

GELECEĞİN TARİHİNİ YAZMAK: SİNEMANIN KIYAMET SENARYOLARI



Özlem Oğuzhan

Maltepe Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Öz

İnsan sonlu bir varlık olduğunun bilgisine sahip olması nedeniyle her çağda zamanla ilişkisini düzenlemeye, kültür ürünleriyle sonsuzluğa ulaşmaya çalışmıştır. Bu çabadan modernleşme süreci de muaf değildir. Temelinde Antik Yunan'ın ve binyılcılığın bulunduğu modern zaman anlayışı ilerleme düşüncesine dayalıdır ve ilerleme üç aşamalıdır: Geçmiş (Hz. İsa'dan Önce), Şimdi (Hz. İsa'dan Sonra), Gelecek (Hz. İsa Dönünce). Hz. İsa'nın dönüşü kıyameti işaret etmektedir. XXI. Yüzyılda geleceğe ve kıyamete ilişkin spekülasyonlar güçlenmekte ve sayıları artmaktadır. Ancak bu spekülasyonların hepsi ilerleme fikrini olumlamamaktadır; bazılarına göre tarihin ilerleme güdüsü artık sona ermiştir ve bu nedenle beklenen kıyamet zaten gerçekleşmiştir. Bu çerçeveden bakıldığında tıpkı bilim gibi, sanatta da ilerleyen tek şey aslında teknolojidir. Dolayısıyla “yeni”nin imkânı ortadan kalkmış gibi görünmektedir. Sinema da benzer bir bunalım yaşamakta ve bu bunalımı özellikle kıyamet temasıyla yansıtmaktadır. Çalışmada “spekülasyon” yeniye imkân sağlayan bir kavram olarak önerilmekte ve *Melancholia (Melankoli)*, 2012, *Le Temps de Loup (Kurdun Günü)* filmleri felsefi bakış açısıyla ve üç evreli zaman anlayışına uygun bir sırayla çözümlenmektedir. Böylece “yeni”nin imkânı sorgulanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Kıyamet, spekülasyon, binyılcılık, modernleşme, ilerleme.*

Writing the History of the Future: Doomsday Cinema

Abstract

Because people have knowledge of their mortality, they have tried to organize their relationship with time in every epoch and to reach infinity through cultural products. The process of modernization is not exempted from this effort. The modern notion of time, constructed upon ancient Greek philosophies and millenarianism, depends on the idea of progress, which can be seen in three stages: Past (before Christ), Present (after Christ), Future (Parousia). Parousia implies Doomsday. In the 21st Century, speculation about the future and about Doomsday has been energized and the amount of speculation has increased. But not all speculation affirms the idea of progress; according to some, history's drive for progress has come to an end and Doomsday is already a reality. From this point of view, as in science, the only progressive thing in art today is technology and therefore it seems that newness is no longer possible. Cinema is going through a similar crisis, and the crisis is expressed in various contexts, especially through the theme of Doomsday. This study proposes that the concept of “speculation” offers an opportunity for newness. The films *Melancholia*, 2012, and *Le Temps de Loup (Time of the Wolf)* are analysed philosophically, in line with the three stages of time. In this way, the possibility of “the new” is examined.

Keywords: *Doomsday, speculation, millenarianism, modernization, progress.*

*“Mesih sadece kurtarıcı olarak değil,
aynı zamanda Deccal'e boyun eğdirmek üzere gelir.
Düşman kazanacak olursa,
ölüler bile payını alacak bundan.
Ancak bu endişeyi içinde duyan tarihçi,
geçmişteki umut kıvılcıklarını alevlendirme yetisine sahiptir.
Ve düşman kazanmaya devam ediyor hâlâ.”*

Walter Benjamin, Son Bakışta Aşk

Giriş

İnsanı diğer canlı türlerinden ayıran özelliklerden biri kendisinin sonlu olduğunun bilgisine sahip oluşudur. Diğer bir deyişle ölmeye doğduğunu bilir insan. Bu bilgi onun doğum ve ölüm arasında geçen zamanla belirlenen yaşam süresini çeşitli biçimlerde anlamlandırmasının, hatta sonsuzluğu aramasının da kaynağını oluşturur. Türünün ve kültürünün devamı için kendisinden öncekiler ve sonrakiler arasında bağ kurarak, sonluluk fikrini aşmaya çabalar. Kültürden beslenen bu çaba, kuşkusuz “zaman” kavramı ile sorunsallaştırılabilir. Zamanı anlamlandırma ve kurgulama biçimi bir kültürü diğerinden ayıran ve onun özgünlüğünü tanımlayan önemli unsurlardan biridir.

Neredeyse her kültürde zamanın kavranış biçimi sonludur. Batılı terminolojiyle “ilkel” veya “geleneksel” olarak nitelendirilen kültürlerde zaman, dinsel inanışlara göre tanımlanır. Tek-tanrılı dinler başta olmak üzere, bu kültürlerde zamana ilişkin kurguların çoğu, insanın yaşam süresini aşarak “son”dan sonrası, bu dünyanın ötesi olduğu hakkında adeta uzlaşmaya sahiptirler. Ayrıca zaman, üretim biçiminin doğadan henüz koparılmamış olması nedeniyle günün ve mevsimlerin döngüsü ile tanımlanır ve takvimlendirilir. Doğal olan bu zaman biçimini geleneğe dayalı ritüeller toplumsallaştırır. Kurgunun temelinde geleneği oluşturan ve tanımlayan inanç sistemleri bulunmaktadır.

Kendisini geleneğin karşısına yerleştirerek “yeni” ile tanımlayan modernleşme süreci ise her şeyden önce Rönesans’la başlatılabilecek bir zihniyet dönüşümüdür. Moderniteden önce zaman ve yaşamı belirleyen ilahi iktidarın biçimleri Rönesans’la yavaş yavaş yeryüzüne inmeye ancak yine bir iktidar biçimi olarak dünyevileşmeye başlar. Bu sürecin kolaylıkla gözlemlenebileceği yer resim sanatıdır. Resmin konusu artık yalnızca başlarında auraları olanlar kutsallar değil, aynı zamanda ceplerinde para olan tüccarlardır. Cep saatinden, yeni resmetme biçimi olan merkezi perspektife, yaşama ilişkin her türlü bilme ve görme yöntemi insanın kendi gözlem ve deneyimlerine dayanan bilginin parçalı oluşuyla belirlenir. Gerçeklik artık insan tarafından üretilmektedir.

Zamanın döngüsel değil, ilerlemeye dayalı olduğu düşüncesi Antik Yunan’ın batılı düşünme biçimine -hem Ortaçağ’a hem de Rönesans’a-mirasıdır. Rönesans’la birlikte dünyevileşen zaman kurgusu ve ilerleme

düşüncesi, günümüze uzanan modernleşme sürecinde kendisini özellikle bilim ve teknolojinin gelişimiyle pekiştirir. Bu gelişmeler, Batı kültürünün kültürler piramidinin en tepesinde bulunduğu ve sürekli ilerleyen zaman içinde diğer kültürlerin gelişmek ve “uygarlaşmak” için Batı’yı model almaları gerekliliğini meşrulaştırır. Bu durum yalnızca ekonomik ve kültürel değil, ikisiyle doğrudan alakalı olan tarihsel bakımdan da anlaşılmalıdır. Tarihi güçlüler yazar ve Rönesans’tan bugüne modernleşme sürecinin tarihi, Batı’nın yazdığı tarihtir. Süreci model almak ya da sürece zorla dâhil olmak durumunda bırakılan kültürler batılı tarihi, bu tarih içindeki konumlarını kabul etmek zorunda kalmışlardır. Kökeni bakımından Hıristiyan teolojisinden referans alan bu süreci çerçevlendirmenin bir yöntemi de Hz. İsa’nın öncesi, sonrası ve dünyaya dönüşü dizgesinin yansımalarını anlamaktır. Evrensel doğruyu taşıdığı iddiasındaki Batı, tüm insanlığı Hz. İsa’nın dönüşüne, kıyamete kadar Vahiy’in yoluna çağırması olmalıdır.

Tarih felsefesinin ve bilincinin Batı kültüründeki gelişim sürecine ilişkin tartışma ile açılacak bu çalışmanın eksenini; Hıristiyan teolojisine dayalı “kıyamet” inancı ve ona bağlı olarak da “spekülasyon” kavramı oluşturmaktadır. Hz. İsa’nın dünyaya geri döneceği inancının izini Batı kültürünün neredeyse her alanında sürmek mümkündür. Zaman kurgusunu çerçeveleyen bu inanç, zamanın üçlü evrelerle algılanmasına neden olur: Hz. İsa’dan önce, Hz. İsa’dan sonra ve Hz. İsa dönünce; yani “dün-bugün-yarın” ya da “geçmiş-şimdi-gelecek”. Protestan ahlakının “cehennem bugün, cennet yarın” mottosundan, yazı geleneğindeki “giriş, gelişme, sonuç” üçlemesine hatta sosyal bilimlerin alanında geliştirilen kuramlara bu üç evreli, ilerleyen tarih anlayışı hâkimdir. Özellikle Aydınlanma sürecinde sekülerleştiği iddia edilen düşünme, Rönesans resminde dönüşen, dünyevileşen yani yeniden üretilen “iktidar” biçimine benzer bir dönüşüm geçirir. Resmin içinden teolojik figür çıkartılmış ancak çerçeve üç evreli zaman fikriyle örtüşür biçimde aynı kalmıştır.

Mesele yalnızca iktidara ilişkin değil, ona bağlı olarak ekonomik, sanatsal, kültürel ve hatta ekolojiktir. 19. yüzyıldan bugüne kat edilen teknolojik ve endüstriyel gelişmelerin insanın varlığını olumsuz yönde etkilediğine dair tartışmalar devam etmektedir. 20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan düşünümsel modernleşme kuramlarına göre insanın makûs kaderine karşı koyma ve doğayı aşma çabasının sonucu olan gelişmiş teknoloji ve bilim, artık onun yeryüzündeki varlığını tehdit etmektedir. Gerek tehdidin gerekse tehdit algısının müsebbibi modernleşme sürecinin ta kendisidir. Sürecin ulaştığı aşamada neden olduğu yan etkiler bir sonun yaklaştığı düşüncesini geri çağırır. Dolayısıyla “imâl edilen riskler” ve yan etkiler (Beck & Giddens & Lash, 1997), kıyamet inancını ya da spekülasyonlarını da beraberinde getirmiştir.

Meselenin sanatsal boyutu çerçevesinde ele alınacak olan sinemada ise kıyamet, hatta kıyamet-sonrası temalı farklı anlatı yapılarına sahip birçok film üretilmiştir. Bu anlatı yapılarını oldukça kaba bir çerçevlendirmeye sinemanın hem sanat hem de endüstri oluşu gerilimi ekseninde gruplandırmak mümkündür. Diğer niteliklerinin yanı sıra filmlerin anlatı yapısını ve özellikle film zamanını nedenselliğe dayalı olay örgüsü belirlemekte ve bu belirlenim “sanat sineması” ya da “klasik sinema” ayrımı yapabilme imkân sağlamaktadır (Bordwell, 2002,

s. 95). Çalışmada amaçlanan, sinemanın, hatta kıyamet filmlerinin tamamına ilişkin bir genellemeye ulaşmak değildir. Bu temaya sahip filmlerden yalnızca üçü seçilmiştir. Seçilen filmler, çalışmanın da zamansal bakımdan klasik üçlü zaman anlayışı üzerine kurulmasına imkân sağlamaktadır. Dolayısıyla filmler modern zamanı ve tarihi anlama biçimini belirleyen, arka planı Hz. İsa'nın doğumu ve dönüşüne dayalı batılı zaman kurgusundaki üç evreyi takip etmektedirler: Kıyametten önce *Melancholia* (*Melankoli*, Lars von Trier, 2011), kıyamet esnasında *2012* (Roland Emmerich, 2009) ve kıyametten sonra *Le Temps de Loup* (*Kurdun Günü*, Michael Haneke, 2003). Böylelikle çalışma, ilerleme güdüsüne dayalı egemen zaman kavrayışı içinden filmlerin önerdikleri “spekülasyon”larla ayrılmaya, egemen olana bağlı olan “öteki”ni değil, egemen oldan muaf olan “başka”yı aramaya ve anlamaya çalışacaktır.

Kıyamet Düşüncesi: Tarihten Spekülasyona

Batı düşüncesinde tarih, sonlu bir “ilerleme” hedefiyle kurgulanmıştır ve temelini teolojiden almaktadır. İlk Yahudi gizemciliğinin dönüşlü geleneği ile anlaşılabilir olan bu düşüncede ilerleme, evrenin Tanrı'ya geri verilmesi amacıyla insanlığın belli evrelerden geçmesi gerekliliğine dayanır. Bu bir arınma sürecidir ve insan son görevini yerine getirmek üzere bu evreleri kat etmelidir. Hıristiyan teolojisinde de zaman ve yaşam tasarımı bu görev ekseninde örgütlenecek devam eder. Teolojik ilkelerce belirlenen süreçte ilerleyen tarih, bu sonul amacı gerçekleştirmek üzere evrensel nitelikte tasarlanmıştır. Tarihi “nesnel” ya da “tanrısal” olan planı keşfetmelidir. Bu plan vahiy dayanır ve Tanrı vahiyle yalnızca geçmişin değil, geleceğin de bilgisini iletir. “Demek ki Orta Çağ tarih yazımı ileriye doğru, Tanrı'nın önceden düzenlediği ve insanın vahiy yoluyla bildiği bir şey olarak tarihin hedefine bakıyordu: Yani bir öte dünya bilgisi (*eschatology*) içeriyordu” (Collingwood, 2010, s. 99).

Ortaçağ süresince devam eden bu ereksel zaman ve tarih anlayışının içeriği Rönesans'la birlikte deforme edilir. İnsan giderek tarih anlayışının merkezine kendisini; bilgisini, deneyimini, yorumunu ve belki de hepsinden önemlisi “şimdiyi” yerleştirmeye başlar. Artık insanın “Ne?” ve “Kim?” olduğu sorularının cevapları dünyevi olanda da aranmaktadır. Böylelikle ilerleyen ama sonlu olan tarih anlayışının içinde *şimdi*'ye de yer açılır. Şimdi, özgürleşme ve gelişme idealiyle tarih düşüncesini şekillendiriyor gibi görünse de aslında süreç içinde bu yeni düşünmenin, eskinin biçiminden çok da uzaklaşmamış olduğu açığa çıkar. Aslında bu tarih bir bakıma insanın Ortaçağda biriktirdiği tutkularının da dışavurumu, “insan tutkularının tarihi”dir (Collingwood, 2010, s. 102). Hatta Aydınlanma sürecinde dâhi teolojik zaman kurgusundan uzaklaşmak, özellikle sosyal bilimlere ilişkin kuramsal düşünme sürecini bu kurgudan soyutlamak mümkün olamamıştır (Aysevener, 2001, s. 171-176). Rönesans ve dâhi Aydınlanma teolojinin kurgusunu tamamen aşmamış hatta tıpkı din gibi yönelimini geçmişe ve geleceğe doğru belirlemiştir:

İnsan yaşamının aslında kör, usdışı bir iş olduğu ve hep de öyle olmuş olduğu düşüncesine dayalı olduğu halde, içinde iki dolaysız gelişmenin tohumlarını taşıyordu: Geçmiş tarih usdışı güçlerin oyunu olarak gösterecek olan bir geriye bakış ya da daha tam bir tarihsel gelişme ve aklın egemenliğinin

yerleştirileceği bir mutluluk çağı yaratmayı uman, bunun için çabalayan ileriye bakış ya da daha pratik veya siyasal bir gelişme (Collingwood, 2010, s. 127).

Modern bilme biçiminde öznenin düşüncesinin nesnesini parçalara bölme, bölerek bilme yöntemi tarih felsefesi için de geçerlidir. Tarihi dönemselleştirerek tanımlamak ve belli bir hedefe yöneltmek aslında modern düşüncenin teolojiden aldığı önemli bir mirastır. Bu çalışmada modernleşme ya da modernite kavramlarının herhangi bir ön takı ya da sıfatla betimlenmemiş olması bu bilme biçimine karşıt tutumun sonucudur. Özellikle 19. yüzyılda oluşturulan kuramlar farklı ideolojileri ve hedefleri işaret etseler de (Comte'un "Üç Hâl Yasası"; teolojik, metafizik ve pozitivist hâlleri ile Hegel ve ardılı olan Marx'ın tarihin ilerleme sürecini üzerinde kurguladıkları diyalektik; "tez-antitez-sentez" bu karşıtlık için iyi örneklerdir) önceden belirlenmiş bir "son" düşüncesini salık verdikleri aşikârdır. Dönemselleştirme denemeleri ve son'a kavuşmaya dayalı kuramlar aslında tarihin de tıpkı doğadaki gibi belli yasalarla ilerlediği iddiasını taşımaktadır (Aysevener, 2001, s. 178-180). Böylelikle dinsel dogmaların yerini, gözleme ve deneye dayalı bilimin yasaları almıştır ancak çerçevenin sınırları hâlâ aynıdır. "Hıristiyan düşünürler, en iyiye ulaşmanın diğer bir deyişle kurtuluşun, tarihsel sürecin sona ermesiyle olanaklı olacağını belirtmişlerdir. Özellikle Hıristiyan öğretisinin kurtuluşa yönelme düşüncesi ile ilerleme öğretisinin gerçekliğe yönelme düşüncesi benzerlik gösterir. Bu bakımdan, dinsel geleneğin bir uzantısı olarak kabul edilebilir" (Aysevener, 2001, s. 181).

Hıristiyan teolojisinden 19. yüzyılın büyük kuramlarına, Batı'nın sahip olduğu zaman ve ilerleme anlayışı kuşkusuz tek-tipleşmeye dayalı bir "evrensellik" iddiası taşımaktadır. Oysa tarihin aktardığı gerçek çok boyutlu, çok katmanlıdır ve yorumlanışı bakımından kültürel farklar içerir. 19. ve özellikle 20. yüzyılda tarih yazımına ilişkin bu "evrensellik" ve "çok boyutluluk ve katmanlılık" karşıtlığı tarihin okunma/yorumlanma biçimini özelden tarihe, genelde ise tüm sosyal bilimlerin alanında tartışmaya açar. Tarihsel olguları doğa olayları gibi yasalarla ele alan pozitivist düşünmeye karşıt bir bakışla 19. yüzyılın sonlarında yorumsamacı yaklaşım (*hermeneutik*) ortaya çıkar. Schleiermacher, Dilthey ve Gadamer gibi felsefe tarihinin önemli isimlerinin başı çektiği bu yaklaşımın esası tercümedir ve eleştirisini "açıklama" ve "anlama" eylemleri arasındaki farkla inşa eder. Bu eleştiriye göre açıklama, doğa bilimlerinin; anlama ise tarihin meselesidir. Pozitivist yaklaşıma göre bilimlerin tek olan gerçekliğin ancak farklı cephelerini konu edinebilir. Bu konu edişin yolu, yöntemleri aynıdır ve hepsinin sonuçta ulaştığı genel yasalardır. Yorumsamacı yaklaşım "açıklama" ve "anlama" arasındaki ayrımla bu bakışta bulunmayan "duygudaşlığa" vurgu yaparlar (Dinçer, 2002, s. 3-4). Her bir olay ya da olgunun kendi içinde koşulları vardır ve bu koşullar diğer olgu ve olaylarla bağlantılıdır. Dolayısıyla bir ilerleme çizgisi, kronoloji yaratarak tarihi yazmak ya da bu tarihin evrensel olduğunu iddia etmek kuşkusuz gerçeği anlamaya ilişkin değil, geleceği şimdide belirlemeye yönelik bir müdahaledir. Zamana ve tarihin nesnesini oluşturan olay ve olgulara belli bir çerçeveden bakan tarih yazarının ürettiği, bu olay ve olguların yorumudur ancak. "Tarihsel

olayları kronolojik olarak sıralamak ve sıralamaları ayrıntılı açıklamaların dayanağı olarak görmek tarihsel düşüncenin yanılgısıdır. Bu yanılgı, tarihin doğa bilimleri ile aynı türden bir bilgi türü olduğu düşüncesinden kaynaklanmaktadır” (Aysevener, 2001, s. 183).

Özellikle 20. yüzyılda pozitivist anlayışın olguların neden-sonuç ilişkilerine yaptığı vurgu nedeniyle “genelleme” ve “neden” kavramları tartışmanın merkezine yerleşir. Oysaki doğa bilimlerine benzer biçimde “tarihi bilimselci bir tavırla ele almak”, tarihi aslında ait olmadığı mekanik ve yasal bir alanda tanımlamaya zorlar. Doğa bilimlerinin amentüsü olan “neden”, tarihin yok sayma lüksüne sahip olduğu bir fazlalık değildir. Ancak düşünme tarihindeki temel problem, tarih yazımında “doğal neden” ve “tarihsel neden” arasındaki ayrımın doğa bilimleri ve tarihin farklı bilme biçimleri oldukları kabulüyle yapılmamasındandır. Neden ve nedensellik, Antik Yunan’dan hatta daha yakın bir tarihle Descartes’dan beri batılı düşünme biçiminin çerçevesini belirlemektedir. Bu çerçeve de kuşkusuz bilginin geçerliliğine dolayısıyla genellenebilme özelliğine referans vermektedir (Dinçer, 2002, s. 3-6). Descartes’ın hedeflediği şey, tüm bilimleri ilintilendiren, bir arada tutan bir yöntem bulmaktır ve bu hedefe ulaşabilmek için kesin bilgiye ihtiyaç duyar. Kesin bilginin temeli “ben”dir. “Düşünüyorum, öyleyse varım” deyişiyle düşünmesine nesne olan her şeyi *ben*’in garantörlüğüne indirger ve artık şüphe edemeyeceği bir nedeni vardır: Akıl. Böylelikle Descartes Batı düşünme biçiminin temelini oluşturan *ben*’i ve akıl merkeze yerleştirir.

18. yüzyıl Aydınlanmasının önerdiği, akıl ve matematiğin kesinliği üzerine konumlanan düşünme biçimi yaşamı genelleştirilmiş, kesin bilgiyle açıklamaya çalışmıştır. Ancak 19. ve özellikle de 20. yüzyılda meydana gelen ekonomik, politik ve kültürel gelişmeler modernleşme süreciyle vaat edilen evrensel, kesinlikli, denetlenebilir bilgiye her alanda ulaşmanın imkânsızlığını ortaya çıkarır. Süreç içinde birçok kavram, tanım ve hatta kuram iç içe geçerek, belirsizleşmiştir. Bu durumda kavramlar ve kuramlar birçokları tarafından yeniden çerçevelendirilmeye ve belirsizlik aşılımaya çalışılmıştır. Yine de ortaya çıkan geçmişe göre devasa bir belirsizlik ortamıdır. Modernleşme sürecini gelinen aşamasında “belirsizlik”le tanımlayan birçokları gibi, düşünümsel modernleşme kuramcılarında Beck için de 20. yüzyılın sonlarında belirginleşen bu belirsizlik hâlinin temel nedeni “öteki”nin yitirildiği Berlin Duvarı’nın yıkılışı ve teknolojinin kitlesel bir tehdit biçimine dönüştüğü Çernobil faciasıdır (Beck, 1999, s. 9-15). Süreç içinde gelenek ve geleneğe bağlı olan güven mekanizmaları yerlerini belirsizliğe ve risklere bırakmışlardır. Modernleşmenin temas ettiği her alan kayganlaşır ve insan kendisini demirleyebileceği kalıcı bir liman bulamaz.

Çalışmada “belirsizlik” kavramı ile doğrudan ilişkili olarak öne sürülen “spekülasyon” kavramı çift yüzlüdür. Bir yüzüyle belirsizlik ortamıyla uyumlu olup modernleşme sürecinin uçucu niteliğini beslerken, diğer yüzüyle içerdiği belirsizlik aracılığıyla deneyimlenen uçuculuğun nedenlerini ortaya çıkarmanın imkânını da taşır. Birçok farklı bağlama göre konumlandırılabilen spekülasyonun etimolojik kökeni “*specere*”den (görmek) gelir ve sözlük anlamı vurgunculuk, karaborsacılık, matematikte saptırma ve felsefede kurgu, kurama

dek açılmaktadır. Bu çalışmada spekülasyonun bir kavram olarak düşünülmesinin, 21. yüzyılda neredeyse bir gerekliliğe dönüştüğü öne sürülmektedir çünkü spekülasyon açıklamadan çok, anlama biçimlerine referans vermektedir. Geçmişin vaatleri gerçekleşmemiştir. Yeniye ihtiyaç vardır ve yeniye imkân sağlayacak ise belirsizlikle uyumlu olan spekülasyondur.

Protestan ahlakını yönlendiren zaman lokomotif, uzun vadedeki amaçlar aşkına şimdiki zamanda ertelenmiş doyumlardır. [...] yani demir kafesin sırrının bu zaman lokomotif olduğuna inanılıyordu. Doyumu ertelemek özdisiplin sağlayabilir, mutlu olun ya da olmayın, metanetle çalışırsınız, çünkü ileride gelecek o ödüle odaklanmışsınızdır. [...] Geleceği düşünerek tasarruf yapmak, Protestan Ahlakının özü, artık güvenli olmayan zayıf yapılar nedeniyle geçerliliğini yitirdi (Sennett, 2009, s. 59).

Geleceğe duyulan inancın gerek teolojide gerekse bir bakıma onun devamı gibi okunabilecek modernleşme sürecinde itibarını yitirmesi, ilerleme düşüncesinin motoru olan nedenselliğin zincirini de söker. Ortaya çıkan yalnızca bir zincir boşalması değil, zincirin her parçasının etrafa saçılmasıdır. Gelineen noktada hiç kimse zincirin neden koptuğu sorusunu sormaz çünkü sonuçlar, nedenleri tarafından çoktan terk edilmişlerdir. Artık mesele nedenlerin bilimsel mi tarihsel mi olduklarına karar vermek değil, bir atalet durumu olan sonuçlar evreninden nasıl çıkılacağıdır. Artık hiç kimse domuz gripinin ya da zehirli kenelerin neden ortaya çıktığını dâhi sorgulamamakta, bunların neden oldukları ortamlardan uzak durarak tedbir biçimlerini ve tavsiye edilen ilaçları tüketmektedir. Bu tür spekülasyonlar sermayenin devir zamanı ile doğrudan ilişkiliyken, diğer yandan çerçevedeki resimde ne kutsallar ne de tüccarlar görünmektedir. Zamanın bu noktası kimilerine göre “sonra”nın alanı, teolojide sözü edilen geri dönüşün ya da geri sayımın zamanıyken kimilerine göre ise saf belirsizliğin, bilinen hiçbir gelenekle açıklanamazlığın zamanıdır.

Artık biz “büyüsü yitmiş” din-sonrası bir çağda yaşadığımız için bu türden afetleri, büyük doğal döngünün bir parçası ya da tanrısal gazabın bir ifadesi olarak anlamlandıramıyoruz –bunlar artık, çok daha dolaysız biçimde, açık bir nedeni olmayan yıkıcı bir öfkenin anlamsız müdahaleleri olarak yaşantılanıyor (Žižek, 2012, s. 60).

Her spekülasyon kendisini bir temel üzerine inşa eder. Bu bağlamda “geleceğe” ilişkin “şimdide” ürettiği her iddia ile kendisinden öncekini, “geçmiş” ve geleneği içinde taşır. Genelde tarih yazımı, özelde ise sinemada kıyamet teması üzerinden düşünüldüğünde ilk ele alınması gereken spekülasyon binyılcılıktır. Hıristiyan teolojisindeki bin yıl/kıyamet spekülasyonlarından biri Armagh başpiskoposu ve Dublin koleji âlimlerinden Ussher’e aittir. Ona göre Yaratılış ile Hz. İsa’nın yeryüzüne dönüşü arasında altı bin yıl bulunmaktadır çünkü Tanrı dünyayı altı gün çalışarak yaratmıştır. Süleyman’ın tapınağı bu sürecin tam ortasındadır ve Hz. İsa bundan 1000 yıl sonra doğar. Hz. İsa’dan iki bin yıl sonra Tanrı’nın dinlendiği yedinci günün başlayacaktır (Gould, 2000, s. 26). Dönüşün zamanı Ussher’in ve diğerlerinin spekülasyonlarına göre 21. yüzyılı göstermektedir. İşte bu nedenle bugün kıyamete ilişkin gerek bilimsel gerekse sanatsal spekülasyonlar artmakta, gelmekte olan son neredeyse her alanda haritalandırılmaya ve takvimlendirilmeye çalışılmaktadır. Bilim ve

sanatın dışında, sona ilişkin kurguya sahip uygarlıkların (Aztekler, Mayalar vd.) ya da popüler kişilerin spekülasyonları tekrar okunarak, yeniden yorumlanmaktadır.

Rönesans'la başlayan zihniyet dönüşümü de kıyamet inancından özellikle düşünmenin biçimi bakımından muaf değildir. Geleneğin yerini alan modernin ilerleme sürecinde kıyamet de biçim olarak varlığını sürdürürken içeriği dönüşmüş, dünyevileşmiştir. Sürecin ekonomik ve kültürel boyutları küresel dünya düzeni ile birlikte düşünüldüğünde, uygarlığın geldiği aşama kendisini tehdit eden bir boyuta ulaşmıştır. Düşünümsel modernleşme kuramcılarının iddia ettikleri gibi, modernleşme süreci kendi üzerine evrilmektedir. 19. yüzyılda Marx işçi sınıfının bilinciyle kitleler için olumlu yönde bir tarihsel dönüşümün gerçekleşeceğini iddia etmiştir. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısıyla bu ve daha birçok olumlu iddianın tersine, tarihin motorunun modernleşmenin gelişmişlik düzeyinin göstergesi olan teknolojilerin “yan etkiler”i olduğu öne sürülmüştür (Beck, 1999). Bu bağlamda Çernobil faciası bir çeşit kıyamet olarak düşünülebilir.

Neredeyse her kültür birçok kıyamet spekülasyonuna sahiptir. Geleceğe ilişkin bu çoklu bakış ve anlama, tarih felsefesindeki açıklama ve anlama gerilimini de içinde saklı tutar. Tarihin sonunun Hz. İsa'nın dünyaya dönüşü ile geleceği gibi, kimi spekülasyon teolojiden referans alırken; kimi spekülasyonlar da insan bedenine, gelişen teknoloji ve evrene ilişkin bilimin ulaştığı gelişmişlik düzeyini işaret etmektedir. Bu bilindik spekülasyonlar çerçevesinde Žižek de kıyamete ilişkin üç senaryodan söz eder: Bunlardan ilki şimdiye kadar tarih felsefesi üzerinden sözü edilen “Hıristiyan-köktendinci” kıyamet inancı iken, diğerleri *New Age* ve *techno-digital-posthuman* evrimidir (2012, s. 13). Bunlar farklı inanış ve olguları referans alan kıyamet spekülasyonlarıdır. Nedenler farklı ya da belirsiz olsa da kıyamette sonuç hepsi için aynıdır. Tüm bu spekülasyonlar aslında geleceği tanımlama ve bu tanım üzerinden şimdiki anlamlandırma çabasıdır. Dolayısıyla kıyamete ilişkin her türlü spekülasyon aslında bir nevi geleceğin tarihini şimdide yazma çabasına denk düşmektedir. Günlük gazeteler geleceğin tarihini şimdide yazma girişiminin birer aktörüdür. Mizanpajda özel olarak ayrılmış kutularda her gün gezegenler, kahvenin faydaları, yeni bilimsel buluşlar vb. ile ilgili çeşitli spekülasyonlar yayımlanır. Bu köşelerde tartışılan konulara benzer bir örneği Žižek de verir: “ABD gizli savunma servisleri, insan beynine hassas elektromanyetik dalgalar göndermek suretiyle duygu ve davranışları dışarıdan kontrol etmek amacıyla araçlar geliştiriyor ve bunun için geniş çaplı ve uzun dönemli bir proje başlatmış bulunuyor” (2012, 13, s. 40-41). Bu haberlerin “doğru” ya da “yanlış” olarak değerlendirilebildiği zamanlar geride kalmıştır.

Henüz gelmemiş, gerçekleşmemiş olanın tarihini yazmaya çabalamak – teolojinin ereksel tarihi bir yana konuşursa- spekülatif bir tutumdur. Tarihin bu yazım biçimi ancak “zaten tarihin sonunda bulunduğu” spekülasyonu ile anlamlı hale gelebilir. İlerleme güdüsüne ilişkin yazılan tarih, bir anlamda nedenlerin sonuçlarını terk ettiği, sonsuz bir atalet durumunu işaret eden “şimdi”nin tarihidir ya da artık tarihe ilişkin bilgilerin *son*'dan başlayarak tekrar sorunsallaştırılması gerekmektedir. Sona ilişkin güncel görüşlerse iki kutupta

toplanabilir. İlk kutup Aydınlanma değerlerinin artık geçerliğini kaybettiği düşüncesine sahiptir ve yeni dönemin değersizlik ortamında bu değerlerin geri çağrılması gerekliliğine inanır. İkinci kutup ise Aydınlanma karşıtları olarak, Aydınlanmacı değerlerin ve bu değerler ekseninde oluşturulmuş tarih fikrinin tekrar ele alınması gerekliliğini savunur (Horrocks, 2000, s. 15). Daha önce “müdahale” olarak tanımlanan evrenselci tarih anlayışı da göz önünde bulundurulduğunda çalışmanın topyekûn önerisi bu noktada ortaya çıkmaktadır: Spekülasyon çift yüzlü bir kavramdır. Egemen olana işaret eden yüzü belirsizliği besleyerek, modernleşme sürecini pekiştiren niteliğe sahipken; diğer yüzü yarattığı belirsizlik ortamıyla çoktan yitirilmiş “nedenleri” diriltmenin imkânını sağlar.

Sonun gelişi ve tarihe ilişkin farklı bir bakışa sahip olan Baudrillard, tarihin gelinen noktasında insanın fosil ve klon arasında bir yerde sıkışıp kaldığını; sanat eserinin de doğup yaşayıp müzede ölmek yerine, doğrudan müzeye gittiğini çünkü sanal fosil olduğunu iddia eder (1997, s. 449). Ayrıca 2000 yılı da gerçekleşmemiştir, bu yüzyılın tarihi sonsuz kere tekrar yaşanmıştır. Bu, geleceğin olmadığı bir binyılcılıktır (Baudrillard, 1997, s. 447). Beauburg’a yerleştirilmiş dijital saatin milyonlarca saniyeyi geri sayıyor oluşunu modernitenin zamanla ilişkisinin tersine çevrilisinin mükemmel bir sembolü olarak değerlendirir. Artık zaman ileri doğru sayılamayacağı gibi, sondan başlayan bir kesintiyle anlaşılmalıdır. “Son ile kendinizi ayıran saniyeleri saydığımızda gerçek şudur ki zaten her şey sondadır, bizler çoktan sonun ötesindeyiz” (Baudrillard, 1997, s. 447).

Bu saat yüzyılın sonunun mükemmel bir sembolüdür, çünkü zamanı geri saymaktadır. (...) Zira geri sayım sadece yeni milenyumumuzla bir bombaymış gibi yüzleşmemizi değil, ayrıca zamanı, bir birikmeden ziyade eksilme ve tükenme olarak kurgulamamızı temsil eder. Baudrillard’a göre, tarih ve zaman, geçmişteki başlangıç noktasından başlayıp ileriye doğru büyüyen değil, sifıra doğru azalan şeylerdir artık” (Horrocks, 2000, s. 43-44).

Baudrillard için bugün insanlık derin bir koma halindeki zaman ve tarihi deneyimlemektedir. Bu deneyim kendisini sonsuz bir krizle tanımlayan milenyumun histerisidir. Artık bir son yoktur ve sonun ötesinde, paralel bir evrene yayılan transpolitik, transseksüel, tranestetik bulunmaktadır. Aslında bu geri sayım da bir çeşit dünyanın otomatik yok oluşuna denk düşmektedir (Baudrillard, 1997, s. 448). Bildik anlamıyla ilerleyen zamanla belirlenen tarihin ortadan kalktığını iddia eder ve tarih artık bir simülasyondur. Tarihin simülasyon olduğu iddiası kuşkusuz gelecek kadar geçmişi de belirlemekte ve insanı bir daha asla düşünüp eyleyemeyeceği, adeta gazsız bir ortama hapsedmektedir. İlerleyen ve son hedefine yazgılı tarihte sonun kendisi sonsuzlaşmıştır. Oysa bu çalışmada tarih ve spekülasyon kavramları arasında bir ilişki kurularak spekülasyon kavramının belirsizliğinden doğabilme ihtimali olan umut saklı tutulmaya çalışılmaktadır. “Doğrusal, ilerlemeci zaman kavramımız tartışmalı duruma gelirse, mantıksal olarak ‘son’ düşüncesi ya da sonun durmadan ertelenmesi fikri de tartışmalı olacaktır. Öyleyse son da yapay olmalıdır” (Horrocks, 2000, s. 7-8).

Sinemadan Kıyamet Spekülasyonları

Sinema yaşamın ne olduğu, ne olması gerektiği ve ne olacağına ilişkin spekülasyonlar üretmektedir. Ancak bu üretimin biçimi yani anlatı yapıları üretilen filmin ana akım ya da sanat sinemasına ilişkin kaygılara bağlı olarak, “belirsizlik” ekseninde ortaya çıkar. Özellikle sanat sineması modernitenin içinde bulunduğu bu belirsizlik durumunu bir imkân olarak kullanır. Klasik anlatı biçimini olaylar arasındaki neden-sonuç zincirini kırarak ve karmaşık psikolojik örüntüye sahip karakterler kullanarak kıran sanat sineması, kendisini gerçekçilikle tanımlar. Aslında sanat sineması bir anlamda da karakterlerin belirsiz amaçları hatta amaçsızlıklarıyla tanımlanabilir. Dolayısıyla klasik sinemadaki sonuca kilitlenmiş, hatta sonun izinde yolculuğunu tamamlayacak olan kahramanın yerini, psikolojik bakımdan aşırı hassaslaşmış karakter alır. Seyirci bu belirsizlik içinde ortaya çıkan sorunları aşmak üzere gerçekçi nedenler aramak zorundadır. Eğer belirsizlik düzeyi giderek artarsa yapılacak şey, anlatıyı açık-uçlu bırakmak ya da nedensizce bitirmektir (Bordwell, 2002, s. 96-99). İşte bu özellik sinemanın belirsizlik yaratarak, nedenleri sorgulamanın, başka spekülasyonlar üretmenin ve sonuç olarak yeniyi aramanın imkânını sağlar.

Klasik sinemada ise durum tam tersidir. Karakterler belli bir hedefe kilitlenmiş, psikolojik açıdan kolaylıkla tanımlanabilir ve film iyi ya da kötü mutlaka belirli bir sona sahiptir. Filmin zamanı nedensellik ilişkilerinin –ki genellikle çifte nedensel yapıya sahiptir- düzenli dizilişleriyle belirlenir. Antik Yunan tiyatrosundan beri en bilindik yöntem olan klasik anlatı yapısı o denli tekrar edilmiştir ki üretilen filmlerin çoğu yapısal anlamda birer klişeye dönüşmüştür (Bordwell, 1985, s. 157). Bu süreç modernleşme sürecinin kat ettiği ile örtüşür. Düşünsel modernleşme kuramcılarının da iddia ettikleri gibi, ilerlemeye dayalı yazgısını kat etmiştir ve yolun sonunda artık kendisi üzerine dönmektedir. Bu kendi üzerine dönüşün klasik sinemadaki, özellikle Hollywood sinemasındaki yansıması sinema teknolojilerinin sinemanın dilinin yerini almasıdır.

Sinemada kıyamet genellikle salgınlar, depremler, tsunamiler, uzaylılar, zombilerle hatta bilim ve teknoloji gibi klişe nedenlerle birlikte gelir. Klasik yapıyla tasarlanan bu tür filmler için mutlak son, iki biçimde belirir; ya gezegen olarak dünya ya da dünya üzerindeki yaşam yok olur, ikincisinde ise beklenen Mesih tüm dünyayı kurtarır. Filmde kitleler kahramanla özdeşleşseler de bu spekülasyon geleceğin yalnızca mağdurdurlar. Bu kabullenilmiş mağduriyetin temel nedeni geleceğe ilişkin umudun, beklentinin, kendi kendisini kurtarma fikrinin, “aklına kullanma cesaretinin” yitirilmiş olmasıdır. Bu yüzden kıyameti konu edinmiş filmlerin çoğu “yabancılaşma” kavramı üzerinden sorunsallaştırılabilir: Doğaya, emeğine, emeğinin ürününe ya da tür ilişkilerine yabancılaşma (Marx, 2000). Daha geniş bir çerçevede söylenebilir ki bugün modern insanın -zaten yapay ve dışsal olan- modernleşme sürecinin temeli ve biricik değeri olan zamana yabancılaştığı söylenebilir. Zaten dışsal olan modern zamana yabancılaşmanın beraberinde getirdiği belirsizlik, tarih bilincinden referans alan düşünme biçiminden uzaklaşarak şimdinin sonsuz ataletine

sıkışmış kitlelerin tepkisizliğini sürekli yeniden üretmektedir. Bu yabancılaşma durumu da kıyamet düşüncesini gündemde tutan ve besleyen biricik kaynaktır.

Eskiden sinema ve (kendine özgü tekniğin çılgınca kullanımı da dahil olmak üzere romana özgü, mitik, gerçek dışını kapsayan) düşsel arasında canlı, diyalektik, dolu dolu ve dramatik bir ilişki vardı. Bugün sinema ve gerçek arasındaki ilişki bunun tam tersi sayılabilecek negatif bir ilişkidir çünkü hem gerçek hem de sinema özgünlüklerini yitirmişlerdir. Birbirlerine doğru asla birbirlerine dokunamayacak bir şekilde ilerleyen iki soğuk medyanın yani mutlak bir gerçek içinde yok olmaya çalışan sinemayla uzun bir süreden bu yana sinematografik (ya da televizüel) hiper gerçeklik tarafından emilmiş bir gerçekliğin cinsellikten arındırılmış nişanlılığı, “cool” bir suç ortaklığı ve iletişimden yoksun birlikteliği (Baudrillard, 1998, s. 66).

Pozitivist düşünme geleneğinin ilerlemeci, nedenselliğe dayalı, “açıklama” kaygısıyla belirlenmiş ve üçlü zaman kurgusuna sahip olma niteliği ile örtüşen klasik sinemanın genellemeye dayalı yapısı yerine, yorumsamacı yaklaşımın “anlama” kaygısının temel alındığı ve bu kaygı ile sinemada üretilebilecek spekülasyonların önemine dikkat çeken bu çalışmada kıyametle ilgili üç film çözümlenmektedir. Bu filmlerin bir araya getiriliş biçimleri klasik anlatının üçlü zaman anlayışıyla eşleşiyor gibi görünse de özellikle *Melankoli*'nin ve *Kurdun Günü*'nün anlatı yapılarında barındırdıkları eleştirel tutumla klasik anlatı kırılmaya çalışmaktadır.

Melankoli: Kıyametin İçinde Kıyameti Beklemek...

Melankoli'nin dünyanın sonuna ilişkin iki bölümden/sekanstan oluşan bir hikâyesi vardır. Birinci bölümde Justine'in melankoliyi, ikinci bölümde ise Claire'in Melankoli gezegenini nasıl karşıladıkları anlatılır. Justine ve Claire iki kız kardeşirler, dolayısıyla ikisi de bir diğerrinin hikâyesinde yer almaktadır. Hikâye zamansal akışı bakımından düz çizgiseldir. Melankoli hem yaşamın anlamını sorgularken herhangi bir cevaba ulaşamayanların deneyimledikleri durumdur (melankoli) hem de dünyaya çarpmak üzere olan gezegenin adıdır (Melankoli). İki farklı melankoli arasındaki ayrımla Lars von Trier zaten bir kıyametin içinde yaşamakta olduğumuzu, Baudrillard'a yakın bir duruşla göstermiştir: Kıyametin içinde kıyameti beklemek.

Film temel meselesi olan Melankoli gezegeninin dünyaya çarpması dâhil önemli figür ve olayların sıralandığı gerçeküstü sahnelerle başlar. Bu sahnelerin hemen ardından “zaman” kavramına referans veren, ufka açılan oldukça düzenli bir bahçenin ortasında devasa bir güneş saati göze çarpar. Saatin iki yanında bulunan süs ağaçlarının gölgeleri ilgi çekicidir. Sağlı-sollu sıralanmış olmalarına rağmen her iki taraftaki ağaçların gölgeleri ortadaki güneş saatine doğru düşmektedir. Bu da bir yandan zamana biat eden yaşamı simgelerken, diğerr yandan güneş dışında bir ışık kaynağı daha olduğuna (Melankoli gezegenine) işaret etmektedir.

Film, “Bölüm I: Justine”le devam eder. Gelin (Justine) ve damat (Michael) oldukça uzun ve geniş bir limuzinle daracık bir yoldan ilerlemektedir. Araba yolda sıkışır ve kalır. Bu sıkışıp kalma yalnızca birkaç saat sürecek

evliliğin de habercisidir. Gelinle damat yürümek durumunda kalırlar. Düğünün yapıldığı yere (ablasının kırdaki saraya benzeyen evine) geldiklerinde gelinin ablası (Claire) ve eniştesi (John) onları karşılar ancak oldukça kızgındırlar. Ablası bu gecikmenin planlarının arasında olmadığını söyler. Oysa Justine'in düğününe ilişkin herhangi bir telaşı ya da gerginliği yoktur, hatta bu durumu umursamaz. İki karakter arasındaki zıtlık da serimlenmiş olur. Salona girilirken geleneğe göre, herkesten kavanoza fasulye atmaları ve fasulyelerin sayısını tahmin etmeleri istenir. Justine bunu da umursamadan içeri girer ancak Michael atıp gerçekçi olamayacak denli büyük bir sayı söyler.

Düğün devam ederken Justine bahçeye çıkar. Onun da davranışlarını belirleyen ruh halinin ilk bakışta umursamazlık olduğu düşünülse de gerçek öyle değildir. Lars von Trier, Justine karakterinin kendisine benzediğini, karakterin kıyamet kehanetleri ve depresyona ilişkin deneyimleri üzerinde temellendiğini söyler (Thorsen, 2011, s. 3). Justine, duvağının bir parçasını bahçede yere atmıştır ve golf arabasına binerek teleskobun yanına gider. Golf arabasına takılan gelinliğini çeker ve bir parçasını yırtar. Gökyüzündeki yıldızlara bakar, bir süre sonra salona döner. Justine'in için olarak deneyimlediği melankoli, Melankoli gezegeniyle dışallaşacak ve gözle görünür bir sona ulaşacaktır. Claire elindeki programa göre davetlileri müziğin olduğu salona çağırır. Herkes gülümseyerek dans etmektedir. Justine yine kendi düğününü umursamayarak uykusu gelen küçük yeğeni Leo'yu uyutmak üzere odasına götürür. Küçük çocuk teyzesine "birlikte mağara yapacaktık..." der. Bu önemlidir çünkü filmin ve dolayısıyla dünyanın da sonunu bu sihirli mağarada karşılayacaklardır. Justine, Leo'nun yatağında uyuyakalmıştır. Claire gelir, onu uyandırır. Justine "Kendimi toparlamalıyım" der ve Claire sorar, "Neler oluyor?". Justine kesik kesik cümleler kurarak devam eder; "Bunu atlatmaya çalışıyorum", "Dua ediyorum", "Çabucak bitsin diye", "Dayanmak gerçekten çok zor".

Eniştesi John, Justine'e mutlu olması gerektiğini çünkü düğünü için çok para harcadığını söyler ve çıkarken sorar: "Golf sahasında kaç delik var?" Justine cevap verir: "On sekiz". Bu da önemli bir detaydır çünkü dünyanın sonundan saray benzeri evindeki yalnızlıktan kaçarak kurtulmak isteyen Claire, oğlu Leo ile birlikte köye ulaşmaya çalışacak ancak on dokuzuncu delikten geri dönecektir. Salona döndüğünde patronu Justine'i işe yeni aldığı Tim ile tanıştır ve sürekli ona verdiği yüksek maaştan bahseder. Patronun asıl derdi Justin'den tasarladıkları kampanyanın başlığını öğrenmektir ve Tim'i bu işle görevlendirir. Henüz ifade etmese de Justine, işinden de patronundan da nefret eder.

Gelin ve damat odalarına çıkar. Damat soyunurken Justine "bir dakika" der ve gider. Bu bir dakika asla geçmeyecektir. Michael bu kez duruma çok bozulmuştur. Justine, Tim'in şaşkın bakışları altında onunla birlikte olur. Daha sonra salona döner, babasıyla dans eder. Babasını uğurlarken ondan kalmasında ısrar eder ve sabah birlikte kahvaltı yapmak ister. Bahçede devam eden partiye döner, patronu hakkındaki gerçek düşüncelerini onun yüzünde söyler. Patron sinirle partiden ayrılır. Patronunun peşi sıra henüz evlendiği kocası da düğünü terk ederken Justine durumu umursamaz, Michael'a "Ne bekliyordun ki!" der, Michael de bunu "Haklısın" diyerek onaylar. Bu durum, Justine'in umursamazlığı Claire'i delirtir ve Justine'e ondan nefret ettiğini söyler. Bu nefret aslında Claire ve

diğerlerinin oynadıkları sınıfsal oyuna Justine'in katılmaması sonucunda açığa çıkan anlamsızlıktan kaynaklanır. İkinci nefret dalgası gezegenin çarpmasına ramak kala yaşanacaktır. Tim patronun ve damadın gittiklerini görerek Justine'e işbirliği önerir. Hem ona göre sevişmişlerdir de. Görevliler Claire'e kavanozdan 678 fasulyenin çıktığını ve bunu kimsenin tahmin edemediğini söylerler. Bu durum artık Claire'in umurunda değildir. Justine babasının odasına gider ve babasının ona bıraktığı notu görür; eve bırakılma teklifine hayır diyemediği için gitmiştir. Ertesi sabah uyanırlar ve Justine ile ablası Claire atlara binmeye giderler. Justine'in bindiği Abraham adlı at küçük dere üzerindeki köprüyü geçmemekte ısrar eder. Bu, filmde iki kez tekrarlanan, "iki evre"yi işaret eden bir sahnedir. Justine başını göğe kaldırır ve ilk evrede, yıldızların artık görünmediğini fark eder.

II. Bölüm Claire'in gözünden anlatılır. John yaklaşmakta olan Melankoli adlı gezegene ilişkin spekülasyonları internetten takip eden Claire'e kızar. Onların gerçek olmadığını iddia eder. Bilim insanlarının çarpışmanın olmayacağını, Melankoli'nin dünyanın yanından geçeceği savını tekrar eder. Claire'in "o aptal gezegenden korkuyorum" cümlesini "muhteşem gezegen..." olarak düzeltir. Ona göre Melankoli gezegeni görebilecekleri en güzel manzaradır ve yaklaşmasına daha beş gün vardır. Justine ise yaşamaktan neredeyse vazgeçmiştir.

Claire melankolinin ne olduğunu dâhi anlayamaz. Justine'i içine gömüldüğü melankoliden çıkarmak ve hayata döndürmek umuduyla çok sevdiği köftelerden yapar. Ancak Justine zar zor yemek masasına ulaşır ve masada Leo teyzesine yine mağara yapıp yapmayacaklarını sorar. Aslında bu soru filmin bütününe bakıldığında "kıyamet ne zaman kopacak?" sorusuna denk düşmektedir. Justine köfteden bir parça alır, çiğneyemeden çıkarır ve ağlamaya başlar. Neredeyse tüm insanlar gelecek için, Melankoli gezegeninin çarpma ihtimali için endişelenirken, Justine'in melankolisi başkadır. Von Trier'e göre Justine'in özlediği gerçek değerdir. Bu hepimizin içinde olduğu bir durumdur ve melankoliyle bağımızı sanat üzerinden kurarız (Thorsen, 2011, s. 6).

Leo laptopu alıp teyzesinin odasında açar, annesinin Melankoli gezegenini araştırdığı sayfalar açıktır ve gezegenin bir diğer adının "geçip giden" olduğunu okur. Oysa ne melankoli ne de Melankoli geçip gidecektir. Bu esnada odaya Claire gelir, korkacak bir şey olmadığını söyler. Justine yatağından kısık bir sesle Claire'e "Bir gezegenden korkacağımı sanıyorsan çok aptalsın" der çünkü Melankoli gezegeni onun deneyimlediği melankolinin dışsallaşması olabilir ancak. Bu durumda Justine kişisel kıyametini zaten yaşamaktadır. Diğer yandan bu cümle Claire ve Justine'in kaygı kaynaklarının tamamen farklı olduğunun ilanı işlevi görür. Filmin en rasyonel, dolayısıyla da bilime inanan ve kapitalist zihniyete sahip karakteri olan John, Melankoli gezegeni konusunda oldukça rahat görünmesine rağmen gizlice benzinden gıdaya birçok malzeme stoklamıştır. İki kız kardeş yine at binmeye giderler ve Justine'in bindiği Abraham yine köprüden geçmez. Bu ikinci evreye geçiştir çünkü artık gezegen görünmeye başlamıştır. Henüz başlangıç sahnelerinde ve gerçeküstü biçimde gezegenin dünyaya çarpma anı verilse de filmde kıyametin zamanı için Hıristiyan teolojisinden miras alınan üç evreli zamanın kullanıldığı belirtilmelidir. Justine gezegeni gördüğünde alaylı bir sesle "İşte geçip gidenimiz" der.

Filmin açılışında bahçede görülen devasa güneş saati artık küçüktür. Dünyanın zamanı azalmıştır. Claire gece uyuyamaz ve kendisi gibi uyuyamamış olan Justine'i takip eder. Justine dere kenarına gider ve gezegeni net biçimde görebileceği taşların üzerine uzanır. Justine gezegenin bedenine yansıyan ışıkları ile sevişmektedir. Bu sevişme onun melankolisi ile özdeşleşmesine, onu kabullenmesine neden olduğu içindir ki bundan sonra Justine, hem melankolisiyle hem de Melankoli'yle barışır. Sabah uyandıklarında John ve Leo teleskopu evin önüne getirmişlerdir. Leo gezegenin ne kadar yaklaşıp uzaklaştığını gösterebilen basit bir çubuk düzeneği yapmıştır. Teleskobun sağlayamadığı bilgiyi bir çocuğun basit malzemelerle tasarladığı bir çubuk göstermektedir. Claire gece çubukla Melankoli'ye bakar ve daha sonra internetten Melankoli ve ölüm kelimelerini arar. Seçtiği sayfayı basmak isterken elektrik kesilir ve sayfayı yazıcıdan çıkartamaz. Bu nedenle Claire gezegenin dünyaya ilk yönelişinde değil, dönüşünde çarpacağını bilemez. Yani gezegenin ikinci gelişi tıpkı Hz. İsa'nın dönüşünde olduğu gibi kıyamet getirecektir.

Claire önlem olarak ilaç alır ve onları kilitli çekmeceye koyarken John görür ve "Hepimizi öldürecek misin?" diye şaka yapar. Oysaki daha sonra, John gezegenin çarpacağından emin olduğunda bu ilaçları içerek intihar edecektir. John'un intiharı aslında moderniteyi kuran sermayenin ve bilimin de intiharına denk düşmektedir. Claire ve Justine'in aralarında geçen bir diyalog iki melankoli algısını birleştirme çabası olarak okunabilir: Justine dünyanın kötü olduğunu söyler. Claire'e göre bu nedenle arkasından ağlamamıza gerek yoktur. Onun geleceğe dair sorunları vardır, örneğin "Leo'nun nerede büyüyeceği" gibi. Bu noktada melankoli içindeki Justine'in söyledikleri Claire'inkine göre daha gerçek ve anlamlı hale gelmiştir. Claire'in sınıfsal oyunu dünyanın son gününde sökmeyecektir. Justine yalnız olduğumuzu, buradan ötesi diye bir şey olmadığını, hayatın sadece dünyada olduğunu ve bunun da uzun sürmeyeceğini söyler. Claire bunu nereden bildiğini sorar, belki buradan daha iyi bir yer olabilir, der. Justine 678 fasülyeyi ve bu sayıyı kimsenin tahmin edemediğini bildiği gibi bazı şeyleri bildiğini söyler. Gezegenin yaklaşmasını hep birlikte izlerler.

Bahçedeki masada John ve Claire kadeh kaldırırlar ve John "hayata" dediğinde Claire kocasının yalan söylediğini anlar, panik atak geçirir. Gezegen yaklaşır ve uzaklaşır. Uzaklaşmasıyla rahatlayan Claire kocasına tekrar inanır: John araştırmayı ve sayıları çok sever. Ertesi sabah John gergin bir ifadeyle teleskop ve çubuktan gezegeni takip etmektedir. Claire'in gelişini dikkate bile almaz. John'un az ötesindeki sandalyede uyuklayan Claire uyandığında kocası gitmiştir. Claire teleskobun başına geçer, "ona bakar" ama "ondan bakmaz". Leo'nun icadı olan çubuktan beş dakika arayla gezegene bakar ve tekrar yaklaşmakta olduğunu anlar. Kocasını evin içinde arar ancak bulamaz. John'un cansız bedenini Abraham'ın yanında bulur ve üzerini samanla örter, Abraham'ı serbest bırakır. John'u soran Justine'e "Atla köye gitti" diyecektir.

Claire daha fazla dayanamaz ve oğlunu da alarak saraya benzeyen yalıtılmış evlerinden köye gitmek üzere ayrılır. İlk arabaları dener ancak çalışmazlar, daha sonra golf arabasına biner. Golf arabası da tıpkı Abraham gibi derenin üzerindeki köprüye geldiklerinde bozulur, ilerlemez. İşte bu nokta

üçüncü evrenin başladığı yerdir çünkü artık dolu yağışıyla birlikte kıyamet başlar. 19. Golf deliğinden geri dönen Claire ve oğlu eve girerler. Justine oldukça sakindir. Claire, Justine'e kıyamet anında birlikte olmak istediğini, bunu "doğru" şekilde yapmak istediğini söyler. Justine'e terasta şarap içmeyi ve müzik dinlemeyi önerir. Justine bu öneriyi "bok gibi" diyerek reddeder. Claire ikinci kez kardeşine ondan nefret ettiğini söyler çünkü Justine, onun sürdürmek istediği sınıfsal oyununu son defasında bile bozar. Abraham bahçede otlamaktadır ancak üzerinde John yoktur. Leo, Abraham'a bakarken yanına gelen teyzesine (Justine) korktuğunu söyler ve babasının gezegen eğer gelirse kaçacak yer olmadığını söylediğini anlatır. Teyzesi Leo'ya babasının büyülmüş mağarayı unuttuğu için öyle düşündüğünü söyler ve filmin başından beri sözü edilen mağarayı yapmak üzere kamış toplamaya giderler. Sonunda SON, saraya benzeyen evin bahçesinde, bu kamışlardan yapılan çadır iskeletine benzer "mağarada" gelecektir. Justine, Leo ve Claire mağaranın içine girip otururlar. Arkalarında devasa gezegen görülür. Justine ve Leo sakince sonlarını beklerken, Claire bu durumu hâlâ kabullenememiş biçimde ağlayıp dövünmektedir. Sonunda Melankoli dünyaya çarpar ve dünyadaki yaşam da film gibi sona erer.

Melankoli, bu çalışmada ele alınacak diğer filmlerle karşılaştırıldığında, sonraya referans vermeyen tek filmidir. Yönetmen sahip olduğu melankolik bakışı bu anlamda filme, geleceğe ilişkin spekülasyonuna da yansıtmıştır. Bordwell'in sözünü ettiği sinemada nedensellik meselesi bu filmde melankoli üzerinden iki biçimde kurulur (1985, s. 157). Süreç tek bir karakter üzerinden ilerlemez ve bu karakterlerin süreç içinde temsil ettikleri "neden"ler ve "sonuç"ları farklıdır. Birisi Claire'in yaşadığı dünyaya çarparak yaşamı sonra erdirecek olan gezegen Melankoli, diğeri Justine'in derinden deneyimlediği ve yaşamın zaten bir çeşit sonunu getirmiş olan melankolidir İlkinin nedeni oldukça nesnel iken, von Trier ikincisinin nedenini belirsiz bırakarak, seyircinin bu neden üzerinde düşünmesini sağlar. Dolayısıyla bu filmle ilgili iki farklı anlama biçiminden kaynaklanan kıyamete ilişkin iki farklı spekülasyondan söz etmek mümkündür. Diğer yandan çalışmanın üzerine inşa edildiği üçlü evrenin ilk aşamasını, bir başka deyişle "giriş"i bu film oluşturmaktadır.

2012: Klişenin Kıyameti

Bir Hollywood yapımı olan *2012*, klasik anlatı yapısının neden-sonuç dizgesine sadakati ile dikkat çeker. Daha en başından film konu edineceği kıyametin nedeni ile açılır: Güneşteki patlamalar. *Melankoli* gibi, bu filmde de kıyametin nedeni tıpkı gelecek olan Mesih gibi gökten gelir. Hikâyenin anlatım biçimi bakımından film o denli parçalı bir yapıya sahiptir ki yarısından fazlası adeta kliplerin bir araya getirilmesinden oluşmuş izlenimi vermektedir. Bu biçimin temel nedeni aksiyon düzeyini yüksek tutarak seyircinin dikkatinin dağılmasını engellemektir. İçerik bakımındansa film, klişeler üzerine kuruludur: "Bildiğimiz dünyanın sonu" deyişinin başkandan medyaya sürekli tekrar edilişi, ahlaklı bilim adamı-kötü politikacı gerilimi, başkanın güzel kızının yakınlaşacağı insanlığı kurtaran bilim adamı, filmdeki alelade hatta kaybetmiş bir karakterin adım adım kahramana dönüşmesi, Lady Diana'nın kazası, Charlie (doğruyu söyleyen deli), Amerikan bayrakları vd.

Bu film de iki paralel hikâye, iki adamın kıyamette çifte nedensel yapıya uygun biçimde kahramana dönüşme yolculukları üzerine kuruludur. Bu yolculuk biçimi Bordwell'in sözünü ettiği çifte nedensel yapı ile birebir örtüşür. Her iki karakterin de aşk/evlilik hayatlarını düzeltmeye ve aynı zamanda dünyayı kurtarmaya ilişkin hedefleri vardır (1985, s. 157). Karakterlerden ilki olan Dr. Adrian Helmsley jeologdur ve Hindistan'daki meslektaşısı Satnam'dan güneşteki patlamalara ilişkin edindiği verileri ve yorumlarını 2009 yılında Beyaz Saray'a kadar taşır. Başkan da Helmsley gibi siyahtır ve Amerika Birleşik Devletleri'nin son başkanı olacaktır. Filmde kıyametin siyah bir başkan zamanında gelecek olması gerçeğe de referans vermekte, kıyametin yaklaşmış olmasına işaret etmektedir. Bir yıl sonra, İngiliz Kolombiyası'nda G8 zirvesi toplanır. Dışarıda karşıtlar, gelişmiş ülkelerin politikalarını ve uygulamalarını protesto etmektedir. Oysa G8, bu dünyevi meselelerin ötesinde, dünyanın sonu için toplanmıştır. ABD Başkanı, geri kalan yedi ülkenin başkanına dünyanın bildiğimiz biçiminin yakın zamanda sona ereceğini özetler. Bu noktada film protestocuların eylemlerini değersizleştirir; "eşitsizlikten söz etmenin sırasının olmadığı" mesajını verir. Oysa tüm film boyunca yaşam hakkına sahip olanların çoğu zenginler olacaktır. Bir sonraki sahne Çin'dedir. Baraj projesi adı altında üretilen gemiler kitlesel üretimin duayeni Çinlilere sipariş edilmiştir.

Hikâyenin ana karakteri Jackson Curtis evinin salonunda uyumaktadır. Televizyon açıktır ve haberlerde Maya uygarlığının kehanetleri ve takvimi Guatemala'daki toplu intihar olayı üzerinden anlatılmaktadır. Bu esnada deprem olur ve Curtis uyanır, geç kalmıştır. Televizyondaki haber programı 2012 meselesinden, "bildiğimiz dünyanın sonundan" söz etmeye devam etmektedir. Telefon çalar, telefon *Moby Dick* adlı kitabın üzerinde durmaktadır. Kitap yakın zamanda meydana gelecek var olma mücadelesine seyirciyi hazırlayan önemli bir göstergedir. Arayan eski karısı Kate'dir. Curtis ona yolda olduğunu söylese de evden henüz çıkmaktadır. Bu esnada seyirci Curtis'i kendi yazdığı kitabın üzerinden atlarken görür. Kitabının adı *Elveda Atlantis*'tir. Arabası çalışmadığı için patronunun limuziniyle yola koyulur. Aslında tıpkı *Melancholia*'da da bu filmde de limuzin birer göstergedir: *Melancholia*'da limuzin sıkışmanın, bir yere gidememenin göstergesi iken, bu filmde kaçışın aracıdır. Diğer yandan Curtis yazar olmak uğruna karısı ve çocuklarını ihmal etmiş, sonunda okunan bir yazar olamadığı gibi, ailesini de kaybetmiştir. Çocuklarını kampa götürmek için kullandığı bu limuzin onun hedefine ve ailesine uzaklığının, durumunun absürtlüğünün göstergesidir. Ancak *Melancholia*'dakinin tersine, bu limuzin kurtuluşa ulaşmanın bir aracı olacaktır. Kızını ve oğlunu alır, geçmişte Kate'le sıkça gittikleri Yellowstone adlı bölgeye kamp için gitmektedirler. Oğlu (Noah) ona "baba" değil, adıyla "Curtis" diye seslenmekte ve soğuk davranmaktadır. Kızı (Lilly) ise yedi yaşında olmasına rağmen geceleri altını ıslatmaktadır. Curtis bunu kampa giderken çocuk bezini yanlarına aldıklarında öğrenir.

Ulusal Müzeler Müdürü olan Roland, Laura'yı (ABD Başkanının kızı) arar. Kandırıldıklarını, ertesi gün basın toplantısı yaparak neler olduğunu anlatacağını söyler. Bu esnada araba kullanmakta ve takip edilmektedir. Lady Diana'nın öldüğü tünele girdiğinde arabası havaya uçar. Hikâye Curtis ve çocuklarının gittikleri Yellowstone'daki kampa geri döner. Baba-kız radyodaki

şarkıya eşlik ederlerken, oğlu arka koltukta *play station*'ıyla oyun oynamaktadır. Çocukların isimleri Nuh (Noah) ve küçük gemi/sal (Lilly) anlamına gelmektedir. Curtis radyo dinlemek üzere frekansları arar ve bulduğu bir frekansta Charlie adında biri patlamalardan ve kıyamet belirtilerinden bahsediyordu: “Her zaman hatırlayın millet, ilk Charlie’den duydunuz”. CNN’in önceki ve çok bilindik sloganına gönderme yapılmaktadır: “İlk gören siz olun”. Charlie televizyondan değil, radyodan seslendiği için görme fiilini duyma ile değiştirmiş ve daha dikkat çekicisi bu fiili geçmiş zamanla kullanmıştır. Charlie dinleyicisine hatırlatır çünkü artık “tüm zamanların sonu” gelmiştir.

Beyaz Saray’da Helmsley, Başkan’a yanıldığını, Yellowstone’dan veri toplayacağını, sürenin kısaldığını söylerken kapıdan içeri aniden Laura girer ve gazeteyi babasının önüne fırlatır. Peşi sıra kumandayı alıp televizyonu açar. Ne tesadüftür ki TV’de haberler ve haberlerde de Roland’ın ölümü vardır. Haberin sunucusu da Lady Diana’nın ölümü ile benzerliğini anlatmaktadır. Başkan kızını Dr. Helmsley’le tanıştırır ama kadın oralı bile olmaz, konuşmaya devam eder. Başkan ve kızı yalnız bırakılır. Başkan kızına yaklaşan kıyametten ve Cho Ming Projesi adı verilen yeni Nuh’un gemilerinden bahseder. Bu esnada Curtis ve çocukları kamp için yasak bölgeye girerler ve askerler tarafından kısa sürede yakalanarak, jeolojik araştırmaların yapıldığı askeri kampa götürülürler. Kampta iki esas oğlanın Curtis’in ve Helmsley’le tanışması gerçekleşir. Curtis’in 422 adet satmış olan kitabının bir okuru da Helmsley’dir. Ordu aracılığıyla kamp için uygun bir bölgeye götürülen Charlie ve çocuklarının önüne Charlie (deli radyo programcısı) çıkar. Onlara askerlerin ne açıklama yaptığını sorar, Charlie “dengesizlik” diye cevap verir. Hindistan’daki arkadaşı Satnam’la yaptığı görüşmede durumun düşündüklerinden de kötüye gittiğini anlayan Helmsley, ona ailesiyle birlikte hazırlanmasını, bir uçağın onları almaya geleceğini söyler. Bu esnada merkezdeki bir bilim adamından şu cümle duyulur: “Onca bilimsel gelişme, şaşaalı makinelerinize rağmen Mayalar bunun olacağını binlerce yıl öncesinden gördü”. Bu cümle *Melancholia*’da da vurgulandığı gibi, bilime duyulan inancın ve yüklenen misyonun artık geçersiz olduğuna işaret etmektedir. Ancak gemi yapabilen bilim artık örtük de değil, alenen sermayeye, biniş kartına bir milyon Euro verene hizmet etmektedir.

Kamp yerinde çocuklar uyduktan sonra, Curtis arabanın radyosundan Charlie Frost’u dinlemeye başlar. Bir telefon bağlantısı yapılmıştır ve dinleyici kıyametin nerede başlayacağını sorar. Charlie bu soruya “Böyle bir şey ancak Hollywood’da başlayabilir” der. Arabada dinlemeye başladığı Charlie’nin yakınlarda olduğunu bilen Curtis, onun karavanına gider. Charlie’den radyoda anlattıklarına ilişkin daha detaylı bilgi alır: “Mayalar önceden biliyordu. Hopiler, Çinliler...” ve blogundaki kıyamet animasyonunu izler. Charlie heyecanlı biçimde kıyamet hakkında bildiklerini paylaşırken Curtis, böyle bir sırrın gizli kalamayacağını söyler. Charlie bunu bildikleri için öldürülen bilim insanları ve yazarların haberlerinden oluşan iki pano gösterir. Bu panoda Curtis’in kitabı için yardımcı olan Meyers de vardır. Meyers Charlie’nin sadık bir dinleyicisidir ve hatta ona gemilerin yerini gösteren bir harita göndermiştir. Charlie kıyametin geleceğini bilmesine hatta bu bilgiyi radyo ve blogu aracılığıyla paylaşmasına rağmen yaşamaktadır. Bunun nedeni sistemin zaten dışında kalmış olan bir

“deli”nin sözünü ettiği şeyin de “delice” olmasıdır. Dolayısıyla Charlie'nin bu bilgiyi paylaşması onun doğruluk değerini -sistemin çıkarlarına uygun biçimde- azaltmaktadır. Curtis, Charlie'nin “delice” hikâyesine inanmaz gibi görünse de içini bir şüphe sarmıştır. Kate ve sevgilisi Gordon süpermarkette alışveriş yaparken ilişkilerindeki sorun hakkında konuşmaktadırlar ve sevgilisi Kate'e “bir şey bizi ayırıyor” der demez deprem süpermarkette üzerine bastıkları zemini derin bir yarıkla ikiye ayırır. Hem metaforik ve hem de kelime anlamını aynı anda kullanmak Hollywood sinemasının sıkça kullandığı bir klişedir. Gordon aslında Curtis'ten söz etmektedir. Film boyunca parçalanmış aileler kullanılsa da aile kurumunun aslında parçalanamaz olduğu iddia edilmektedir. Filmin sonunda Gordon gemiye kaçak olarak girmek üzere olan diğerlerinin binişini sağlamak için kendi hayatından vazgeçecek ve Curtis de ailesiyle yeniden buluşacaktır.

Kamp yerindeki Curtis ve çocukları sinek ilacı almaya gittikleri marketteki televizyondan depremi görürler ve bu esnada Kate arayıp onları geri çağırır. Yeni bir hikâye de Rus milyarder Karpov'la başlar. Boks maçı henüz başlamışken ve Rus sevgilisi ile Rus boksörünü desteklerken cep telefonuna gelen mesajla tahliye kararını öğrenir ve gemiye gitmek üzere hazırlıklara başlar. Curtis'i arar ve ikiz oğulları Oleg ve Alec'i alıp hava alanına götürmesini söyler çünkü Curtis onun şoförüdür. Çocuklar şımarıktır ve Curtis'e kötü davranırlar, tartışma esnasında ikizlerden birisi uçağa binerken Curtis'e gemiye gittiklerini, kendilerinin yaşayacağını ancak onun öleceğini söylerler. Curtis artık Charlie'nin anlatmış olduklarına inanmaktadır ve bir uçak kiralır. Son hızla Kate'in evine gider; 10.6 büyüklüğünde bir deprem başlamıştır. Kate'i, Gordon'u ve çocuklarını alır, kiraladığı uçağa doğru yola çıkarlar. Bu arada filmin geneline hâkim olan görsel efektler şehrin altüst olduğunu izleyiciye göstermektedir: “Kaliforniya batıyor!”. Curtis'in kahramanlık hikâyesi bu yolda başlar. Ailesini birçok tehlikeden kurtaran Curtis, filmin sonunda dört numaralı gemiyi de kurtaracaktır. Uçağa döndüklerinde pilotun öldüğünü görürler ancak Kate'in sevgilisi Gordon aldığı birkaç uçuş dersiyse uçağı kaldırır. Yellowstone'a gidip dünyanın sonunu radyosundan canlı anlatan Charlie'den gemilerin yerini gösteren haritayı alırlar. Haritayı bulma ve getirme meselesi Curtis'in başka bir kahramanlık hikâyesidir. Bundan sonra imkânsızın hikâyesi başlayacaktır çünkü gemiler Çin'dedir. Bu esnada Dr. Helmsley telefonla yolcu gemisinde müzisyen olan babasıyla vedalaşmaktadır. Geminin adı tesadüf odur ki teolojik bir efsane olan “Genesis”tir. Tahliye kararına ABD başkanı uymaz, halkına seslenerek onlara son bir konuşma yapar. Bu konuşma esnasında sadece insanlar değil, depremler bile durur. Konuşma elektrik kesintisi nedeniyle yarım kalır. Haritadan Çin'e gitmeleri gerektiğini öğrenen Curtis, Gordon vd. daha büyük bir havaalanında Karpov, ikizleri ve sevgilisiyle anlaşılırlar ve bir Rus kargo uçağı ile yola çıkarlar. Uçuş esnasında depremler ve tsunamiler sebebiyle yer kabuğunun yer değiştirdiğine şahit olurlar. Çin onlara doğru gelmiştir. Arabadan indiklerinde gemilere helikopterlerle taşınan zürafalar, filler görürler. Burada Nuh'un gemisinin hikâyesi yeniden yaşanmaktadır. Williams gelişmiş teknoloji ve iletişime rağmen felakete ve kıyamete ilişkin filmlerde kadim

zamanların hikâyelerinin kullanıldığını iddia eder ve 2012 de başta Nuh'un gemisi olmak üzere, klişeleriyle bu iddiayı destekler niteliğe sahiptir.

Karpovlar, “bileti olanlar” ve Curtis’in ailesi, Gordon, Karpov’un sevgilisi –ki kadın jinekolog olan Gordon’un hastasıdır-, “bileti olmayanlar”, farklı biçimlerde gemiye doğru yol alırlar. Dr. Helmsley ve Başkanın kızı Air Force 1 ile gemiye ulaşmışlardır. Biniş esnasında gemi biletlerinin zenginlere satılmış olduğunu anlarlar. Kontrol odasındaiken Helmsley’in Hintli arkadaşı Satnam arar. Onu ve ailesini almaya uçak gitmemiştir. Veda ederken başka yönlerden de tsunami geldiğini söyler ve arkadaşını uyarır. Dr. Helmsley kalkış için geri sayımı başlatır. Bu geri sayım, Baudrillard’ın Beauburg’daki saat üzerinden sözünü ettiği sayımdan farklı gibi görünse de değildir. Filme göre bu, yeni bir geleceğe referans vermektedir. Ancak bu yeninin umudu bugün kimseyi ayartma gücüne sahip değildir, sadece klişedir. Yaşanan birçok badireden sonra Curtis geminin açık kalan kapısını kapatmayı başararak hem kahraman olur hem de ailesini geri kazanır. Gemiler kıyametten geriye kalan tek kara parçası olan Ümit Burnu’na doğru yola çıkarlar. Gündoğumunda güverteye çıkan gemi sakinleri umutla ufka bakarlar. Curtis ve ailesi yan yanadır. Hatta kızının artık altını ıslatmamakta olduğunu öğrenir.

Film, güneşteki anormal patlamalarla başlar ve sonuçta kurtuluş gününe ulaşır. Neden-sonuç dizgesi üçlü zaman kurgusuyla herhangi bir belirsizliğe neden olmayacak biçimde verilmiştir. Bu çalışmada filmin “Hz. İsa’nın doğumu”yla başlayan “gelişme” evresini karşılamasının sebebi, kıyamete ilişkin klişe üzerine kurulu spekülasyonunu yararlanan teknolojiyle ve özellikle de efektlerle seyirciye neredeyse yaşatmasıdır. Aslında bu klişe kıyametini izleten, filmde kullanılan teknolojidir. Film biçim bakımından klasik anlatı yapısının, içerik olarak da Nuh’un gemisi, Mayalar gibi kültürel miras üzerine kurulu, bir kahramanlık hikâyesidir ancak ahir zamanda kahramanlar bile dünyanın sadece küçük bir bölümünü kurtarabilmektedir.

Kurdun Günü: Kıyametten Sonraki Kıyamet

Çalışmanın “Hz. İsa dönünce”, diğer bir deyişle “sonuç” evresine denk düşen *Kurdun Günü* nedeni belli olmayan bir sonuçlar evreninde sıkışıp kalmanın, belirsizliğin hikâyesidir. Seyircinin nedenini hiç bilemediği bir felaketin sonrasında yaşananları konu edinmektedir. Dolayısıyla bu kıyametin nedeni film boyunca seyircinin zihninde bir soru olarak kalır. Çalışmada ele alınan filmlerin kıyamete ilişkin spekülasyonları düşünüldüğünde *Melankoli* kıyameti bireysel, 2012 küresel, *Kurdun Günü* ise küçük grup ilişkileri bağlamında ele almaktadır. Ayrıca *Kurdun Günü* diğer iki filmle karşılaştırıldığında gerek biçimsel gerekse içerik anlamda oldukça gerçekçi dile sahiptir. Filmin konu ettiği meselelerden biri de farklı zihniyet karşılaşmaları ve zihniyetteki dönüşümdür. *Kurdun Günü* kıyametin sonrasında yaşanan bir çeşit kıyamet hâline ilişkin bir spekülasyon olarak okunabilir. Kıyamet aslında bir olaydır ancak bu alt bölümde *Kurdun Günü* sürece tekabül eden bir kıyamet olarak konumlandırılmıştır.

Film dört kişilik klasik burjuva ailesinin sayfiyedeki evlerine varışıyla başlar. Arabanın içi eşya doludur. George, Anne, Eva ve Benny'den oluşan bu ailenin isimleri Haneke'nin diğer filmlerinde de kullandığı isimlerdir. Eşyalarla birlikte içeri girerler. Ellerindeki yerleştirme telaşı içindelerken evin içinde onlara tüfek doğrultmuş bir adam belirir ve durmalarını söyler. George'un ilk söylediği "Burada ne yapıyorsunuz? Yani içeri nasıl girdiniz? Ne istiyorsunuz?"dur. Evin özel bir mülk olduğunu ve adamın yaptığının haneye tecavüz olduğunu söyler. Bu cümleler ve içinde bulunulan durum, filmin özeti gibidir. Bir kıyamet yaşanmıştır ve hatta etkisi devam etmektedir. Böyle bir durumda modern yaşamın sistemi bozulmuştur, onlar da bu yüzden kırdaki evlerine sığınmayı tercih ederler. Ancak George'un kentli, burjuva zihniyeti hâlâ mülkiyete dayalıdır. Tüfekli adamın arkasında beliren ailesi onun bildik anlamda bir hırsız olmadığını anlamak için yeterlidir. Adam ne kadar yiyecek, içecek ve mazotlarının olduğunu sorar. George bu kez uzlaşmak üzere konuşmayı teklif ederken adam beklenmedik biçimde tüfeğini ateşler ve George'u öldürür. Anne, kocasının yüzüne sıçrayan kanını silerken aynı zamanda kusar. Bu bir şok sahnesidir. Seyirci George'un ölümüne tatmin edici bir neden bulamaz. Haneke neredeyse her filmini gerçek-zamanlı biçimde tasarlar. Hikâyelerinin kahramanlarının adları ve fiziksel nitelikleri birbirlerine benzese de "psikolojik-olmayan" karakterler kullanmayı tercih eder. Bu karakterler burjuva yaşam biçimini temsil etmeleri bakımından anonimdir. Bu nedenle karakterler ya da eylemleri psikolojinin ya da sosyolojinin kavramlarıyla kolayca anlaşılabilir türden değildir (Frey, 2002, s. 2).

Evlerinden kovulan ve yalnızca birkaç parça yiyecek ve bisikletlerini yanlarına alan Anne ve çocukları köye ulaşırlar. Anne kapısını çaldıkları bir adamdan yardım ister, ayrıca bunun onun görevi olduğunu söyler. Adam ise "Neler olduğundan gerçekten haberiniz yok mu, aptal rolü mü yapıyorsunuz?" diyerek gitmelerini ister. Gece boyunca hiçbir kapı açılmaz. İlerlerken büyük bir ateş içinde ölü atlar görürler. Bu, bir telef ve imha durumunu çağrıştırmaktadır. Depovari bir mekâna sığınır, yanlarındaki konserve yiyecek ve içeceği tüketirler. Artık onlar için hiç alışık olmadıkları zorlu koşullar başlamıştır. Filmde doğal ışık kullanılmıştır, karanlıkta olup biteni seyirci de göremez. Haneke olan biteni olduğu gibi aktarmak niyetiyle filmde müzik kullanmaz. Tıpkı tarihin sonunun sonsuzlaşması durumuyla örtüşür biçimde, filmde de kıyamet kopmuştur ve artık geri kalanlar için kıyamet sonrası kıyamet başlamıştır.

İlerlerken gece konakladıkları ve yanmasına neden oldukları kulübenin yanında yaban bir çocukla karşılaşır. Bu yabancı çocuğa adını ve nereden olduğunu sorarlar. Çocuk önce cevap vermese de bir süre sonra bunun bir önemini olmadığını söyler. Çocuk haklıdır. İçinde bulunulan durumda kimliğin hiçbir anlamı kalmamıştır. Bu Anne'in yaşadığı ikinci zihniyet dönüşümünün ikinci durağıdır. Çocuk sadece onların sahip olduklarıyla ilgilenir ve tren yolunu sorar. Film boyunca trenin gelip onları alması beklenecektir. Tren modernleşme süreci bakımından oldukça önemli bir semboldür. 19. yüzyılda hammaddeye ve yeni pazarlara ulaşmanın aracı olan trenler aynı zamanda endüstrileşmenin de ana motoru olan buhar makinelerini işaret eder. Bu nedenle beklenen tren

geçmişte kalan uygar yaşamın geri geleceği umudunu sembolize etmektedir. Birlikte ilerlemeye başlarlar. Az ötede bir de insan cesedi vardır. Anne çocuklarını bu cesetten uzaklaştırmaya çalışırken, yaban çocuk cesedin üzerindeki kıyafetleri soymaya başlar ve Eva'ya uzatır, "onun artık ihtiyacı yok" der. Yine iki farklı zihniyetin karşılaşması söz konusudur. Anne'in uygar, kentli bakışı yeni koşullara hiç uygun değildir. Artık değişim değerine dayalı arzunun tüketimi yoktur. Değiş tokuş kullanım değerine göre gerçekleşmektedir. Tren yolundan ilerleyerek bir gara ulaşırlar. Tren garı Auge'nin modern kentin gündelik hayat içinde gelip geçilen, anonim mekânlarını imlemek üzere önerdiği "yer olmayan yer" kavramını işaret eder. Haneke neredeyse her filminde bu tür mekânları kullanmaktadır. Normal şartlarda insanların birbirleriyle iletişim kurmadığı, gelip geçtiği, kalabalık olan bu mekânların içinde sayılabilecek tren garına *Kurdun Günü*'nde yitirilen uygarlığın geri çağırılması için bir araya toplanmaya ilişkin bir anlam yüklenmiştir (Frey, 2002, s. 2).

Garda başka insanlar vardır. İlk karşılaştıkları göçmen bir ailedir. Soru sorarlar ancak cevap alamazlar. Bir süre sonra Anne onlara sigarasından ikram eder. Genç adam almaz ama yaşlı adam içmese de saklamak üzere sigarayı alır çünkü sigara değiş tokuş yapılabilir bir nesnedir. Genç adam yaban çocuğu birisinin çantasını karıştırırken yakalar. Bu esnada garda kalan diğerleri gara döner ve grubun lideri ve silahlı olan Koslowski çocuğu çantasına bakmak için tartaklar. Ona göre uygar yaşamı devam ettirmek için kurallar olmalıdır. Bir yolunu bulup kaçan yaban çocuk bir daha gara geri dönmeyecek ancak fazla uzağa da gitmeyecektir. Eva arayışını düzeltmeye çalışır ancak başaramaz. Çocuk güneşli havalarda ateş yakabilmek için adamın gözlüğünü çalmıştır ancak annesinin çakmağı olan Eva'dan bunu anlamasını beklemez. İkisinin değerleri ve zihniyetleri farklıdır.

Garda yaşayan kadınlardan biri Anne'dan sigara ister. O an ağlamakta olan Anne, kadının yüzüne kayıtsızca bakar. Kadın sigara karşılığında vereceği konserveyi gösterdiğinde Anne "Evet, tabii" der. Anne da duruma uyum sağlamaya başlamıştır. Kadın şehirdendir ve sohbet başlar, hatta Anne'a içmekte olduğu sigarasından ikram eder. Kadın "değiştirecek çok şeyiniz var mı?" diye sorar. Anne "Nasıl? Ne değişir, ne geçer, bilmiyorum. Birkaç mücevherim var" der. Kadın "Bisiklet işe yarar, onu mümkün olduğunca elde tutun, çakmağı da" der. Anne filmin en kritik sorularından birisini sorar: "Ya saat?", kadın cevap verir "Onu atın gitsin!". Saat modern yaşamın biricik değeri olarak artık anlamsızlaşmıştır çünkü artı değer ortadan kalkmıştır. Ekonomi, suyu elinde tutanın belirlediği trampa sistemine dönüşmüştür. Gardakiler sahip oldukları eşyaları (çakı, fotoğraf makinesi, oje, pil vb.) onlara erzak getiren atlı adamlara verirler ve karşılığında su alırlar. Ancak ne bu değiş tokuş adildir ne de alabildikleri su yeterlidir. Kadın kendisinin değiş tokuşa sokacak bir şeyi olmadığını söylediğinde Anne elindeki konserveyi göstererek "Nasıl?" diye sorar. Kadın gülümseyerek onun sorun olmadığını, Koslowski ile başka türlü ödeşiklerini söyler. Bu noktada trampa ilişkisine kadın bedeninin de dâhil edildiği anlaşılır. Kadın sorar: "Sizce O 'doğrular' biri mi?". Anne soruyu anlamaz. Kadın anlatmaya devam eder: "Garip olan kolay tanınmamaları. Otuz altı kişiler. Dünya var olduğundan bu yana otuz altı. Şimdi bile. Onlar

hayatımızın garantisi. Bu yüzden Tanrı'nın eli hep üzerimizde. İçlerinden biri eksilse... Sadece biri... Sonumuz gelir". Kadının söyledikleri kıyametten sonra yeni bir inanç sistemi oluşturulduğunu imlemektedir.

Eva gardaki eskiden kalan eşyaları, fotoğrafları inceler. Bulduğu kalem ve kâğıtla babasına mektup yazmaya başlar. Yazı uygarlığın sembolüdür ve Eva yazarak babasının da olduğu eski uygar yaşamıyla bağ kurmak ister. Mektupta konuşacak kimsesi olmadığından bahseder. Gardaki diyalogların tamamı yapılması/yapılmaması gerekenler ve ihtiyaçlar üzerine kurulmuştur. Annesi ve Benny ise sohbet edebilecek hâlden uzaktırlar. Gara bir gece oldukça kalabalık bir grup gelir ve orada yaşamak üzere yerleşmeye başlarlar. Anne eşyalarını elinde gördüğü kadına "Durun, bu eşyalar bize ait ve bu bizim işaretimiz" diyerek yerlerini gösterir. Kadınsa "Ne olmuş yani? Yerler hiç kimseye ait değil" diye karşı çıkar. Anne'in zihni hâlâ mülkiyet üzerinden işlemektedir.

Garın önünde yaktıkları ateşi canlı tutmaya çalışırlar. Böylece gelecek olan tren ateşi görererek, duracaktır. Bir gece yeni gelenlerden bir adamın "doğrular"la ilgili anlattığı hikâyeye Benny ve Eva da kulak misafiri olurlar: "Söylediklerine göre ateşe çırılçıplak atıyorlarmış ve bizim için kendilerini yakıyorlarmış. Bu çürümüş dünyayı bizlere yaşanır kılmak için kendilerini kurban ediyorlarmış". Uzaklaştıkları modern zamanların öncesinde, geleceğin egemen olduğu kadim uygarlıklarda olduğu gibi olduğu gibi mitik hikâyeler kulaktan kulağa anlatılmaktadır. Trenin adeta bir mesih gibi beklenmesi ve kutsal kişilere dair anlatılan hikâye, karakterlerin teolojik bir kurtuluş beklentisi içinde olduğuna işaret eder. Bu beklentiye paralel olarak tasarlanmış son sahne perdede belirir: Gece yattığı yerde ağlayan Benny'nin burnu kanar. Kalkar ve gardan dışarı çıkar. Tıpkı adamın anlattığı hikâyedeki "doğru" gibi kendisini kurban etmek üzere tren için yakılan ateşin başında soyunmaya başlar. Tam ateşin içine atlayarak, kendini kurban edecektir ki raylar üzerinde oturmakta olan bir yetişkin tarafından engellenir. Benny önce kurtulmaya çalışsa da vazgeçer ve ağlamaya başlar. Adam Benny'e sarılır ve başını okşarken her anlatılana inanmaması gerektiğini, cesur olduğunu, bunu başarmak istemenin bile yeterli olduğunu söyler. Belki yarın spor bir araba gelecektir ve inen adam her şeyin yolunda olduğunu söyleyecektir... Belki ölümler bile dirilir.

Son sahnede seyirci kendisini ilerlemekte olan trenin içinde, camından bakarken bulur. Anlatı açık uçlu bırakılır ve seyirci filmde sonraki sürece de dâhil edilir. Tüm bunların neden olduğu, bundan sonra ne olacağı, trenin nereye gittiğine ilişkin soruların sorumluluğunu Haneke, seyirciye yükler. Niyet bakımından *Kurdun Günü*'nün önerdiği açık uçlu son ile bu çalışmada öne sürülen spekülasyon kavramı niyet bakımından örtüşmektedir. Son gelmiştir ancak sondan ne olacağına ilişkin sorumluluk her ikisinde de bize bağlıdır.

Sonuçtan Sonra

Neredeyse her kültürde zaman olgusu bir başlangıç ve son ile birlikte kurgulanır. Batı kültüründe bu kurgu, temellerini Antik Yunan'dan, sonrasında Hıristiyan binyılcılığında alır ve "evrensel" olduğu iddiasıyla diğer kültürlerle "müdahale" biçimli dayatılır. Binyılcılık düşüncesine göre zaman, başlangıç

(Hz. İsa'nın doğumu), ilerleme (Hz. İsa'nın ölümü/göğe yükselişi) ve son (Hz. İsa'nın yeryüzüne dönüşü/kıyamet) biçimindeki üçlü evre ile belirlenir. Bu teolojik zaman kurgusunun yarattığı tarih anlayışı onu sona ulaştıracak olan bir misyona dayalı ilerleme güdüsüne dayanır.

Modernleşme sürecinde de bu üç evreli tarih, içerik anlamında hükmünü yitirmiş gibi görünse bile biçim olarak kendisini sürdürmeye devam eder. Bu devamlılığın izi Batı düşünce tarihinde neredeyse bir geleneğe dönüşmüş olan üç aşamalı kuramlarda da sürülebilir. 20. yüzyılla birlikte tarihin ilerlemeye yazgılı olduğu düşüncesine yönelik önceki yüzyıldan miras alınan eleştirilerin sesi yükselmiştir. Bu eleştiriler yalnızca tek bir tarih çizgisinin dayatıldığı “evrensellik” iddiasını değil, aynı zamanda yaşanan durumun ataletle eş olduğu ve ilerleyen zamanın artık dönüşlü niteliğe büründüğü iddiasını da kapsar. Hatta kimilerine göre tarih ile ilerleme olgularının kadim birlikteliği sona ermiştir. Diğer sosyal bilimler gibi, tarihte de pozitivist bakışla açıklanmaya çalışılan yaşam, gerçekle örtüşemez. Kültürlerin yaşamı adeta birer organizmaymış gibi doğum, gelişme ve ölümden oluşan üç evreden ibaret değildir. Bu üç evre temeli üzerine kurulu olan tarihin de içinde olduğu düşünce geleneklerinden pozitivistizmin “açıklama” kaygısı sinemadaki klasik anlatı yapısıyla nedensellik dizgesi bakımından örtüşür. İşte bu noktada çalışmanın temel kavramlarından birisi olan “belirsizlik” sanat sinemasının yaşamı anlama biçimi olarak ortaya çıkar.

Belirsizliğin temel sebebi yaşamda ve sanat sinemasında nedensellik dizgesinin sıralı biçiminin kırılmış, anlama çabası ile genellemelerden uzaklaşmış olmasıdır. Bu noktada çalışmanın önerisi belirir: Belirsizliğin egemenliği “spekülasyon” kavramını sosyal bilimlerde ve sanatta dikkat çekilmesi gereken bir kavrama dönüştürmüştür. Kavram çift yüzlüdür: İlki egemen durumu besleyen, temelde sermayenin döngüsü ile ilişkilendirilebilir bir belirsizlik ortamını işaret ederken, diğer yüzü sonuçlar evreninde sıkışıp kalmış kitlelere “nedenler”i sorgulatan ve nedenlerin önemini diriltten bir düşünme sürecine kaynaklık eder. Böylelikle bu çalışmanın “kıyamet”, “spekülasyon” ve onlarla doğrudan ilişki içinde olan “tarih”, “belirsizlik” ve “zaman” kavramları üzerine kurulduğu ve bu kavramların izlerini sinemada aradığımızı söyleyebiliriz. Ancak değil alana, kıyamet filmlerine ilişkin dahi genellemeye sahip “açıklamalardan” uzak durarak, sadece seçilen üç filmi “anlamaya” çalışır.

Farklı kıyamet spekülasyonları üretmiş olan bu üç film; *Melankoli* (kıyametten önce), *2012* (kıyamet esnasında), *Kurdun Günü* (kıyametten sonra) egemen zaman anlayışının üç evresiyle eşleştirilerek tartışılır. Dolayısıyla modern zamanın üçlü evre kurgusuna uyarlanarak, çözümlenen bu üç film aynı zamanda tarih felsefesi üzerinden de ele alınmıştır. Bu filmlerden *Melankoli*, kıyametin öncesini anlatmakta, hatta kıyametten önce de kıyametin yaşanmakta olduğunu iddia etmektedir. Kıyamet zamanlarını tartışmak üzere Hollywood sinemasından seçilmiş olan *2012* ise tarihin sonuna ilişkin spekülasyonunu klişe üzerine kurmaktadır. *Kurdun Günü* de farklı bir açıdan meseleye ilerlemeye dayalı tarihin sonrasından bakan bir spekülasyona sahiptir. Filmin sonunda Haneke film boyunca beklenen trenin içine seyirciyi yerleştirerek, belirsiz bir sonla yaşanan kıyametin nedenlerine ve sorumluluğuna seyirciyi de ortak eder.

Tamamıyla klişe bir nedensellik dizgesine sahip olan 2012’de kıyametin nasıl geleceğine ilişkin spekülasyon hikâyesinin sonunda gerçekleşir. *Melancholia*’da iki farklı spekülasyon yaratılmıştır. İlkinde gezegen olan Melankoli’nin geliştiği klasik anlatı yapısına uygun biçimde nedensellik dizgesiyle verilir. İkincisinde ise Justine’nin deneyimlediği melankoli tamamıyla belirsizlik üzerine kurulmuştur. Bu ikili bakış, iki ana karakter tarafından temsil edilmiştir: Justine ve Claire. *Kurdun Günü* ise kıyametin sonrasına ilişkin spekülasyon üretir. Ancak duruma tamamıyla belirsizlik hâkim olduğundan spekülasyonun gerçekleşip gerçekleşmediği düşüncesi seyirciye bırakılır. Dolayısıyla bu üç filmin yarattığı üçlü akış, egemen zaman anlayışıyla örtüşür gibi görünse de *Melankoli* ve *Kurdun Günü* “başka”ya yönelik itkileriyle sonu dışlar, ötele ve hatta yarattıkları belirsizlikle perdenin dışına, seyircinin zihnine taşır. İşte bu sinemanın ürettiği spekülasyonla yaşamın kendisine müdahale imkânına örnektir. Artık ihtiyaç duyulan başka zaman algılarıdır, çok boyutlu ve katmanlı bir tarih yazımıdır. Bunun da imkânı temelini geçmiş ve gelenekten alan başka spekülasyonlar üreterek, geleceğe başka pencerelerden bakma ve bugünü anlama çabasıdır. Sinema bu çaba için özel bir alan oluşturma ve geleceğin tarihini hem bugünde hem de müdahaleden muaf biçimde yazma kapasitesine sahiptir.

Kaynakça

- Aysevener, K. (2001). Bir İlerleme Tasarımı Olarak Tarih. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 41, 171-186.
- Baudrillard, J. (1997). The End of The Millenium or The Countdown. *Economy and Society*, 26(4), 447-455.
- Baudrillard, J. (1998). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Çev.). İzmir: Dokuz Eylül.
- Beck, U. (1999). *Siyasallığın İcadı* (N. Ünler, Çev.). İletişim: İstanbul.
- Beck, U., Giddens, A., Lash, S. (1997) *Reflexive Modernization* (2. Baskı). Cambridge: Polity.
- Bordwell, D. (2002). The Art Cinema As a Mode of Film Practice. C. Fowler (Ed.), *The European Cinema Reader* (s. 94-102). Londra: Routledge.
- Bordwell D. (1985). Classical Narration The Hollywood Example. *Narration in The Fiction Film* içinde. Londra: Routledge.
- Collingwood, R. G. (2010). *Tarih Tasarımı* (K. Dinçer, Çev.). Ankara: Doğu Batı.
- Dinçer, K. (2002). Tarihte Açıklama ve Anlama. http://journal.qu.edu.az/article_pdf/1030_349.pdf
- Emmerich, R. (Yönetmen & Senarist).(2011). *2012* [Film]. ABD: Columbia.
- Frey, M. (2002, 27 Eylül). Supermodernity, Capital, and Narcissus: The French Connection to Michael Haneke’s *Benny’s Video*.
- Haneke, M. (Yönetmen & Senarist). (2003) *Kurdun Günü* [Film]. Avusturya & Fransa & Almanya: Bavaria, Canal+, CNC, Euroimages, France 3 Cinéma, Vega vd.

- Horrocks, C. (2000). *Baudrillard ve Milenyum* (K. H. Ökten, Çev.). İstanbul: Everest.
- Gould, S. J. (2001). 2000 Yılı ve Zamanın Basamakları (N. K. Sevil Çev.). C. David, F. Lenoir, J-P. De Tonnac (Haz.). *Zamanların Sonu Üzerine Söyleşiler* (s. 13-61). İstanbul: YKY.
- Marx, K. (2000). *1844 El Yazmaları* (M. Belge, Çev.). İstanbul: Birikim.
- Sennett, R. (2009). *Yeni Kapitalizm Kültürü* (A. Onacak, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Speculation. D. Harper. *Online Etymology Dictionary*. http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=speculation&searchmode=none
- Spekülasyon. *Türk Dil Kurumu (TDK) Güncel Türkçe Sözlük*. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.50407cc2749c13.01766289
- Thorsen, N. (2011). Longing for the End of All. An Interview with L. von Trier. <http://www.melancholiathemovie.com>
- von Trier, L.. (Yönetmen&Senarist). (2011). *Melancholia* [Film]. Danimarka & İsveç & Fransa & Almanya: Zentropa, Memphis, Zenropa International Sweden.
- Williams, R. (Tarihsiz). End of Creation and Catastrophism in Film Stories? www.assembla.com
- Žižek, S. (2012). *Kıyametin Versiyonları* (M. Budak, Çev.). İstanbul: Encore.