

- McQuail, Denis (1998). "Looking to the Future." *Convergence, Concentration & Commerce*. Denis McQuail vd. (der.) içinde. Londra: Sage: 218-224.
- McVoy, Stevens vd. (1996). *Convergence: Integrating Media, Information and Communication*. Londra: Sage.
- Michalis, Maria (1999). "European Union Broadcasting and Telecoms: Towards A Convergent Regulatory Regime?" *European Journal Of Communication* 14(2): 147-171.
- Murdock, Graham (2000). "Digital Futures: Television in the Age of Convergence." *Television Across Europe: A Comparative Introduction*. Dan Wieten vd. (der.) içinde. Londra: Sage. 35-57.
- Mutlu, Erol (2001). "Ne Olacak Bu Kamu Yayıncılarının Hali?" *Medya Politikaları*. D. Beybin Kejanlıoğlu vd. (der.) içinde. Ankara: İmge. 23-78.
- Negrine, Ralph (2003). "National Policies in A Global Context: The British Case." *Kültür ve İletişim* 6(1): 33-46.
- Negroponte, Nicholas (1995). *Being Digital*. New York: Alfred A. Knopf.
- Office of Communications, www.ofcom.org.uk.
- Ostergaard, Bern Stubbe (1998). "Convergence: Legislative Dilemmas." *Convergence, Concentration&Commerce*. Denis McQuail vd. (der.) içinde. Londra: Sage. 95-106.
- Rizzuto, Ronald J. ve Michael O. Wirth (2002). "The Economics of Video on Demand: A Simulation Analysis." *The Journal Of Media Economics* 15(3): 209-225.
- Shaw, James (1998). *Telecommunications Deregulation*. Londra: Artech House.
- Simpson, Seamus (2004). "Universal Service Issues in Converging Communications Environments." *Telecommunications Policy* 28(3-4): 233-248.
- Siune, Karen ve Olof Hulten (1998). "Does Public Service Broadcasting Have A Future?" *Convergence, Concentration & Commerce*. Denis McQuail vd. (der.) içinde. Londra: Sage. 23-37.
- Spyrelli, Christina (2003). "Regulating the Regulators?: An Assessment of Institutional Structures and Procedural Rules of National Regulatory Authorities." *International Journal of Communications Law And Policy* 4(8): 1-65.
- Swedlow, Tracy (2000). "Interactive Enhanced Television: A Historical and Critical Perspective." www.itvt.org (Erişim tarihi: 10.05.2004).
- The Department of Trade and Industry&The Department of Culture, Media and Sport (2000). *Communications White Paper: A New Future For Communications*. www.communicationswhitepaper.gov.uk. (Erişim tarihi: 05.07.2004).
- The Department of Trade and Industry&The Department of Culture, Media and Sport (1998). *Convergence Green Paper, Regulating Communications: Approaching Convergence in the Information Age*. www.dti.org.uk/converg/green.htm. (Erişim tarihi: 05.07.2004).
- Van Dijk, Jan (1999). *The Network Society*. Londra: Sage.
- Winseck, Dwayne (2002). "Wired Cities and Transnational Communications: New Forms of Governance of Telecommunications and the New Media." *The Handbook of New Media*. Leah A. Lievrouw ve Sonia Livingstone (der.) içinde. Londra: Sage. 393-409.
- Ypsilanti, Dimitri ve Patrx Xavier (1998). "Towards Next Generation Regulation." *Telecommunications Policy* 22(8): 643-659.

Sinemasal Yüce: Felaket Filmlerinde Yüce Arayışı

Özet:

Bu çalışmanın amacı, sinemanın seyirci üzerindeki etkisinin Kantçil anlamda genel olarak estetik deneyime, özel olarak ise aşırı bir estetik deneyim türü olan "yüce" etkisine yol açıp açmadığına ilişkin bir tartışma geliştirmektir. Çalışmada sinemasal yüceye ilişkin arayış, sadece klasik Hollywood anlatısı özelliklerine sahip ticari film alanıyla sınırlıdır. Macera sinemasının bir alt türü olarak değerlendirilen "felaket filmleri"ne örnek olarak, sınıflandırıldığı türün ve alt türün tüm özelliklerini taşıdığı ileri sürebileceğimiz bir film örneğinden; *Yarıdan Sonra* (Ronald Emmerich, 2004) hareketle sinema salonunda gerçekleşen seyirci deneyimiyle yüce deneyimi arasındaki ilişkinin varlığı ve niteliği sorgulanacaktır.

Anahtar sözcükler: yüce (sublime), Kant Estetiği, felaket filmleri, seyirci, sinema, deneyim.

Cinematic Sublime: Seeking for Sublime in Catastrophic Films

Abstract:

The aim of this work is to seek the tracks of cinematic sublime (in Kantian sense) in the case of commercial films with classical Hollywood narration as the productions of entertainment business, and particularly catastrophic films as a sub-genre of adventure films. I will try to find out whether there are any resemblances between two experiences; experience of audience in film theatres and the experience of sublime.

Keywords: sublime, Kantian Aesthetics, catastrophic film, audience, experience.

Özgür Yaren
Ankara Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Sinemasal Yüce: Felaket Filmlerinde Yüce Arayışı

Çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona birşeyler yapmış. Salt çıkarını düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler yapacağı umulur. Ama beş on dakikada ölüyor (Atılğan, 2000: 18).

Yusuf Atılğan'ın *Aylak Adam* romanında, kahramanın sarf ettiği bu sözler bizlere sinemanın seyircisini etkileme konusunda taşıdığı güce ilişkin iyi bir fikir vermektedir. Bu çalışmanın amacı, sinemanın seyirci üzerindeki söz konusu etkisinin genel olarak estetik deneyime, özel olarak ise Kantgil anlamda aşırı bir estetik deneyim türü olan "yüce" etkisine yol açıp açmadığına ilişkin bir tartışma geliştirmektir. Ancak çalışmada sinemasal yüceye ilişkin arayış, sadece klasik Hollywood anlatısı özelliklerine sahip ticari film alanıyla sınırlı kalacaktır. Eğlence sektörünün ürünleri olarak da adlandırılan söz konusu filmler, film çalışmalarında "tür sineması" başlığı altında ele alınırlar. Çalışmamızda macera sinemasının bir alt türü olarak değerlendirilen "felaket filmleri"ne örnek olarak, sınıflandırıldığı türün ve alt türün tüm özelliklerini taşıdığını ileri sürebileceğimiz bir tek film, *Yarıdan Sonra (The Day After Tomorrow, Ronald Emmerich, 2004)* değerlendirilecektir. Örnek filmde hareketle sinema salonunda gerçekleşen seyirci deneyimiyle yüce deneyimi arasındaki ilişkinin varlığı ya da ilişkinin boyutları sorgulanacaktır.

Sinema salonu, hareketli resimle sesin bir araya getirilerek neredeyse bütün dış uyaranlara kapalı bir ortamda seyircilere su-

nulduğu özel bir ortamdır. Dışarıdaki seslerden yalıtılmış, perde haricinde bütünüyle karanlık bir salonda izleme deneyiminin ke-sintisiz olarak sağlanmasına yönelik koşullar oluşturulmuş durumdadır. Salon içinde *Dolby stereo* ses sisteminden yükselen sesleri duymaktan kaçınmak neredeyse olanaksızdır. Öte yandan hareketli resimlerin yansıtıldığı perde, karanlık salonun tek görülebilir ışık kaynağıdır. Böyle bir ortamda seyirciler sokak lambası etrafına toplanan kelebekler gibi en güçlü uyarana odaklanma durumundadırlar. Ormanda karanlık bir gecede bakışlarını kamp ateşine sabitleyen genç izciler gibi sinema salonundaki seyircilerin bakışları aydınlık perdeye kilitlenir. Bu, seyircilerin perdedeki illüzyonla meşgul olarak gerçek dünyayı unutmaya hazır oldukları anlamına gelir. Böylece izleme deneyimimiz film kahramanlarının deneyimleriyle kolaylıkla yer değiştirebilir.

İlk film kuramcılarında Hugo Munsterberg, filmin kendisini gerçek dünyadan ayırdığını ve bizi "pür dikkat" denilen durumda tuttuğunu ileri sürer. Ona göre bir sinema salonunda film seyretmek, estetik bir deneyimdir. Çünkü izleme sırasında bu durumdan faydalanmak ya da bu durumu yorumlamak yerine, her şeyden soyutlanarak, salt kendisi için bu durumu algılamak hoşnut olmamız için yeterlidir (aktaran Andrew, 1976: 23).

Munsterberg aslında Yeni Kantçı ekole bağlı bir filozoftur. Bu sayede 1916 gibi çok erken bir tarihte, sinema üzerine yazılmış ilk ciddi kuramsal yapıt olan *The Photoplay: A Psychological*

Study adlı kitabında sinemanın ontolojisini ve epistemolojisini Kantgil estetik ışığında ele almıştır. Bu kitabında Munsterberg estetik deneyimi, nesne vahşi ya da tuhaf/yabancı olsa bile öznenin başka hiçbir şey arzulamayacağı mutlak bir erinç durumu olarak tanımlamıştır (23). Kuşkusuz bu tanımın kaynağı, Munsterberg'in estetik değerini doğru tanımını sunduğunu eleştirmeksizin kabul ettiği, Kant'ın "güzel" analizinde yatmaktadır.

Psikolojik araştırmalar görsel deneyimle (görsel duyumusal uyaran) imgelem arasında beynin ilgili bölgelerinin her iki durumda çakışması ölçüsünde bir ilişki olduğunu kanıtlamıştır. Greg Currie, ortaya attığı simülasyon kuramıyla kurmaca bir ayının görsel deneyiminin (görsel temsil), nasıl gerçek bir ayıyla karşılaştığımızda yaşadığımızı benzer bir etkiye yol açtığını açıklar. Currie, kurmaca ayının görsel imgesinin, olağan görsel sürecin asalağı olan simülatif (taklit edici) bir görsel süreci tek bir farkla tetiklediğini ileri sürer: Simülatif süreçte "görsel sistemin kendi normal duyumusal girdileriyle ve deneyimsel çıktılarıyla bağlantısı kopar"; böyle bir durumda simülatif görüntü görsel sürece (muhtemelen görsel hafızadan derlenen temsiller formunda) gecikmeli olarak girecektir (26-27). Currie'nin açıkladığı süreçten şu çıkarıma varabiliriz: Herhangi bir nesneyi, diyelim ki canavarı, deneyimlemekle onu deneyimlediğimizi hayal etmek eşdeğer süreçlerdir. Bu noktada film seyretmenin genel olarak deneyimle, özel olarak estetik deneyimle benzerliği olduğunu iddia edebiliriz. Munsterberg'in açtığı patikada, duyumusal uyaranlar ve algı üzerine çalışan psikologların da yardımıyla ilerleyerek, film seyretmeyi estetik bir deneyim olarak kabul edersek, sinema salonlarında yüce deneyimi olasılığını arayabiliriz.

Kantgil Yüce

Yüce kavramının kökeni ve ilk kullanımı daha eskiye gitse de kavramın özerk bir estetik kategori olarak güzellikten özenle ayrı tutulduğunu görmek için 18. yüzyılı, Edmud Burke'nin ve Immanuel Kant'ın çalışmalarını beklemek gerekir. Burke'nin *A*

Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (1756) adlı yapıtında güzel olan, iyi biçimli ve estetik olarak hoş a gidendir. Buna karşılık yüce, bizi zorlama ve mahvetme gücüne sahip olandır.

Burke'ye göre acı ve tehlike düşüncesi uyandıran, herhangi biçimde korkunç olan, dehşete kapılmaya ve buna benzer davranışlara yol açan her şey yücenin kaynağıdır. Burke, acının hazzı kıyasla çok daha güçlü hissedebileceğine inanır. Ona göre büyük bir eziyetin, şiddetli acıların sona ermesinden daha büyük bir doyum yoktur. Yüce, zihnin hissedebileceği mümkün olan en güçlü duyguyu üretir. Kestirme yoldan söylenirse, Burke'nin yüce kavramsallaştırması, acı ve dehşet uyandıran büyük ve güçlü bir fenomene işaret eder (1/7).

Öte yandan Kant, estetik kuramını felsefi bir sistem içinde ele alan ilk filozof olarak, beğeni yargısını sorguladığı *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin hacim olarak en büyük kısmını yücenin analizine ayırmış, Burke'den etkilenmekle birlikte yüce ayrımını ondan çok daha sofistike biçimde ele almıştır.

Kant'a göre yüce, aklın kendisini kutladığı bir tatmin duygusudur. İmgelemimiz sonsuzluğun büyüklüğünü kavramayı başaramayınca, aklımızda evrenin bütünlüğüne ilişkin düşüncelerin ve onların temsillerinin varlığını fark ettiğimizde deneyimlediğimiz duygu, yücedir. Yüce, bir sınırsızlık temsili kapsar ya da varlığıyla böyle bir temsile ve aklımızda bütünlük fikrine yol açar (90). Başka bir deyişle, uçsuz bucaksız ihtişamıyla, duyumsal ve zihinsel kavrama kapasitemizi ezen ve bu sayede kendi sınırsızlığıyla bizim sınırlılığımızı kavramamıza olanak sağlayan bir fenomendir.

Yüce, "temsiliyle zihnin, doğanın bizim erişimimizin ötesinde, ideaların sunumuna eşdeğer bir düzeyde olduğunu görebilmesini sağlayan bir nesnedir", öyle ki bizi öznel olarak doğanın kendi bütünlüğü içinde duyumötesi olan (duyumsayamayacağımız) bir şeylerin sunumu olduğunu düşünmeye zorlar (119). Crowther, Kantgil yücenin, duyumötesi belirli doğal fenomenle-

1
Bu vurgu çalışmamızın amaçları bakımından önemlidir; çünkü gerilim, korku, macera gibi film türleri ve bunların yanında felaket filmleri de, yüce deneyiminin yarattığına benzer, korku, heyecan, endişe gibi acı verici olarak tanımlanabilecek duygular yaratarak seyirciyi eğlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu ayrımların ilerde daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

rin bir temsili olduğunu ve bu temsilin benliğimize ilişkin bir farkındalığı uyandırdığını belirtir. Bu sayede doğal bir fenomenle karşılaşmak, acıdan hazza uzanan "zihinsel bir hareket" deneyimi olarak sonuçlanır (1993: 135).¹

Kant'a göre yüce yargısı aklın iki kaynağından doğar. Bunlar matematik ve dinamiktir. Her iki öge karşımıza Kant'ın diğer yapıtlarında, *Saf Aklın Eleştirisi* ve *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde de çıkar. Matematik yüce, ölçeği, tüm kıyaslamaların ötesindeki mutlak büyüklüğü açıklar. Yüce, mutlak olarak büyük olana verilen isimdir. Ancak Kant'ın anlamda büyüklük ölçekten bağımsızdır. Hiçbir şekilde ölçülemez (94). "Ona kıyasla her şeyin küçük olduğu şey yücedir" (97). Kant, bir fenomenle karşılaşma sırasında ölçeğin matematik ve estetik olarak değerlendirildiğini belirtir ve bu paralel süreçleri şöyle açıklar:

Ölçeğin sayısal kavramlar aracılığıyla değerlendirilmesi matematik, salt (göz aracılığıyla) sezgisi ise estetikdir. Bir şeyin ne kadar büyük olduğuna ilişkin kesin bir düşünceye ancak rakamlara, birim olarak ölçüye başvurarak ulaşabiliriz; buraya kadar ölçeğe değin yapılan tüm mantıksal çıkarımlar matematikselidir. Ancak ölçünün büyüklüğünün bilinen bir niceliği olduğu varsayıldığında, bundan bir değerlendirme oluşturabilmek için yine, birimleri için başka bir standart gerekmektedir. Sonuç olarak (değerlendirme) yine matematiksel olarak sürmelidir. Bu şekilde asla ilk ya da temel bir ölçüye ulaşamayız, yani verili büyüklüğe ilişkin kesin bir fikir elde edemeyiz. Temel ölçünün büyüklüğünün değerlendirilmesi bu yüzden ancak sezgi yoluyla elde edebileceğimiz, dolaylımsız (anlık) kavrayışla mümkün olabilir. İmgelemimiz sayısal kavramlar sunarak buna fayda sağlar; örneğin doğanın nesnelere ilişkin büyüklüğünün değerlendirilmesi son tahlilde estetikdir (nesnel olarak belirlenemez, öznelidir).

Bu durumda büyüklüğün matematiksel değerlendirilmesinde asla "en büyük" mümkün değildir, çünkü sayıların gücü sonsuza kadar uzanır, ancak estetik değerlendirme için bu kesinlikle mümkün değildir ve diyebilirim ki ötesinde daha büyüğün mümkün olmadığını öznel olarak mutlak bir ölçü söz konusu olduğunda (değerlendirilen özne için) yüce fikri ortaya çıkar ve (temel estetik ölçü güçlü bir şekilde imgeleme sunulmadığı takdirde) büyüklüğün sayılar aracılığıyla hiçbir matematiksel değerlendirmesinin aklı getireme-

yeceği duygusunu ortaya çıkarır: çünkü matematiksel değerlendirme sadece bir tür gibi diğerleriyle yapılan kıyaslamayı gerektiren görelî büyüklüğü sunarken, estetik değerlendirme, zihin sezgi yoluyla kavrayabildiği ölçüde mutlak büyüklüğü sunar (98-99).

Ancak herhangi bir verili fenomenal nesnenin değerlendirilmesini yapmak için Crowther'a göre akıl, tikel algı, imge ya da algı ve imgeleri içeren tikel bir düzene ihtiyaç duyar. Bununla birlikte nesne ne kadar büyükse, bu iş o kadar zorlaşır. Engin fenomenler bu yüzden algı ve imgelem düzeyinde, onları kavrama kapasitemizi çabucak ezer (1993: 136-137). Bu durum Kant'ın sözleriyle şöyle açıklanır:

Eğer ilkin kavranan parçalar, diğerlerinin kavranmasına geçildiğinde imgeleminden kaybolmaya başlarsa, bir fenomenin parçalarının kavranışı duyuşsal sezginin temsillerinin ötesine geçecek bir boyuta gelirse, bir uç elde edildiğinde diğeri kaybolur ve kavrayış için imgelemin aşamayacağı bir maksimuma (en yüksek dereceye) ulaşırız (99).

Macera filmleri üzerine düşünenecek olursak, bir nesnenin enginliği, Kant'ın tanımladığı koşulları yaratan tek neden değildir. Montaj, alt açı çekimler, yakın çekim gibi, nesnenin (diyelim ki bir canavarın, kocaman bir ordunun, devasa bir binanın ya da seller, lav akıntısı, hortumlar, dev dalgalar, gelgitler gibi doğal korkutucu fenomenlerin) temsillerinin parçalanmasını sağlayan sinemasal teknikler kolaylıkla kafamızı karıştırabilir ve tam olarak neyle karşı karşıya olduğumuzun kavrayışını ezebilir. Bu teknikler basitçe bizim çeşitli referanslar aracılığıyla ölçek ya da büyüklük değerlendirmesi yapabileceğimizi engellemek üzere kullanılırlar. Bir kere referanslarımız bu teknikler yüzünden geçersiz hale geldiğinde, duyularımız yanılsamalara karşı savunmasız kalır.

Ezici Teknikler

Örnek olarak *Jurassic Park*'ın (Steven Spielberg, 1993) dinozorlarını ele alalım. Söz konusu filmin yapımcıları çoğunlukla genel çekimler yerine baş ölçek gibi yakın çekimler kullanma eğili-

mi göstermişlerdir. Böylece kolaylıkla referanslarımızı yitirir ve büyüklük karşısında eziliriz. Bir T-Rex'in devasa bir yaratık olduğunu biliriz, ancak onun ne kadar devasa olduğunu kesinlikle tahmin edemeyiz. Canavarın ayaklarını merkeze alan bir yakın çekimin, baş ölçekli bir çekimle, sonra da savrulan kuyruğunu gösteren bir genel planla montajlanması seyircilerin kafasını karıştırmaya yeter. Böylece bu teknikler resmin bütününe görmemizi engeller ve temsil karşısında bizi fili tarif eden kör adamlar gibi çaresiz bir konuma iter. Bilgisayar destekli özel efekt dönemi öncesinde de benzer şaşırtmaca yolları kullanılmıştır. Aynı çekimde yan yana duran bir ev maketi ve minik bir semender, seyirciler nesnelere büyüklüğünü ölçebilmek için çevrelerindeki bildik diğer nesnelere referans alma eğiliminde olduklarından, bizi devasa bir canavarla karşı karşıya olduğumuz izlenimine sürükler.

Hoşnutsuzluktan Hazza

Peki yukarıda sayılan temsillerle karşılaşma sırasında yüce deneyimi nasıl gerçekleşir? Estetik deneyimin yol açtığı haz nerededir? Eğer cevabı Kant'ın cümlelerinde arayacak olursak:

Yüce duygusu öncelikle büyüklüğün değerlendirilmesinde, akıl yoluyla değerlendirmeye erişmek için imgelem yetersiz kalışından doğan bir hoşnutsuzluk duygusudur. Ancak aynı zamanda bizim için bunlara ulaşmak için çaba göstermek bir yasa olduğundan, tam da aklın idealarına uygun olan en büyük duyu yeteneğinin yetersizliğinin yargılanmasından doğan hazdır. Başka bir deyişle doğada bir duyu nesnesi olarak bizden büyük olanın aklın idealarına kıyasla küçük olduğu değerlendirilmesi yapmak bizim için, bizi biz yapan aklın bir yasasıdır; bizi, varlığımızın duyumötesi yönünü hissetmeye hazır kılan her neyse bu yasa ile uyumludur. (...) Tüm duyum standartlarının, büyüklüğün rasyonel değerlendirilmesi konusundaki yetersizliğinin içkin algılanması, aklın yasalarına uyum göstermektedir. Varlığımızın duyumötesi yönünü hissetmeye hazır kılan bir hoşnutsuzluk, sonuç olarak duyurluluğun tüm standartlarının aklın yasaları karşısında yetersiz kaldığını bulmanın getirdiği bir hazdır (106).

Başka bir deyişle yüce deneyimi, hoşnutsuzluğun hazza eşlik ettiği iki boyutlu bir süreçtir. Engin doğal nesnelere algısal ve imgesel kavrayış gücümüzü yenilgiye uğratar, bu yüzden acı hissine yol açarlar. Öte yandan kavrama için gösterilen bu çaba rasyonel ben tarafından başlatılır, bilişsel yeteneklerimizin duyumsal düzeydeki başarısızlığı, duyumötesi varlığımızın üstünlüğünü gösteren bir örnek olma görevi görür. Bu nedenle acı hissi hazza yol açar. Matematik yücenin deneyiminde duyurluluğa atfedilen sınırlar, insanda neyin son, neyin sonsuz olduğuna dair farkındalığı güçlendirir (Crowther, 1993: 137).

Kant dinamik yüceyi kudret kavramıyla açıklar. Ona göre üzerimizde egemenlik kurmaksızın kudret atfedilen doğa dinamik olarak yücedir. Burada endişe kaynağı olmak, yücenin temel özelliğidir. Buna karşın ondan korkmadığımız varsayılır. "Öyle ki, erdemli insan tanrıdan korkmadan ondan endişe duyar" der Kant, "çünkü o, kendisinde hiçbir endişeye neden olma ihtiyacı duymayan tanrıya ve emirlerine direnme isteğini göz önünde tutar" (109-110). Kant'ın korkuya dair itirazı anlamlıdır, çünkü "ciddi olarak algılanan dehşetten zevk almak mümkün değildir. Bu nedenle endişenin durakladığı noktada ortaya çıkan hoşlanmaya zevk alma hali denir" (110). Kant bu hali bizim konumuzda da kullanılabilir örneklerle betimler:

Tehlikeli kayalar, şimşekler ve gökğürültüleriyle doğup gökkubbe de kümelenen fırtına bulutları, tüm yıkıcı şiddetiyle yanardağlar, geçtikleri yollarda geride terkedilmişlik bırakan tayfunlar, asi güçleriyle sınırsız ummanlar, kudretli ırmakların yüksek şelaleleri ve bunların benzerleri, kudretlerine kıyasla direnebilme gücümüzü önemsiz kılarlar. Ancak kendi konumuzun güvenliği sağlandığında, onların görünüşü artık endişe verici oldukları için çekicidir, bu nesnelere seve seve yüce diyebiliriz çünkü ruhun güçlerini sıradanlığın, bayağılığın üstüne yükseltirler ve içimizde kadirimutlak görünen doğaya karşı kendimizi tartabilme cesareti veren bir direniş gücünü ortaya çıkarırlar (110-111).

Kant açıkça yaşamsal bir koşul olan öznenin güvenliği sağlandığında, ürkütücü bir karşılaşmanın nasıl zevk alma haliyle sonuçlanan bir estetik yargılamaya dönüştüğünü anlatmaktadır.

Bu, endişe yoluyla eğlenmenin temeli olmalıdır. Bizi halatlı atlama (*bungee-jumping*) gibi aşırı sporlara yönlendiren ya da luna-parklarda *roller-coaster*'a binmek için bilet almamızı sağlayan güdü bu olsa gerektir. Bir kere bütünüyle güvenli olduğuna inandığımızda elastik bir halata bağlı olduğumuz halde aşağı atlamaktan çekinmeyiz. Bir yardan aşağı doğru sallanan halatın ucundaki adam kuşkusuz savunmasızdır. Mutlak fizik yasaları karşısında çaresizdir. Herhangi bir kaza ölümcül olacaktır. Bu nedenle uçurumdan aşağı hızla düşen adam şaşkın ve endişelidir. Ancak sıkı sıkıya bağlandığı özel tasarlanmış halat sayesinde güvende olduğuna inanmaktadır. Aynı zamanda hem savunmasız ve kırılğan, hem de güvendedir.

Sinemasal Yüce Mümkün mü?

Sinema salonlarında benzer bir sürecin meydana geldiği ileri sürülebilir. Bir felaket filmi izleyen seyirciler, perdedeki kudretli fenomenler karşısında endişelenirken tamamen güvende olduklarını hissederler. Onlar film kahramanlarından farklı olarak seller, lav akıntıları, hortumlar, girdaplar ya da dev dalgalar tarafından ezilmekten uzaktırlar ve güvende olduklarının farkındadırlar. Crowther, güvende hisseden bir insanın, insanlığın salt doğadan üstün olduğuna ilişkin bir farkındalığı uyandırdığı için endişe verici fenomeni çekici bulduğunu vurgular. "Başka bir deyişle kudretli doğal fenomenler, doğaya üstün gelen rasyonel ve duyumötesi bir yönümüz olduğunu farketmemizi sağlayabilirler" (1993: 138). Ele aldığımız konuda bu öz bilinçliliğin farklı bir düzeyde seyrettiği ileri sürülebilir. Konforlu koltuğunda felaket filmi izleyen bir seyirci, filmin kahramanları kudretli fenomenlerin egemenliğine direnemeseler de (aslında genellikle direnirler) film bittiğinde dışarı çıkıp hiçbir şey olmamış gibi yürümeye devam edeceğini bilir.

Ancak işin bu boyutuyla ilgili bazı karşıt görüşler de mevcuttur. Örneğin Laszlo Tarnay, imgelerin görsel duyulara örnek

olamayacağını savunduğundan, Kantgil yücenin görsel imgelere uyarlanmasına karşı kuşkucu görünmektedir:

Bir canavarın imgesini görmek yüce görmek olarak değerlendirilemez çünkü canavarla fiziksel karşılaşmadan kaynaklanan retinal uyarılarla, duyumsanan nitelikler sorgulandığından öznel deneyim taklit edilemez. (...) Tezimizin amacı uğruna filmlerdeki korkutucu sahnelerin sadece öznel olarak deneyimlendikleri için yüce olmadıklarını kabul edelim. Pekala, sinema salonunda güvende hissedildiği için korkutucu efektlere karşı fiziksel olarak korunmasız olunmadığı ileri sürülebilir. Yine de bu, Lumiere kardeşlerin yaklaşan trenini izleyen seyircilerin hatırlattığı gibi, kimsenin bu tür sahneleri görünce korkmuş hissetmeyeceği anlamına gelmez. Ancak hareketli imgenin yanılsamacı niteliği kabul edilmedikçe algı nesnesine maruz kalış, o nesnenin yaydığı duyular aracılığıyla gerçekleşemez.²

Görüldüğü üzere Tarnay, sinemanın yanılsamacı özelliğinin veri olarak sağlanmadığı sürece film aracılığıyla yaşanan deneyimin gerçek bir karşılaşmanın yerini tutmayacağını ileri sürmektedir. Bu savından onun yanılsamacı efektlere dayanan tür filmlerinin ürkütücü sahnelerini yüce olarak değerlendirmeyeceğini çıkarabiliriz, ancak Tarnay sinemasal yüce olasılığını bütünüyle reddetmekten de geri durur. Bunun yerine sinema salonlarında yüceyi elde etme yolu olarak deneysel sinemayı savunur. (Aynı zamanda modern anlatı filmlerinin tek bir sahnenin farklı görüş açılarını sunabildikleri ve bunu yapmakla seyirciye önceden varolan kalıp ve şemalara uyararak görsel içeriği yeniden kavramsallaştırma şansı verdikleri için yüce deneyimi sunabileceklerini ileri sürer. Böylece film, öz kimliği yeniden tanımlamak için katalizör görevi görebilir) Tarnay deneyselliğin halihazırda edinilmiş kalıp ve şemalar yoluyla yeterli olarak kategorize edilemeyen tamamen yeni bir duyumsal deneyim anlamına geldiğini savlar. "Böylesi bir uyarana maruz kalmak, her birinin bağımsız çalışması gereken yetilerin, öncelikle ve en önemli olarak duyumun ve sezginin uyumsuzluğu ayrımıyla Kantgil yüce deneyimini hatırlatır."³ Makalesinde post-yapısalcı kurama yaslanan Tarnay, Kantgil yüceyi, doğadaki biçimsiz ya da hayal edilemez olanı hayal etmeyi hayal gücünü ve anlaşılabilir olanı anlamayı zorlama

2

Yazının tamamı için bakınız Tarnay, http://www.uca.edu/org/ccsmi/journal2/Essay_tarnay.htm

3

Yazının tamamı için bakınız Tarnay, http://www.uca.edu/org/ccsmi/journal2/Essay_tarnay.htm

4

"Ben olmakta, olmuş ve olacak olan herşeyim ve hiçbir ölümlü yüzümün öündeki örtüyü kaldıramaz" (Kant, 1952: 179).

5

Bizim konumuzda *Yarıdan Sonra*, 19. yüzyıl Amerikan sanatının fırtına resimleri geleneğinin etkileyici imgelerini ödünç almıştır. MacDonald'ın belirttiği gibi, Thomas Cole'un *View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts (The Oxbow)* (1836), *Tornado* (1831), *Catskill Mountain House: The Four Elements* (1843-44) tabloları; Bierstadt'ın *Storm in the Rocky Mountains, Mt. Rosalie* (1866), *Buffalo Trail: The Impending Storm* (1869) adlı tabloları; Martin Johnson Heade'in *Approaching Storm: Beach Near Newport* (1860) ve *Thunderstorm over Narragansett Bay* (1868) tablosu bu geleneğin örneklerindedir. Bu gelenek yirminci yüzyılda da zaman zaman canlanmıştır. Örneğin, John Steuart Curry'nin *Tornado* (1929) ve *Line Storm* (1934) tabloları aynı geleneğin takipçisi sayılabilir. MacDonald, film yapımcılarının bir yüzyıl önce yüce olarak değerlendirilenlerin ana akımının hala seyirciye kısa bir bakış için olsa bile haz verebileceğine dair inançları olduğunu ima etmektedir.

Yüceyi deneyimlemeye ilgi duyan 19. yüzyıl Amerikalıları için günlük olandan kaçış çok gerekli görülmüyordu. Bu da Maine ormanlarına bir yolculuk, veya Niagara ya da Yosemite'i görmek için

yolu olarak tamamen yeni olanı algılama biçiminde yeniden yorumlayan Gilles Deleuze'den alıntı yapmaktadır.

Yücenin çağdaş yorumcuları arasında "yeni algılama"ya yapılan vurgu, deneylerin ve yeniliklerin sonsuz olasılıklarını yüceltme ve her çeşit önyargı ve ön kavrayışları mahkum etme yolu olarak değerlendirilebilir.

Tahmin edeceğimiz üzere post-yapısalcı ve post-modern itirazlar (Lyotard'ın yüce yorumunda olduğu gibi) tür filmlerinde yüce olasılığını dile getirmemize engel olabilirler. Çünkü söz konusu filmler yaratıcılıklarıyla nitelenmekten çok deneylere yer bırakmayan, tür uyuşmaları ve klişelerle sıkıca örülmüş uyuşmasal yapılarıyla bilinirler. Bildiğimiz, tanıdık yollarla kurulmuş, uyuşmasal bir temsil nasıl yüce olabilir? Bu anlaşılır soru Crowther tarafından da dile getirilmiştir.

Crowther, Kant'ın temsil özelliğine sahip sanat yapıtlarının kendisinde bir anlamda yüce olabileceği içeriğe ya da özne-cisme (*subject-matter*) sahip olabileceklerini açıkça belirttiğini aktarır. Kant'ın aktardığı üzere, İsis tapınağının yazıtında⁴ olduğu gibi entelektüel içeriği hiçbir algısal ya da hayal etmeye dayalı yolla kavranamayacak ya da korku ve fantazi gibi aşırılıkları anımsatan idealarla karşılaşabiliriz. Crowther, benzer düşüncelerin gör-sel sanatlarla ilişkili olarak da akılda tutulabileceğini vurgular (1989: 154). Ayrıca, 1750-1850 yılları arasında üretilmiş, yükselen sıradağlar, öfkeli fırtınalar, dipsiz yarıklar, uçsuz bucaksız çalıklar, tehdit altındaki yolcular vb. gibi konuları işleyen bir "yüce" manzara resmi türü olduğunu belirtir:

Sanatın bu tür konu-cisime sahip olabileceğini teslim ettiğimizde, biri yeterince duyarlıysa (ya daha kaba biçimde, hayal gücü genişse) sanatçının yaratıcılığıyla kendisinden geçmemesi gerektiğine dair geçerli bir gerekçe bulunamaz. Gerçek bir karşılaşmada sözünü ettiğimiz sıradağları asla algısal olarak kavramayı ummadığımız halde enginliğini kavramsallaştırabileceğimizi sezeriz (155).

Bu noktaya kadar Crowther'ın temsil özelliğine sahip sanat yapıtlarında yüce olasılığına itiraz etmediği açıktır. Özgün gotik roman ve yüce manzara resmi döneminde sanat izleyicilerinin hiç şüphesiz kendilerinden geçtiklerini, yani temsil edilen konusisime, onu gerçek hayatta deneyimlediklerinde verecekleri tepkiyi verdiklerini ileri sürer (155).⁵

Ancak Crowther aynı zamanda uyuşmasal bir tür ile yüce arasındaki ilişkiyi sorunlu bulur. Çünkü bir kere yüce özne-cisimin uyuşmasal bir tür içinde yer aldığına, ona yukarıdaki gibi tepki vermek güçleşir. Bu, olasılıkla yücenin genellikle itibarını yitirmiş bir estetik kavram olmasının nedenlerinden biridir. Sonsuz manzaralar ve ürkütücü olaylar sadece modası geçmiş bir teatrallığın ifadesi olmuşlardır (155).

Pekala, eğer yüceyi değerlendirirken dönemi göz önünde bulunduracak, zamanımızı da Hollywood anlatı sineması dönemi olarak adlandırmak mümkün değil midir? Bilgisayar temelli dijital efektlerin özne-cisimi temsil etme yeteneğinin derece derece artmasıyla Hollywood, roman ve resmin terkettiği bu dönemi canlı tutar. Eğer gerçeğe benzerliğin derecesi söz konusuysa, bunun yıldan yıla arttığını ileri sürebiliriz. Bu baş döndürücü süreç hızla "daha eski" felaket filmlerini modası geçmiş kılar. Bu filmler özel efektlerle korkutma yeterliliklerine göre sıralandığında, her zaman son üretilen film eski örneklerinden daha iyi olacaktır. Bu anlamda yirmi yaşındaki bir felaket filmi yüce etkisini yakalama şansını yitirirken güncel CGI⁶ teknolojisi kullanan yepyeni bir film bu şansını canlı tutar.

Bu durumda şu iddiayı öne sürmek mümkündür: Felaket filmleri söz konusu olduğunda yüce deneyimi, yapıtın anlatı yapısıyla, özellikle de anlatının yenilikçi ve deneysel ya da klişelerle örülü ve uyuşmacı olmasıyla ilgili değildir. Aksine, özel efektlerin seyirciyi, örneğin canavar temsilinin gayet "gerçekçi" olduğuna ya da gerçek dünyada varolsaydı, hareket eden kaslarının, derisinin, jestlerinin ve mimiklerinin şüphe bırakmayacak biçimde yapıtta temsil edildiği gibi görüneceğine ikna etmeye yönelik yanlısamacı gücüyle ilişkilidir.

uzun mesafeler katmetmek anlamına geliyordu. Kuşkusuz düzenli yüce deneyimlerinin fiziksel ve ruhsal faydalarını savunanlar için gündelik gerçeklikten çıkış çok önemliydi. Frederick Law Olmsted, 1865 yılında Yosemite Komisyonu için hazırlık raporunda şu sözlerle yer veriyordu: "Arada sırada etkileyici özellikte doğal manzaralara bakmanın, üstelik hava değişimi ve alışkanlıkların değişimiyle birlikte günlük kaygılardan arınarak gerçekleşiyorsa sağlığa ve dinç kalmaya, özellikle de akıl sağlığına ve zindeliğine, önerilebilecek tüm koşullardan daha iyi geldiği bilimsel bir veridir. Çünkü sadece o an için haz vermekle kalmaz, daha sonraki mutluluk yeteneğini ve mutluluğu korumanın araçlarını da artırır." Yazının tamamı için bakınız MacDonald, www.videoproductionresources.com/articles/video-production/video-production-article-2058-1.htm

6

CGI - Bilgisayarca üretilmiş imgelem (*Computer Generated Imagery*), bir bilgisayar animasyonu formu olarak değerlendirilir. Bu sistem yardımıyla binlerce ayrı sayısal parçadan oluşan kareler üretilir. Bu sayısal enformasyon kesin olarak hesaplanır ve üç boyutluluk yanıtımlaması yaratılır. Ayrıntı için bakınız www.wordiq.com/definition/Computer-generated_imagery.

7
Yazının tamamı için bakınız MacDonald, www.videoproductionresources.com./articles/video-production/article-2058-1.htm

8
Jennifer Hammet "Kantgil yücede doğanın üzerimizde egemenlik kurmasıyla ortaya çıkan otonomi eksikliğimizin, öz çıkarlarımız dışındaki ilkelere güdülenmiş ahlaki eylem yeteneğimizi ortaya" çıkarttığını vurgular (79). Filmdeki doktorun özgeci eylemleri, ilgisiz babanın felaket anında oğluna ulaşmak için dondurucu havada günlerce yürüyerek yol alması, uzak bir hava gözlem istasyonunda mahzur kalıp kaçınılmaz sonları olan donarak ölmeyi bekleyen bilim adamlarının tevekkülü, yüce deneyiminin dolaylı olarak ortaya çıkardığı ahlaki eylemlere örnek olabilir. Ancak anlatıya için bu öğeleri tezimizin amacı gereği dışında tutuyoruz.

Yarımdan Sonra: Görsel Bir Yumruk İddiası

Yakın zamanda üretilmiş bir film, savlarımız için uygun bir örnek olabilir. Roland Emmerich tarafından yönetilen *Yarımdan Sonra* (2004) yukarıda sözünü ettiğimiz felaket filmlerinin tipik bir örneğidir. Scott MacDonald, Mayıs-Haziran döneminde Hollywood'un geleneksel olarak pahalı *blockbuster* örneklerini gösterime soktuğunu belirtir. Bahar sonuyla ilk yaz arası bu dönem aynı zamanda hortumların Orta Batı Amerika'yı vurduğu, bu nedenle Amerikan toplumunda, en azından ülkenin önemli bir bölümünde şiddetli hava olaylarına ilişkin özel bir bilinçliliğin geliştiği mevsimdir. Daha önceki örnekleri gibi katastrofik iklim değişikliklerini konu alan bu film de bahar sonunda gösterime girmiştir.

Filmde beklenmedik bir hızla gelişen iklim değişikliği, tüm gezegeni kaosa sürükler. Dev hortumlar meşhur Hollywood yazısını parçalarlar, Tokyo'ya greyfurt büyüklüğünde dolu yağar, New York şehri tamamen buzla kaplanır, devasa fırtınalar gökyüzünü istila eder ve sonuç olarak kuzey yarımkürede yeni bir buzul çağı başlar. Dahası, tüm bu gelişmeler birkaç gün içinde meydana gelir. MacDonald'ın başka bir felaket filmi olan *Twister* (Jan de Bont, 1996) için yaptığı yorum, bu film için de geçerlidir:

Amerikan aksiyon/macera filmlerinin tipik özellikleri bu film için de geçerlidir, filmin ağırlık noktası karakter geliştirimi ve olay örgüsünün gelişimi değil dikkate değer gerçekçiliğe sahip canavar kasırgalar yarılması yaratan özel efekt sihirbazlığıdır. Kuşkusuz, karakterler ve olay örgüsü pratik nedenlerle özel efektler için üretilmiş bahanelerdir.⁷

Filmde bu katastrofik olayların ardında adanmış bilim adamı, uyarılara kulak asmayan duyarsız yetkililer, bir zamanlar çocuğuna ilgisizken felaket zamanında oğluna ulaşmak için hayatını tehlikeye atan baba, lösemili çocuk hastasına masal okumak için tahliye edilen hastaneden ayrılmayı reddeden özgeci doktor⁸ gibi yüzeysel ve klişe karakterler ve Hollywood biçimi klasik anlatının en vasat örneklerinden biri yatmaktadır. Bu noktaya kadar sözü edilen film hiçbir yenilikçi yaklaşım sunmamaktadır ve tür

uylaşımlarını tek bir çekim için bile olsun kırmayı reddetmektedir. Bu özelliği de hiçbir sanatsal iddiası olmayan ticari eğlence filmleri için tipik sayılabilir. Elbette, *Yarımdan Sonra* özel efekt tarihinde bir dönüm noktası olarak pazarlanmıştır: Posterinde filmin "*Bağımsızlık Günü*"nün (*Independence Day*, 1996) yönetmeninden" olduğu vurgulanmıştır. Yapımcı Mark Gordon filmi "aralıksız aksiyon ve göz alıcı efektlerle, epik bir yaşam mücadelesi ve kahramanlık masalı" olarak tanımlar ve ekler: "Bu film seyircinin Roland Emmerich'den beklediği görsel yumruğu kesinlikle sunuyor."⁹ Yani tipik bir tür filmi olan, bu nedenle içinde hiç deneysel ve yenilikçilik barındırmayan *Yarımdan Sonra*'nın Crowther ve Lazslo'nun savlarına göre yüce deneyimi için hiçbir şansı olmaması gerekir.

Yine de film tam olarak (Kant'ın sözleriyle) "şimşekler ve gökgürültüleriyle doğup gökkubbede kümelenen fırtına bulutları, (...) geçtikleri yollarda geride terkedilmişlik bırakan tayfunlar, asi güçleriyle sınırsız ummanlar, kudretli ırmakların yüksek şelaleleri ve bunların benzerleri gibi kudretlerine kıyasla direnebilmeye gücümüzü önemsiz" kılan konu-cisimler sunmaktadır (110). Bu anlamda filmin yapımcısının muhtemelen Kant'ı göz önünde bulundurmaksızın sarf ettiği "görsel yumruk" benzetmesi en azından yüceye benzer bir deneyim iddiası içermektedir.

Filmin hemen tüm dış planları (doğa temsilleri diyelim) CGI tekniği sayesinde geniş açılı ya da genel ölçekte çekilmiştir. Böylelikle doğanın bir dizi engin temsiliyle karşı karşıya kalırız. Bilgisayar tarafından üretilmiş bu sözde doğal imgelerin bir listesini yapmak gerekirse, filmin açılışında yer alan, sınırsız uzaklıktaki ufka doğru uzanmış sayısız buzdağı ve dev buz parçalarının yer aldığı kutup bölgesini, bir uzay istasyonundan gözlemlenen dev sarmal bulut kümeleri oluşturmuş süper fırtına sistemlerini, Atlantik Okyanusu'nun taşarak New York'u içine aldığı sahneyi ele alabiliriz. İnanılır olmaktan uzak senaryoda gerçekleşen modern buzul çağı yüzünden doğa tümüyle donmuş ve kar altında görünmektedir. Beyaz ve aydınlık özelliğiyle kar tüm renkleri, tonları, dokuları ve formları kendisiyle sararak eşitlemiştir. Bu da

9
Yazının tamamı için bakınız www.foxhome.com/dayaftertomorrow.

daha önce söz ettiğimiz gibi doğadaki uzaklıkları, ölçekleri ve büyüklükleri değerlendirmede kullandığımız referanslarımızı kaybetmemize yol açar. Böylece filmdeki donmuş doğa temsili, engin bir fenomen olarak çarçabuk algı ve imgelem düzeyinde kavrama yeteneğimizi ezer. Bu bakımdan *Yarımdan Sonra*'nın konu-nesnesinin, Kantgil yücenin matematik modunun gereklerini yerine getirdiğini ileri sürebiliriz.

Ancak çalışmamızda bu filmi örnek olarak ele almamızın tek gerekçesi konu-nesnenin salt enginliği değildir. Filmde yer-kürenin tüm iklimini değiştiren küresel ısınma dolayısıyla doğa tüm dünyayı ve insanlığı egemenliği altına almasına neden olan olağanüstü bir kudret kazanır. Devasa dolu taneleri Tokyo şehri dövrerken rekor hızdaki fırtınalar Hawaii'yi yerle bir eder, bir dizi yok edici hortum Los Angeles'ı harabeye çevirir. İklimin aşırı soğuması birkaç gün içinde kuzey yarımkürede insanlığın yaşayabilmesi için gerekli şartları ortadan kaldırır. Dev Tsunami dalgaları Manhattan caddelerini basar ve binaları, otobüsleri, otomobilleri ve o çevredeki tüm insanları önüne katıp sürükler. Filmde sersemleyip şoka girmiş ufaklık insanların kudretli doğanın gazabından umutsuzca kaçmaya çalıştıkları bir dizi genel plana yer verilmiştir. Filmin finalinde Amerikan başkanı, televizyondan yaptığı konuşmada meydana gelen gelişmelerin insanlığın doğa karşısında ne kadar zayıf ve önemsiz olduğunu hatırlattığını söyler. Kant'ın vurgulamasını göz önüne alırsak, Amerikan başkanının sözünü ettiği, "kaba doğa"dır: "Yüceye (...) doğadaki nesnelere, *tam da ideaları belirli bir amaç ima edenlerinde*, örneğin tanımlanmış bir doğal düzen içindeki hayvanlarda değil büyüklük içeren salt kaba doğada işaret etmeliyiz" (Kant, 1952: 100). Bu ezici kudretin temsili, Kantgil yücenin dinamik modu olarak değerlendirilebilir.

Kant'ın yukarıdaki alıntıda yer vermediğimiz sözlerinin, filozofun aynı itiraza konu olan örnekleri olduğunu belirtmeliyiz: "Bir insan amacının ölçüğü olduğu kadar formu belirlediği sanat yapıtlarında, örneğin binalarda, heykellerde ve benzerlerinde yü-

ceyi işaret etmemeliyiz." Bu ifade insan eliyle yapılmış şeylere yüce konusunda bir şans vermekten çok uzak görünmektedir. Ancak tüm metne baktığımızda, bu katılığın ardında bir açık kapı bırakıldığını görürüz. Mısır piramitleri ve Roma'daki San Pietro örnekleri insan eliyle yapılmış şeyler olarak (*artefact*) Kant'ın metninde yüceye örnek olarak yer almaktadır. Piramitlerin boyutlarının tam duygusal etkisini almak için onlara ne çok uzak ne fazla yakın durmalısınız. Eğer çok yakınsanız, "göz, zeminden zirveye kavrayışı tamamlamak için belli bir zamana ihtiyaç duyar; ancak bu arada imgelem son katlara ulaşana kadar, ilk katlar her zaman parça parça kaybolur" (99). Bu tıpkı filmde, tam olarak ne olduğunu anlamamıza izin vermeyecek kadar konuya yakın yer alan kameranın (kimi durumlarda sanal kameranın) konumu gibidir. Bu durumun filmdeki tek istisnası finaldeki tam plan yerküre çekimidir. Süper fırtınalar çekilmiş, mavi dünya kuzey yarımküresi buzlar altında kaldığı halde tekrar huzura kavuşmuş, derin uzayda yalnız başına asılı durmaktadır. "Ancak kavranan parçaların temsili (uzaklıktan ötürü) örtüktür ve öznenin estetik yargılaması üzerinde hiçbir etkisi yoktur" (99). Kuşkusuz bu son ayırım bilinçli olarak filme alınmıştır.

Yukarıda bahsedilen diğer örnek olan San Pietro ise örtük bir sınırlandırıcı ifadeye konu olmuştur. "Aynı açıklama (Piramide gereğinden fazla yakın duran gözlemcinin durumu) Roma'daki San Pietro'ya ilk kez giren ziyaretçiyi yakalayan sersemletici ya da bir çeşit şaşırtıcı etki için de geçerli olabilir" (100). San Pietro meydanının yüce etkisinin sözgelimi orada yaşayan bir zangoç için değil, sadece ilk kez gelen ziyaretçiler için geçerli olduğu anlamına gelir. Gücün karşılaşanda bıraktığı ilk etkinin üstünlüğü teslim edilmekle birlikte, Kant, bu etkinin aşındığını, Alpleri mesken tutmuş Savoylu köylünün, manzara karşısında kendinden geçen burjuva turistlerin aksine karlı dağları sevenleri budalalıkla suçlamakta tereddüt etmediğini aktardığı bir başka örnekte bir kez daha vurgular (115-116). Bizim konumuzda, bu filmi üretilikten hemen sonra izleyen seyirciler, Roma'yı ilk kez gören ziyaretçilerdir. *Yarımdan Sonra*, örneğin on yıl sonra asla aynı duygu-

sal etkiye yol açamaz. Etkinin kalıcılığı ne bu ticari yapımın yapımcıları tarafından (hedeflenmekte) ne de 2014 yılının seyircileri tarafından beklenmektedir. Çünkü bu yapımın salt temel dayanağı olan bugünün CGI tekniklerinin, bu yüzden de filmin kendisinin bir süre sonra modası geçecektir. Bu savın sağlaması için on yıl önce çekilen benzer filmlere bakmak yeterlidir. Yani gelecekte yeni San Pietro'lara talep doğacak ve bu talep hiç kuşkusuz karşılanacaktır.

Bugüne dek birçok kuramcı Kantgil yüce kuramındaki "doğal" olanın geleneksel alanını genişletmenin ve klasik modeli çağdaş kültürel fenomenlere uygulamanın yollarını aramışlardır. Her şeye rağmen Kantgil yüce kavramının vasat bir eğlence filmine uygulanmasını reddedenlere yapabileceğimiz tek şey Ockham'ın usturasını önermek olacaktır.

Kaynakça

- Andrew, J. Dudley (1976). *The Major Film Theories*. Oxford: Oxford University Press.
- Atılğan, Yusuf (2000). *Aylak Adam*. İstanbul: YKY.
- Burke, Edmund (2001). *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. <http://www.bartleby.com/24/2/> (Erişim tarihi: 18.06.2005).
- Currie, Gregory (1995). "Visual Imagery as the Stimulation of Vision." *Mind and Language* 10 (1/2): 25-44.
- Crowther, Paul (1993). *Critical Aesthetics and Postmodernism*. Oxford: Clarendon Press.
- Crowther, Paul (1989). *Kantian Sublime - From Morality to Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Hammet, Jennifer (2003). "The Masculine Subject of the Postmodern Sublime." *Criticism A Quarterly for Literature and the Arts* 45(1): 75-88.
- Kant, Immanuel (1952). *The Critique of Judgement*. Çev., James Creed Meredith. Oxford: Oxford University Press.
- MacDonald, Scott (1999). "From the Sublime to the Vernacular: Jan DeBont's Twister and George Kuchar's Weather Diary I." *Film Quarterly* 53(1): 12-25, <http://www.videoproductionresources.com/articles/video-production/video-production-article-2058-1.htm> (Erişim tarihi: 18.06.2005).
- Tarnay, Lazslo (2002). "Film Experimentation and the Sublime Experience." *The Journal of Moving Image Studies* 1(2), http://www.uca.edu/org/ccsmi/journal2/Essay_tarnay.htm (Erişim tarihi: 18.06.2005).

www.foxhome.com/dayaftertomorrow

Media's Dirty Dancing in the Aegean

*The Coverage of Kardak/Imia Crisis
on the Turkish Daily Newspapers*

Abstract:

This study examines the media coverage of the Kardak (in Turkish)/Imia (in Greek) crisis between Turkey and Greece that brought the two countries to the brink of war between December 25, 1995-February 1, 1996. A content analysis of five mainstream daily newspapers of the time, *Hürriyet*, *Milliyet*, *Yeni Yüzyıl*, *Zaman*, *Cumhuriyet* and *Sabah* have been conducted. The hypothesis of the daily press of the both countries' being a part of the notion referred as "rambo-journalism" is tested by looking at the two countries newspaper coverage. In the study, "rambo-journalism" is defined as a kind of journalism where extensive discourse of patriotism, jingoism and stereotypes are used. Besides the descriptive analysis and cross-tabulation analysis, the sequence analysis has also been applied in order to highlight the changes of the coverage during the crisis. This study is a part of a larger comparative research of how five Greek newspapers, *Vima-Nea*, *Eleftherotypia*, *Eleftheros Typos*, *Kathimerini*, *Rizospastis* covered the same crisis which will be published in a Greek scholarly journal shortly.

Keywords: Turkey, Turkish media, Imia, content analysis.

*Medyanın Ege'deki Kirli Dansı:
Kardak Krizi'nin Türk Basınında Sunumu*

Özet:

Bu çalışma, 25 Aralık 1995-1 Şubat 1996 tarihleri arasında Türkiye ve Yunanistan'ı savaşın eşiğine getiren Kardak krizinin medyadaki sunumu üzerinedir. Bu içerik çözümlemesi o dönemin etkili ve merkezdeki gazeteleri, *Hürriyet*, *Milliyet*, *Yeni Yüzyıl*, *Zaman*, *Cumhuriyet* ve *Sabah* gazetelerini ele almaktadır. Araştırmanın başında yola çıkan varsayımı destekleyici anlamda ve "rambo-gazeteciliği" kavramına uygun düşecek şekilde aşırı milliyetçi ve saldırgan söylemin bulgularla desteklenmesi bu araştırmanın sunduğu yönlerden biridir. Betimleyici çözümleme ve çapraz tablolama yöntemlerinin yanısıra kriz süresindeki medyadaki yansımayı kronolojik olarak göstermek amacıyla sekans analizi kullanılmıştır. Bu çalışma, *Vima-Nea*, *Eleftherotypia*, *Eleftheros Typos*, *Kathimerini*, *Rizospastis* adlı beş Yunan gazetesinin de aynı olayı nasıl yansıttığını da içine alan daha kapsamlı kıyaslamalı araştırmanın yazar tarafından yapılan Türkiye ayağını oluşturmaktadır. Yunan gazetelerini kapsayan veriler de Yunanca olarak akademik kaynaklarda yer alacaktır.

Anahtar sözcükler: Türkiye, Türk basını, Kardak, içerik analizi.

Aslı Tunç
Bilgi Üniversitesi
İletişim Fakültesi