

Postmodern Kentsoylu Krizi: Michael Haneke'nin *Yedinci Kıta* Filminin Tüketim Toplumu Bağlamında Göstergebilimsel Analizi

Postmodern Bourgeois Crisis: A Semiotic Analysis of Michael Haneke's *Seventh Continent* in the Context of Consumer Society

Kamer İncedursun

Dr. Öğr. Üyesi

İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi

kamerincedursun@gmail.com

orcid.org/0000-0001-7083-2206

ror.org/04z33a802

Özet

Bu çalışmada Michael Haneke'nin *Yedinci Kıta* (*Der siebente Kontinent*, 1989) filmi Jean Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı olarak bilinen kuramsal eleştirileri çerçevesinde sinema göstergebilimi üzerinden ele alınmıştır. Jean Baudrillard'ın postmodern Batı toplumlarını derinlemesine gözlemleyen düşüncelerinin, Michael Haneke'nin postmodern kentsoylu yaşam krizini -toplu bir şekilde intihar etmeye karar veren bir burjuva ailesi üzerinden- ele alan *Yedinci Kıta* filmi bu kez Jean Baudrillard'ın bahsettiği tüketim toplumu ve hipergerçeklik perspektifinden ele alınmıştır. Çünkü Batı toplumlarında 1960'lı yıllar itibarıyla üretilen zenginliğin toplumsal kesimler arasında daha dengeli bir şekilde paylaşılması sonucunda sınıfsal çelişkilerin geçmişe kıyasla oldukça azaldığı bir tarihsel döneme girilmiştir. Bunun doğal bir sonucu olarak Batı toplumları büyük ölçüde burjuvalaşmıştır. Dolayısıyla erken kapitalist dönemde emek-sermaye çelişkisinden doğan yabancılaşma duygusu ve sınıf mücadelesi artık yerini tüketim kültürüne dayalı hiper uyumluluk sürecine bırakmıştır. Artık tarihin öznesi sınıf mücadeleleri değil tüketim ideolojisidir. Çalışmada araştırma nesnesi olarak seçilen *Yedinci Kıta* filmi post-modern Batı toplumlarının mikro kozmosunu temsil etmekte ve tüketim ideolojisine endeksli sosyal yapının yarattığı derin sosyo-psikolojik kriz incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Jean Baudrillard, tüketim toplumu, yedinci kıta, göstergebilim, Micheal Haneke

Abstract

This study examines Michael Haneke's film *The Seventh Continent* (*Der siebente Kontinent*, 1989) through the lens of cinema semiotics, within the framework of Jean Baudrillard's theoretical critiques known as the Theory of Simulation. It is believed that Jean Baudrillard's observations of postmodern Western societies offer a unique perspective for understanding Michael Haneke's film *The Seventh Continent*, which addresses the crisis of postmodern urban life through the story of a bourgeois family that collectively decides to commit suicide. In this study, the film *The Seventh Continent*, which is usually analysed with reference to Marxist alienation theory, is examined from the perspective of Jean Baudrillard's consumer society and hyperreality. This is because Western societies entered a historical period in which class contradictions decreased significantly compared to the past as a result of the more equitable distribution of

İncedursun, K (2025). Postmodern kentsoylu krizi: Michael Haneke'nin *Yedinci Kıta* filminin tüketim toplumu bağlamında göstergebilimsel Analizi. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 80-94.
<https://doi.org/10.59280/film.1656758>

wealth among social groups since the 1960s. As a natural consequence, Western societies have become largely bourgeois. Therefore, the alienation and class struggle that arose from the labour-capital contradiction in the early capitalist period have now been replaced by a process of hyper-conformity based on consumer culture. The subject of history is no longer class struggles, but consumer ideology. The film *The Seventh Continent*, selected as the research object in this study, represents the microcosm of post-modern Western societies and examines the deep socio-psychological crisis created by the social structure indexed to the ideology of consumption.

Keywords: Jean Baudrillard, consumer society, seventh continent, semiotic, Michael Haneke

Atıf Bilgisi

İncedursun, K (2025). Postmodern kentsoylu krizi: Michael Haneke'nin *Yedinci Kıta* filminin tüketim toplumu bağlamında göstergebilimsel Analizi. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 80-94.
<https://doi.org/10.59280/film.1656758>

Makale Bilgileri

Makale Türü	Araştırma Makalesi
Gönderim Tarihi	12 Mart 2025
Kabul Tarihi	11 Haziran 2025
Yayın Tarihi	30 Haziran 2025
Hakem Sayısı	İki Dış Hakem
Değerlendirme	Çift Taraflı Kör Hakemlik
Etik Beyan	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Benzerlik Taraması	Yapıldı - intihal.net
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
Etik Bildirim	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com
Yapay Zeka Kullanımı	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.
S. Kalkınma Amaçları	-
Lisans	CC BY-NC 4.0 / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Citation

İncedursun, K (2025). Postmodern bourgeois crisis: a semiotic analysis of Michael Haneke's *Seventh Continent* in the context of consumer society. *Turkish Journal of Film Studie*, 5(1), 80-94.
<https://doi.org/10.59280/film.1656758>

Article Information

Article Type	Research Article
Date of submission	12 March 2025
Date of acceptance	11 Jun 2025
Date of publication	30 Jun 2025
Reviewers	Two External
Review	Double-blind
Plagiarism checks	Yes - intihal.net
Conflicts of Interest	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
Grant Support	No funds, grants, or other support was received.
Complaints	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com
Use of Artificial Intelligence	No artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. The entire content of the study was produced by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles.
S. Development Goals	-
License	CC BY-NC 4.0 / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

Giriş

Batı toplumlarında genel olarak 1960'lı yıllara gelindiğinde ekonomik, politik, kültürel, tarihsel anlamda yeni bir döneme geçildiğini ve mevcut bütün kuramsal yaklaşımların (özellikle de Dünya'ya alternatif toplumsal bir model sunan Marksizm'in) artık içinden çıktığı batılı toplumları açıklama konusunda geçerliliğini önemli ölçüde kaybettiğini ileri süren Baudrillard; Batı'nın toplumsal anlamda "Simülasyon Evreni" olarak adlandırdığı bir aşamaya geçtiğini belirtmiştir. Kültürel fenomenlerin kapsamlı bir eleştirisi olarak kabul edilen Simülasyon Teorisi, çağdaş kapitalizmin hemen hemen tüm yönlerini ve ona özgü günlük deneyimleri kapsayan sosyal ve tarihsel incelemeyi temsil eder. Baudrillard, 1960'lardan bu yana geleneksel kapitalist üretim ve toplumsal ilişkilerinde gerçekleşen köklü değişimler sebebiyle Batılı toplumlarının sosyal anlamda kolektif bir geleceğe doğru ilerlemesini mümkün kılan *Gerçeklik ilkesi* kavramının hem ahlaki hem de nesnel anlamda ortadan kaybolduğunu belirtmektedir. Simülakr, simülasyon ve hipergerçeklik gibi kavramlar, Baudrillard'ın otantik gerçekliğin yerini alan tarihsel durumu açıklamakta başvurduğu terminolojiyi oluşturur.

Baudrillard, Marx'ın 19. yüzyılın tarihsel-politik dönemini diyalektik bir çerçeve içinde konumlandıran ve antagonizmi tarihsel ilerlemenin temel itici gücü olarak algılayan bir bakış açısına sahip olduğunu iddia eder. Marx'a göre, kapitalist üretim sistemi, işçilerin kendi emeklerinin ürünlerine yabancılaşmasına neden olur; çünkü işçiler, ürettikleri malların sahibi değildir ve üretim sürecine yabancılaşmışlardır. Bu durum, işçinin kendi özüne, emeğine ve diğer insanlara yabancılaşmasına yol açar (Ross, 2020). György Lukács'a göre ise kapitalist toplumda insan ilişkileri ve emek süreçleri, nesnelere indirgenir ve bu nesneler, insanlardan bağımsız bir gerçeklik kazanır. Bu durum, toplumsal ilişkilerin ve insan bilincinin nesneleşmesine, yani şeyleşmesine neden olur (Worrell, 2015). Bu noktada Marx'ın meta fetişizmi kavramı, şeyleşme olgusunun temelini oluşturur. Meta fetişizmi, insanların kendi emeklerinin ürünlerini, sanki onlara yabancı ve kendi başına var olan nesneler gibi algılamalarını ifade eder. Bu durum, toplumsal ilişkilerin nesneler aracılığıyla gizlenmesine ve insanların kendi toplumsal gerçekliklerine yabancılaşmasına yol açar (Ross, 2020). Bu yüzden Marx'a göre kapitalist modernitenin demir ökçesi altında ezilen proletarya, sınıf bilinciyle hareket ederek önce üretim araçlarına el koymalı ve sonrasında ise siyasal iktidarı ele geçirerek önce sosyalist toplum daha sonra ise komünist toplum ütopyasına ulaşmalıdır.

Marx tarafından inşa edilen diyalektik tarihsel materyalizm anlayışının formüle ettiği ve işçi sınıfının üretimden gelen gücünü siyasal düzeni değiştirmek amacıyla kullanmayı isteyen politik yaklaşım; kapitalist ilerlemeci aklın ulaştığı teknolojik gelişmişlik ve sermaye birikim düzeyi sonucunda en azından Batılı sanayi toplumlarında tarihsel olarak başarısızlığa mahkum olmuştur. Özellikle de ikinci dünya savaşı sonrasında dünyada kurulan yeni ekonomik ve siyasal istikrar sistemi neticesine Batılı Burjuva devletlerinin artık *mezar kazıcılarına* (işçi sınıfı) bir zamanlar olduğu kadar çok ihtiyaç duymadığı bir sistemin ortaya çıkmıştır. Yani bir zamanlar Marx'ın formüle ettiği biçimiyle artık işçi sınıfının devrim mücadelesi tarihin itici gücü olmaktan çıkmıştır (Baudrillard, 2012, s. 10). Günümüzde kapitalizmin üretim ve üretim araçlarının kullanımı konusunda işçilere duyduğu ihtiyaç büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. Öte yandan sermaye birikimi o kadar artmıştır ki sistem zaten işsizlere bile maaş bağlayabilmektedir. Dolayısıyla diyalektik tarihsel materyalizm anlayışının geçer akçesi olan tez, anti-tez ve sentez formülasyonunun anti-tezi (sınıf mücadelesi, devrim vs.) sisteme entegre olarak buharlaşmıştır. Antonio Gramsci (2018, s.52) bu noktaya özellikle dikkat çekerek sistemle bütünleşen işçi sınıfının Proletaryanın yapısal değerini yok ederek tarihsel ülküsünü erozyona uğrattığını söylemektedir. Baudrillard ise diyalektiğin egemen olduğu tüm toplumsal sistemlerin belirli ilkeler üzerine inşa edildiğini ve bu ilkelerin bir arada yaşamayı kolaylaştırıp ortak ülkülere ulaşmayı amaçladığını söyler. Bu anlamda toplumsal denildiğinde üzerinde büyük oranda

uzlaşılmış olan ortak değerler, ortak hedefler ve değiş-tokuş sistemleri akla gelmektedir. Toplumsallığın çekirdeğindeki nedensellik ve ereklilik bu ilkeler ışığında ortaya çıkar. Özne ve nesneyi çevreleyen karşıtlıklar üzerine oturmuş denge sistemi var olduğu sürece o toplumu oluşturan normlar geçerliliğini sürdürmektedir. Fakat bu diyalektiğin çökmesi söz konusu olduğunda; yani artık şeyler kendi gönderen sistemleriyle olan bağıyı yitirdiğinde toplumsal düzenin dengesini ayakta tutan herhangi bir dayanak noktası kalmaz. Böylece Baudrillard'ın bahsettiği toplumsal anlamda kendi içine kapaklanan bir görünüm ortaya çıkar. Bu görünüm hipergerçeklik evrenidir. Bu evrende tüm değerler, kavramlar ve kurumlar kendi biçimsel özelliklerini (görünümlerini) korurken içleri tamamen boşalmıştır. Gerçeğin tüm gösterenlerine sahip olup da gerçeğin kendisi olmayan bu toplumsal evrede tüm sistem fenomenolojik bir kriz ile karşı karşıyadır. (Baudrillard, 2012, s. 12; Baudrillard, 2011, s. 3). Ayrıca yine Baudrillard'a göre Gerçeklik kavramı modernizm serüveni içerisinde Batı zihniyeti tarafından üretilmiştir ve bu kavram Batılı evrenselcilik anlayışının inşasındaki önemli bir kilometre taşıdır (2015, s.35). Bu anlayış Aydınlanma düşüncesinin yarattığı zihinsel devrim sürecinin dünyayı maddi ve metafiziksel olarak iki parçaya bölmeye sonucunda ortaya çıkmış ve Gerçeklik artık ampirik bir olgu haline gelirken toplumsal yaşam ise bilim aracılığıyla sınırlardan arındırılmıştır. Dolayısıyla artık nesnel olan gerçek olmaktadır. Akılcılık ise gerçeğe içkin olan karmaşık haldeki bilgiyi düşünce ve mantığın süzgecinden geçirerek anlaşılabilir hale getirmektedir. Bu anlayışa paralel olarak ortaya çıkan toplumsal idealler, XVIII. yüzyıl itibarıyla burjuva kapitalist toplum modelini evrensel bir gelişme modeli olarak tekilleştirmiş ve böylece evrenselcilik anlayışına giden tarihsel söylem doğmuştur. Fakat 20. yüzyılın ikinci yarısı (özellikle 1960'lı yıllar) itibarıyla bir zamanlar belirli bir aklı ve bakışı yansıtan bu *Gerçeklik ilkesi* Batı toplumlarında ortadan kaybolarak yerini simülasyon ve hiperuyumluluk düzenine bırakmıştır (Baudrillard, 2012, s.121).

Diyalektiğin ortadan kaybolduğu bir evrende eleştirel düşüncenin de herhangi bir şekilde hakikat ile bağıntı kurabilmesi mümkün değildir (Baudrillard, 2019, s. 47). Ereklilikten yoksun ve hedeflerine doğru ilerleyen bir toplumsaldan (erken Modernizm) hedefsiz ve amaçsız yığınların toplumsallığına (Hipergerçeklik) geçilerek ahlaki, kültürel, politik uzamda anlam nosyonu ortadan kalkmış; salt hazza ve tüketime dayalı bir yaşam biçimi öne çıkmıştır. Kitleler artık bir tepkisizlik yumağıdır ve kendilerine yapılan her türlü anlam çağrısını boşa çıkartmaktadırlar (Baudrillard, 2010, s.11). Örneğin geçmişte üretim araçları üzerinde hakimiyeti olan proletarya sınıfına mensup olmak demek -tarihsel zorunluluğun bir gereği olarak- komünist olmak ve devrimci mücadeleyle kapitalizmi yıkıp sömürü düzenine bir son vermek anlamına gelirken, günümüzde proletarya ya da komünist olmak ise kapitalizm içerisinde daha insancıl bir dünya kurma söylemini benimsemeye dönüşmüştür. Gramsci'nin de eleştirdiği ve işçi sınıfının sistemle suç ortaklığına yöneldiği sapma noktası burasıdır (2018, s.52). Başka bir deyişle liberal demokrasilerin sınıf mücadelelerini tarihsel olarak ortadan kaldırmasıyla birlikte tüm sınıflar tüketim ideolojisinin güdümüne sokularak sisteme entegre edilmiştir.

Baudrillard'ın kuramsal çözümlemesinin sacayaklarını oluşturan konulardan biri de iletişim araçları ve mesajlarla güdümlenen tüketim ideolojisidir. Ona göre artık tüketimi zorunlu ihtiyaçların karşılanması için üretimin doğal bir sonucu olarak görmek yanlıştır. Tüketim salt metaların mübadelesi olmanın ötesinde bütün bir kültürel evrenin üzerinde yükseldiği yaşamsal (toplumsal) bir anlam kurma zemini. Bu anlamda buna bir çeşit ideoloji de denebilir (Baudrillard, 2014, s. 240). Geçmişte belirli bir ihtiyaçlar hiyerarşisinden kaynaklanan geleneksel üretim ve tüketim ilişkilerinin belirleyici olduğu dünyanın artık sonuna gelinmiştir. Çağımızda üretim ve tüketim ilişkileri arasında herhangi bir mantıksal ilişki yoktur. Ayrıca tüketimi salt maddi anlamda bir yaşam biçimi ya da bollukla ilgili bir söyleme indirgemekte eksik kalacaktır. Tüketim; yediğimiz yemekler, giydiğimiz kıyafetler, kullanılan çeşitli türde zerzevatlar ya da imgesel düzeydeki içerikler de değildir. Tüketim tüm bunların belirli bir sistematik içerisinde bir

araya geldiği bir anlam dünyası (sorulara cevap verme şekli) ile ilgilidir (Baudrillard, 2014, s. 241) Bu yüzden Baudrillard esas ilgilendiği konunun nesneler değil onların oluşturduğu göstergeler sistemi olduğunu belirtmiştir.

1. Batı toplumları ve simülasyon evreni üzerine

Baudrillard *Simülakrlar ve Simülasyon* isimli eserinde “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir” (2014, s. 13) diye belirterek simülasyon evreninin toplumsal anlamda hem gerçekliği hem de düşsel olanı aynı anda yok ettiğini söylemektedir. Baudrillard modernleşme serüvenini iki döneme ayırmaktadır. İlki sanayi devrimiyle birlikte başlayan ve ilerlemeci aklın hedefleri doğrultusunda yirminci yüzyılın ilk yarısına kadar gelen dönem, ikincisi ise 1960’lı yıllardan sonra ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal anlamda tersine çevrilmiş (içi boşalmış) olan bir diğer modernleşme dönemidir (Adanır, 2008, s. 33). Bu tarihsel incelemeyi eşyanın anlamındaki değişimden yola çıkarak sürdüren Baudrillard, ilk çalışması olan *Nesneler Sistemi’nde (The System of Objects, 1968)* eşyanın soy kütüğüne yönelik giriştiği bir soruşturmada eşyanın “nesne” haline gelmesindeki statüko değişiminden bahseder. Ona göre geçmişte eşyalar insanların toplumsal sınıflarını, değerlerini ve kültürlerini temsil etme noktasında önemli bir yere sahip olmuştur. Eşyaların ev içindeki dizilimleri ve konumlandırılmaları bile belirli bir dönemin aile ve toplum yapısı hakkında fikir verebilmektedir. Çünkü insanlar ve eşyalar tarihsel olarak birbiriyle sıkı sıkıya bağlanmış haldedir ve evin içi bir göstergeler kümesidir. Fakat modern nesnenin yaşama dahil olmasıyla eşyanın tabiatı da dönüşmüştür. Nesne sınıfsız bir niteliğe sahiptir. Pratik, işlevsel ve yenilenebilirdir. Eşyadan nesneye doğru gerçekleşen bu dönüşüm esasında birey, aile ve toplum yaşamında gerçekleşen köklü bir dönüşümün sonucudur. Artık nesnelerin ve bireylerin ortak bir tarihinden söz edilememektedir; çünkü nesne her şeyden önce kısa ömürlüdür (Baudrillard, 2014, s. 21-23).

Modernizm öncesi Batılı toplumların kendilerini teokrasi ve aristokrasinin boyunduruğundan kurtarmaları için burjuvazinin iktidarı devralması gerekmiştir. Rönesans döneminden başlayan ve Fransız ihtilaline kadar devam eden bu iktidar mücadelesi sürecinde; burjuvazi, bilimsel düşünce ve teknik buluşların gelişimini destekleyerek Bilimsel Devrimler dönemi olarak tarihe geçecek olan atılım sürecini himaye etmiştir. Bronowski’ye göre entelektüel temelleri 16. yüzyılda başlayan ve 18. yüzyıla kadar devam eden Bilimsel Devrim, temel olarak bireylere yeni bir bilişsel yeti kazandırmıştır. Bronowski, bu atılımların özellikle 19. yüzyıla gelindiğinde Sanayi Devrimi olarak bilinen kapsamlı buluşlar silsilesini yarattığını söylemektedir. Ayrıca bilimsel aklın yükselişe geçmesiyle şeylerin değişmez olduğu düşünülen doğasına içkin mutlak görüşlerin yıkılıp yerini dinamik ve akışkan bir doğa anlayışına bıraktığını belirtmektedir (Bronowski & Mazlish, 2012, s. 166). Bu gelişmeler dört başı mamur bir modernleşme hareketinin kuramsal ve pratik temellerini oluşturmuştur. Zaten kapitalizm ve uygarlık kelimelerinin ortaya çıkışı da aynı dönemlere rastlamaktadır (Febvre, 1995: 62). Çağdaş Batı toplumları ile eski dünya arasındaki tarihsel kopuşun bir diğer önemli sembolü Gerçeklik ilkesinin kavramsal olarak icat edilmesi olmuştur. Daha kesin terimlerle söyleyecek olursak bu kavram rasyonalizmin ve ilerlemeciliğin felsefi anlamda özünü oluşturur. Dahası, gerçekliği kavramsal olarak icat eden bu bilişsel devrim, ekonomik ve politik paradigmaları da derinden etkileyerek yeniden yapılanmaya yönelmiştir. Böylece modern iktisat bilimi ortaya çıkmıştır. Bataille, Orta Çağ ekonomisinin fazla serveti üretken olmayan bir şekilde tükettiğini -yani akılcı olmayan bir biçimde yok ettiğini- söylerken, Modern ekonomi anlayışının ise zenginliği (artı değeri) kapitalistin yararına yatırıma çevirerek üretim aygıtının büyümesini önlediğini -yani rasyonel davrandığını- ileri sürmektedir (Bataille, 2016, s. 124). Kısacası Bataille’a göre serbest girişim, kâr ve kapitalizmin içsel yasaları ile karakterize edilen bir ekonomik sistem, Orta Çağ paradigmasıyla temelde uyumsuzdur (Bataille, 2016, s. 124). Bu geçiş süreci sonunda Batı dünyası hem entelektüel hem de teknik-

ekonomik gelişmeler açısından, dünyanın geri kalanından kopmuş ve kapitalist moderniteyi inşa etmiştir. Fakat Yirminci Yüzyıl'ın ilk yarısında kapitalist devletlerin emperyalist hevesleri sonucu gerçekleştirdiği iki büyük savaş neticesinde Aydınlanma Çağı'nın felsefi temelleri üzerinde yükselen amaçsal akıl ahlaki açıdan tamamen çökmüştür. Kapitalizmin nicelik ve faydaya endeksli pozitivist doğası Batı toplumlarını düşünsel ve ahlaki değerler açısından gerileme sürecine sokarken, her türlü eleştirel söylemi de kültürel alana enterne ederek yerine kitle iletişim araçları aracılığıyla salt tüketim ideolojisini pompalamıştır.

Baudrillard'a göre ise tüketim ideolojisi, nesne kavramını kavramsallaştıran ve estetik olarak rafine eden Bauhaus Okulu etkisiyle ortaya çıkmıştır. Endüstriyel toplumun teknolojik ve kültürel anlamda metamorfozu ile nesneler de gösterge kabiliyeti kazanmıştır. Metalürjik bir toplumdan *semiurgique* bir toplum aşamasına geçilmesiyle birlikte meydana gelen bu süreç üretim, çevrim ve mübadele biçimi ve anlayışını derinlemesine değiştirmiştir. Böylece nesnelerin işlevsel değeri ile gösterge değeri sorunu ortaya çıkmıştır. İşlevden yoksun bir nesnenin, belirli bir işleve sahip olan bir nesneyi değer olarak aşmaya başladığı bir zamanda değişim ve kullanım değerlerine göre işleyen ekonomik mantık ortadan kalkmıştır (Baudrillard, 2009, s.233) Bauhaus Okulu öncesinde hiçbir araç gerecin hiçbir şekilde *nesne* olarak adlandırılmadığını söyleyen Baudrillard, artık nesnelerin kullanım ve değişim değerinden ziyade gösterge değerinden bahsedilebileceğini söylemektedir. Ayrıca Bauhaus Okulu'nun temelde sanat-teknoloji, biçim-fonksiyon, estetik-fayda gibi sentezlerin üzerine oturan bir tasarım akımı olduğunu ve bir yanıyla çevreyi (doğayı) bütüncül bir anlayışla rasyonel bir çerçeveye oturtmaya çalışan ilk girişim olduğunu belirtmektedir (Baudrillard, 2009, s. 234).

Simülasyon evrenini gerçekliğin evreniyle karşılaştırmadan ne kastedildiğini anlamak zordur. Günümüzde Batı toplumlarındaki gerçeklik algısı gündelik yaşamlarında hissettikleri bir tür sübjektif *duygu* olarak öne çıkmaktadır. Oysaki gerçeklik ilkesi (ahlaka benzer bir norm ve töz anlamında) ancak toplumsal olarak nesnel bir uzlaşıyla mümkün olabilir (Adanır, 2007, s.80-88). Baudrillard'a göre Batı dünyasında özellikle 18. yüzyıldan 1960'lı yılların sonuna kadarki süreçte gerçek ve gerçeklik algısı metafiziksel olarak çeşitli yoğunluklarda kolektif bir anlama sahiptir. Bu süreç yeni bir toplumsal diyalektiğin yükseldiği ve yaşamı modern bir akılla biçimlendirme ereği üzerine kurulmuştur. Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişte yeni bir ekonomik sistem inşa edilmiştir. Bu yeni ekonomi-politik anlayışının yarattığı dünyada ise sınıfsal çelişkiler ya da toplumsal gerilimler ilerleme sürecinin doğal bir aşaması olarak kabul edilmektedir. Kamusal yaşam genel olarak siyasi ve ekonomik egemenliği elinde tutan azınlıktaki kapitalist sınıfla, sosyalist ve komünist toplum ütopyasını benimseyen muhalefetteki işçi-köylü sınıfından oluşan bir diyalektik üzerine kuruludur. Basitleştirecek olursak o dönemde toplumsal yaşamın tıpkı bir pilin çalışma prensibindeki gibi bir artı ve bir de eksi kutupları vardır ve bu zıt kutuplar arasındaki gerilim toplumsal ilerlemenin itici gücüdür (Adanır, 2013). Yirminci Yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan Bolşevik devrimi sonucunda Marksizm ilk kez iktisadi, politik ve askeri anlamda gerçek bir alternatif güç ve model olarak tarih sahnesine çıkmıştır. SSCB ile Batı ittifakı arasında küresel ölçekte süren bu politik rekabet, üstünlük ve caydırma mücadelesi özellikle Batılı devletlerin önemli reformlar geçirmesine sebep olmuştur. Bu reformlar İkinci Dünya Savaşı sonrasında ekonomik, hukuki ve kültürel açıdan önemli atılımları gerçekleştirerek Avrupa'da gerçekleşebilecek potansiyel sosyalist devrimlerin önüne geçmiştir (Bataille, 2017, s.176-180). Fakat her alanda kendini gösteren ve neredeyse kırk beş yıl süren soğuk savaş rekabeti her türden bilimsel bilgiyi egemenlik mücadelesi kapsamında araçsallaştırarak Batı medeniyetinin tüm ahlaki yapısının hızla yozlaşmasına sebep olmuştur. Böylece teknoloji ve tüketim kültürü kitlelerin önündeki yegâne *değer* haline gelmiştir (Virilio, 2003, s. 7-8). Baudrillard, kapitalist sistemin teknolojik, ekonomik ve toplumsal olarak ulaştığı tarihsel gücün sonucunda büyük bir

atalete girdiğini ve artık tüm gücünü elindeki zenginlik, hegemonya ve teknolojik ayrıcalığı yitirmemek için kullandığını belirtmektedir (2011, s. 31).

2. Yöntem

Sinema filmlerinin çözümlemesinde göstergebilimsel yaklaşım en çok kullanılan analiz yöntemlerinden birisidir. Jean Baudrillard göstergebilimi doğrudan doğruya herhangi bir filme uygulamamış olsa da yazmış olduğu yazılarda yüzlerce kez sinema konusuna değinmiş ve birçok filme çeşitli bağlamlarda atıfta bulunmuştur. Ona göre sinema yoğun imgelerle bezenmiş mitik anlama sahip bir fenomendir ve yüz yıllık sinema tarihi boyunca filmsel imgeler mitik ve fantastik olandan gerçekçi ve hipergerçekçi olana doğru bir seyir izlemiştir (Coulter, 2010, s. 6-20). Oysa aslında imgenin gücü yanılsamanın gücüyle doğru orantılıdır ve yanılsama yaşamdan bir boyutun eksiltilmesiyle gerçekleşir (Baudrillard, 2011, s. 28). Fakat sinematografik görüntünün gittikçe artan kusursuzluğu imgeyi gönderenlerinden soyutlamaktadır. Baudrillard'a göre iki boyutlu düzlemde derinlik yanılsaması üreten klasik sinemada imgeler belirli kavramları ve gönderenleri temsil etmektedir. Ancak geline nokta sinematografik imge 3, 4 ya da 10 boyutlu olacak şekilde duyularımızı son raddesine kadar uyararak imgelerin içini boşaltmaktadır. İmgeyi yok eden süreç onun mükemmelleştirilmesiyle yani hiper-imgeye dönüştürülmesiyle gerçekleşir (Baudrillard, 2011, s. 29).

Baudrillard (2011, s. 29-30) imgenin gücüne yönelik olarak Pekin Operası'nı örnek gösterir ve sandal üzerinde düello yapan iki aktörün bedensel hareketlerinin hızla akmakta olan bir nehir üzerinde karanlıkta mücadele ettikleri izlenimini yaratmaya yettiğini belirtir. Ona göre nehrin fiziksel olarak bulunmadığı bir ortamda onu varmış gibi gösteren şey aktörlerin beden hareketlerinin zihnimizde yarattığı canlandırma etkisidir ve imgelememizi harekete geçiren de tam olarak bu eksik kalan kısımdır. Günümüzde böyle bir sahneyi yaratmak ya da çekmek için büyük ölçekte su harcanır, son teknoloji kızılötesi kameralarla çekimler yapılır ve üzerine de bol bol görsel efektler kullanılırdı (Baudrillard, 2011, s. 30-31). Böylece seyircinin hayal gücüyle filme ekleyebileceği hiçbir boş alan bırakılmazdı.

Baudrillard'ın hipergerçeklik, sanallık ve simülasyon kavramları sinemayla doğrudan bir ilişki içerisindedir. Özellikle tarih anlayışımız sinema ve diğer medya aygıtlarından yayılan imgeler aracılığıyla filtrelenerek (şekillenerek) birer tarih Simulakrına dönüşür ve böylece bir anlamda gerçek *Tarih*'i ortadan kaldırarak yerini tarihin kusursuzlaştırılmış gösterenlerine bırakır (Coulter, 2010, s. 6-20). Ancak buna rağmen sinema filmleri içinde üretildikleri kültürlerin doğal birer yansıtıcıları olmaya devam ederler. Filmler yönetmenlerin dünyaya karşı öznel bakışını yansıttığı kadar tarihsel ve toplumsal olarak birçok nesnel veriyi de içlerinde barındırırlar. Öyleyse filmler üzerinden hareket ederek bir toplumun tarihin belirli bir dönemindeki görünümünü imgelerin sunduğu göstergeler üzerinden okuyabilmek mümkündür. Çünkü sinematik imgeler en karmaşık anlam yumağını bile rahatlıkla ifade edebilme ve insan bilincini sarsan fenomenleri gözler önüne serme yeteneğine sahiptir (Wollen, 2017, s.108; Kracauer, 2015, s131).

Sinemanın kendine özgü bir anlam oluşturma biçimi vardır ve birçok kuramsal yaklaşım filmlerden faydalanarak sinemanın bu kendine has anlatım dilini çözmeye ilgi duymuştur. Göstergebilimsel yaklaşım ise sinema filmlerini çözümleme noktasında en bilinenlerden bir tanesidir. Çünkü sinema şüphesiz ki bir göstergeler sistemidir ve belirli kurallar çerçevesinde gerçekleştirilen çekimlerin ses ve müzik eklenmesiyle birlikte bütünsel bir anlam meydana getirdiği bir sanattır. Ayrıca sinema başka hiçbir sanatta rastlanmayacak ölçüde toplumsalla yakın ilişki içerisindedir (Adanır, 2012, s.53).

Christian Metz, sinema göstergebilimi konusunda Eisenstein gibi yoğun kurgu kullanımını öne çıkaran yönetmenlerin filmlerinde sözdizimsel yapıya benzeyen özellikler bulunduğunu ileri sürse de sinema son kertede sözlü diller gibi çift eklemli yapıya sahip değildir. Filmlerin en küçük yapı taşı olan çekimler dildeki cümlelere denk düşmektedir. Dildeki kelimelerin tekil olarak herhangi bir anlamları yoktur. Ancak filmlerdeki çekimler (tekil) cümleler gibi bir anlatıma sahiptir. Kelimeler bir ya da daha fazla sesbirimden meydana gelirler fakat sinemada sesbirimin karşılığı olabilecek bir şey yoktur. Yakın çekimler katıksız gerçekliğin bir parçasıdır bu sebeple de sesbirim olarak kabul edilemezler. Öte yandan sinemasal anlatıda dildeki anlambirime denk gelecek bir karşılık da bulunmamaktadır. Bu nedenle sözlü dillerdeki gibi bir çift eklemlemeden bahsedilemez (Büker, 2010, s.42). Sinemada gösterme ve çağrışım an anda zuhur eder. Temelanlam ile yananlam aynı anda gerçekleşir. Bu yüzden de filmsel imgeler göstergebilimsel olarak sadece temelanlamları ile çözümlenemezler. Temelanlam bir görüntünün içerdiği şeylerin herkes tarafından fark edilen nesnel özelliklerini belirtirken yananlam ise o şeylere yüklenen psikolojik ve düşünsel anlamlar demektir (Andrew, 2018, s.30; Adanır, 2013, s.13). Christian Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* isimli çalışmasında sinemadaki temelanlam ve yananlam hakkındaki düşüncelerini dile getirirken şöyle demektedir:

Sinema göstergebilimi bir yananlam göstergebilimi ya da bir temelanlam göstergebilimi olarak da tasarlanabilir. (...) film sanatı yazıyla aynı göstergebilimsel özelliklere sahiptir. Estetik güçlük ve düzenlemeler (...) yananlamsal yinelemeler olarak kabul edilmektedirler. Üstelik bu yananlam yazında tamamen dilbilimsel bir anlama sahip olurken, yararılan dilde yazarın kullandığı birimlerle ilgili bir temelanlam üstüne oturmaktadır. (...) Bütün estetik dilyetlerinde büyük bir öneme sahip olan yananlamanın gösterileni herhangi bir yazınsal ya da sinematografik 'stil', herhangi bir 'tür' (destan ya da western), herhangi bir 'simge' (felsefi, insancıl, ideolojik, vs.), herhangi bir 'şiişsel atmosfer' olabilir. Göstergebilimsel açıdan gösteren olarak da temelanlamlı malzemenin tümüne sahiptir. Bu gösterenin aynı zamanda gösterilen işlevine sahip olduğu unutulmamalıdır. Amerikan gangster filmlerindeki bir rıhtımın parıldayan sokak taşları insanda bir korku ve acımasızlık duygusu uyandırmaktadır (yananlamanın gösterileni). Bu aynı zamanda yeniden canlandırılan (vinçler ve sandıkların yer aldığı ıssız ve karanlık rıhtımlardır) görsel unsurlardır (temelanlamanın gösterileni) ve belli bir rıhtım imgesi elde etmek amacıyla ışıktandırmaya dayalı bir çekim tekniğidir (temelanlamanın göstereni). Görüldüğü gibi temel anlamında göstereniyle gösterileni birleşip yananlamanın gösterenini oluşturmaktadır. Aynı rıhtımların sıradan bir çekimi seyirci üzerinde aynı etkiyi bırakmayacaktır (2012, s. 96).

Adanır (2013, s.21-23) yukarıdaki film sahnesi örneğini aşağıda aktardığımız şekilde şemaştırdıktan sonra Metz'in filmlerde gösterenlerle gösterilenlerin arasındaki gidiş gelişin metodolojik bir prensip olarak kabul edilmesini önerdiğini söyler. Çünkü Metz'e göre parçaların birer birim şeklinde anlaşılmasını mümkün kılan şey bizatihi olarak bu gidiş gelişin kendisidir. Öyleyse imgeler salt birer imge değil belirli bir bakış açısından planlanmış ve anlamlandırılmış imgelerdir.

Temelanlamanın Göstereni Vinçler ve sandıkların yer aldığı belli ölçekte çekilmiş rıhtım görüntüleri	Temelanlamanın Gösterileni Belli bir ışıık altında çekilmiş vinçler ve sandıkların yer aldığı ıssız ve karanlık rıhtımlar
Yananlamanın Göstereni (Temelanlamanın göstereni ve gösterileni birlikte yananlamanın gösterenini oluşturmaktadır)	
Yananlamanın Gösterileni (Rıhtımın parıldayan sokak taşlarının insanda uyandırdığı korku ve acımasızlık duygusu)	

3. Yedinci kıta (der siebente kontinent)

1987 senesinde Avusturya'nın Linz şehrinde sosyo-ekonomik olarak oldukça iyi şartlarda yaşayan üç kişilik bir ailenin intihara giden süreçte yaşadıklarının hikayesi anlatılmaktadır.

Simülasyon evreninde yaşayan bir toplumun bireylerinin sosyo-psikolojik durumunu belki de en iyi ele alan filmlerden biri olan *Der Siebente Kontinent* (*Yedinci Kıta*, M. Haneke, 1989) klostrofobik bir araç yıkama sahnesiyle açılıyor. Açılış sahnesinden itibaren üç dakika boyunca araç içinden yapılan kesintisiz çekimde hareket halinde olan (hareketi yaşam belirtisi olarak kabul edersek) ve yaşayan tek şey araç yıkama aletleridir. Georg, Anna ve kızları ise bu süre zarfında hiçbir şekilde konuşmadan hareketsiz bir şekilde durmaktadırlar. Bu uzun sahne filmin psikolojik tabiatıyla ilgili ilk önemli vurgudur. Yıkama alanından çıkarken reklam tabelası üzerindeki "Welcome to Australia" yazılı sahil manzaralı tatil görüntüsü dikkatimizi çeker. Bu resim *Yedinci Kıta*'nın sembolik ve ütöpik görselidir. Karakterlerin kafasındaki kaçış ve kurtuluş imgesini betimler. Afişteki ütöpik görüntü filmin sonunda gerçek bir görüntü olarak yeniden görülecektir.

Temelanlamanın Göstereni	Temelanlamanın Gösterileni
Araç yıkama makinelerinin ve otomatik kurutma bezlerinin yer aldığı sabit ölçekle çekilmiş istasyon görüntüleri	Doğal ışıktaki çekilmiş otomatik yıkama hattının aydınlığı ile aracın iç görüntüsünün bunaltıcı karanlığı
Yananlamanın Göstereni (Temelanlamanın göstereni ve gösterileni birlikte yananlamanın gösterenini oluşturmaktadır)	
Yananlamanın Gösterileni (Araç içinde karanlığa gömülmüş karakterlerin insanda uyandırdığı yalnızlık ve keder duygusu)	

Yıkama istasyonunu takip eden sahnede, günün başlangıcı saat 06:00'da çalar saatle gösterilir. Anlatı, bir dizi hızlı geçişle gösterildiği gibi ağırlıklı olarak cansız varlıkları vurgularken, karakterlerin ifadeleri filmin ilk sekiz dakikasında belirsiz kalır. Karakterler, varlıklarına nüfuz eden nesnelerin ve zaman baskısının (koşuşturmacanın) baskısı altındadır. Bu tercihi hakkında Haneke şunları vurgulamaktadır:

(...) Almandada *Die Verdinglichung des lebens* dediğimiz ve 'hayatın maddileştirilmesi' diye tercüme edebileceğimiz hali yakalamak istedim. Bir başka deyişle, gündelik hayatı nasıl da tamamen nesnelere, eşyalara kelimenin tam manasıyla yapışarak yaşadığımızı göstermekti maksadım. Gerçek anlamlarını yitirerek hayatımız üzerinde tahakküm kurar hale gelen nesneleri iyice yakın plan görüntülememin ve hızlı tempoyu tercih etmemin sebebi buydu (Cieutat & Rouyer, 2014, s.171-172).

Baudrillard gündelik yaşantı içerisinde şeyler (nesneler, ürünler vs.) ile insanlar arasındaki ilişkiyi bozan temel faktörün yoğun teknolojiyle donatılmış nesneler olduğunu ve bu nesneleri insanın kendi kabiliyetlerine olan güveni sarsarak insan becerilerini gerilettiğini söylemektedir. Çünkü bu teknolojik nesneleri kullanabilmek için herhangi bir yeteneğe ihtiyaç yoktur ve minimum enerji harcayarak onları kullanabilmek mümkündür. Bunun uzun vadeli negatif etkileri insanların teknolojinin yüksek yoğunlukla egemenli altına girmesidir. (Baudrillard, 2008; Baudrillard, 2014, s.61-62).

Temelanlamanın Göstereni	Temelanlamanın Gösterileni
Çalar saat, diş fırçası, kahve makinesi, havlu, ayakkabı, çanta gibi nesnelerin yer	Soğuk ışık altında çekilmiş nesnelerin karmaşası

aldığı yakın planda çekilmiş ev içi görüntüleri	
Yananlamanın Göstereni (Temelanlamanın göstereni ve gösterileni birlikte yananlamanın gösterenini oluşturmaktadır)	
Yananlamanın Gösterileni (Her yeri kaplayan nesnelerin insanda yarattığı şeyleşme duygusu)	

Filmdeki karakterler onları çevreleyen işlemsel nesneler tarafından yutulmuş durumdadırlar. Her anlarına eşlik eden nesneler yaşamları içerisinde merkezi bir konuma yerleşmiştir. Georg işe geldiğinde de bu durum değişmez. Çalışma bölgesine doğru giderken yanından geçtiği makinelerin küçük bir ayrıntısı gibi görünmektedir. Makineler ve onların ürettiği nesneler merkeze oturmuştur. Makineler çalışma prensipleri doğrultusunda minimum ölçüde yönlendirmeye ihtiyaç duymaktadır. Aslında insanlar makinaları gözetlen bir ayrıntıdan ibarettir. Tüm sistem Georg'un dahil olduğu merkezi ofis tarafından -bilgisayarların oluşturduğu bir kontrol paneli aracılığıyla- gözetlenmektedir.

Temelanlamanın Göstereni Makine ve büyük boruların yer aldığı belirli bir ölçekten çekilmiş santral görüntüleri	Temelanlamanın Gösterileni Soğuk ışık altında çekilmiş makine ve büyük boruların yer aldığı ıssız ve gri tondaki santral görüntüleri
Yananlamanın Göstereni (Temelanlamanın göstereni ve gösterileni birlikte yananlamanın gösterenini oluşturmaktadır)	
Yananlamanın Gösterileni (Fabrikanın mekanik ve ruhsuz atmosferinin insanda yarattığı huzursuzluk ve yalnızlık duygusu)	

İlerleyen sahnelerde alışveriş için markete giden Anna ve Georg'un alışveriş sürecinde tek kelime konuşmaz ve sadece bir şeyleri satın alırlar. Alışveriş sonrasında akaryakıt alıp eve gelen çift, evin içerisinde kendi alanlarına dağılırlar. Georg banyo yaparken kol saatini de hemen yanı başında tutarak hızlıca duş alır. Film boyunca birçok çekimde saat üzerinden zamanın öne çıkarılması filmin karakterlerinin özgür olmadıklarını gösteren en önemli işaretlerden birisi olarak öne çıkmaktadır. Zaman Georg ve Anna açısından iki sorumluluk arasındaki bir bağlaç ve hatırlatıcı olmaktan başka bir şey değildir. Çünkü Saat, zamana bir işlev/anlam kazandırarak onu tüketilmesi gereken bir nesne ya da yetiştirilmesi gereken görevlerin sayacına çevirmektedir (Baudrillard, 2014, s.118). Tüketim ve zamanın kölesi haline geldikleri bu dünyanın içerisinde insani hiçbir pırıltının olmaması onlar için gittikçe çekilmez bir hale gelmektedir.

Filmin ikinci bölümünde aradan bir yılın daha geçtiğini öğreniyoruz. Georg ve Anna'nın seviştiklerine şahit oluyoruz ancak ikisi de geceliklerini üstlerinden çıkarmadan ve sadece cinsel organları birbiriyle temas edecek şekilde işlemsel olarak sevişiyorlar. Minimal hareketlerin -evliliğe ilişkin sorumluluk bilinciyle- eşlik ettiği ve sıkıntı ile haz karışımı denebilecek türde karmaşık seslerin duyulduğu sürecin sonunda Georg orgazm oluyor ve saat tam 06:00'ı gösteriyor. Sevişmek gibi ayartmaya ilişkin olan kontrolsüz ve zamansız bir eylemin bile gündelik rutini aksatmayacak şekilde aradan çıkartılması ailenin cinselliği de belirli bir tüketim ve sorumluluk mantığı çerçevesinde ele alarak yaşamlarının diğer kısımları gibi rasyonalize ettiğini işaret ediyor. Georg ve Anna arasındaki cinsel ilişki sahnesi, gerçek bir cinsel ilişkiden ziyade cinsel bir ilişkinin parodisi şeklinde gerçekleşiyor. Baştan çıkarmanın en ufak bir parıltısının bile

görülmeyişi bu cinsel aktivite, esasında çiftin uzun zaman önce yok olmuş olan cinsel arzularını gizlemeye yarayan bir belge niteliği taşıyor (Baudrillard, 2013, s.29). Yani düşselliği olmayan bir arzunun işlemsel hale gelerek bir arzu simülakrına dönüştüğünü görüyoruz (Baudrillard, 2005, s.14). Bu anlamda Georg ve Anna için aslında sevişmenin dış fırçalamaktan özü itibarıyla hiçbir farkı bulunmamaktadır. Onlar için cinsel birliktelikleri yalnızca yerine getirilmesi gereken sorumluluklardan bir tanesidir. Erotizmin tüm göstergelerine sahip olup da erotik olmayan bu sevişme Simülakrı Georg'un saat tam 06.00'ı gösterdiği anda orgazm olması ile son buluyor. Georg gülümseyerek memnun bir ifade takınıyor. Ancak buradaki memnuniyet duygusu Georg'un orgazma ulaşmasından dolayı değil de saat 06:00'ı geçmeden, ekstra vakit kaybetmeden yani hayatın olağan akışını etkilemeden orgazm olmasından dolayı yaşadığı bir memnuniyete benziyor.

Filmin toplu intiharla sonuçlanan son kısmına geçmeden önceki önemli sahnede Georg, Anna ve Eva araçlarıyla yolda ilerlerken trafik kazasında feci şekilde can vermiş olan iki insanın yerde yatmakta olan cesetlerini görürler. Manasız bakışlarla yerde yatan cesetlerin izlerken Anna'nın ve Georg'un hiçbir duygu yansıtmayan nötr bakışlarına şahit oluruz. Bu sahne karakterlerin yaşamlarının beyhudeliğine kanaat getirdikleri oldukça önemli bir sahnedir.

Temelanlamanın Göstereni Trafik kazasına karışmış araçların ve insanların yer aldığı belli bir ölçekten çekilmiş kaza yeri ve ceset görüntüleri	Temelanlamanın Gösterileni Dramatik bir ışıktaki ve yağmurlu bir atmosferde çekilmiş kaza ve ceset görüntülerinin trajik görüntüsü
Yananlamanın Göstereni (Temelanlamanın göstereni ve gösterileni birlikte yananlamanın gösterenini oluşturmaktadır)	
Yananlamanın Gösterileni (Cesetlere kayıtsızlık içinde bakan Anna, Georg ve Eva karakterlerinin insanda uyandırdığı hissizlik duygusu)	

Aradan başka bir yıl daha geçer ve ailenin varlığındaki homojenlik devam etmektedir. Ailece Georg'un ebeveynlerine yaptıkları bir hafta sonu ziyaretinden sonra Georg, Anna'ya gazete aboneliklerini sonlandırma gerektiğini bildirir ve daha sonra ailesine hitaben yazdığı mektupta mesleki pozisyonundan istifa ettiğini iletir. Daha sonra Anna'yla birlikte karar verdikleri toplu intihar kararı hakkında da kısa bir açıklama sunar. Çift, biriktirdikleri fonların tamamını bankadan çeker, araçlarını ikinci el bir otomobil alıcısına satar ve Eva'yı okulundan alarak kaydını sildirirler. Georg, ticari bir perakende kuruluşundan balta, motorlu testereler ve elektrikli matkaplar gibi aletleri satın alırken, Anna haneyi erzak ve içeceklerle doldurur. Georg kendilerini dış dünyadan ve toplumsal tüm denetim mekanizmalarından tamamen ayırdıktan sonra yaşamları boyunca ilk defa hür iradeleriyle verdikleri intihar kararını detaylandırırken "Yaşadığımız hayatı şöyle bir anımsayınca sonu kabullenmek zor değil" demektedir.

Georg'un betimlediği hayatı film boyunca incelediğimizde güçlü düzeyde iyi ekonomik gelir düzeyi, toplumsal anlamda saygın meslekler ve ortalama olarak her insanın özeneceği müstakil bir hayattan başka bir şey göze çarpmamaktadır. Öyleyse içinde yaşadıkları toplumun üst gelir grubunda yer alan bu ailenin kendisini ortadan kaldırmaya karar vermesi nasıl açıklanmalıdır? Bu süreci salt yabancılaşma kavramına indirgeyerek açıklamak yeterli olabilecek midir? Bu soruya cevap vermeden önce filmin final kısmından bahsedelim: Georg, almış olduğu tüm kesici, delici ve kırıcı ekipmanlarla evdeki tüm eşyaları (nesneleri) yerle bir etmeye başlar. Buna paralel olarak Anna elbiselerini, Eva da kendi resimlerini paramparça ederler. Bu tüm nesneleri yok etme

bölümü filmin içerisinde yaklaşık 20 dakika boyunca sürer. Sonunda ev içinde tüm nesneler yerle yeksan olur. Fakat tüm bu parçalama, kırma ve dökme işlemi yapılırken bile dikkate değer bir duygusal dışavurum gerçekleşmemektedir. Çünkü her bir aile üyesinde (özellikle Anna ve Georg) geriye döndürülemeyecek biçimde yitirilmiş bir şey vardır. Bu şey edimlerimizi ve kararlarımızı anlamlı kılan *töz*dür. Bu *töz*ün yok olması sonucu aile bireyleri birer birey simülaklarına dönüşmüştür. Böylece bir anlamda zombileşmiş olarak sürdürdükleri yaşamlarını tersine çevirmenin olanaksızlığı anlaşıldığında sisteme karşı verilecek tek cevap intihar etmektir. Bu noktada Georg ve Anna'nın nesneleri tamamen parçaladıktan sonra intihar etmeleri onları intihara götüren nesneler sisteminden alınan sembolik bir intikam çabası olarak görülebilir. Haneke nesnelerin parçalandığı bölüm ile ilgili şunu söylüyor:

(...) Hikâyenin sonunda aile fertleri sahip oldukları bütün eşyaları tahrip ediyor. Ama trajik olan, bunu tam olarak özgürleşmeyi başaramadan yapmaları. O güne kadar nasıl yaşadılarsa, eşyalarını yine öyle, aynı mekaniklikle tahrip ediyorlar. Filmin en hüznü yanı bence bu. Büyük bir devrim gerçekleştirebilir ve kendilerini kirlüten bütün bu boktan şeylerden bir tür orgazmik intiharla özgürleşebilirlerdi. Lakin böyle bir şeyi tahayyül dahi edemiyorlar. Hikâyenin sonunda zaten insan yok ortada; çünkü insan dediğimiz, bütün alışkanlıklarından ibaret. Her şeyi tahrip ettiklerinde bile hiçbir şey değişmiş değil. Maddi dünyaları iç dünyalarını ele geçirmiş çünkü. O nedenle de hiçbir şeye yaramayacak olsa da intihar etmekten başka çareleri yok! (Cieutat & Rouyer, 2014, s. 173).

Filmin sonunda verilen bilgiye göre Georg'un ailesi -geride bıraktıkları mektuba rağmen- yaşanan şeyin intihar olduğuna şüphe ile yaklaşmış ve soruşturma başlatılmasını talep etmiştir. Çünkü onlara göre Georg, Anna ve Eva'nın intihar etmesi için ortada *anlaşılr* hiçbir neden yoktur. Anlaşılr olmayan sebep gerçeklik ilkesi ve yaşamsal illüzyonun (amaç, erek, gaye, anlam vs.) yitirildiği bu simülasyon evrenidir. Bu sebeple yaşanan intiharın açıklamasını yabancılaşma (nesnelerle ilişkilerimizde meydana gelen psikolojik mesafe) terimiyle yapmak bizleri herhangi bir yere götürmeyecektir. Çünkü filmdeki ana problem bireylerin şeylerle aralarında oluşan mesafe-uzaklık kaynaklı değil, tam tersine şeylerle aşırı yakınlaşma ve geri dönüşü olmayacak şekilde onların içine çekilmekten kaynaklanmaktadır. Filmdeki intihar kararı nesnelerle ve tüketimle gittikçe daha fazla iç içe geçerek şeylerle aralarındaki mesafeyi yitiren ve onların geri dönüşsüz tahakkümü altına girdiklerini idrak eden bir aile için katlanılmaz hale gelen *şeyleşme* duygusunun en son evresini işaret etmektedir. Filmin ismi bu yüzden *Yedinci Kıta*'dır. *Yedinci Kıta* hipergerçekliğin tahakkümü altındaki hiper-maddeci bir dünyanın ötesindeki başka bir dünyayı imlemektedir. Aile fertleri bu ütopyayla ancak intihar ederek düşsel bir ilişki kurabilmektedir.

Sonuç

Batı kökenli sosyal bilimlerle sinema arasındaki kuramsal ilişki neredeyse sinema tarihi kadar eskidir. Ancak bu ilişki özellikle Postmodernizm süreciyle birlikte yoğunlaşmış ve filmler sosyal bilimlerin yoğun olarak beslendiği bir alan haline gelmiştir. Günümüzde sinema filmlerinin, toplumlarla ilgili sosyolojik, psikolojik, ekonomik, kültürel ve tarihsel bilgileri kapsadığı evrensel olarak kabul edilmektedir. Sinema eserleri yaratılırken tipik olarak belirli bir sosyolojik niyetle üretilmezler; ancak, bir kez meydana getirildikten sonra, doğası gereği sosyolojik fenomenlere dönüşürler ve işitsel-görsel temsiller aracılığıyla içinden çıktıkları toplumları yansıtır.

Bu çalışmada Michael Haneke'nin sosyo-psikolojik temalı *Yedinci Kıta* filmi üzerinden gerçeklik ilkesinin ortadan kalktığı Batı toplumlarında Hipergerçekliğin bireyleri sosyo-psikolojik anlamda nasıl etkilediğini inceledik. *Yedinci Kıta* filmi izleyicilerinin kendilerini ve yaşadıkları hayatı birçok noktada sorgulamasına neden olmaktadır. Filmde ele alınan model aile Batı dünyasına ait

tarihsel bir ütopyanın (maddi beklentilerin büyük oranda tatmin edilmiş olduğu neşeli dünya miti) hem sembölü hem dekadansıdır. Ortada *mantıklı* ve *maddi* bir sebep yokken Burjuva ailesinin neden intihar etme kararı aldıkları konusu üzerine düşünmek önemlidir. Bu fasit daire Batı toplumlarının günümüzde de içinde bulunduğu sosyo-psikolojik ve ahlaki dekadansın çekirdeğine göndermektedir.

Simülasyon evrenindeki her şeyin tıpkı gerçeklik evreninde olduğu gibi görünümlerini koruduğunu ancak özlerini yitirerek kendileri içten içe yok ettiğini düşündüğümüzde bu sürecin aynısının o evreni oluşturan bireyler için de geçerli olduğunu kabul edebiliriz. İnsanlar da tıpkı kurumlar gibi kendilerinden beklenen belirli temsilleri biçimsel düzeyde yerine getirmektedirler. Vatandaşlık, ebeveynlik, karı-kocalık, kardeşlik ve diğer içi boşalmış birçok toplumsal rol biçimsel düzeye indirgenerek sürdürülmeye devam etmektedir. Bu hipergerçeklik evreninden bir çıkışın olup olmadığını kesin olarak iddia etmek mümkün olmasa da (Baudrillard bu durumun süresiz olarak devam edebileceğini öne sürer); bununla birlikte, sinemanın sosyokültürel bir perspektiften bakıldığında önemli bir yansıtıcı olarak işlev görebileceği ileri sürülebilir. Sinema filmleri toplumu oluşturan bireylerin zihninde yeni pencereler açabilir ve olguları farklı bir açıdan göstererek değişime giden yolları aralayabilir. *Yedinci Kıta* filmi bu arayışa verilebilecek en güçlü örneklerden biridir.

Sonuç olarak sinema filmleri yoğunlaştırılmış kültürel imgeler olarak dünyanın çeşitli toplumlarının içinden geçtikleri sosyal, ekonomik, tarihsel ve kültürel süreçlerin anlaşılmasını ve diğer toplumların da kendileri ile ilgili gelecekteki potansiyel sorunları aşmaya yarayacak yeni yönelimler keşfetmesini ya da en azından bunların üzerine düşünmesini sağlayabilir. Sinema dünyayı daha iyi bir yer haline getirmek konusunda insanlığa yardımcı olabilir.

Kaynakça / References

- Adanır, O. (2010). *Baudrillard*. İstanbul: Say Yayınları.
- Adanır, O. (2013). Göstergebilimsel film kuramı. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları 2* (s. 13-32). İstanbul: Su Yayınevi.
- Adanır, O. (2007). Hangi evrende simülakrlar gerçeğin yerini alamadılar. *Birikim Dergisi*, 216, 80-88. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Adanır, O. (2013). *Osmanlı ve ötekiler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Adanır, O. (2008) *Simülasyon kuramı üzerine notlar ve söyleşiler*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Andrew, J. D. (2018). *Büyük sinema kuramları*. (Zahit Atam, Çev.). Doruk Yayınları.
- Bataille, G. (2017). *Lanetli pay* (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baudrillard, J. (2005). *Baştan çıkarma üzerine*. (Ayşegül Sönmezay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Çaresiz stratejiler*. (Oğuz Adanır, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2013). *Foucault'yu unutmak*. (Oğuz Adanır, Çev.). Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2009). *Gösterge ekonomi politiği hakkında bir eleştiri*. (Oğuz Adanır & Ali Bilgin, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *İmkânsız takas*. (Ayşegül Sönmezay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2019). *Karnaval ve yamyam*. (Oğuz Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Kötülüğün şeffaflığı aşırı fenomenler üzerine bir deneme*. (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Kusursuz cinayet*. (Necmettin Sevil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Neden her şey hala yok olup gitmedi?* (Oğuz Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). *Nesneler sistemi*. (Oğuz Adanır & Aslı Karamollaoğlu, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Sanat komplosu*. (Elçin Gen & Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Sessiz yığınların gölgesinde toplumsalın sonu*. (Oğuz Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm*. (Oğuz Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve simülasyon*. (Oğuz Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2015). *Şeytana satılan ruh ya da kötülüğün egemenliği*. (Oğuz Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim toplumu*. (Hazal Deliceçaylı & Ferda Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bronowski, J. & Mazlish, B. (2012). *Leonardo'dan Hegel'e batı düşünce tarihi*. (Elvan Özkavruk Adanır, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Büker, S. (2010). *Sinemada anlam yaratma*. İstanbul: Hayalbaz.
- Cieutat, M. & Rouyer, P. (2014). *Haneke, Haneke'yi anlatıyor*. (Siren İdemen, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Coulter, G. (2010). Jean Baudrillard and cinema: the problems of technology, realism and history. *Film-Philosophy*, 14(2), 6-20. Edinburg University Press.
- Diken, B. & Laustsen, C. B. (2011). *Filmlerle sosyoloji*. (Sona Ertekin, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gramsci, A. (2018) Sosyalizm ve Marksizm 1917-1918. *Gramsci Kitabı: Seçme yazılar 1916-1935*. (Haz. D. Forgacs). (Çev. İ. Yıldız). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Haneke, M. (1989). *Der siebente kontinent*. Wega Film, 20th Century Studios, Hammer Film Productions. Avusturya.
- Kracauer, S. (2015). *Film teorisi, fiziksel gerçekliğin kurtuluşu*. (Özge Çelik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler*. (Çev. Oğuz Adanır) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ross, L. (2020). On Disentangling Alienation, Estrangement, and Reification in Marx. *Rethinking Marxism*, 32(4), 521–548. <https://doi.org/10.1080/08935696.2020.1809835>
- Virilio, P. (2003). *Enformasyon bombası*. (Çev. Kaya Şahin). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wollen, P. (2017). *Sinemada göstergeler ve anlam*. (Çev. Z. Aracagök, B. Doğan). Metis Yayınları.
- Worrell, M. P. (2015). Alienation and Reification. *Critical Sociology*, 41(7-8), 1183-1186. <https://doi.org/10.1177/0896920514562651>