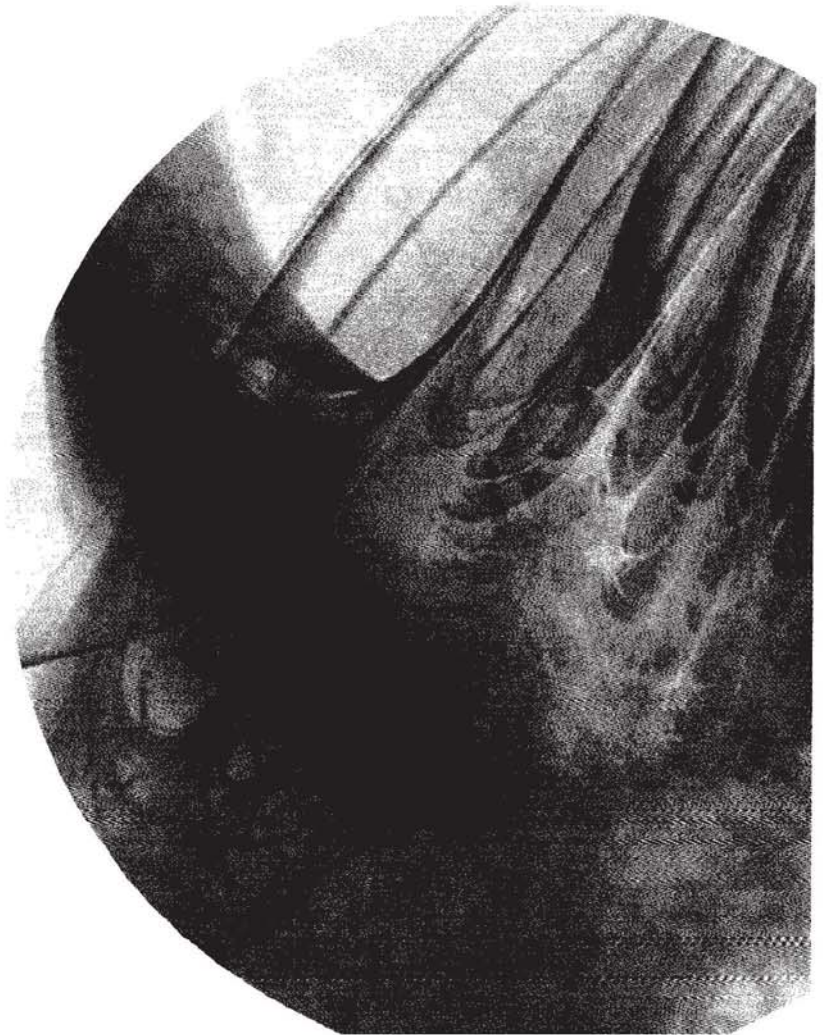


sinemada postmodern yönelişler

RIDVAN ŞENTÜRK

Modernizm, insanı evrenin yeni hükümranı olarak görüp hakikat ve hürriyetin mutlak ölçüsü durumuna yükselttiğinde, onu nesne ile ilişki içerisinde, güç istemiyle donanmış özne biçiminde tasavvur ediyordu. Modern özne-nesne ilişkisinde özne animalis rationalis, akıllı ve hayal gücüne (herhangi bir şeyi [göz-]jönüne getirip yerleştirebilme/kurabilme kabiliyetine) sahip bir hayvan kabul ediliyordu. Öyle ki akılla varolanı tahlil edebileceği, mümkün olanı ve olması gerekeni önceden hesap edip belirleyebileceği öngörülüyordu. Böylece özne güç istemine (hükümrانlık arzusuna) mukabil hedefler tayin edecek, kurallar tesbit edecek ve faaliyet şekline uyarlanmış araçlar hazırlayacaktı. Modernizm, özneyi nesneye yönelik olarak kurulumuş inikasıf (refleksif) bir ilişki içerisinde görüyordu. Bu görüş modernizmin, aklın özü ve ana ilkelerini nasıl düşündüğünü ifşa ediyor: Refleksiyon! Aynı zamanda aklın özünü ve ana



ilkelerini belirleyen yansıma. Bu anlamda düşünmek, bir şeyi başka bir şeye yansıtmak oluyor. Modernizm, düşünmek üzerine böyle düşünüyor, bu düşünceye uygun olarak düşünmenin temel ilkelerini güya keşfediyor ve onları metafizik- aşkın bir düzlemde sistematize veya formüle ediyor ve buna da lojik veya lojistik adını veriyordu.

düşünme ve bilmenin öğretisi, hakikati izhar-ifşa etme tekniği ve gerçek olanın gerçeklik düzeyini belirleme metodolojisi olan mantığın, ne şekilde öznenin güç isteminin metafizik-aşkın muharrik üretim gücü yapıldığı anlaşılıyor.

Modern sekülerleşme sürecinde bu lojik ve sistematik yansıma değişik tarz ve biçimlerde ortaya çıktı: Mesela eleştirel-aşkın (Kant), diyalektik (hegel ve Marx) veya akılcı-pozitivist yansıma vs. bu düşünme tekniklerinin yansımaları neticede nereye varacak, başka bir deyişle bu yansımalar aslen ne ile ilişkiye girmiş olacaktı? Cevap aslında çok açık ve basit ama o denli sorgulamayı gerektirecek nitelikte: Bu inikasî (refleksif) düşünme teknikleri, gerçeklik, nesnelere durumu, varolma ve genel olarak varolanın tabiatı üzerine kurulmuş bulunuyor. Hakikatin bu öznelleştirilmesi -ki paradoksal bir biçimde nesnel olmak adına yapılıyor- bütün nesne dünyasının veya varolan herşeyin kendisinin ilkin (hakikatin kaynağı olan) öznenin öznelliğinde asıl varlığına kavuştuğu varsayımını gerektiriyor. Düşünmenin ilkelerinin, gerçekliğin, nesnelere durumunun ve sonuçta varolanın temel ilkeleri olarak öngörülmesiyle, öznenin öznelliği kendisini varlığın hükümlerine değil de saf aklın sistemine, saf düşüncenin hükümlerine ait olan hakikatin mutlak ölçüsüne yükseltiyor. Bu saf düşünce hükümlerinin içeriği ise, Hegel'in iddia ettiği gibi, adeta Tanrı'nın ebedî varlığının, tabiatın ve mutlak olmayan sonlu ruhun yaratılması öncesindeki duru-

muna benzemektedir;¹ nasıl Karl Marx'da dünya tarihi, insanın insan emeğiyle husule getirilmesi ve tabiatın insan için oluşması ise², modernizmin hakikati izhar ve ifşa etmesi de mevcut ve mümkün olanın gerçekliğinin mantıksal- tahlili, eleştirel-aşkın ve diyalektik düşünmenin refleksifliği aracılığıyla yapılan, öznel tarzda belirlemeden başka bir şey değildir. Buna göre hakikat, ruhun³ özneliğin nesnelleşmesi, bu ise refleksif faaliyetin neticesi, kendi kendisini üreten, gerçek olanın tüm gerçekliğini belirleyen aklın ve mutlak öznenin iradesinin/isteminin eyleminin ürünü olarak tezahür ediyor. Şimdi, düşünme ve bilmenin öğretisi, hakikati izhar-ifşa etme tekniği ve gerçek olanın gerçeklik düzeyini belirleme metodolojisi olan mantığın, ne şekilde öznenin güç isteminin metafizik-aşkın muharrik üretim gücü yapıldığı anlaşılıyor. Bu haliyle mantık (loji), teknoloji çağında birçok alanda, ekonomi ve endüstrinin her alanında, ilmi araştırmaların her dalında ve politikanın organize edildiği merkezlerde uygulamaya geçirildi ve nihayet gerçeğin teknik üretiminin, bir bütünlük olarak biçimlenen ürünlerinde temsil (reprezante)⁴ edildi. Düşünme üzerine belirli refleksif tarzda düşünmenin neticesi olarak ortaya çıkmış olan loji (düşünme tekniği), sınır tanımaksızın yayıldı. Öznenin aşkın-metafizik öznelliğinin ve onun söylemsel⁵ aklının temsilcisi olarak loji, sosyoloji, psikoloji, biyoloji, antropoloji, teknoloji, felsefe, ahlak, estetik ve hatta sanat gibi diğer alanlara yansıdı. Öyle ki eski ve yeni oluşan alanlar istidatlı bilgi sahaları olarak birbirinden ayrıştırıldı.

İşte tam da bu, modern-seküler öznenin güç istemini (dünyayı topyekün mobilize etme irade ve arzusunu) temsil (reprezante) edecek olan söylemselliklerin mütemadiyen artıp çoğalmaları, amaçlananın aksine moderniteyi bunalıma, bir başka deyişle çıkmaza sürükledi. Bu bunalım çıkar yolun eksikliğinden değil, 'söylemsel aklın hakikat üretimi'nin sayısızca artmasından kaynaklanmaktaydı. Bu ise netice

itibariyle epistemolojik, etik, estetik, kültürel değer ve unsurların izafileştirilmesi anlamına geliyordu ki böylece rasyonelliğin bağlayıcı genel geçer bir ölçüsünün olmadığı ispatlanmış oluyordu. Nitekim, söylemsel olarak idrak edilen bütünlük, bu rölativizmde çözüldü.

Hakikatin ve gerçek olanın gerçekliğinin belirlenmesinde mutlak ölçü olan öznenin neticede iflasına (çözümü uğramasına) yol açan modern buhranın oluşmasının en önemli sebeplerinden biri, işte bu hakikate ilişkin söylemlerinin izafileştirilmesiydi. Bu, en bariz şekilde, modernizmin özneyi de nesneyi ele alışına benzer biçimde, ilmi ve söylemsel araştırmaların maddesi yapmasında kendini gösteriyor. Biyoloji, biyokimya, gen-teknolojisi ve sibernetik gibi ilim dallarının yanı sıra psikoloji ve bilhassa psikanaliz (Freud) bize öznenin (ben/ego) ne derece ciddiye alınabileceğini göstermiş oluyor: Freud'un psikanalizinde kendi benliğinin katî olarak şuurunda olduğu ve bu şuur ile hareket ettiği kabul edilen özne, gayrimerkezileştirilmiş, merkezden uzaklaştırılmış (yoksunlaştırılmış), şuur ve şuur-dışı arasındaki muallakta salınıp duran ben'e dönüştürülmüştür.

Yalnızca modern öznenin, bir psikolojik ben olarak algılanıp ağırlığını yitirmesi sebebiyle değil, aynı zamanda son derece ilerlemiş bilgisayar ve gen-teknolojisi sayesinde insan ve makina, ruh-beden ve teknoloji arasındaki sınırların (mesela tabîi insan-sunî/klon-insan gibi) kaldırılmasıyla, modernizmin ilerçilik, evrim, eşitlik (emansipasyon), evrensel aklın güvenilirliği gibi ilkelere ve nesnenin karşısında konumlandırılan, hürriyet, istek-irade ve bilgi ile donanmış özneye olan inanç, temelinden sarsıldı.

Bu değerlendirmeler muvacehesinde çalışmamız, film sanatıyla ilişkili sorunların, özne, nesne, varlık, zaman, mekan, gerçeklik, şuur ve şuur-dışılık veya ilim, teknoloji, tarih, etik-ahlak, estetik, kültür, tabiat, vb. gibi varoluşsal sorunlara müteallik temel kavramlar dik-

kate alınmaksızın tartışılmayacağı yargısıyla öncelikle şunu vurgulamak istiyor: Biz eğer,

- Teknolojik reproduksiyonun ve kodların postmodern çağında, tarihin, evrimin ve felsefenin sonundan, posthumanizmadan bahsedildiği bir dönemde, film sanatı hangi anlamı ifade eder?

- Modernizmin idealleri, etik-estetik ilkeleri pratikte geçerliliğini yitirdilerse, bütün bu gelişmelerin sonu nereye varacak?

- Gerçeklik, zaman, mekan, tabiat ve nesneye ilgili şuurumuz ve bununla birlikte film, günümüzün sınırları müphem postmodern evreninde ne gibi bir değişikliğe uğruyorlar?

gibi sorular üzerine fikir yürütmek istiyorsak, şu soruyu da göz önünde bulundurmamız gerekir: Bu noktaya nasıl gelindi?

Bu soru ise film tarihini incelemeyi zorunlu kılıyor: Hareketli resimlerden oluşan yedinci sanatın (filmin) on dokuzuncu yüzyılın sonunda doğuşu, yazı kültürünün resim kültürüne dönüşmesi, başka bir ifadeyle, çoğunlukla söylemsel olan kültürden ağırlıklı olarak figür-

Hakikatin ve gerçek olanın gerçekliğinin belirlenmesinde mutlak ölçü olan öznenin neticede iflasına (çözümü uğramasına) yol açan modern buhranın oluşmasının en önemli sebeplerinden biri, işte bu hakikate ilişkin söylemlerinin izafileştirilmesiydi.

ratif olan kültüre geçişi ifade etmesi bakımından önemli bir dönüm noktası teşkil ediyor. Yine de filmin hareket ve zaman çekimlerinin refleksif-figüratif özelliğinin kendine has bir tarz olarak billurlaştırılması kolay değildi. Zira modern söylemlerin etik-estetik ilkeleri, çalışmada görüldüğü gibi, ilkin temsilî (representatif) anlatımın klasik-gerçekçi geleneğinin çeşitli sunuş teknikleri olarak, film tarihinin başlangıcında sinemaya hakim kılındı. Bu

ilkeler muvacehesinde film, harekete geçirilmiş resimler vasıtasıyla bir temanın temsili-öyküleme usulüne uygun bir tarzda sergilenip sunulması olarak algılanıp öz itibarıyla bu doğrultuda şekillendirildi. Ne var ki hareketlendirilmiş temsilin klasik-gerçekçi anlatım yapısı, kendisini film tarihinin ana gelişme çizgisi ile özdeşleştirmekle birlikte, filmin asıl bunalım yatağı haline geldi. Filmin özünün klasik-gerçekçi, öykülemeci temsil vasıtasıyla böylece belirlenmesi ancak bu ana çizgiden sapan Ekspresyonizm, Sürrealizm, Neorealizm, Film Noir gibi eğilimlere karşı sürekli yeniden yapılanma mecburiyeti pahasına ayakta tutulabildi.

Sinemadaki janr, tarz ve yönetmene göre değişen figüratif yönelişlere rağmen, klasik-gerçekçi, öykülemeci film, akla gelen bütün anlatım teknikleri ve araçlarıyla hikayenin teleolojik-kurgusal anlamını temsili tarzda sunmaya uğraştı. Öyle ki gösterimin kendisini temsili söylemsel hakikatin kapalı bir bütünlük içerisinde cereyan eden bir olay olarak kavramaya çalıştı. Öte yandan bu filmler (öyküleme usulü temsili geleneklerini sürdürmek maksadıyla) diğer filmleri ve klasik-gerçekçi filmlerin bü-

Sinemadaki temsilin bu krizi aslında modernizm şuurunun buhranından başka bir şey değildi. Modernizm sanat eserini bir anlama, özneye (anlamlandırana) işaret ve dolayısıyla refleksif-aşkın aklın (idea, fikir) temsili-cismanî sunumu olarak anlıyordu.

yük yönetmenlerini taklit ettiler; öykülemeci gösterimlerinin ve ereksel (teleolojik)-konstrüktif anlatımlarının figüratif bir unsuru olarak kullandılar. Öyküleme geleneğinin yukarıda izah edilen bu gelişim süreci, bize bir temanın temsilin (re-prezantasyonunun) kendi çevrimsel döngüsü içerisinde nasıl gitgide güçleştiği ve nasıl yavaş yavaş imkansız hale geldiğini gösteriyor. Bir başka deyişle, öyle anla-

sılıyor ki filmin kaderi gerçekliğin değil, kendi kendisinin görüntüsel medyumunda içerisindeki temsili (re-prezantasyonu) olmaktı.

Sinemadaki temsilin bu krizi aslında modernizm şuurunun buhranından başka bir şey değildi. Modernizm sanat eserini bir anlama, özneye (anlamlandırana) işaret ve dolayısıyla refleksif-aşkın aklın (idea, fikir) temsili-cismanî sunumu olarak anlıyordu. Böylelikle modernizm özne ile nesne, fikir (ide) ile gerçeklik, ben (özne) ve nesne arasındaki, modern karşıtlığı (öznenin öznelliğinden yola çıkarak ve onun aşkınlığının lehine) aşmaya çalıştı. Aydınlanma'nın eleştirel-söylemsel şuurunun girdiği tehlikeyi gören estetik-söylemsel modernite idi. Repräsentasyon, klasik-gerçekçi ve psikolojik anlatım tarzlarının kurtarılabilirleri artık mümkün değildi. Bu estetik-söylemsel modernite, belki temsili değil, fakat mutlaka özne ve onun eleştirel-söylemsel şuurunu kurtaracak olan yeni estetik sunum imkanlarını aramaya başladı. Söylemsel geleneğin talî ve sembolik düzenlerinin kendi içine kapalı deveranı veya ebedî döngüsü, temsilin estetik yapılarının buhranı olarak algılandı. Böylece estetik-söylemsel modernizm, temsili gösterimin tabiatını sorunsallaştırmaya, eleştirel-refleksif ve parametrik-söylemsel anlatım yapısı vasıtasıyla sembolik-kavramsal göstergelerin düzenini entellektüel tarzda çözmeye çalıştı. Estetik-söylemsel modernizmle beraber, özellikle Jean-Luc Godard'ın filmlerinde eleştirel-refleksif akıl ve yargı gücü adına koparılan, her tarafı çınlatan bir çığlık duyurulması amaçlanmıştı. Bu çığlık eleştirel-entellektüel refleksiyon yardımıyla filmin klişe ve kalıplarını açığa alıp ortaya dökenecekti. Belirttiğimiz yeni estetik-söylemsel tutum, bilhassa Godard'ın filmlerinde enstramentaliye eden, seyirci ve film arasına mesafe koyan eleştirel ve aynı zamanda operasyonel biçim anlayışı vasıtasıyla, sinemanın kalıplarını tartışıyor ve tabii seyirciyi de bu tartışmaya çekiyordu. Bununla birlikte, klasik-gerçekçi tem-

silin bunalımını estetik yapının krizi, bu yapıyı da ayrıştırılabilir unsurların (kategorilerin) ve münasebetlerin oluşturduğu bir sistem olarak ele almakla, yeni estetik-söylemsel tutum kendisini yapı-bozumun ve bilgilenmenin estetiği haline getirdi.

Fakat modern estetiğin söylemsel şuurunun bu atılımı (bunun sinemadaki en önemli temsilcisi hiç şüphesiz Jean-luc Godard'dır), sanat tarihçileri, film elestirmenleri, akademisyenler ve film tarihçilerinin ötesinde, geniş seyirci kitlelerine hitap edemedi. Bu girişim, sinemadaki estetik-söylemsel şuurun buhranına yönelik yapılan entellektüel bir müdahale idi. Sinema, bu çerçevede ayrı ayrı parçalarına bölünebilecek bir bütünlük olarak görülüyordu ve parçaların, eleştirel-söylemsel bir tertibe sokulmasıyla, sistemin unsurlarını birbirine bağlayan refleksif ilişkilerin kurulmasıyla, yeni bir sinema ilan edilmek isteniyordu. Bu girişim başarısızlıkla sonuçlandı. Zira filmi, mantıksal-refleksif, eleştirel-estetik aklın söylemsel tarzda yaşayıp tecrübe etmenin alanı veya onu söylemsel ürünü yapmak isteyen estetik-söylemsel çılgılık, seyircide yankı bulmadı.

Buhranın belirli bir yapı olarak kavranılabılır olmaması sebebiyle, bunalım kendini gittikçe daha yoğun biçimde hakim kıldı ve nihayet müphemleşen sınırların postyapısalcı-postmodern ve tarih sonrası evreni haline geldi; öyle ki evrende eski, söylemsel-diyalektik, temsilî, pozitivist-akılcı, siyasî-ahlakî alanlarda elde edilmiş ve güya çerçevelenmiş bütünlükler riske atıldı.

Çalışma, resimlerin gitgide kendi kendilerini vasıtasız olarak ve bir başka şey için olmaksızın ifade etmeyi öğrendiği post-evrimsel, tarih sonrası, postmodern çağın filmlerinde, gerçek ve gerçek-dışı, akla uygun ve akıl-dışı olanın, reprezentasyon ve simulasyon şeklinde veya gerçek hayattaki zaman akışı içerisinde sunulanın, gerçekçi ve hiper gerçekçi olanın ve son olarak, hakikat ve hakikat dışının,

varlık ve varlığın görüntüsünün birbirinden ayırt edilemezliğinin tek geçerli ölçü haline geldiğini tesbit ediyor.

Çalışma, postmodern çağın filmlerinde, çeşitli gerçeklik düzeylerinin, klasik-gerçekçi, temsilî ve söylemsel estetiğin eski kiplerinin (modalitelerinin) ve yeni sunuş imkanlarının hepsinin birden, bir şeyin olduğunun veya ne olduğunun ve mevcudiyetinin hiper gerçekçi-figüratif gösterimin yüzeyinde, nasıl anlaşılmaazlığın ve şaşkınlığın sınırlarına doğru akıtılarak yayılıp dağıtıldıklarını, böylece gösterime sunulan gerçek-

postmodern çağın filmlerinde, gerçek ve gerçek-dışı, akla uygun ve akıl-dışı olanın, reprezentasyon ve simulasyon şeklinde veya gerçek hayattaki zaman akışı içerisinde sunulanın, gerçekçi ve hiper gerçekçi olanın ve son olarak, hakikat ve hakikat dışının, varlık ve varlığın görüntüsünün birbirinden ayırt edilemezliğinin tek geçerli ölçü haline geldiğini tesbit ediyor.

liğin etik-ontolojik sorunsalını cevapsız bırakıp klasik öyküleme ve söylemsel dramaturjinin bütün etik-estetik yapısının sorgulandığını göstermek istiyor. Ana hatlarıyla postmodern olan filmler, olayların parçacıklara bölünmüş şekilde ve hiper gerçekçi tarzda odaklanan gösterimleriyle, kendine refleksif, metinler arası olmanın ve paralojik yüzey oyunlarının cyberspace estetiğiyle, eski klasik-gerçekçi, uzun müddettir çökmeye yüz tutan öyküleme usulü temsile ve son dönem modernitenin eleştirel-refleksif ve estetik söylemine, sinemada nihai öldürücü darbeyi vuruyorlar.

Çalışmanın özellikle son bölümünde incelenen filmler, kendilerinin yoğun tesir ve teshirî sunumlarının figüratif, paralojik-dekonstrüktif, metamorfik-şizofren yüzey oyunlarında, bize postmodern hayatın apokaliptik bir biçimde 'şimdi'de zirveleştirilen ademi merkezi durumunu gösteriyorlar. Son otuz yılın figüranın

tif-postmodern filmleri, göçebe gibi mekandan mekana, aksiyondan aksiyona, janrdan janra, bir anlatım tekniğinden öbürüne, bir mantıktan diğer bir mantığa, bir ifrattan başka bir ifrata kaçıyorlar. Bu filmler birçok gerçeklik düzeyinin, janrların ve tarzların üst üste bindirilmesiyle belirsizliği, ademi merkezîyeti, tesadüflüğü, anîliği ve kural dışı (aykırı) karmaşıklığı meydana getiriyorlar; öyle ki delik deşik edilmiş anlam düzleminde kaygılı bir huzursuzluğa ve talî (ikincil) düzenlerin yıkılmasına sebep oluyorlar.

Bu bağlamda, insanî düşünce ve iradenin nisbî güvenilirliğinden gayriinsanî uyarımların katî güvensizliğine olan geçişin, bilhassa son yılların bilim-kurgu ve korku filmleri için çok karakteristik olduğu söylenebilir.

Özetlemek gerekirse çalışma, son yılların figüratif-postmodern filmlerin karşılaştırılmaz, sergilenemez ve belirlenemez olana tutkulu bir gayretle yönelerek, üzerine vaaz edilmiş eski görüşleri zaman, mekan, davranış ve gerçek olanın gerçekliğine müteallik alışılmış algılama biçimlerini sorguya tabi tuttuklarına işaret ediyor. Aynı yöneliş ile yeni geliştirilmiş gösterim, algılama biçimleri, ifade imkanları ve yeni zuhur eden duyarlılıklar vasıtasıyla, gerçek olanın ve gösterimin tabiatını sorunsallaştırmaya uğraşıyorlar. Resmin, görüntünün ontolojik-fenomenolojik statüsünü sorunsallaştıran bu figüratif-postmodern filmlerin kaotik gösterimini, bilinemezliğin (post-) apokaliptik terörü olarak ifade edebiliriz; bu bilinemezlik ki hatıralar, zihnî süreçler, tecrübeler, alışkanlıklar, kognitif sistemler ve kodlanmış söylemler ile kurulmuş yapı olarak geçmişten beri algılanan ve adlandırılan özelliğimizin emniyet bölgesini, ne zaman ne tarih, ne mekan içerisinde, ne de söylemsel olarak önceden hesaplanıp kestirilebilen, belirlenebilen mevcudiyetin sınırsız açık alanı ile yüzleştiriyor.

Bu bağlamda, insanî düşünce ve iradenin nisbî güvenilirliğinden gayriinsanî uyarımların katî güvensizliğine olan geçişin, bilhassa son yılların bilim-kurgu ve korku filmleri için çok karakteristik olduğu söylenebilir. Sinemada gitgide psikoloji, dramaturji ve bir karakter canlandırmasından vazgeçilmesini, figürlerin iç dünyasının neredeyse tamamen boşaltılmasını ve onları güvensizlik alanlarının hipergerçekçi, fizikî ve parçacıklara bölünmüş dış dünyasında, insan vücudu halinde projektel gibi hareket ettirilmelerini, çalışmamız çok daha mühim ve kayda değer görüyor. Beden artık insan özünün, karakteristik sıfatların ve etik-ahlakî değerlerin taşıyıcısı olması dolayısıyla kabul edilen eski geçerliliğini kaybediyor; öyle ki ruh ile beden, insan ile makina, çeşitli cinslerin öznellikleri ve erkek ile dişi arasındaki sınırlar inhilale maruz kalıyor.

Dolayısıyla çalışmamız, iç dünyanın etik-söylemsel değerleriyle, psikolojik-ahlakî bir pulsula rolü üstlenen ben ve vicdaniyla birlikte boşaltılmasını, filmdeki anlatım yapısının, klasik-dramatik, temsilî ve estetik-söylemsel kahraman-antikahraman ve iyi-kötü düzeni sorunsalından bağını koparmasıyla ilişki içerisinde değerlendirdiği gibi, gösterimin bünyesinin hareketlerin dramatikten, hikayenin de belli bir gayelilikten arındırılması için, adeta figüratif bir dövme tabi tutulmasıyla da alakalı buluyor. Bununla bilhassa kastedtiğim,

- Klasik-gerçekçi ve öykülemeci dramaturjik aksiyonun tebarüz eden belli başlı anlarının vurgulanmasından ziyade, şiddetli, anî heyecan içeren, teshirî ve hissî yoğunluğu olan ve keyfi olarak düzenlenmiş anlara dikkatin çekildiği.

- special-effect, bilgisayar animasyon ve simülasyonları, teshirî görüntüler ve sarhoş edici resim seyelanıyla, oyunun ve olayların parçalara bölünmüş ve hiper-gerçekçi tarzda odaklanan sunumun öne geçmesi dolayısıyla, sebep-sonuç şeması içerisinde yürüyen ve

ereksel (teleolojik) tarzda kurulmuş bağlantıların oluşturduğu klasik öyküleme usulünün, gerilim artırma anlayışının darbe aldığı ve nihayet gösterimin kendine refleksif bedeninin, bizzat kendisinin olağan dışı bir olay haline geldiği,

- gösterime sunulan nesnelere hiç'in yerini tutmaktan öte bir anlamı olmayan, bütün her şeyin gösterimin yüzeydeki infilakıyla harcandığı ve bunun neticesi olarak klasik-öyküleme usulüne dayalı anlatımın temelini yüzeysel teşvüşün figüratif bir unsuru haline getirildiği,

- psikoloji, sosyoloji ve teoloji gibi ilimlerin açığa alınıp maskelerinin düşürülmesiyle, söylemsel aklın ilahî gücü ve özelliğinin kahrâmanlığı mitosunun yıkıma uğratıldığı ve nihayet öznenin bir tür gayri ihtiyarî biçimde arzular üreten şizo-makinasına dönüştürüldüğü filmlerdir.

Postmodern bakış açısıyla, bu tarzdaki filmlerin modern, seküler medeniyetin apokaliptik akıbetinin etik-estetik ve kültürel sonuçlarını, başka bir deyişle onun, kültürel anlamda kâosa düşmesini bir olgu olarak kabul ettikleri söylenebilir. Bu kabulden yola çıkarak, buhranın tarih-sonrası kültürünün ürünleri olarak, normal hayatın gerçekliğinin belirsizliğe ve bilinmezliğe doğru dönüşümünde onlara eşlik ettikleri söylenebilir. Bahsettiğimiz filmler normal hayattaki gerçeğin kaotik düzeninden (düzensizliğinden) esinleniyorlar. Gündelik hayatın nesnelere, olaylarını ve varoluş biçimlerini bir temsil (re-prezante) edilemezlik olarak sunmaya çalışıyorlar ve bu çaba içerisinde onları etik-estetik anlamda yorumlamadıkları gibi eleştirmiyorlar da.

Postmodern, tekno-kültürel çağın filmleri seyirciyi paralojik-figüratif, sabit bir merkezi bulunmayan, erotize edilmiş hareket ve zaman görüntülerinin sarhoş edici anafirik girdabına çekiyor. Bu arada seyircinin günlük hayatındaki duyum alanına zaten çeşitli teknoloji ve medyalar tarafından yüklenildiğini göz önün-

de bulundurmamız gerekir. Gösterim ve seyirci arasındaki mesafeyi hiperrealistik sunum (prezentasyon), parçacıklara bölünmüş nesnenin ve odaklaşan zaman-mekan örgüsünün detay çekimleriyle ortadan kaldıran filmler, bu şekilde, bir şeyin gösterime sunumunun heyecan verici bünyesinin hissî tecrübesini mümkün kılıyor. Dolayısıyla gösterimin bünyesinin erotize edilmesiyle, sürekli şimdide sunulan halihazırda bulunuşun ve oluşun tesir ve haz yoğunluğu/teshirî güçlendiriliyor. Sonuçta bunlar, öznenin bu zamanda, gerçek olanın gerçekliğini ne şekilde algıladığı ve yaşayıp tecrübe ettiğini dile getiriyorlar: Space-paranoids gibi; şimdi ve burada mevcut olma biçiminde güncellik, sürekli başkalaşmak ve hayret içerisinde, şaşkınlık ve hayranlıkla bir şeyi seyredencesine (dikizlercesine), coşarak

buhranın tarih-sonrası kültürünün ürünleri olarak, normal hayatın gerçekliğinin belirsizliğe ve bilinmezliğe doğru dönüşümünde onlara eşlik ettikleri söylenebilir.

ve kendisini uyuştururcasına sarhoş ederek vs. ki bunları biz mağazalarda, galerilerde, şatolarda, fuarlarda, turistik merkezlerde ve şehirlerde, video oyunlarında, dans lokallerinde, diskolarda, tiyatrolarda ve sinema komplekslerinde, bilgisayarda (internet), cyberspace ve televizyonda gözlemliyoruz.

Demek ki günümüzde, biz gerçekliği space-paranoids gibi, gerçek olanın parçacıklara bölünmüş ve bir mihrak etrafında dokunmuş zaman-mekan örgüsünün alanı olarak yaşayıp tecrübe ediyoruz. Tekno-kültürel yaşantıların alanı içerisinde gerçeklik kendisini, algıyı sürekli vücut buluşuna muhatap kılan nesnelere şahsî ve ihsasî tarzda gösterime sunulan halihazırda oluşunun zaman-mekan boyutundaki figüratif yayılması olarak sunuyor. Cyberspace, internet, televizyon, sinema

ve beyaz perdedeki postmodern alan, heyecan ve psişik enerjinin aktarıldığı, tecrübelerin sürekli şimdide edinildiği yer, bir şeyin ne olduğunun, nasıl oluştuğunun ve mevcudiyetinin belirlenemezliğinin alanı olarak açılıyor ve böylece belirsizliğe doğru yayılıp genişliyor. Peki ama burada biz sözcüğü ile kastedilen kim? Biz ile klasik-ontolojik ve metafizik anlamda insanlar kastedilmiyor; bilakis bu zamanda, şuursuz istek ve haz üretimlerinin bio-psikolojik alanı (mekanı) sayılan ve böylece, iştahlıca arzulayan ve arzulanan (deri yü-

Cyberspace, internet, televizyon, sinema ve beyaz perdedeki postmodern alan, heyecan ve psişik enerjinin aktarıldığı, tecrübelerin sürekli şimdide edinildiği yer, bir şeyin ne olduğunun, nasıl oluştuğunun ve mevcudiyetinin belirlenemezliğinin alanı olarak açılıyor ve böylece belirsizliğe doğru yayılıp genişliyor.

zeyinin derinliği olarak) et durumunda olan vücutları ifade ediyor. Demek ki tarih-sonrası ve posthumanist çağın vücutları haline gelen bizleriz. Biz vücudun gitgide alışlagelmiş cinsiyet kimliklerinden uzaklaştığı, toplumsal kültürel alanın ahlakî-söylemsel kodlarından bağımsız hareket edebildiği, gelişmiş bilgisayar ve gen-teknolojisi sayesinde cilt renginin, cinsellik hormonlarının değiştirilmesinin ve cinsiyetin kasden ikiz anlamlı olmasının mümkün olduğu bir çağda yaşıyoruz. Bugünkü teknoloji ile vücudun hem dış hem de içten kodlandırılması, küçültülmüş, stimule eden teknik organizmalarla işgal edilerek nüfuslandırılması mümkün hale gelmiştir.

Son yılların postmodern-figüratif filmleri,

- En küçük parçalara bölme yöntemiyle elde edilen ayrıntılı netliklerin, sadece tekrara dayanmayan, aynı zamanda ayrıştırılan ve çeşitlendirilen sergileme mantıklarının, paralojik biçimde sürdürülen pornografik tarzda takibi

vasıtasıyla yorumun, eleştirinin ve özellikle temsilin vazgeçilmez ön şartı olan mesafeyi ortadan kaldırıyorlar

- Ayrıntılı karakter oluşumunu, psikoloji, etik-ahlakî kodlar ve toplumsal çevrenin söylemsel tasvirinden vazgeçip onun yerine olayların heyecan verici akışı, tesir ve yoğun teshiri detay çekimleri, kişilikten yoksunlaştırılmış vücut parçacıklarının veya zevk ve haz yoğunluğunun (ve buna mukabil ölümlülük/ yokluk hissinin) parçalara bölünmüş nesnelere sonsuz işleme tabi tutulmasının gösterimiyle eğleniyorlar.

- Sebebe-sonuç ilkesine uygun olarak kurgulanmış zaman akışından sürekli sapmalarla, belli bir beklenti oluşturan olaylar zincirinin sürekli kırılmasıyla, ifratın diyalektiği ile, başka bir deyişle, iptidâî enerjilerin fantastik ve aşırı boyutlarda yükseltilmesiyle istikametsiz, şaşkın, erotiğe saplanmış, normal hayatın katotik düzeninin kuşattığı hasta bir şuur vücu- da getiriyorlar.

- Gösterimi sürekli hayret ve sarhoşluk verici durum olarak sunuyorlar ve seyircileri mütemadiyen beklenilmeyen yeniliklerle karşı karşıya getiriyorlar. Bunun neticesi olarak öz- ne ile nesne arasındaki klasik-modern ayırmadan şüphe ediyorlar.

- Son olarak da vücudun ve sıfatlarının devredilebilir ve değişkenliğinin görüntülenmesiyle, vücudun, insandaki aşkın özneliğin temsilcisi olmak bakımından, kendine has ve biricik olma özelliğinden şüphe ediyorlar ve böylece, ahlakî ve metafizik söylemsel özneliği ile modern öznenin, insan ve makina, beden ve ruh, gerçeklik ve hayal, güncellik ve kurgu (fiksiyon), varlık ve görüntü gibi değişik ontolojik düzeylerin şeffaf sınırları arasında kaybolduğunu açıktan açığa gözler önüne seriyorlar.

Bütün bu gelişmeler bize filmin geleceğine dair bazı ipuçları verebilir: Film tarihi bize, filmin ilmî-teknolojik ve toplumsal-kültürel gelişmelerden etkilenmemesinin mümkün ol-

madığını gösteriyor. Şüphesiz sinema/film, televizyon, video-klip, bilgisayar animasyon programları, cyberspace teknolojisi ve reklam programları için söz konusu olan metinler arası ilişkiler gittikçe gelişecektir. Hatta bu karşılıklı ilişkinin şimdikilerden daha karmaşık gösterim biçimleri doğuracağını iddia etmek isterim. Filmin, bugüne kadar olduğu gibi, gelecekte de kendine özgü ifade şekillerinin sınırlarını devamlı aşacağı, sanatkarane ve teshirî tarzda yeni efektif boyutlar keşfedeceği ortadadır. Tabii ki bu boyutların gelecekte ne şekilde tezahür edeceğini tahmin etmek çok zor. Bilgisayar ve dijital teknolojinin bu bağlamda hangi rolü oynayacağı tam olarak söylenemez. Eğer eşya ve hadiseler geleceğin daha karmaşık bir cyberspace estetiğine uygun olarak, çok hızlandırılmış, saçılıp deform olmuş, anî çıkışlarla zıplayan ve punkrock veya tekno-müziğine benzer hızlı, şiddetli ritimlerle gösterime sunulacaklar ve böylece seyircinin dikkati süratle akan, 'şimdi'de tezahür eden ve aynı anda kaybolan kendine refleksif ve sebep sonuç ilişkisi olmayan resimlerin üzerine çekilecekse, filmin öykülemeci anlatımını sürdürüp sürdüremeyeceği veya ne şekilde sürdüreceğini merak ediyorum. Belki de biz o zaman, herhangi bir şekilde, sakın ve sade resimler, uzun süreye yayılmış ritimler ile bir hikaye anlatan filmler için nostalji duyacağız ve onları çok beğeneceğiz. Belki de gelecekte en iyi hikaye anlatımlarını ancak bazı televizyon programlarında (mesela haberlerde) öyküleme usulüne uygun tarzda sunulan olaylar olarak izleyebileceğiz. Bilmiyoruz, uzak gelecekte filmin ne hale gelebileceğini belki hayal bile edemiyoruz. Her ne olursa olsun, bugün tesbit edebileceğimiz filmin hiçbir zaman eskisi gibi olmayacağıdır; remake (yeniden yapım) olsa bile. Gelecekte, bugünde olduğu gibi, gerçekliği klasik-gerçekçi, reprezentatif veya eleştirel-söylemsel tarzda gösteren ve belirli etik-estetik ölçüleri ve düzenleri vaazeden filmlerin olabileceği

düşüncesi isabetli görünüyor. Fakat bu tür atılımlar bile, postmodern (film) kültürünün etik-estetik pratiğimizi ve yaşayış tarzımızı belirleyen zamanın ruhu ve zihniyeti olarak tecrübe ettiğimiz kaotik durumunu değiştirmeye muktedir olamazlar. Bu atılımlar postmodern kaosu daha da güçlendirirler. ■

dipnotlar

¹ Bkz: Martin Heidegger, Kant und das Problem der Metaphysik; Frankfurt a.M. 1991, S. 244

² Bkz: Karl Marx, Die Frühschriften (iki cilt, yayımcı Siegfried Landshut) Stuttgart 1932, S. 307

³ Bir başka deyişle, modern ruhun nesnelleştirilmesi; bu modern ruh ki sadece kavramların, tasarımların (refleksiyonların) örgülediği öznel dokusunu gerçeklik üzerine tatbik etmekle değil, aynı zamanda bunun da ötesinde, düşüncelerinin sistemini, varolan herşeyin sistemini kendi içinde eriten varlığın kendisi olarak tasavvur etmek suretiyle hükümlerliliğin evrensel biçimlerini elde etmeye çalışıyor.

Bkz: M. Heidegger, Bremer und Freiburger Vorträge, Frankfurt a. M. 1994, S. 140.

⁴ Bu kelimeden kastımız, bir şeyin (yukarıdaki bağlamda mantığının) başka bir şeyle temsili düzlemde tekrar sunulmasıdır.

Burada öznenin mantıksal-inikası (refleksif) düşünme ve tasarlamanın temsili (reprezentatif) içeriğini simgeleyen, Descartes'ın meşhur cümlesine işaret etmek isterim. Bu cümle aynı zamanda sekülerleşme projesine ve dolayısıyla mantıksal-inikası düşünmenin (öznenin öznelliği) varlık ve varolan üzerinde kurulmuş iktidarına beslenen modern inancı öz bir şekilde ifade ediyor: 'Düşünüyorum, o halde varım'. Burada öznenin mantıksal düşünmesinin temsili inikası vasıtasıyla, varlık üzerinde (sanki varlık düşünmenin ürünüymiş gibi) iktidar gücünü kullandığı görülüyor. Descartes'ın aslen, herşeyden şüphe ediyormuş gibi görünmesine rağmen, özneyi/beni (ego) neden sorgulamadığı ortaya çıkıyor. Netice itibarıyla Descartes (ve onunla birlikte topyekün yeni çağ ve aydınlanma felsefesi) hiçbir şeyi riske sokmuyor. Descartes'ın herşeyden, nesnelere ve diğer öznelere şuurla algılanışından şüphe ediyormuş gibi görünmesi, sadece peşinen kabul edilen, benin/egonun şüphe dışı olmasını daha etkileyici bir biçimde vurgulamak içindir.

Bkz: M. Heidegger, Grundbegriffe der Metaphysik (Welt-Endlichkeit-Einsamkeit), Frankfurt a. M. 1983, S. 30

⁵ Bu vasıflandırma ile belirtmek istediğimiz, öznel aklın belirli bir konsept ve sistematik bir düzen çerçevesinde konuları tartışıp incelemekle, hakikate ulaşabileceği varsayımdır.