisinde insanın “Tanrılığını” ilan ettiği bir dünyada cereyan etmektedir.

Apocalypse Now filminin ayırt edici vasfı ise bilinen anlamda bir yok oluş veya kıyamet senaryosundan hareketle insanlığın öyküsünü anlatmamasında yatmaktadır. Dipnot 38’de Quinby’a atıfla belirtilen, ironik apokalips türündeki film var oluşçu temalarla yüklü senaryosunda, kötülüğün insanlığın doğasında olduğunu dolayısıyla isminden de anlaşılacağı gibi şu an yürüklükte olan bir apokalipsin vuku bulduğunu vurgulamaktadır. *Apocalypse Now* bize adeta şunu söyler, eğer son kötülüklerden kaynaklanacaksa - ki bu apokaliptik düşüncenin ana eksenlerinden biridir- doğasından kaynaklanan kötülük içinde insan zaten bir sona doğmuştur. Film bize Vietnam Savaşı sırasında Amerikan Ordusuna isyan etmiş ve yoldan çıkmış Amerikalı bir Albayın (Albay Kurtz (Marlon Brando)), diğer bir Amerikalı suikastçı (Yüzbaşı Willard (Martin Sheen)) tarafından yok edilmesi görevinin verilmesi üzerine suikastçının hem mekânsal olarak hem de ruhsal olarak yaptığı yolculuğu anlatmaktadır. Film “This is the end...” adlı şarkıyla başlamaktadır ve bu izleyiciye filmde neyle karşılaşacağını mesajını vermektedir. Bu sonu anlatan bir film, ancak bilindiği anlamıyla mekân ve zaman olarak ötede olan bir sonu değil, olmuş olan ve süregiden bir sonu; insanlığın sonunu anlatmaktadır. Film başladığında Saygon’da görev bekleyen Yüzbaşı Willard’ın ağzından şu

ken, *Apocalypse Now* filmi bu son kategoriye girmektedir. Bkn. Quinby, Lee. *Introduction: Apocalyptic Fits* <http://www.dhushara.com/book/renewal/voices2/quin/quinby.htm> (12.12.2005)

cümleler dökülmektedir; “Saygon... Hala Saygon’dayım. Her zaman, tekrar balta girmemiş ormanda uyanacağımı düşünüyorum. Eve ilk gidişimden sonraki zaman daha da kötüydü. Uyanıyordum ve hiç bir şey yoktu. Karıma zorlukla bir kelime söyleyebiliyordum, nihayetinde boşanmak için ‘evet’ diyene kadar. Burdayken, orada olmak istiyordum. Oradayken, düşünebildiğim tek şey balta girmemiş ormana geri dönmektir. Bir haftadır buradayım, şimdi. Görev için bekliyorum, gittikçe yumuşuyorum. Bu odada geçirdiğim her dakika daha da zayıflıyorum...” burada balta girmemiş ormana olan hasret insanın vahşi doğasına bir göndermede bulunmaktadır.

Film boyunca biz bu vahşetin açılanmasını seyrederken bulmaktayız kendimizi, bu açıdan apokaliptik teriminin literal anlamı düşünüldüğünde bu insanlığın doğasına içkin bulunduğu farzedilen kötülüğün açılanmasının öyküsüdür. Filmin bir sahnesinde, Yüzbaşı Willard’a görevi veren generallerden biri, Albay Kurtz hakkında şu değerlendirmede bulunmaktadır; “Çünkü her insanın kalbinde rasyonel olanla irrasyonel olan, iyi olanla kötü olan arasında bir çatışma vardır. Ve iyi her zaman galip gelmez. Bazen Kötü Taraf, Lincoln’un “doğamızın iyi melekleri” diye tarif ettiğine karşı galip gelir. Burada, insan kırılma noktasına gelir. Sen ve ben potansiyel olarak buna meyilliyiz. Walter Kurtz buna ulaşmış bulunmaktadır. Ve çok açık olarak O delirdi.” Filmde Kurtz’u öldürme görevini kabul eden Willard’ın yolculuğu bu doğayı örnekleyen, iyi ile kötünün karıştığı, sahnelerle dolu. İçlerinde ölümlerin bulunduğu tabutların arasında cinsel arzularını tatmin peşinde koşanların yanı sıra, bir köye klasik müzik eşliğinde saldırıp, insanları öldürürken bundan doyumuna ulaşan asker görüntülerine kadar... Filmin var oluşçu temasının en açık biçimde sezildiği sahnede, Albay Kurtz kendisini öldürmeye gelen suikastçıya, kendisini öldürebileceğini ancak yargılayamayacağını söylemektedir; “Ben dehşeti gördüm... senin gördüğün dehşeti. Fakat sen beni katil olarak görme hakkına sahip değilsin. Beni öldürmeye hakkın var, fakat beni yargılama hakkına sahip değilsin. Dehşetin ne olduğunu bilmeyenler için, kelimelerin dehşeti açıklamasının imkanı yoktur.

Dehşet. Dehşet yüze sahiptir...ve sen dehşete arkadaş olmalısın. Dehşet ve ahlaki terör senin arkadaşlarıdır. Eğer değillerse o zaman korkulması gereken düşmanlarıdır....sen ahlaklı olan adamlara sahip olmalısın...ve aynı zamanda içlerindeki ilkel içgüdüyü kullanıp hissetmeden, tutku duymadan, yargılamadan öldürebilen adamlara, yargılamadan. Çünkü bizi bozguna uğratan yargıdır.” Bu yargıya Albay Kurtz sadece gördüğü yıkımlardan ve felaketlerden dolayı değil aynı zamanda, politikacıların savaşı meşrulaştırmak için kullandıkları ‘biz’ ve ‘öteki’ ayrımının yanılıcılığını da görerek varmıştır. Film, bu açıdan, modern zamanların cennet idealinin aslında bir yanılsamadan ibaret olduğunu anlatmaktadır. Modern dünya yalanlara yaslanarak ayakta kalmaktadır. Bunun farkına varanlar için ise, modern-seküler paradigmanın el verdiği tek seçenek olarak, ayakta kalmanın yolu tutku hissetmeden ve ahlak olarak dayatılanın ardındaki boşluğu görerek, yargılamadan yaşaya kalmak ve çarka uyum sağlamaktır. Bu ızdırap verici çemberden ölüme razı olarak kurtulunabilir, bu noktada yüzbaşı Willard klasik apokaliptik literatürde olan ‘kurtarıcı’ rolünü üstlenmiştir, ancak tek farkla o yok ederek kurtaracaktır Albayı. “Herkes bunu yapmamı istiyordu, en çokta O. O’nun orada hemen orada olduğunu hissettim, acısını almam için beni bekliyordu. O sadece bir asker gibi gitmek istiyordu, dimdik, yoksa fakir, harcanmış..bir döneke olarak değil. Balta girmemiş orman bile O’nun ölmesini istiyordu ve gerçekte O emrini ondan almıştı...” Bu açılardan bu film post-modern bir anlatı içerisinde iyinin ve kötünün ötesinden, hakikatin olmadığı bir zeminden insanın doğasının ve bu doğanın içinde taşıdığı yıkımın ilanıdır. Filmden bir cümle “bu dünyanın nasıl sona erdiği, büyük bir patlamayla değil fakat bir iniltiyle...” Bu açıdan filmin mesajı ArmegeDon’da karşılaşılacak kötünün dışarıda, orada bir yerde değil, bizim içimizde yattığıdır ve bu kötülük serbest bırakılmayı beklemektedir. *Apocalypse Now* “Tanrılığını” ilan eden insanın bunu gerçekleştirdiği oranda bu hükümranlığında bittiğinin ilanıdır.

Sonuç olarak her iki filmde, her ne kadar farklı temalar ve anlatılarla yüklü olsalarda, klasik dönemdeki Tanrı merkezli apoka-

liptik anlayışın yerine insan merkezli bir apokaliptik anlayış geliştirmişlerdir. *Twelve Monkeys* yıkımın ve kurtuluşun insanlık aracılığıyla olacağı varsayımından hareketle, Tanrı'nın yerine insanı geçirmiştir. *Apocalypse Now* ise bunun da beyhude olduğunu yeni "Tanrının da" öldüğünü ileri sürerek ilan etmiştir. Bu açıdan her iki film de dinle alakalı olarak aynı iddiadan beslenmişlerdir. Bu temel iddia Hıristiyanlık bağlamında tüm geleneksel dinlerin Tanrı inanışları ve vaat ettikleriyle birlikte öldükleri ve insanlığın bu yeni dönemde tüm sorumluluğu üzerine aldığı ve yeryüzünde "Tanrılığını" ilan ettiği'dir. *Twelve Monkeys* bu iddianın takipçisi olduğu ölçüde klasik modern-seküler algının mirasçısı olma işlevini oldukça başarılı bir şekilde yerine getirmiştir. Diğer yandan *Apocalypse Now* ise bu modern-seküler paradigma içerisinde kalmasına rağmen yaşanan süreç sonunda insanında Tanrılığının yıkımını ilan etmiştir. Bu açılardan, her iki filmde dinin temellerini hedef almış ve bunları içeriklerinden boşalttıktan sonra seküler bir zeminde yeniden üretip bunu izleyicilerin kafalarına ve gönüllerine boca etmişlerdir. Temel ontolojisi ve bunun üzerine yükselen epistemolojisinden koparılan apokaliptik temalar seküler bir zeminde işlenmişlerdir. Bu açılardan, din ve modernite ilişkisi bağlamında özelde sinemanın genelde ise tüm bir modern zaman ve mekân işleyişinin, sekülerliğin çok temel bir göstereni olarak, dinin temel sembollerinin içerildiği sahalara olmasına rağmen bunların ilahi olanla bağlarının koparıldığını ve soysuzlaştırıldığını ileri sürmek bir abartma olmasa gerektir.



Apocalyptic Themes in Hollywood Films: Cinema, Popular Culture and Religion

Citation/©: Bilici, Muhammed Veysel, (2007). Apocalyptic Themes in Hollywood Films: Cinema, Popular Culture and Religion, Milet ve Nihal, 4 (2), 139-161.

Abstract: When the importance of central role of cinema in construction of popular perception taken into regard, understanding the basic tenets of religious consciousness in the modern world requires one to research cinema's effects on religious perception of the masses. Cinema provides a basic environment for both constructing religious elements by taking popular culture as a starting point and at the same time re-constructing religious perception in the popular culture in new ways. The other important dimension that is inherent in the nature of cinema is the fact that it accommodates a socialization process within itself. In this regard, Hollywood films does not only produce some perception patterns and images but also produce new subjectivity patterns and subjects. This situation constructs the basic relationship between cinema and popular culture. This article consists of three main sections. The first one dwells upon the relationship between cinema, popular culture and the modern perception. In this context, in turn, the second and the third section consist of the following themes. After examining the tradition of apocalyptic tradition in the Christianity and its function in the modern times, as an example of how this tradition re-produced in the relationship between modernity, religion and popular culture, the cinema films of Twelve Monkeys and Apocalypse Now are evaluated as the paradigmatic examples of this process. In order to explain this relationship, rather than taking some extra-ground to criticize these films, methodologically it is followed the way of regarding the religious codes used in these films as what they refer to in Christian tradition and to what extent they have been changed in these films. As a result it is not exaggeration to claim that, in generally, the context of whole modern time-space functioning, specially the cinema films, contains basic religious symbols as to the extent that these symbols are emptied from their divine content and thus degenerated.

Key Words: Modernity, cinema, popular culture, apocalyptic perception, religion.

