

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

JEAN BAUDRILLARD'IN SİMÜLASYON KURAMI
ÇERÇEVESİNDE 1990 SONRASI ALMANYA VE AVUSTURYA
SİNEMALARINA GENEL BİR BAKIŞ

Hazırlayan

Kamer İNCEDURSUN

Danışman

Prof. Dr. Oğuz ADANIR

İZMİR-2016

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Jean Baudrillard’ın Simülasyon Kuramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Almanya ve Avusturya Sinemalarına Genel Bir Bakış**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

....../....../.....

Kamer İNCEDURSUN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün / / tarih ve Sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü öğretim Yönetmeliğinin maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Kamer İNCEDURSUN'un "Jean Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Almanya Ve Avusturya Sinemalarına Genel Bir Bakış" konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin.....olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU

ÖZET

Jean Baudrillard’a göre Modern Batı toplumları Aydınlanma Dönemi’nden itibaren inşa edilegelen Gerçeklik İlkesini XX. Yüzyılın ikinci yarısı itibariyle yitirip Simülasyon (Hipergerçeklik) evrenine girmiştir.

Baudrillard’a göre Simülasyon evreninde *şeyler* özlerini, yani içeriklerini yitirmiş ve yalnızca birer görünüme/biçime dönüşmüşlerdir. Ayrıca iletişim araçları üzerinden durmaksızın manipüle edilen “Gerçeklik” Hipergerçek bir evren yaratmıştır. Böylece iletişim araçlarının tamamı birer simülasyon üretme aracına dönüşmüştür. “Gerçeklik” algımız uzun bir süreden beri iletişim araçları tarafından filtrelenmektedir ve iletişim araçları sebebiyle sadece gerçeklik algımız değil aynı zamanda tarih algımız da bir yapboza dönüşmektedir.

Bu bağlamda Sinema da iletişim araçlarından biridir. Ancak Baudrillard sinemayı (iyi sinemayı) diğer iletişim araçlarının aksine hala illüzyon yaratma gücü olan tek medyum olarak tanımlar ve ona göre sinema diğer iletişim araçlarında olduğu gibi *gerçekliğe* daha çok benzemek hatta onu aşıp geçmeye (gerçekten daha gerçek olmaya) çalışmak yerine gerçeklikten uzaklaşmalı ve illüzyona yönelmelidir. Çünkü sinema sunduğu düşsellik ile izleyicilerin zihninde yeni dünyalara kapı açabilecektir.

Almanya ve Avusturya sineması da XX. Yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya koymuş olduğu muazzam düşsel sinemadan (Alman Ekspresyonist Sineması); bugün köhnemiş ve gerçeklik saplantısına bulanmış bir sinema haline gelmiştir. Bugün üretilen filmler ancak Simülasyon evrenine ait olan yaşamı (yaşam simülakrını) gösteren ve baştan çıkarıcı olmaktan uzak, umut ver(e)meyen filmlerdir. Düşselliğin geçmişte çok yoğun olduğu bir sinema bugün *Gerçeğin* çölünde düşselliğin susuzluğunu çekmektedir.

ANAHTAR KELİMELEER: Simölasyon Kuramı, Gerçeklik, Hipergerçeklik, Almanya, Avusturya



ABSTRACT

In Jean Baudrillard's perspective modern western societies have lost their Principle of Reality, which they had started to construct with the inception of the enlightenment era and have entered the realm of simulation (hyperreality) in the second half of the XX. Century. Nowadays this evolvement has reached the stage of "Virtual Reality".

Referring to Baudrillard in the realm of simulation things have lost their essence, in other words, things have transformed into mere images/forms. The collective illusions of the individuals living in this realm, were replaced by individual hallucinations. Furthermore relentless manipulation of *reality* via communication instruments and networks created a realm of hyperreality. Thus, all communication instruments have transformed into simulation production devices. The filtering of our perception of *reality* by virtue of communication instruments has started long time ago and these instruments are not only changing our perception of reality, it is also forming and remodeling our perception of reality into a puzzle.

In this context cinema/film is also an instrument of communication. But Baudrillard defines cinema (good cinema) contrary to other communication instruments as the only communication instrument remained, which is still powerful enough to create illusions. According to him, film should aim for creating a distance to reality and conceive illusions, instead of endeavor to imitate and even to surpass reality like other communication instruments. In order to use cinema's possibilities to open new paths in the mind-set of the viewers through his/her imaginary.

Since German and Austrian cinema have presented an astonishing imaginary in the first quarter of the XX. Century (German Expressionist Films), it has derived a cinema, which is obsolete and saturated with an obsession of reality. Contemporary films are visualizing stories and happenings belonging to the realm of simulation (simulacr of life), as they are without doubt not seducing and unable, or not even have the intention, to spread hope. A cinema where imaginery was very intense is now suffering in the middle of the desert of reality, thirsty for imaginery.

KEYWORDS: Simulation Theory, Reality, Hyperreality, Germany, Austria

ÖNSÖZ

Bu çalışma toplamda iki yıllık yoğun bir kuramsal okumanın sonucunda ortaya çıkmış bulunmaktadır. Esasında Jean Baudrillard ve Simülasyon Kuramı ile ilk tanışmamdan bu yana dört yıl geçti ve bu dört yıl içerisinde hayata bakışım ve kavrayışım radikal değişimler oldu. Bugün kelimenin gerçek anlamıyla başka biriyim ve bu değişim devam etmekte olan bir süreç.

Çoğumuz yaşamı genellikle nesnel ve gerçek kabul ettiğimiz kendi yakın çevremizle veya onun bir dış halkasında etkileşim halinde olduğumuz bir üst evrenle ve onun zihinsel dünyasıyla karşılaştırır ve yorumlarız. Dolayısıyla dünyanın geri kalanının da az çok bizler gibi yaşadığını, bizler gibi düşünüp hissettiğini, bizler gibi düşlere sahip olduğunu sanırız. Bundan dolayı da başka uzak dünyaları kendi dünyamızı yorumladığımız “gerçeklik” algısıyla yorumlamaya, kendimizi bir bakıma doğrulamaya çalışırız. Ancak hiçbir şey tek bir *gerçekliğe* boyun eğmediği gibi tek bir “gerçeklik” açıklamasına da sahip olma yeteneğine erişememiştir. Bugün düşünürler tarafından “gerçeklik” üzerine yapılmış onlarca farklı açıklama vardır. Bu da esasında gerçeklik denen şeyin fazlasıyla muğlâk ve karmaşık olduğunun en bariz göstergesidir. Zaten böyle tek bir “gerçeklik” olsaydı bugün ne sanat, ne sinema, ne sosyal bilimler ne de felsefe vs. olurdu.

Bu çalışma gerçeklik ve hipergerçeklik ile ilgili olarak Jean Baudrillard’ın perspektifinden hareket ederek seçmiş olduğumuz ülkelerin filmlerine odaklanıyor. Bugün sinema filmlerini çözümleme yöntemlerinde yaygın olarak kullanılan ve artık fazlasıyla doygunluk aşamasına geldiğini düşündüğüm çözümleme yöntemlerinden ayrı olarak böyle bir perspektifi seçmiş olmamdaki sebep; film çözümlemelerine yeni ve farklı perspektifler üzerinden yaklaşma isteğimdir. Çünkü kişisel düşüncem odur ki; şeyleri ne kadar farklı perspektifler üzerinden yorumlayabilirsek; onları o kadar farklı açıdan kavrayabilme yetimiz artacaktır. İnanıyorum ki farklı perspektiflerden hareket

ederek çalıştığımız zaman gelişim sürecimiz daha da hızlanacak ve bu arkamızdan gelmekte olanlara da cesaret ve heyecan verecektir.

Böyle bir çalışma yapmaya karar verdiğim andan itibaren o bilge elini hep üzerimde hissettiğim ve kuramın ağırlığı karşısında zaman zaman düşen motivasyonumu yeniden diriltten, kaynakça konusunda yardımlarını esirgemeyen ve perspektifimi her daim genişleten danışmanım Sayın Prof. Dr. Oğuz ADANIR’a içten ve minnetle saygılarımı ve teşekkürlerimi sunmak isterim. İlk dersini almaya başladığım günden bu yana bana *verileni, çoğuyla iade etme* konusundaki motivasyonum beni sürekli ileriye taşıdı ve biliyorum ki bu benim için *değiş tokuşun* sadece başlangıcıdır ve yetersizdir.

Bunun dışında tez yazım sürecinde ister Alman dilinden isterse de İngilizce dilinden yapılan çeviriler konusunda verdiği muazzam desteği, yorumları, fikir alışverişleri ve eleştirileri için “Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin”(DFFB)’den meslektaşım ve değerli dostum İbrahim-Utku ERDOĞAN’a derinden ve minnetle teşekkür etmeliyim. O olmasaydı bu çalışma kuşkusuz eksik olacaktı. Bunun dışında yine İngiliz dilinden yapılan çeviriler konusundaki yardımları için Seha AKSOY, Özgür Cem AKSOY ve Barış YILMAZ’a içten teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca tez çalışması süresince sık sık rahatsız ettiğim fakat buna rağmen yardımlarını seve seve esirgemeyen ve beni çalışmalarım konusunda cesaretlendiren Sayın Yrd. Doç. Dr. Emrah Suat ONAT’a sonsuz teşekkür ederim.

Son olarak bu çalışmanın en başından beri bana vermiş oldukları maddi ve manevi sayısız destek için Ezgi DEĞİRMENCİ’ye ve Aileme içten ve minnetle şükranlarımı sunmayı bir borç bilirim.

Kamer İNCEDURSUN

İzmir/2016

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	I
TUTANAK	II
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT	VI
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1.....	6
1.1. JEAN BAUDRİLLARD VE BATI TOPLUMLARI HAKKINDA.....	6
1.1.1. GERÇEKLIK İLKESİ VE SİMÜLASYON	9
1.1.2 TEKNOLOJİ İMGE İLLÜZYON VE SINEMA	24
1.1.3. SINEMA VE TARİH	35
1.2. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI ALMANYA VE AVRUPA'DA GENEL DURUM	40
1.2.1. MARSHALL PLANI, HEİMAT FİLMLERİ VE TOPLUMSAL KAÇIŞ(1948-1960)	42
1.2.2. OBERHAUSEN VE GENÇ ALMAN SINEMASI (1962-1982)	50
1.2.3. DUVARIN ÇÖKÜŞÜNDEN GÜNÜMÜZE: YENİ ULUS YENİ SINEMA(1990-2015)	54
BÖLÜM II	61
2.1 HİPERGERÇEKLİĞİN İZİNDE ALMAN VE AVUSTURYA FİLMLERİ	61
2.2. FİLM İNCELEMELERİ.....	64
2.2.1. SEVENTH CONTİNENT (YEDİNCİ KITA)	64
2.2.2 BENNY'S VIDEO (BENNY'NİN VİDEOSU)	70
2.2.3. CODE INCONNU (BİLİNMEYEN KOD).....	75
2.2.4 FUNNY GAMES (TEHLİKELİ OYUNLAR).....	79
2.2.5 ANIMAL LOVE (TIERISCHE LIEBE)/HAYVAN SEVGİSİ	83
2.2.6 HUNDSTAGE / CEHENNEM SICAĞI.....	87
2.2.7 IM KELLER (KILER)	91
2.2.8 DER RÄUBER (HIRSIZ).....	94
2.2.9 GOODBYE LENIN! (ELVEDA LENIN!).....	98
2.2.10 DAS LEBEN DER ANDEREN (BAŞKALARININ HAYATI).....	102
SONUÇ.....	105
KAYNAKÇA	109
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Batı dünyasında özellikle 1960'lı yıllar itibariyle ekonomik, politik, kültürel, tarihsel yani zihinsel olarak yeni bir aşamaya girildiğini ve geçmişten gelen, mevcudiyetini bir şekilde sürdürmeye çalışan hemen hemen bütün kuramların (özellikle de Dünya'ya toplumsal sistem bağlamında alternatif modellik yapan Marksizmin de), artık içinden çıktığı toplumları açıklama nezdinde geçerliliğini büyük oranda yitirdiğini söyleyen Baudrillard; “Simülasyon evreni” olarak adlandıracağı ve çözümleyeceği bir evrene girildiğini belirtmiştir. Bu kuram ilk çıktığı andan itibaren büyük bir yankı uyandırmıştır ve etkisini günümüzde de devam ettirmektedir. Genelde bir kültür eleştirisi olarak adlandırılan “Simülasyon Kuramı” hemen hemen gündelik yaşamın her türlü yüzeyinden derinliklerine doğru çok geniş bir yelpazede çözümleme girişiminde bulunmuştur.

Baudrillard, geleneksel kapitalist üretim ve toplumsal ilişkilerinin 20.yy'ın ikinci yarısında yaşadığı belirgin değişim ve dönüşümle birlikte bir zamanlar Batı toplumlarını kolektif anlamda motive eden ve geleceğe doğru iteleken ideal ve hedeflerden (gerçeklik ilkesinden) artık bahsedilemeyeceğini çünkü mevcut durum itibariyle zaten bu hedeflerin aşıp geçilmiş bir ufuk olduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla bu noktada gelinecek durumu tarif etmek için yeni bir terminoloji ve kavramsal araçlara gerek duymuştur. *Simülakrlar*, *simülasyon* ve *hipergerçeklik* gibi terimler gerçeğin yerini alan *simülasyon evrenini* ya da durumları betimlemekte temel argüman halini almıştır.

Düşünsel kökenleri Aydınlanma çağına kadar giden ancak esasen burjuva devrimi sonrasında (ekonomik, politik, kültürel ve zihinsel olarak) olgunlaşmaya başlayan hedeflerine doğru yürüyen batı toplumlarının, özellikle XIX. yy'ın başlarından XX. yy'ın ikinci yarısına kadar devam eden süreçte rasyonel ve pozitivist hedeflerine kolektif anlamda büyük oranda ulaşmış olmasıyla ortaya çıkan kısır döngüyü merkezine

alan kuram; nesnelerden mimariye, modadan iletişime, sinemadan televizyona ve sanata, politikadan eğitime ve hatta bilimin kendisine kadar birçok önemli noktada çarpıcı radikal eleştiriler ve bakış açıları geliştirmiştir.

Gerçekliğin ve gerçeklik ilkesi çözümlemesinin temel bir argüman olarak yer aldığı bu eleştirel kuramda Baudrillard: Gerçeklik algısının Burjuva toplumu ve akılcı düşünce ile birlikte ortaya çıkan bir ‘ilke’ olduğunu ve ‘kabul’ edildiğini söylemektedir. Baudrillard “Başka kültürlerin varlığından habersiz oldukları *Gerçeklik* modern batılı Akıl tarafından keşfedilmiş olup, Evrensele giden yolda önemli bir dönüm noktasıdır”(Baudrillard,[2005], 2015: 35) demektedir. Dolayısıyla Baudrillard buradan hareketle XIX. yüzyıl burjuva kapitalist toplumunun bir gerçeklik ilkesine yani kolektif bir illüzyona sahip olduğunu ancak geline nokta özellikle 1960’lı yıllar itibariyle bu gerçeklik ilkesinin Batı toplumlarında tedavülden kalktığını ve yerini usulca simülasyon ve hiperuyumluluk düzenine bıraktığını iddia etmiştir. Aynı zamanda bu bağlamda *toplumsal* denilen kördüğümün artık toplumsal olma özelliğini yitirdiğini, “yani her şeyi sünger gibi emen bir gönderene dönüşerek ne olduğu hem bilinen hem de bilinmeyen ve kitlelerin etrafında durmadan dönen bir *bulutsu* olduğunu”(Baudrillard 2006: 11) belirtmiştir. Kitleler onu sarmalayan toplumsalın merkezinde her bir yöne doğru hareketlenebilmekte ya da her yönden gelen hareketi emebilmektedir. Her şeyi nötralize eden bu *yığınlar* anlamın kendisini de geçersiz kılmıştır. Baudrillard

“...Herşey onların üzerinden kayıp gider. Onları her şey mıknatıslayabilir. Oysa bütün bunlar kitlelerin üzerinde hiçbir iz bırakmadan uçup gider. Sonuç olarak kitlelere yapılan çağrı yanıtsız kalmıştır denebilir. Kitleler kendilerine yapılan bu çağrıları birer ışık demetine dönüştürüp dalga dalga yaymaya kalkmazlar. Tam tersine Devlet, Tarih, Kültür ve Anlamın çevresinde oluşturulmuş ışık demetlerini emerek ortadan kaldırırlar. Onlar tepkisizliktir, tepkisizliğin, nötr olanın gücüdür” (Baudrillard,[2005],2015: 11) demektedir.

Baudrillard’ın bahsettiği ve ölene kadar sürekli güncelleyerek ve derinleştirerek betimlediği bu kuramsal çözümlemenin sacayaklarını oluşturan konulardan biri de

iletişim araçları ve mesajlarla gdmlenen tüketim *ideolojisi*dir. Baudrillard “Nesneler Sistemi” isimli eserinin sonuç bölümünde ilerleyen süreçte derinleştirerekzmlenmeye girişeceği tketimein mantığını tanımlar.

“Tketimei gerçekten de bizim sanayi toplumumuza özgü bir biçim olarak görebiliriz. Doğal olarak onu herkesin bildiği gereksinimleri tatmin etme süreci olarak görme gibi bir tanıımı dışlamak koşuluyla.çünkü tketimei, üretim adlı aktif süreçle karşılaştırarak pasif boyun eğme ve satın alma biçimi gibi görmek ve buradan yolaıkarak basit davranış(ve yabancılaşma) şemaları oluşturmak doğru bir şey değildir. İlk baştan itibaren tketimei, tüm kültürel sistemimizin üstüne oturduğu (yalnızca nesnelerle değil aynı zamanda toplum ve dünyayla) aktif bir ilişki kurma biçimi, sistemli bir etkinlikler dünyası ve sorulara yanıt verme biçimi olarak görmek gerekmektedir.”(Baudrillard, 2014: 240)

Baudrillard burada geleneksel üretim belirlayici olduğu evrene yönelik olarak bir atıfta bulunmakta ve belirlayici olanın artık üretim değil tüketim (ilişkileri) olduğunu sezdirmektedir. Baudrillard aynı metnin devamında şunları da söyler:

“Tüketim, maddi bir yaşam biçimi ya da “bolluk” kavramıyla ilgili fenomenolojik bir gerçeklik değildir. Tüketim hazmedilen yiyecek, insanın sırtına giydiği giyecek, kullandığı araç-gereç, imge ve mesajlara ait işitsel ya da görsel bir tzle de tanımlanamaz. Tüketim, olsa olsa bütün bunların anlamlı bir töz doğrultusunda örgütlenmesi olarak tanımlanabilir. Tüketim, gücül düzeyde, her an tüm nesneler ve mesajların katkısıyla oluşturulan az ya daok uyumlu bir sylevdir. Tüketim olsa olsa göstergeleri sistemli bir şekilde gdmleme biçimi olarak tanımlanabilir.” (Baudrillard, 2014: 241)

Tüm bu değişimler gerçeklik ilkesinde yaşanan dönüşümlerin nesneler boyutundaki göstergeleridir. Ayrıca düşünürün kuramsal perspektifininıkış noktasını oluşturan ilk alandır. Hakeza Baudrillard 1960’lı yıllarda üretim değil tketimein öncelikli konum aldığını ve esas ilgilendiği konunun imal edilmiş bir nesneden ziyade onların oluşturduğu göstergeler sistemi olduğunu belirtmiştir (Baudrillard, 2005: 17). Elbette

bu çalışmanın kapsamı içerisinde yapmak istenilen şey Baudrillard'ın metinlerinin incelemesi ve eleştirisi değil, bu metinler ve çözümlemelerin ana hatları çerçevesinde “Hipergerçeklik” aşamasına girmiş olduğunu iddia edebileceğimiz Almanya ve Avusturya toplumlarının -özellikle 1990’lı yıllar itibarıyla- sinemasına yansıyan spesifik filmleri Baudrillard’ın kuramı çerçevesi içinde incelemek ve çözümlemeyi denemektir.

Baudrillard’ın direkt sinema üzerine söyledikleri çok sınırlıdır ve daha çok görüntü, imge, teknoloji üzerine bir şeyler söylemiştir. Dolayısıyla bu durum bizim sinema filmleri üzerine yapacağımız çalışmalar için hem bir avantaj hem de dezavantaj yaratmaktadır. Ancak yine de Baudrillard’ın sinemayı -diğer sanat dallarının aksine- hala bir illüzyon üretme kabiliyeti olan *sanat* olarak nitelemiş olması bizim açımızdan ufuk açıcı bir anlama sahiptir. Bu açıdan bakıldığında Baudrillard’ın sinemadan beklediği; gerçeğin yerini alacak (gerçekten daha *gerçek*, etkili teknolojik görüntülere sahip ve imgenin yok edildiği *müshcen*) film simülasyonları değil, aksine illüzyon yaratabilecek olan filmlerdir. Bu anlamda bize göre Baudrillard gündelik *gerçekliğin* aynısı olan filmlerden ziyade imgelemimizi harekete geçirebilecek ya da mevcut görünen gerçekliği ters yüz edecek filmlere ihtiyaç olduğunu söylemektedir. Bu konuyu ileride biraz daha detaylı ele almaya çalışacağız.

“Simülasyon Kuramı” bize göre uçsuz bucaksız ve derin bir okyanustur. Dolayısıyla çalışmamızın ilk bölümünde epistemolojik temelleri oluştururken -zorunlu olarak- sadece bu uçsuz bucaksız okyanusa açılan ana sacayağı olduğuna inandığımız noktayı ele alacağız. Bu sacayağı yoğun olarak “Gerçeklik” ve “Hipergerçeklik” gibi bir yelpazede ele alınacaktır. Çünkü zaten aksi bir seçenek bizim çalışma sınırlarımızı aşmaktadır. Bunun bilincinde olarak elimizden gelenin en iyisini yapmaya çalışacağız. Baudrillard’ın bu cezbedici perspektifi doğrultusunda seçtiğimiz sinema filmlerini bu farklı bakış ve çözümlemenin ekseninden yapmayı deneyeceğiz.

Ancak burada hemen belirtmekte yarar gördüğümüz bir nokta bulunmaktadır.

Filmleri inceleme sürecinde sinemanın kendi içinde tarihsel olarak süregelmekte olan *gerçeklik* tartışması ile Baudrillard'ın *gerçeklik* tartışmasının ister istemez okuyucunun zihninde kavramsal düzeyde çakışabileceği ihtimal dâhilindedir. Baudrillard'ın Gerçeğe yönelik tartışması *sinemasal gerçeklik* tartışmasından epeyi farklı olsa da ister istemez bazı karmaşık sonuçların algılanmaması için baştan bu uyarıyı yapma zorunluluğu hissediyoruz.

Birinci bölümde kurulan epistemolojik temellerin üzerine Almanya ve Avusturya toplumlarının (tam da Baudrillard'ın çözümlemelerini tarihsel olarak başlattığı) 1960'lı yılların sonu itibariyle tarihsel, kültürel, ekonomik ve politik gelişimlerinin kısa bir izleği oluşturulacak ve bunların kuramla ilgili bağıntıları kurulduktan sonra birinci bölüm kapatılacaktır.

İkinci bölüm itibariyle 1990'lı yıllardan günümüze *sinemasal sonuçlar* olarak yüzeye vurduğunu düşündüğümüz (Almanya ve Avusturya sinemalarından yaklaşık yüz kırk adet önemli film arasından eleyip incelemeye karar verdiğimiz) *için için kaynayan*¹ filmleri tek tek değerlendireceğiz. Seçmiş olduğumuz bu filmler “kıyamet sonrası” dönemleri fantastik bir şekilde anlatan -çoğunlukla Hollywood yapımı- ve “Aydınlanmacı Aklın” açtığı yaraları sözde betimleyen distopik (açlık, kuraklık, savaş vs.) temalı filmlerin tersine; gelecekteki kıyameti bizzat gündelik yaşamlarında -bolluk içinde- *için için kaynayan* (ve hiper-uyumlulukla) yaşayan insanları anlatmaktadır. Bu filmlerin bize söyledikleri sonuçlar üzerinden hiperrasyonelleşmiş bir kültürün portresini çıkararak kendi açımızdan sinemasal ve toplumsal sonuçlar bulgulamaya çabalayacağız.

¹ Jean Baudrillard, simülasyon evrenine girdiğini iddia ettiği gelişmiş batı toplumlarını tanımlarken bu terime başvurmuştur. Biz de terimi ondan ödünç alarak burada kullandık.

BÖLÜM 1

1.1. JEAN BAUDRILLARD ve BATI TOPLUMLARI HAKKINDA

Ünlü Fransız teorisyenin kuramsal evrenine ve kavramlarına girmeden önce kendisi ve ne yapmaya çalıştığı hakkında; kendisinin çalışmalarına ilgi duyan araştırmacıların yapmış olduğu bazı önemli yorum ve analizlere kısaca yer vermenin daha sonraki kavramsal süreçlerin anlaşılması açısından önemli ve gerekli olduğunu düşünmekteyiz.

Baudrillard’ın düşüncelerini görece daha rahat anlamak için her ne kadar kendisinin bahsettiği *dünyanın* içerisinde fiili olarak yaşamak icap etse de iyi bir düşgücü, soyutlama ve anlama gayretiyle bu dezavantajlı durumun yarattığı olumsuzluğun üstesinden gelinebileceğini düşünüyoruz. Aksi halde içerisinde yaşamadığımız sistemlerden bahseden birçok düşünürün düşüncelerini soyutlayıp kavrayamaz ve bunu kendi perspektifimizde yeni ufuklara doğru yorumlayamayız.

Her şeyin başında Baudrillard’ın çözümlemesini yaptığı toplum: tarih sahnesine “Aydınlanma”nın² sonuçları olarak çıkan, ilerlemeci aklın egemen olduğu kapitalist gelişmiş toplumların tarihsel olarak varmış olduğu noktada bulunan bir toplumdur. Baudrillard’a göre artık bir zamanlar kapitalist üretim ilişkilerinin hüküm sürdüğü sınıflı toplum bugün yerini bir başka sürece bırakmıştır. Bu süreç artık modernitenin başlangıcındaki gönderen sistemlerinin ortadan kalktığı (ya da kalkma noktasına geldiği) bir dönemdir. Ancak bu dönem ona göre kesinlikle post-modern olarak adlandırılmaz. Çünkü post-modernizm olarak adlandırılan sürecin bir modernite sonrası (modernizmin aşılıp geçildiği) döneme tekabül ettiği iddia edilmektedir. Ancak Baudrillard açısından böyle (postmodernizm) bir süreç yoktur. Bir başka deyişle:

“Baudrillard’ın üzerinde yoğunlaştığı modernleşme süreci kendi içinde

² Aydınlanma’nın ne olup olmadığına dair birçok açıklama ve eleştiri yapılmış olmakla birlikte kendisinin genel geçerli bir tanımını yapmak neredeyse olanaksızdır. Ancak modern batı toplumlarının maddi ve düşünsel temellerini oluşturan fikrîsel ve ilkesel süreç olarak en geniş anlamında bahsedebiliriz. Aydınlanma konusunda eleştirel bir bakış için (bkz. THEODOR W. ADORNO – MAX HORKHEIMER - Aydınlanmanın Diyalektiği – 1. Basım – Kabalcı Yayınevi -2010)

ikiye ayrılmaktadır. Sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan ve 1930-1950’li yıllara kadar (hatta 1968) süregelen bir modernleşme dönemi (yükselen trend) ve bu yıllardan başlayarak ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal anlamda sistem+toplum ya da özne+nesne işbirliğiyle tersine döndürülmüş/mekte olan bir diğer modernizm” (Adanır, 2008: 33)

Baudrillard ilk çalışması olan *Nesneler Sistemi*’nden (The System of Objects, 1968) itibaren yeni bir bakış açısıyla eşyanın “nesne” haline gelişi ve kazandığı statüden bahsetmiştir. Böyle bir değişim aynı zamanda toplumsal bir değişimin de göstergesidir. “O, bunu metalar sisteminin ve göstergeler sisteminin bağlaşımı olarak tanımlamıştı: Başkalarının şeyleşme ve yabancılaşma süreci olarak çözümlediği şey, Baudrillard için yabancılaşmış bir toplumun son evresine işaret eden genel bir göstergebilimsel süreç haline gelmişti”(Gane, 2008: 33).

Ancak Baudrillard’ın başlatmış olduğu bu yeni çözümleme yeni bir terminolojiyi gerektirmiş ve o da bu gereksinim doğrultusunda oluşturduğu yeni dağarcıkta diğer bilim dallarındaki bazı kavramları alıp son derece karmaşık, soyut yapıları çözümlemekte, betimlemekte ve kendi kuramını oluşturmakta kullanmıştır. Diğer yandan Baudrillard’ın dili alışlagelmiş olandan farklı olarak *şiiirsel* bir biçime sahiptir ve bu konuda neredeyse onu okumuş ve incelemiş olan herkes aynı fikirdedir. Şiiirsel olduğu kadar ironik bir anlatıma da sahip olan Baudrillard’ı okumak öncelikle bu durumu kavramayı gerektirmektedir. Bu momenti kaçırdığımızda okuduğumuz metinler anlamsız ya da daha doğrusu anlaşılmaz bir hale gelebilmektedir. Bu bağlamda Mike Gane *Radikal Belirsizlik* isimli kitabında Baudrillard’ın nasıl bir düşünüş şekli olduğunu ve ne yapmaya çalıştığını kendi yorumlarıyla paylaşmakta ve Baudrillard’ın kullandığı terminolojinin karşı karşıya kaldığı bazı eleştirilere yer vererek bunları değerlendirmektedir. Kitabın hemen başında, Baudrillard’ı okumak der Gane; “yalnızca bilimlerdeki değişimi kabul etmekle kalmayıp, aynı zamanda bu değişimi, toplumdaki ve kültürdeki her unsuru etkileyen sürecin bir yönü olarak kaydeden belirli bir çözümleme hattını izlemektir” (Gane, 2008: 14). Ayrıca Baudrillard’ın sözcüklere

verdiği büyük önemden dolayı yeni bir terminolojiye doğru yönelmiş olduğu aşikârdır.

“Sözcükler düşünceleri sırtlarında taşır ve yaratılmalarına hizmet ederler, yoksa tersi değil. Sözcükler insanları büyülemeye yarayan sihirli işlemcilerdir. Başka insanlara yalnızca bu düşünce ve şeyleri iletmekle yetinmeyip bizzat kendileri bir tür yükselen sarmal şeklinde başka anlamlar(mecaz) kazanarak, birbirleri içinde erir.” (Baudrillard, 2005: 13)

Dolayısıyla buradan anlaşılması gereken şey Baudrillard’ın bu kelime ve kavramları ‘can sıkıntısından’ değil, bilakis çok önem verdiği bir yapıyı oluşturan temel parçacıklar olarak değerlendirdiğinden dolayı oluşturduğudur. Bu anlamda sosyoloji ve felsefe ya da diğer sosyal bilimler alanlarında *şeyleri* açıklamakta kullanılan dillere pelesenk olmuş olan birçok kavramın artık o ilk zamanlardaki tözlerini yitirdiğini ilk gören kişilerden birinin Baudrillard olduğu görülmektedir. Amaç şeyleri illüzyona sahip oldukları o başlangıç noktasına geri göndermektir. Enrique Valiente Noailles’e göre, Baudrillard: diyalektik düşüncenin, özdeşleşmenin, çelişki ilkesinin ve tersinmez hakikat düşüncesinin; yani gerçeklik ilkesini ve gerçeği oluşturan tüm kavram ve söylevlerin ortadan kaldırılması gerektiğini söylemekte ve buna çabalamaktadır (Baudrillard 2010: 252).

Burada amaç Baudrillard’ın okuma reçetesini oluşturmak gibi bir niyeti barındırmamakla birlikte onun yapıtları üzerine çalışmakta olan düşünür ve akademisyenlerin işaret ettiği noktaları (okuyucunun ilk kez bu düşünürün kuramı ve diliyle karşılaşacağını varsayarak) önemle vurgulamaktır. Baudrillard’ın kendisinden bu konu hakkında son bir alıntı yapmak gerekirse şöyle demektedir:

“İnsanlığın geleceğiyle ilgili araştırmaların parçası olmak gibi bir amaca hizmet etmeyi hiçbir zaman hedeflememiş bir çalışmanın/ yapıtın geçmişe yönelik panoramasını sunmaya kalkışmak paradoksal bir girişimdir. Bu iş biraz Eridikya’yı kurtarmak isteyen Orfeus’un kendine hâkim olamayıp başını geriye çevirmesiyle sevdiği insanı Cehennem’in derinliklerine göndermesine benzetilmektedir. Bu çalışmanın başlangıç noktasında kendine bir hedef belirlediği ve bu

hedefe doğru ilerlemiş olduğu, daha baştan sanki ulaşılabilecek sonucun az çok önceden bilindiği söylenemez. Her şeyin başta belirlenmiş plana uygun bir şekilde gelişerek, bu şekilde sürüp gitmiş olduğu gibi bir hisse kapılmak çok yanıltıcıdır. İşte bu yüzden Borges'in bir kütüphanede bulunduğu parçaları bir araya getirerek yeniden oluşturduğu bir uygarlık gibi, ben de simülasyon terimlerine başvurmadan başka bir seçenek göremiyorum. Bu saatten sonra onun sosyolojik bir gerçekliğe sahip olup olmadığını tartışacak değilim. Zaten böyle bir soruya yanıt vermekte çok zorlanacağımdan eminim. Okuyucuya şöyle bir tavsiyede bulunabilirim: Bir an için düşsel bir gezgin konumuna geçin ve yazmış olduğum metinleri de bir köşede unutulmuş elyazmaları olarak kabul edin. Elinizde başka belge olmadığı için de bunlardan yola çıkarak betimledikleri toplumu kavramaya çalışın.” (Baudrillard, 2005: 12)

1.1.1. Gerçeklik İlkesi ve Simülasyon

Ortaçağın karanlığından kurtulma konusunda aydınlanma ve birikime yani aklın iplerinin sistematik ve örgütlü bir biçimde ele geçirilmesine ihtiyaç vardı. Bu bağlamda iktidarı Ruhban sınıfı ve aristokrasinin elinden çekip alabilmek mücadelesi bir bakıma ticaret vesilesiyle zenginleşmiş olan burjuvazinin ve aydınların kendisine düşmüştü. Böylelikle Burjuvazi tarafından verilen siyasal iktidar mücadelesi, bilimin ve düşüncenin gelişimini de dolaylı bir şekilde hızlandırdı.

Rönesans dönemi ile birlikte kullanılan bilimsel araştırma tekniklerindeki yöntemin değişmesi, 1500-1700 yılları arasındaki *Bilimsel Devrim* olarak adlandırılacak bir dönemi başlatmıştır (Bronowski & Mazlish, 2012). Bugün bahsedilen bu dönem, kısa bir süre önce tarihçiler tarafından da modern batı uygarlığının ortaya çıkmasının tohumları olarak yorumlanmış ve çok önemli bir yere sahip olduğu vurgulanmıştır. Bronowski'ye göre 20. Yüzyılda bilim zihinsel ve fiziksel olarak dünyayı baştan aşağı değiştirmiş ve yenilemiştir. Fakat Bronowski bunun öncesinde 16. Yüzyıldan başlayıp 18. Yüzyıla kadar devam eden süreç boyunca sürdürülen Bilimsel Devrim'e işaret eder ve öncelikle bunun “Zihinsel” bir devrim olduğunu ve kişilere farklı düşünmeyi öğrettiğini ileri

sürer. Tüm bunlara paralel olarak Bronowski bu nedenlerin sonuçlarının 1800’lü yıllarda pratik anlamda tarihe Sanayi Devrimi olarak geçen buluşlar bütünü oluşturduğunu belirtir (Bronowski & Mazlish, 2012). Ancak, der Bronowski; “Bilimsel Devrim öncelikle insanların dünyayı tanımlamalarında temel bir değişiklik olduğu anlamına gelmekteydi. Bu şeylerin değişmez bir doğaya sahip oldukları düşünülen bir dünyadan, olayların ortaya çıkmasından önce ve sonra sürekli hareket eden bir mekanizmaya benzeyen bir dünyaya geçilmesiyle ilgili temel bir değişiklikti” (Bronowski & Mazlish, 2012). Bu temel değişiklikten yalnızca birkaç yüzyıl sonra batı toplumlarının Simülasyon evrenine girdiğini söyleyen bir kuram ortaya çıkmıştır. Her şeyin başında insanlık tarihinde ufacık bir nokta sayılabilecek bu birkaç yüzyıllık süreç sonunda yaşamın sırlarla dolu olduğu bir noktadan sırların ortadan kalktığı bir noktaya gelinmiştir. Baudrillard’ın her şeyin illüzyona sahip olduğu o ilk aşamaya geri gönderilmesi gerek dediği tarihsel süreç esasında çok yakın bir geçmiş olarak görülebilir. Bronowski’ye yeniden kulak verecek olursak şöyle demektedir:

“Ortaçağda bir ressamın İsa figürünü perspektif kavramının izin verdiği boyutlardan daha büyük yapma nedeninin yalnızca bilgisizliğinden kaynaklanmadığını daha ilk başta kavramamız gerekir. Fil olduğu açıkça belli olan bir hayvanı, birini el gibi kullandığı beş ayağı vardır şeklinde tarif eden bir ortaçağ gezgini dikkatsiz biri değildir. Gezginin açıklamasını gülünç bulabiliriz, çünkü bize göre fil memeli bir hayvan olup gelişiminin tüm ayrıntılarını kurabiliriz. Ancak bir Ortaçağ insanı için dünya farklı içsel bağlantılara ve farklı bir düzene sahip bir yer olup, bizim dışımızda kalan uygarlıklar için bugün bile farklı şekillerde açıklanmaktadır. Günümüzde kendisini totem hayvanı olarak gören ilkel adam gülünç değildir; yaşadığı adada her tür ağaca farklı bir isim takıp ağaç için genel bir sözcük kullanmayan yerli bilgisiz değildir. Onlar kavramsal açıdan farklı bir doğa sistemi içinde yaşamaktadırlar.”(Bronowski & Mazlish, 2012: 167)

Burada anlaşılması gereken noktalardan ilki teknik ve yöntembilim açısından gelişmiş olan bugünün batı toplumlarının ta o günlerde yarattığı yeni bir anlayış ve ilkeler

zincirini devreye soktuğudur. Ayrıca yaşanan değişim temelde zihniyet alanında olsa da aynı zamanda bunun iktisadi değişimle de hassas bağları vardır. İki dönem arasındaki iktisada dair bariz mantalite farkını Bataille şu şekilde belirtir: “Ortaçağ iktisadını, kapitalist iktisattan ayırt eden şey, asıl önem taşıyan yanıyla, statik olan birincisi fazla zenginlikleri üretken-olmayan bir şekilde tüketirken, ikincisinin biriktirdiği ve üretim aygıtının dinamik büyümesini belirlediğidir”(Bataille, 2010: 120). Aynı zamanda yine Bataille’a göre kapitalizmin kendisine özgü olan serbest girişimcilik, kar ve buna özgü *yasalardan* oluşan iktisadi bir dünya tahayyülü ortaçağ düşüncesine yabancısıdır(a.g.y). Bundan dolayıdır ki Batıda yeni bir zihniyet ve yeni bir iktisadi girişimin başlatılacağı bir cephe oluşturulması gerekmiştir. Bu cephe en genel anlamında Calvincilik’tir. Bu Calvincilik kilisenin karşı olduğu “faizle borç verme ve ticaretin” ahlak dışı sayılması gibi yargıları aklayarak bunların ahlaka uygun olduğunu kabul etmiştir(Bataille, 2010: 125). Yalnızca bununla da kalmaz Calvincilik; daha da ötesine geçerek bir doktrinin gerektirdiklerini neredeyse karşılar. Bataille’a yeniden kulak verecek olursak:

“Onun gözünde amaç “kişisel kurtuluş değil, Tanrı’nın yüceltilmesiydi ve bunu da yalnızca duada değil eylemde de aramak gerekiyordu-mücadele ve çalışma yoluyla dünyanın kutlanması. Çünkü kişisel meziyeti bütünüyle mahkûm etmesine rağmen Calvin son derece pratiktir. Hayır işleri kurtuluşa ermenin erişmenin bir yolu değildir, ama bunlar gerçekten erişilen kurtuluşun kanıtı olarak kaçınılmazdır.” (...) Servetin boş yere harcanması Luther’in doktrininde olduğu gibi reddedilir ve tefekküre dayalı aylıklıktan, gösterişe dayalı lüksten ve üretken-olmayan sefaletin beslediği hayır biçimlerinden çekilip alınan değer, yarar temelindeki erdemlere ayrılır: Reformcu Hristiyan mütevazı, tutumlu, çalışkan olmalıydı(en büyük çabayı ticari, sınai mesleğine sarf etmeliydi...); hatta üretici faaliyeti norm edinmiş prensiplere aykırı dilencilik bile önlenmeliydi” (Bataille, 2010: 125).

Anlaşılan o ki Bilimsel Devrim süreci olarak aktarılan iki yüzyıllık süreç(1500-1700) gerçekten de *mitik* bir dünya anlayışından her alanda (siyasal, ekonomik, kültürel ve öyleyse zihinsel) analitik bir dünya anlayışına doğru geçişin köprüsünü oluşturmaktadır. Bu geçişin sonucunda batı dünyası ister düşünsel isterse de teknik ve

iktisadi anlamda olsun, art arda yaptığı gelişmelerle dünyanın *mitik* kesimi ile arasındaki açığı farkını arttırmış ve yeni bir aşama sayılan tüketim toplumu aşamasına geçmiştir. Peki, buraya kadar kulağa çok hoş gelen bir ezgiyi andıran bu süreç nasıl olup da rayından çıkmıştır? Diyalektik düşüncenin iflas ettiği ve yerini fütursuz bir *kendinden geçme* haline bıraktığı tarihsel sürece nasıl gelinmiştir? Batının kalvinist ve püriten temeller üzerinde yükselen yeni toplumsal düzeni, hızla bir girdap haline dönüşüp, sahip olduğu değerleri nasıl yok etmeye başlamıştır? Bu *dekadansın* temelleri Baudrillard’a göre *nesne kavramının* kuramsallaşmasıyla yani Bauhaus Okulu ile olmuştur:

“Nesnenin gerçek anlamda ortaya çıkması, gösterge/işlev görünümüne bürünerek özgür bir biçim kazanmasıyla mümkün olmuştur. Bu özgürleşme ancak sanayileşmiş toplumun mutasyona uğramasıyla yani tekno-kültür³ denilen şeyin ortaya çıkması, metalürjik bir toplumdan semiurgique bir toplum aşamasına geçilmesiyle gerçekleşebilmiştir. Başka bir deyişle ürün ve meta statüsünün (üretim biçimi, dolanım ve ekonomik değiş tokuş biçiminin) ötesine geçilerek nesnenin sahip olduğu anlamın erek sorunuyla mesaj ve gösterge olarak sahip olduğu (anlam üretimi, iletişim ve gösterge/değiş tokuş biçiminin) statü sorunu ortaya çıktığı gün gerçekleşmiştir...” (Baudrillard, [1972],2009: 233)

Çözümlemenin devamında Baudrillard nesnelerin bir statü ve biçimi temsil ettiklerini belirtmekte ve Bauhaus öncesinde hiçbir araç gerecin hiçbir şekilde *nesne* olarak adlandırılmadığını söylemektedir. Bu adlandırmanın devreye girmesiyle birlikte her şey *nesne* olarak adlandırılmaya başlanmıştır(A.g.e: 234).

“Bauhaus’un öncülüğünü yaptığı bu işlevsellik anlayışı (yalnızca sınai değil aynı zamanda genel anlamda çevresel ve toplumsal) biçimlerin analiz ve sentezi üzerine oturan iki düzeyli bir akım olarak tanımlanmaktadır. Biçim ve işlev, “güzel” ve “yararlı”, “sanat” ve “teknoloji” sentezi üzerine oturan bir akım. Stil ve onun gülünç versiyonu olan styling döneminden sonra, XIX. Yüzyıla özgü ticari kitsch ve Modern Stilin ardından Bauhaus, çevreyi, bütünsel bir akılcı düşünce üstüne oturtmaya çalışan ilk akımdır. Türlerle (mimarlık,

³ Galbraith’in “tekno-yapı” kavramının bir yankılanması anlamında. Sınai bir ekonomi politik aşamasından politik bir (transeconomie) ekonomi-ötesi (ya da politik metaekonomi) aşamasına geçiş neokapitalist, neosanayileşme, sanayileşme-sonrası gibi terimlerle ifade edilmektedir.

sanat, mobilya, vs) birlikte estetiğin de, “sanat” ve sahip olduğu akademik ayrıcalığın ötesine geçerek gündelik yaşamın tamamına yayılmaya çalışılması aynı zamanda bütün teknolojik olanakların gündelik yaşamın hizmetine sokulması anlamına gelmektedir” (a.g.y).

Gerçi Baudrillard’ın metinlerini okuduğumuzda ve bu metinlerin üzerine yazılanları değerlendirdiğimizde sorunun kendisinin ta en başta olduğu, tüm bu *illüzyonlara ve sırlara* son veren ve hayatı tepeden tırnağa Kartezyen biçimde açıklamaya istekli girişimin kendisini sorunlu olarak temellendirdiği gibi bir sonuca ulaşmaktayız. Ona göre bu aklın rehberliğinde çıkılan macerada bir yerden sonra sanki *şeyler* kontrolden çıkmış ve her şey gitmek istediği noktanın çok ötesinde bir yere geldiğini fark etmiştir.

Baudrillard’ın temel kavramı *gerçeklik* (ya da *gerçeklik ilkesi*) üzerine yaptığı değerlendirmede Adanır: Simülasyon Kuramı açısından modern toplumlarda gerçekliği bireylerin gündelik yaşamlarında hissettikleri bir tür *duygu* olarak belirtmektedir. “Eskiden gerçeğe ait bir özellik olarak kabul edilen gerçeklik, günümüzde bir gerçeklik duygusuna dönüşmüş gibidir. Bu nesneden çok öznel olarak nitelendirilebilecek bir duygudur. Fakat Gerçeklik ilkesi ise bir toplumun oldukça uzun bir sürede çalışıp, çabalayarak oluşturduğu, biçimlendirdiği ve kendisine neredeyse ahlaki kurallara boyun eğmesine boyun eğdiği bir ilkedir” (Birikim Dergisi, 216: 80-88). Adanır’a göre, Baudrillard’ın perspektifinden durum şöyledir: Kartezyen düşünce ve pozitivizmin üzerinde yükselen, gelişen ve üreten batı toplumları ‘Gerçeklik İlkesi’nin metafiziksel gücünü 1960’lardan bu yana yitirmiştir. Buradan bakıldığında genel geçer bir *gerçekliğin* tanımı nasıl olabilir ve bu *gerçeklik* nasıl kaybolabilir sorusu akla gelmektedir. Bu konuda gerçeklik evreni ile simülasyon evreni hakkında Adanır şöyle demektedir:

“Bir kavram ya da bir nesnenin genelleşmiş, soyut bir zihinsel temsili gibi algılanan gerçeklik, öyleyse kendisi hakkında kolektif bir uzlaşmanın sağlanmış olduğu bu şey, bu özelliği yitirerek, insanda, az çok bireysel ya da öznel bir ‘duyguya’ indirgenmiş olduğu gibi bir izlenim bırakmaktadır. Simülasyon evreninde bu gerçeklik ilkesi,

Nesnel Gerçekliğin kendinden geçmiş, özden yoksun bir ikizidir. Bir toplum gerçeklik aşamasından simülasyon aşamasına geçtiğinde, bu, kolektif bir yeniden canlandırma/temsil(illüzyon) konumundan, bireysel bir duygulanma (halüsinasyon) konumuna geçilmiş olduğunu göstermektedir. Bir anlamda gerçekliğin az çok kolektif sürecin denetimi altında bulunduğu bir aşamadan, gerçekliğin yönünü şaşırdığı bir aşamaya geçiştir”(Birikim Dergisi, 216: 80-88).

Simülasyon demek, olmayan şeyi varmış gibi göstermek demektir. Yani gerçeğin gösterenlerine sahip olup da gerçeğin kendisi olmayandır (Birikim Dergisi, 216: 80-88). Bu tanım ilk bakışta teknik olarak kavranabilse de toplumsal anlamda soyutlanması zor gibidir. Simülasyonun toplumsal anlamda neye tekabül ettiği konusunda Adanır şöyle demektedir:

“Simülasyon Evrenini ancak ‘gerçekliğin evreniyle’ karşılaştırırsanız, onun ne olup ne olmadığı konusunda daha kolay bir fikir sahibi olabilirsiniz. Baudrillard’a göre, bir zamanlar (bu süre XVIII. Yüzyılda başlamış, XIX. Yüzyılın ilk yarısında belirginleşmiş ve 1968’lere kadar sürüp gelmiş olan bir zaman dilimini çeşitli yoğunluklarda kapsamaktadır.) “gerçek ve gerçekliğin” egemen olduğu bir dünyada geçerli “illüzyonlar” da vardır. Gerçek ve gerçekliğin egemen olduğu bu dünyada toplumsal/sınıfsal bir yapılanma vardır. Önce burjuva/köylü sonra kapitalist/emekçi vb. Doğal olarak bu yapılanma aynı zamanda ekonomiktir, yani tarım ve sanayi sektörlerinde çalışan insan sayısının toplam çalışan sayısının neredeyse yüzde seksenine ulaşmış olduğu bir durum yaşanılmaktadır. Bir burjuva kültürü ve bir de popüler kültür vardır. Bir kapitalist, liberal dünya görüşü bir de Marxist kökenli komünist, sosyalist dünya görüşü vardır ve yaşam bu türden bir değerler sistemi tarafından belirlenmektedir(Adanır, 2010: 312).

Bu değerler sisteminde değişikliklerin ve dönüşümlerin en belirgin nedenlerinden birisi George Bataille’ın söylediğine göre SSCB’nin varlığıdır(2010: 312). Yani SSCB’nin dünyaya sosyalizm doktrini ile rol model olma ve alternatif yaratma potansiyelinin gerçek anlamda ortaya çıkması batılı kapitalist ekonomilerin hem siyasal hem ekonomik alanda *insancıl* değerlere yönelmesine sebep olmuştur. SSCB ile Batı

ittifakı arasındaki küresel ölçekte süren bu politik rekabet, üstünlük ve caydırma oyunu özellikle Batılı burjuva öznesinin metamorfoz geçirmesine yol açmış ve sosyal demokrasi denen şeyin ortaya çıkmasına ve inşa edilmesine; dolayısıyla da Kapitalist Devletlerin de Sosyal Devlete dönüşmesine vesile olmuştur. Fakat bu görece olumlu görünen durum muhtemelen uzun vadede gerçekleşebilecek daha büyük dönüşümlerin önünü de kesmiştir. Batılı toplumların muhalif ve işçi kesimlerinin ellerindeki gücü *nötralize* etmek için Batılı devletler -Baudrillard'ın terimiyle ifade edecek olursak- *hemeopatik* dozlarda demokrasi ve insan hakları temin ederek süreç içerisinde devrimci sınıflardan ve entelektüellerden nötr kitleler yaratmayı başarmışlardır.

İkinci Dünya savaşıdan sonra ise özellikle rekabetin dünya ile yetinmeyip uzaya taşınmasıyla ve genetik, teknik, nükleer araştırmaların artmasıyla birlikte artık üretim makinelerinin başındaki işçilerin değil yüksek teknolojinin (high tech) devreye gireceği ve belirleyici olacağı bir hızlanma dönemi başlamıştır. Teknolojinin gelişmesi üretimde kol gücünün (emeğin) öneminin her geçen gün biraz daha azalmasına sebep olmuştur. Aynı zamanda XIX. yüzyılda insanların ölümlerine sebep olan ağır çalışma koşullarının⁴ ortadan kalkması, 8 saatlik çalışma koşullarının gelmesi, sendikalaşma hakkının bizzat sistem tarafından işçilere zorunlu hale getirilmesi, sigorta, ikramiye, sosyal yardım gibi birçok etkenin elde edilmesiyle birlikte gerçekten de Baudrillard'ın bahsettiği gibi proletarya denilen devrimin *dinamosu* adeta buharlaşıp uçmuştur.

Toplumsal, tarihsel, politik, ekonomik olarak amaçlara bir şekilde ulaşıldıktan sonra geriye herhangi bir hedef ya da toplumsal düş kalmadığını belirten Adanır; bu noktadan sonra kolektif illüzyonların sona ermeye başladığını ve yerine bireysel amaçlar ya da

⁴ Konuyla ilgili olarak Engels'in *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu* isimli çalışması Baudrillard'ın *Burjuvalaşmış işçi sınıfı* dediği kesim ile karşılaştırmasını yapmak amacıyla okunabilir. Bkz. *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu*, F. Engels, Sol yay. ,1997. Çev. Yurdakul Fincancı. Aynı zamanda Jack London'ın 1902 yılında yazmış olduğu edebi eseri *Uçurum İnsanları* da XX. yy. başında Londra'daki proletarya'nın sefaletini çarpıcı bir şekilde anlatmaktadır. Bkz. *Uçurum İnsanları*, Jack London, iletişim yayınları, 2. Baskı, 2015.çev. Yiğit Yavuz.

arzuların geçtiğini veyahut sistemin hala eski kolektif düşlerin ve illüzyonun devam etmekte olduğu izlenimi bırakmaya çalıştığını söylemektedir. Ancak bu her iki seçeneğin de düzenin işlevini yitirmiş olduğunu ispat etmeye yeteceğini belirtmektedir(Adanır, 2010: 314). Simülasyon evreninde bir toplumu toplum yapan şeyler eski anlamlarını kaybettiklerinde toplumsalın ötesine geçip kitlelere dönüşmektedirler. Aynı şekilde politika, sanat, kültür alanlarının da içleri boşalmış ve özlerini yitirmişlerdir(A.g.y). “Bu evren bir görünüm evrenidir yani gerçekliğin egemen olduğu evrende bir biçim ve içeriğe sahip olan göstergeler (gösterge: gösteren/gösterilen) bu evrende içeriklerini yitirmişler ve kendilerine rağmen ya da sözde birer gösterge olarak adlandırılabilir birer *görünüm*e dönüşmüşlerdir. Göstergelerin işlevleri vardır, oysa görünümler işlemseldir”(A.g.y).

Baudrillard *Simülakrlar ve Simülasyon* isimli eserinde “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine Hipergerçek yani simülasyon denilmektedir”(2014: 13) deyip sonrasında kavramı şöyle açıklamaktadır.

“Gizlemek(dissimuler), sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak; simüle etmek ise sahip olunmayan bir şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Birincisi bir varlığa (şu anda burada bulunmayan) diğeri ise bir yokluğa (şu anda burada bulunmamaya) göndermektedir. Ancak bu olay sanıldığından daha da karmaşıktır. Çünkü simüle etmek “-mış” gibi yapmak değildir. ‘Hastaymış gibi yapan kişi yatağa uzanıp bizi hasta olduğuna inandırmaya çalışır. Bir hastalığı simüle eden kişi ise kendinde bu hastalığa ait semptomlar görülen kişidir’(Littre). Öyleyse “-mış” gibi yapmak (feindre) ya da gizlemek(dissimuler) gerçeklik ilkesine bir zarar veremez, yani bunlarla gerçeklik arasında her zaman gizlenmeye çalışılan bariz bir fark vardır. Oysa simülasyon bu “gerçekle” “sahte” ve “gerçekle” “düşsel” arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır”(Baudrillard,[1998] 2014: 14-15).

Yukarıdaki alıntıda Baudrillard, Simülasyon kavramının hem gerçekliği hem de karşıtlarını yok ettiği bütünsel bir ele geçirme durumundan bahsetmektedir. Bu noktada bir hasta kişi metaforuyla kavramı somutlama yoluna gitmektedir. Bu metaforu

toplumsal minvalde ele aldığımızda daha önceden aktardığımız gibi; toplumsal, tarihsel, ekonomik ve politik anlamda hedeflerini kaybetmiş(ya da bu hedeflere ulaşıp geçmiş) toplumların tüm bu *özünü yitirme* durumuna rağmen hala eski toplumsal *septomların* hepsine sahipmiş gibi görünmeleri daha bir anlaşılabilirliğe kavuşmaktadır. Yani bu açıdan ele aldığımızda, görünümün düzeyinde, hiçbir şeyin değişime uğramamış görünmesinden ötürü simülasyon da bir nevi *varsayım* gibi görünmektedir. Ancak tam da Baudrillard'ın söylediği gibi simülakr hakikatin yerini almıştır. Dolayısıyla tıpkı simülatörün gerçekten hasta olup olmadığının anlaşılamaması gibi simülasyon evrenindeki bir toplumun da simülasyon evresinde olup olmadığının anlaşılması son derece zordur. Baudrillard gerçeklik ve illüzyonu birbirini tamamlayan bir bütün olarak kabul etmekte yani illüzyondan söz edebilmek için bir gerçeklik, gerçeklikten söz edebilmek için ise illüzyon ve düşsellik gereklidir demektedir. Ancak Gerçekliğin aşırı gerçekliğe dönüşmesi, her yere yayılması ile birlikte düşselliğin de yok olduğunu dolayısıyla düşselliğin yok olduğu yerde gerçekliğinde ortadan kalktığını ve yerini simülasyon evreninin aldığını belirtmektedir.

Baudrillard, simülasyon kavramını detaylandırırken tarihsel, kültürel, siyasal ve mekânsal bir çok örnek üzerinden yola çıkar. Örneğin bu bağlamda yapmış olduğu Disneyland çözümlemesinden kısaca bahsetmek yerinde olacaktır. Baudrillard, Disneyland'ı bütün simülakrın birbiri içene geçtiği kusursuz bir yapı/model olarak görür(Baudrillard,2014: 26). Baudrillard'a göre Disneyland geleceğin dünyası, korsanlar ve diğer birçok farklı tasarımı ile bir fantazm ve illüzyon üretme oyunudur(A.g.y). "Aslında kalabalıkları buraya çeken şey çelişkileri ve güzellikleriyle gerçek Amerika'nın minyatürleştirilmiş toplumsal bir mikro kozmosuna benzemesi ve alınan kolektif (dini denilebilecek türden) keyiftir"(2014: 26).

"Disneyland'ın her köşesinde nesnel bir Amerika Modeliyle karşılaşabilmek mümkündür. Bu görüntü kalabalık ve bireylerin morfolojik yapısına kadar giden bir benzerlik göstermektedir. Burada

Amerika'nın sahip olduğu tüm değerler minyatürleştirilmekte ve çizgi filmler aracılığıyla çoğaltılarak, yüceltilmektedir. Tıpkı içi doldurularak süs eşyasına dönüştürülen ölü vahşi hayvanlar gibi. (...)Disneyland “gerçek” ülkenin, “gerçek” Amerika'nın bir Disneyland'a benzediğini gizlemeye yaramaktadır. Bu durum sıradan gündelik yaşantısının bir hapishaneyi andırmadığını gizlemeye çalışan toplumsal bir yapının hapishaneler inşa etmesine benzemektedir. Disneyland'ı çevreleyen Los Angeles ve Amerika, gerçek bir evrene değil hipergerçek ve simölasyon evrenine aittir. Burada sorun yanıltıcı bir yeniden canlandırılmış gerçeklikten (ideoloji) çok, gerçeğin gerçeğe benzemediğini gizleyebilmek ve gerçeklik ilkesinin devamını sağlayabilmektir” (Baudrillard, 2014: 27).

Los Angeles'ın her yerini bu türden devasa eğlence merkezlerinin kaplamış olduğunu belirten düşünür, bu kentin muazzam bir alana yayılarak devasa bir hareketli sisteme dönüştüğünü belirtmektedir. “Elektrik ve Atom enerjisi santralleri ya da sinema stüdyoları gibi bu kent de artık kurmaca bir öykü (film senaryosu) ve sonu gelmeyen bir kaydırmaca (travelling) hareketine benzemektedir” (2014: 28). Aynı zamanda Baudrillard'ın da bahsettiğı ve gösterdiği bu müthiş yapılanmanın düşselliğın ölmüş olduğu gerçeğini gizlemeye çalıştığı da anlaşılmaktadır. Çünkü düşsele ait olan her fantezi neredeyse somutlaştırılmış ve gerçekleştirilmiş gibidir. Disneyland'ın kendisi de büyüğü gitmiş olan bu evrene yeniden büyüğü anlam katmaya çalışan bir yerdir(2014: 28). Düşünöre göre sadece Disneyland ile değil benzer ve çeşitli birçok mekanizma ve kuruluş aracılığıyla yeniden canlandırma pazarlanmaktadır. Disneyland bu konuda düşsele ait olan kaybedilmiş işlevselliğı yeniden kazandırma çabasında gibidir. Sadece Disneyland değil yaşamın tamamı sanki *aurasını* kaybetmiştir.

“Zaten Kaliforniya'da yerden mantar gibi bitercesine ortaya çıkan tüm cinsel, ruhsal, somatik geri kazanım (recyclage) enstitüleri de benzer bir amaçla kurulmuştur. Sokaklarda birbirlerinin yüzüne bakmayan bu insanlar için yüz yüze bakma enstitüleri kurulmuş; birbirine dokunamayan insanlarsa birbirine dokunmak (contactotherapie) tedavisi görmeye başlamış; yürümeyi unutanlar içinse “jogging” keşfedilmiştir, vb. Yaşamla ilgili her şeye örneğın, yitirilmiş yetenekler, yitirilmiş vücutlar, yitirilmiş toplumsallık ya da eski tadını

yitirmiş yiyeceklere kısaca her alanda her şeye eski işlevi kazandırılmaya çalışılmaktadır. Açlık ve oruç tutma *natural food*, *healtfood*, yoga vb. isimler altında yeniden keşfedilmektedir” (Baudrillard, 2014: 29).

Baudrillard’ın gözlemleri gerçekten de organik kabiliyetlerini ve amaçlarını yitirmeye başlayan bir toplumun göstergeleri olarak okunabilir. Zenginlik, teknolojinin getirdiği konfor, demokrasi, moda ve özgürlük olanaklarının tüketim toplumunun büyük kesimi tarafından fazlasıyla tecrübe edilmesi ve sınırların üzerindeki kontrolün kalkması sonucunda bir çeşit zıvanadan çıkma hali baş göstermektedir. Çünkü bir insanın yürümeyi unutması ya da dokunmayı başaramaması neredeyse mümkün olmayacak olan bir şeydir. Bu durum ancak zihinsel ve psikolojik anlamda ciddi sorunlarının olmasından dolayı anormalleşen organizmanın ulaşabileceği bir düzeydir. Bunun tekil değil de çoğul örneklerle ortaya çıkması yani toplumsal düzeyde tedavi enstitüleri kuracak kadar yaygınlaşması kolektif bir çözülmenin göstergesidir. Bir açıdan extreme sporların gelişmiş batı toplumlarında diğer toplumlara göre çok daha fazla görülmesi de simülasyon evrenine geçilmiş olduğunun işaretlerinden biri olarak görülebilir. Çünkü anlamsızlığa(sıradanlığa, statikliğe vs.) karşı anlam katma girişimi fizik ve bedeni zorlama yoluyla (ölümle çoğu kez burun buruna gelmeyi göze alarak) adrenalin tutkusuna sarılma konusu da bu perspektifte incelenebilir. Akılcılığın son sınırlarına ulaşp geçildiğinde hiper-akılcılıkla karşılaşmaktadır. Bu doğaya ve kültüre hatta üzerinde yükseldikleri ilkelere meydan okuma sanki geride koskoca bir hiçlik bırakmış gibidir. Bu hiçlik ise simülasyon evreni gibi durmaktadır. Fakat gerçeğin sürekli yeniden üretilmesi bu durumu gizleme amacındadır.

“Çağımıza özgü temel bir hastalık varsa: Gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi denilen şeydir. Ekonomi politiğin altın yıllarını oluşturan üretim çeşitleri; Değer üretimi, mal üretimi, vb. şeyler uzun bir süre önce anlamlarını yitirmişlerdir. Uzun yıllardan bu yana toplumun hiç durmadan üretip, yeniden can vermeye çalıştığı şey, işte o elinden kaçırdığı gerçektir. İşte bu yüzden ‘maddi’ üretimin bizzat kendisi günümüzde hipergerçek bir şeye dönüşmüştür. Bugün maddi üretim

geleneksel üretimin tüm özelliklerine sahip olmakla birlikte, onun çok daha büyük, devasa boyutlara ulaştırılmış yansımasından başka bir şey değildir”(A.g.y).

Baudrillard’ın bahsettiği bu durum yalnızca üretim alanında değil toplumu oluşturan tüm önemli bileşenlerde(politika, sanat, televizyon, eğitim, hukuk, savaş, tıp, psikoloji, sosyoloji, etnoloji vs.) Baudrillard tarafından verilen onlarca örnekte incelenebilir.⁵ Ayrıca Baudrillard üretim konusundan hareketle işçi, patron ve üretim faktörleri arasındaki antagonizmanın ortadan kalktığını (gerçekliğini yitirdiğini) daha doğrusu içinin boşalarak tarihsel misyonunu ve pusulasını kaybettiğini de iddia etmektedir.

“Üretim coşkusuyla üretim üzerine kurulan şiddet oyunları artık sona ermiştir. Günümüzde herkes üretmektedir. Oysa bu arada çalışma kavramının hiç fark ettirilmeden başka bir şeye dönüştürüldüğü görülmektedir. Çalışma da (Marx’ın ideal anlamda açıkladığı ancak bugünkünden çok farklı olan) bir gereksinim, bir boş zamanları değerlendirme gibi toplumsal bir ‘talep’ nesnesine dönüştürülmüş yani yaşamın genel gidişatını belirleyen temel bir kurum olmaktan çıkmıştır. Emek sürecinin anlamını yitirmesiyle doğru orantılı olarak bir şekilde günümüzde çalışma toplumsal bir talebe dönüşmüştür. Çalışma da iktidarın geçtiği aşamalardan geçmiştir. Çalışma senaryosu (önceden belirlenmiş bir süreç) aslında çalışma ve üretme olaylarının gerçekten de sona erdiklerini gizlemeye çalışmaktadır. Grev senaryosunun gerçekte grevin sona erdiğini gizlemesi gibi. Çünkü grev bundan böyle iş bırakma değil, çalışma yaşamının bir ritüele dönüşmüş, yarım yamalak bir alternatifidir. Grev başladığı anda fabrika yönetimine el koyan personel bir yandan grevde olduğunu söylerken, diğer yandan da normal üretimi sürdürmektedir.” (Baudrillard, 2015: 46)

Gerçeklik ilkesinin her alanda ortadan kalktığı ya da kalkma noktasına geldiği, şeylerin dış görünüşleri ve hareketleri aynı iken ereklarının yok olduğu görülmektedir. Ortadan kalkan gerçeklik konusunda Baudrillard yine ilginç bir örnek vermektedir:

⁵ Daha detaylı bilgi için okuyucu orijinal metine yönlendiriyoruz. Bkz. Jean Baudrillard, Simulakrlar ve Simülasyon, Doğu Batı Yay. Çev. Oğuz Adanır, Ankara.

“Lorraine bölgesindeki çelik işletmesi çöktüğünde, bu çöküşün sonuçları bir eğlence, boş zamanları değerlendirme alanı yaratılarak hafifletilmeye çalışılmıştır. İflas etmiş çelik işletmesinin müdürü doğal olarak *Schtroumpfland* adlı eğlence parkının müdürlüğüne getirilmiştir. Aynı kuruluştaki çalışan işçilerse eğlence parkının çalışanlarına dönüşmüşlerdir. Eğlence parkında işler kötü gitmeye başlayınca da burada çalışan insanlar bir kez daha işsiz kalmışlardır.” (akt. Adanır, Baudrillard içinde, 2010: 196)

Burada işçi sınıfının asli çalışma alanından, üretim bölgesinden koparılıp (tıpkı bir saksı çiçeğinin gerektiğinde başka bir saksıya dikilmesi gibi) eğlence yani hizmet sektörüne kaydırıldığı görülmektedir. Çelik üreticiliğinden eğlence merkezi çalışanına dönüşmek kalifikasyonun kullanımı açısından yararsız olmakla birlikte esasen üretici güç olmanın anlamını yitirmesini de apaçık bir şekilde göstermiştir. Burada üretimin ve üretici güçlerin kendinden geçmiş olduğu anlaşılmaktadır. Sermaye açısından ise bir fabrika ile eğlence merkezi arasında geçiş yapmanın hiçbir farkı yoktur. Burada hafifletilen iflasın olumsuz etkilerinden çok tarihsel anlamda işçi sınıfının gücüdür. Hatta bu eğlence parkı üzerinden yapılan yeniden-istihdam süreci işçilerin işsiz kaldıklarını gizlemeye yaramaktadır. Bu durum Baudrillard’ın perspektifinden olsa olsa bir çalışma simülasyonu olarak adlandırılabilir. Hatta çelik işletmesi batmadan önce dahi orada çalışan işçilerin bir üretim simülasyonu içinde olup olmadıkları belli değildir. Yukarıdaki alıntıdan anlaşılan işçilerin *hiperuyumluluk* göstererek hizmet sektörüne geçtikleri yönündedir. Elbette yukarıdaki açıklamaya karşıtlık oluşturabilecek istisnai örneklerle batı toplumlarında da karşılaşılabılır ancak burada önemli olan şeylere ve olgulara yönelik bakış açısındaki ve uygulamadaki temel bir kırılma ve genel değişiktir. Bu değişim toplumsal sınıflar ve bu sınıfları oluşturan bireylerin de kökten değişimine sebep olmuştur.

Baudrillard’a göre gerçeklik ilkesine saldıran ve onu ortadan kaldırmak isteyen sistem sahip olduğu hız ve aşırı gelişme mantığı ile değerlerin tamamına bir bilgi ve yeniden canlandırma işlemiyle son vermektedir. Bu evrende her türlü eleştirel girişim

sistem tarafından bir şekilde manipüle edilmekte ya da soğurulmaktadır. Sisteme karşı gelmek mümkün değilse de onun içinde olay yaratabilmek mümkündür ve yapılabilecek tek şey bu sisteme kendi silahlarıyla karşılık vermektir. Tıpkı Andy Warhol'un anlamsızlıktan oluşan bu dünyayı kendi anlamsız imgeleriyle daha da anlamsız bir hale getirmesi gibi (Akt. Adanır, *Baudrillard* içinde, 2010: 196).

Baudrillard esas meselesinin yalın gerçeklik ile alakalı olmadığını ve tartıştığı konunun da bu olmadığı söylemektedir. Onun üzerine odaklandığı nokta sistemin değerleri ve düşünsel uzamının bugün ne kadar geçerli olduğudur. Aşıp geçmeye çalıştığı şey gerçeklik ideolojisi. Çünkü der Baudrillard, “zaman içinde oluşturulan bu şeylerin oluşum süreçlerini teker teker mercek altına alıp inceleyebilirsiniz” (a.g.e: 198). Gerçekliğin de Rousseau'nun insan doğasına yönelik olarak kurguladığı bakış açısına benzer bir şekilde kurgulandığını söyleyen Baudrillard, Rousseau'nun insanın içindeki doğallığı (iyiliği!) ortaya çıkarmak için medeniyetten kaynaklı ne varsa sökülmesi gerektiği söylemine yönelik olarak; dünyaya ait bir gerçeklik anlayışının *doğallıkla* özdeşleştirildiğini ve bu gönderen sisteminin rasyonel bir düşünceden türediğini ve gerçekliğin şeylerle arasındaki ilişkinin ahlaki bir yasa olduğunu söylemektedir. Fakat insanın doğalında olabilecek temel bir ahlaki yapıdan bahsedilemeyeceğini, dolayısıyla gerçeklik denilen şeyin doğal olamayacağını söylemektedir (akt. Adanır, *Baudrillard* içinde: 198-199).

“Simülasyon gerçeğin karşıtı değildir –böyle olsaydı çok basit bir şey olurdu (zaten iyi ve kötü, hakiki ve sahte, güzel ve çirkin gibi açık seçik karşıtlıklar oluşturmak da bize özgü bir ahlak anlayışının ürünüdür). Simülasyon neyin sahte olduğunu söyleyemez ama ne hakiki ne de sahte olan ya da gerçekliğinden kuşku duyulan şeyden söz edebilir. Daha fiziksel ve metaforik bir simülasyon tanımı da yapılabilir. Buna göre simülasyon: Dünyasal gerçekliğin içinde çözülüp, dağıldığı ve yoğunluğunu büyük ölçüde yitirdiği devasa bir entropik süreçtir. Sonsuza dek çoğaltılabilen kopya ve yeniden canlandırmalardan oluşan sarmal bir süreç aracılığıyla, nesne, üretilen değişik simülakrları yüzünden giderek yoğunluğunu yitirdiğinden

sonuç olarak ortada referans olarak gösterilebilecek bir biçim kalmamaktadır”(A.g.y)

Simülasyon çözümlemesinde en çok karıştırılan noktalardan birisi de bu gerçek ve simülasyonun karşıtlık içerisinde bulunduğu yanılgısıdır. Oysa Baudrillard’ın metinleri okunduğunda böyle bir şeyden bahsetmediği son derece açıktır. Yukarıdaki alıntı da tam olarak bu konuda hataya düşülmemesi için yaptığı bir açıklamadır. Simülasyon ve gerçeklik birbirleri ile bütün halde olan ancak bu bütünlüğe karşı aralarındaki farkı kolay olmamakla birlikte ayımsayabileceğimiz bir yapıya benzemektedir. Bu kuramsal kavramı metaforlaştırarak anlatmak isteyen Baudrillard okyanus üzerinde bulunan buzul dağlarını örnek vermektedir: “Gerçek, simülakrın su yüzeyindeki bölümüyse simülasyon da dünyamızın suyun içinde kalan muazzam parçasıdır”(a.g.e: 200). Bu cümle önemlidir ve anlaşılması için dikkat edilmesi gerekmektedir. Zira bu metaforunda simülakrlar ve simülasyonun gerçek ve düşselin yerini aldığı ve aynı noktayı betimlediği görülmektedir. Aynı zamanda cümleden hareketle *gerçeğin (gerçeklik ilkesinin)* dünyanın içerisinde ancak küçük bir kısmı oluşturduğu da iddia edilebilir. Çünkü Baudrillard’a göre tüm gerçeklik saldırısına rağmen dünya hala kendi gizemini korumaktadır. Öte yandan iyi ve kötü arasında da benzer bir biçimin varlığından söz eden Baudrillard: “iyi, kötünün su yüzeyi üstünde kalan parçasıdır yani kötülüğün onda biri kadar bir şey. İllüzyon/hayaller (yani kötü) toplam kütlenin onda dokuzunu oluşturmaktadır. Öyleyse gerçek(yani iyi) yitirilmiş hayallerin su üzerinde görünen parçasından başka bir şey değildir”(a.g.y) demektedir.

1.1.2 Teknoloji İmge İllüzyon ve Sinema

“Hiçbir şeye sahip olmayanın elindeki alınacak”

Matta 25:29⁶

Toplumsallaşma ve yaşamı kolaylaştırma gayesi üzerinden hareketle insanlık tarihinde bilinen çok büyük iki devrim varsa bunlardan birisi neolitik devrim ötekisi ise sanayi devrimidir. Bu devrimlerden ikisi de teknolojik olmakla birlikte ilki yerleşik hayatı örgütlerken ve sosyo-ekonomik yapının oluşmasını sağlarken, çok sonra gelen ikinci büyük devrim ise modern teknolojinin filizlendiği ve endüstriyel üretim kavramının yaratıldığı bir süreci başlatmıştır. Baudrillard’ın bahsettiği hipergerçeklik evreninde ise teknolojinin böyle bir yaşamsal erekliliğinin olduğunu söylemek son derece güçtür. Eskiden mekanik teknoloji insanların yaşamlarında kolaylaştırıcı ve geliştirici bir etkiye sahipken bugün sayısal teknolojinin devreye girmesiyle birlikte insanlar teknolojinin hâkimi olmak noktasından teknolojinin hâkimiyeti altında olma noktasına ulaşmışlardır.

Tüketim toplumunda yaşayan insanlar etraflarını saran teknolojik araç gereçlerle hayattan zihinsel anlamda uzaklaşmakta ve gerçek dünya ile aralarına teknolojiyi yerleştirmektedirler. Bu anlamda “oyuncu niteliklere sahip teknolojik araçlarla (televizyon, bilgisayar, cep telefonu ve bunların türevleri) ideolojik niteliklere sahip gündelik yaşam gerçekliğinden giderek kopmakta ve içinde yaşadıkları dünyayı hareketli ya da sabit görüntüler üzerinden algılamaya başlamaktadırlar”(Adanır, Özne 14. Kitap, 2011). Adanır’a göre zaman içinde bu imgeler ciddi bir bağımlılığa dönüşmekte ve insanlar dış dünyaya fiili olarak dâhil olmak yerine dış dünya ile ilgili yeniden üretilmiş görüntüleri seyretmektedirler. Bu durum bir bakıma bilinçli bir seçimdir. Çünkü dış dünyaya ait görüntülerin kendisi ne kadar rahatsız edici olayları

⁶ Jean Baudrillard’ın *Neden Her Şey Hala Yok Olup Gitmedi?* isimli eserinin önsözünde François L’Yvonnet tarafından Jean Baudrillard’ın *Les Exiles du dialogue* isimli eserinden alıntılanmıştır.

aktarıyor olursa olsun, izleyici için tüketilecek birer görüntüden ve dramatik bir filmin öyküsel akışından ibarettirler(a.g.y).

“Ayrıca bu yeniden üretim üzerine oturan yeniden canlandırıcı teknolojiler insanların izledikleri imgeler üstünde uzun uzadıya düşünmelerin engelleyen bir biçime sahiptir. Örneğin, birkaç saniye ya da birkaç dakikalığına imgeler aracılığıyla tanık olunan en önemli felaketler ya da toplumsal olaylar arkadan sunulan bambaşka içeriğe sahip imgeler silsilesi sayesinde zihinden uzaklaştırılmaktadır. İzleyici bu felaket görüntülerini sanki onları unutabilmek için izlemektedir”(A.g.e).

Esasında tüm bunların kökeninde genel olarak *tekniğin olanaklarıyla* aşırı miktarlarda üretilen *şeyler* bulunmaktadır. Bu ister sanat eseri, ister bir nesne olsun sonunda aşırılığın girdabında ortadan kaybolmaktadır. Baudrillard’a göre teknoloji aracılığıyla aşırı üretimin başında da görüntü ve imge üretimi gelmektedir. Artık imgeler kanserli hücreler gibi çoğalıp kendisini yok eden bir noktaya doğru ilerlemektedir. John Berger imge için yeniden canlandırılmış bir görünümdür demektedir. Ona göre, “imgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır”. Dolayısıyla buradan bakıldığında imgelerin başlangıçta bir gönderen özelliğine sahip olduğu ve “bir nesnenin ya da kişinin nasıl görüldüğünü –böylece konunun eskiden başkalarınca nasıl görüldüğünü de- ”(Berger,[1972] 2014: 10) anlattığı anlaşılmaktadır. Fakat bunun tersine, örneğin, Bizans dönemi ikonkırımcıları için

“Sorun, imgenin sayesinde göze gelen kutsal varlığa kavuşmaktan değil, onu yitirmekten kaynaklanır. (...) (ikonlar) görünenin ardındaki o saklı görünmeyene duyulan arzuyu arttıracağına, ikonkırımcılara göre görünen sayesinde bakışı tatmin eden ve arzuyu azaltan bir varoluştur. İsa’nın imgesi; gösterilenin uzaklığını yakınlaştırdığı ve ikonada sabitlediği an, aşkınlığından olmaktadır”(Sayın,[2002],2009: 9).

Bu iki açıklamanın yanında Baudrillard’ın dediklerini düşündüğümüzde bugün içerisinde yaşanan çağda gönderen sistemlerinin ortadan kaybolması sonucu imgeler bize hiçbir şey söylememekte ve düşündürmemektedir. İmgeler bir bakıma

nötrleşmiştir.

“Çağdaş görüntülerin büyük çoğunluğu –video, resim, plastik sanatlar, görsel-işitsel ve sentez görüntüler- görülecek hiçbir şeyin olmadığı düz anlamda görüntüler; izsiz, gölgesiz, sonuçsuz görüntülerdir. Tek hissedilen her birinin ardında bir şeyin yok olmuş olduğudur. (...)Bu görüntüler hiçbir şeyi gizlemez, hiçbir şeyi ortaya çıkarmaz, bir tür olumsuz yoğunlukları vardır. Andy Warhol’un Campbell Çorbası kutularından oluşan resminin tek yararı (ve bu, çok büyük bir yarardır), tıpkı Bizans ikonlarının Tanrı’nın varlığı sorusunun – Tanrı’ya inanmaya devam ederek artık sorulmamasını sağlamaları gibi, güzel mi çirkin mi, gerçek mi gerçekdışı mı içkin mi sorusunun sorulmasına da artık gerek bırakmamasıdır”(Baudrillard, [1990],2010: 22)

Bu evrende sayısız bollukta bir imge üretimi ve kendinden geçen bir imgelem dünyası vardır. Her şeyin en ince ayrıntısına kadar tasarlandığı ve teşhir edildiği bir ayrıntıcılık izleyiciye herhangi bir karşılık verme alanı bırakmamakta ve sürekli olarak *aşırı gerçekçi* ve teşhircilik yöntemiyle izleyiciyi etkilemeye çalışmaktadır. Baudrillard:

“Modern gerçekdışılık, artık imgelem niteliğinde değil; daha çok sayıda referans, daha çok sayıda hakikat, daha çok sayıda kesinlik taşıyor –modern gerçekdışılık her şeyi, gerçeğin mutlak belirginliğine geçirmeye dayanıyor. Tıpkı aşırıgerçekçi tablolar gibi; bu tür tablolarda insanın yüzündeki beni bile görebilirsiniz ve bu tür alışılmadık mikroskobik ayrıntıcılıkta, olağandışı yaklaşımların insanı tedirgin eden cazibesi bile yoktur. Aşırıgerçekçilik gerçeküstücülük değildir, o, görünür olma durumundan yararlanarak baştan çıkarmayı köşeye sıkıştırır. <<Çok daha fazlasını verir>>size”(Baudrillard, [1988],2005: 42).

Baudrillard sinema ve televizyon konusunda da aynı durumun geçerliliğini koruduğunu iddia eder. İzleyiciye yapılan imge bombardımanı; gerçeğin ve hayatın kendisine yönelik aşırı sadakatli betimleme(renkler, cinsellik kısacası hayat) sonucu ulaşılan *kusursuzluk* karşılık verilemeyecek bir noktaya ulaşır(a.g.e). Baudrillard: “mutlak baskı, biraz fazlaca verilerek elinizdeki her şeyin alınmasıdır”(a.g.e: 42)der.

Görüntü ve imge bombardımanı bağlamında “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” isimli makalesinde Walter Benjamin de sinemaya dair yaptığı övgü dolu yaklaşımın yanında George Duhamel’in sinemaya(daha doğrusu görüntüye) yönelik yaptığı şu ilk eleştiriye de paylaşmadan edememektedir: “Artık düşünmek istediğimi düşünemiyorum. Düşüncelerimin yerini devingen görüntüler aldı”(Akt. Benjamin,[1982]2011: 75). Kuşkusuz bu noktada Benjamin de imgenin (resim sanatında ya da fotoğrafta olduğu gibi) üzerinde uzun uzadıya durup düşünülebilecek bir konumdan sökülüp alındığını görmektedir. Benjamin: “Gerçekten de bu görüntüleri izleyendeki çağrışımlar akışı, görüntülerdeki değişimle hemen kesintiye uğrar”(a.g.y) demektedir. Benjamin’in dile getirdiği bu imgeler üzerine olan kaygı zaman içerisinde *kesintiye uğramaktan* çıkar ve Baudrillard’ın da belirttiği üzere *görülecek hiçbir şeyin kalmadığı boş imgelere* dönüşürler. Bu durum sadece sinemada değil, televizyonda da ve yaşamın bizzat içerisinde de benzer şekildedir. Ancak Baudrillard’ın bahsettiği imge sorunu sadece hızla gözden kaybolan ve birbiri ardına gelen görüntülerin istilasası ile ilgili değil aynı zamanda bu görüntülerin teknik mükemmelliğe ulaşma çabasıyla birlikte nasıl da yok edilmeye başlandığı üzerinedir.

Bu süreçlerin her yerde yayılarak ve artarak devam etmesi ve bireylerinde etraflarını saran bu dünya(görüntülerin dünyası) ile suç ortaklığı yapması sonucu ortaya birinci derecede değil olsa olsa ikinci ve üçüncü derecelerden bir tanıklık çıkmakta ve bu durum toplumsal anlamda sanallaşmaya giden süreci oluşturmaktadır.

“Kendini imgelerden oluşan bir evrenin içinde hapseden modern birey gerçekliğe ait her şeyi imgeler üzerinden değerlendirmektedir. Bizzat bu gerçekliğe ait gibi görünen imgelerin gerçekliğini sorgulamadığı sürece de olay böyle sürüp gideceğe benzemektedir. Bu teknolojinin izleyiciye soru sorma olanağı tanımaması ve yalnızca gösterdiği imgelere boyun eğilmesini istemesi teknolojinin toplumsal ilişkiler ve zihniyet değişikliği konusunda nasıl bir konuma sahip olabileceğini göstermesi açısından ilginçtir”(Özne 14. Kitap, 2011: 18).

Adanır, etrafı saran bu tekno-kültür hükümlerine aşamasına gelmesinde ve insanların bu sürece boyun eğmesinde en önemli nedenlerin başında *gerçeklik ilkesi* kavramının geldiğini söylemektedir. Bu kavramın yitirilmesi, Batı toplumlarında sol ve sağ arasındaki tarihsel ideolojik mücadele döneminin sona ermesi, toplumsal tutunumların ve hedeflerin –büyük oranda elde edilmesinden dolayı- kolektif anlamda son bulması sonucu bireyler yaşamlarını yönlendirecek yeni süreçlere yönelmişlerdir. Kitleler bu işi bizzat bu kavramları yadsıyarak değil onlara *düşsel* ya da *sanal* düzeylerde daha çok sahip çıkarak yapmışlardır(a.g.y). Oysa Adanır, gerçek yaşamdaki politik ve ideolojik evrenin insanları bizzat fiziksel bağlamda yan yana veya karşı karşıya getirdiğini ancak *düşsel*(*film, dizi, roman, öykü, belgesel, şarkılar vs.*) ya da *sanal*(*internet, filmler, canlı yayınlar, açık oturumlar vs*) politik evrenin bu şekilde ekranlar ya da arayüzler üzerinden gerçekleşmekte olduğunu, dolayısıyla bu durumun hiçbir şekilde gerçek (birebir) kolektif sürecin yaşattığı etkiyi ve tatmini yaşatamayacağını söylemektedir. Adanır’a göre teknoloji bu *doğal* duyguları sanal ortamlar ve teknolojiler üzerinden aynı şekilde yeniden üretemediğinin farkında olduğundan dolayı kusursuz imge ve görüntü teknolojisini olabilecek en iyi şekilde geliştirmeye çalışmaktadır ve bu sürece paralel olarak da her geçen gün *gerçek zamanlı imge* üretimini arttırmaktadır(a.g.e 19). Adanır: “...Gerçeğinin tıpatıp aynısı, kusursuz görüntü üretimi ve bunun gerçek zaman dilimi içerisinde sunulması her türlü düşselliğe son vermektedir” demektedir(A.g.e. 19).

Baudrillard, teknolojik gerçekliğin yani hipergerçek olarak tanımlanan bir evrenin ortaya çıktığı zamanlarda gerçekliğin paradoksal şekilde ciddi bir yoğunluk kaybına uğradığını belirtmektedir(Baudrillard, *Baudrillard* kitabı içinde, 2014: 200). Ona göre önü alınamaz biçimde beden-sağlık, enformasyon, müzik ya da imge ve benzeri konularda kusursuz bir teknolojik benzerlik aşamasına yaklaşıyoruz(a.g.y).

“Başka bir deyişle bir tür gereksiz bir kusursuz imge aşamasına doğru ilerlediğimizden, gerçeğin imgesini gerçek zaman dilimi içinde izleye

izleye bir an geliyor ve bu gerçek sanallaşıyor. Böylelikle mutlak bir tanıma sahip olabilen gerçek, illüzyon yaratma gücünü yitiriyor. Bu süreci dünyayı sahip olduğu boyut sayısından çok daha fazlasıyla yani üç, dört (müzik alanında beş, altı ya da on sekiz pistten söz ediliyor) boyutlu bir şekilde yeniden üreten imgesel bir pornografi, bütünsel bir gerçeklik pornografisine benzetebiliriz. Gerçeğe sürekli gerçek katarak, gerçeğin imgelerini durmadan yan yana getirerek doğrudan bir simülasyon yani tıpatıp kendisine benzeyen olabilecek en kusursuz gerçeklik aşamasına doğru ilerliyoruz”(A.g.e: 201).

Baudrillard bir sanattan ya da illüzyondan söz edebilmek için estetik ve yargılar üzerinde yükselen bir *sahne* yani bir mesafe bilincinin olması gerektiğini söylemektedir. Ancak karşıt düşüncelerin birbirine karışması, terimlerin ve temsilin karmakarışık hale gelmesi, bitişik düzen gibi etmenler mesafe bilinci ortadan kaldırmaktadır. Şeylere (imgeye, gerçeğe vs.) yönelik bu aşırı yaklaşma sanki onların anlamlarının yok olmasına sebep olmaktadır. Baudrillard bu noktada klasik yabancılaşma kuramına karşı çıkarak günümüzdeki esas sorunun kendi benliğimizden ve dünyadan kopartılmış olmak olmadığını; tam tersine sorunun şeylerden kopuk olmamızla alakalı değil onlarla aşırı yakın olmamızla yani onlarla suç ortaklığı yapmamızla alakalı olduğunu belirtmektedir. Baudrillard imgenin gerçek dünyadan soyutlanarak bizleri hayallere daldıran bir şey gibi algılandığını ancak günümüzdeyse imgenin üç boyutlu hale getirilmeye, hipergerçekleştirilmeye ve sanal bir gerçekliğe benzetilmeye çalışıldığını söylemektedir (a.g.e: 202). Yakın zamanda insanların tamamen dijitalize bir evrene hapsolacağını iddia eden Baudrillard böyle bir gerçekle, hologramın içine dalmak arasında hiçbir farkın olmayacağını dile getirmekte ve buradaki gerçekliğin yeniden canlandırma ile bir ilgisi olmayacağını söylemektedir.

“Böylelikle bir zamanlar sanata özgü bir ayrıcalık olarak kabul edilen gerçeğe ait olandan başka bir gerçeklik sahnesi yaratma olasılığından artık söz edilemeyecek. Oysa kusursuz bir yeniden canlandırma teknolojisine sahip olmak, sanal düzeyde dünyanın birebir kopyasını üretmek illüzyonu yok etmek demektir. Benim ‘kusursuz cinayet’ dediğim şey de zaten budur”(a.g.e: 203)

Yine Baudrillard'a göre göz yanılsaması ise gerçek nesnelerin oldukları gibi algılanmasını engelleyerek onlara büyümlü bir özellik atfetmeye yani onlarda bir gerçeklik duygusu yaratmaktan ziyade gerçeklik yanılsaması(a.g.y.) yaratmaya çalışır. Bugün içerisinde bulunduğumuz teknik kusursuzluk tüm illüzyon ve yanılsama ihtimallerini devre dışı bırakmaktadır. Baudrillard

“...görüntü, gerçeğin kendisi haline geldiğinden, artık gerçeği imleyemez. Görüntü, gerçeğin sanal gerçekliği olduğu için artık onu düşleyemez. Sanki şeyler aynalarını yutmuş ve kendilerine karşı saydamlaşmış, tam bir aydınlık içinde, gerçek zamanda, acımasız bir kopya içinde tümüyle kendi kendilerine mevcut gibidir” (Baudrillard, [1995] 2012: 16) demektedir.

Fotoğraf sanatı üzerinden hareketle ve dijital teknolojinin fotoğrafta da devreye girmesiyle birlikte analogik imgenin sayısal imgeye dönüştürülerek ortadan kaybolduğunu ileri süren Baudrillard; teknolojinin yansıtıcı bir görev yapması gerekirken daha ileri giderek her şeye sanal, dokunmatik, enformatik, sayısal bir “gerçeklik” kazandırdığını ve imgenin bu süreçte en önemsiz şey haline geldiğini söylemektedir.

“Bu devrimin insanın kafasında en güzel şekilde canlandırılmasını sağlayacak örnek negatif şerit zorunluluğu ve gerçek dünyaya boyun eğmekten kurtularak sayısal bir görünüm kazanan fotoğraftır. Bu negatif şeritten ve gerçekten kurtulma süreci değişik boyutlarda sayısız sonuca yol açmıştır. Artık gerçek bir nesneye gerek kalmamıştır, çünkü bu nesnenin görüntüsü sayısal olarak üretilebilmektedir. Fotoğraf çekmek özgün bir eylem olma niteliğini yitirmiştir, çünkü imge anında silinerek yeni baştan çekilebilmektedir. Eskiden tanıklığı tartışılmayan negatif kopya artık bu özelliğini yitirmiştir. Bu arada negatif aşamasında nesne ve imgeyi birbirlerinden ayıran banyo, baskı ve mesafe olayı da devre dışı bırakılmıştır. Banyo edilen film şeridi üzerinde yer alan imge dünya tarafından üretiliyor ve bu özelliği sayesinde yeniden canlandırma özelliğine sahip olabiliyordu. Oysa doğrudan ekran üzerinde görülebilen sayısal imge, ekran üzerinden görülebilen yığınla imgeden yalnızca bir tanesidir. Otomatik makinenin çalışma biçimine boyun eğen yığının bir parçasıdır. Sayısal, dijital teknoloji biçime, bilgisayar

programı bakışa egemen olduğunda hala bir fotoğraftan söz edebilmek mümkün müdür?”(Baudrillard[2007-2008] 2012: 19).

Bu teknoloji konusu ve imge üzerine birkaç şey söylememiz gerekirse şunlardan bahsedebiliriz: Baudrillard’ın bahsettiği tüm bu kontrolsüz ve her geçen gün daha da artan teknik mükemmelleştirme belki de bugün en çok sinema alanında ve müzikte kendini göstermektedir. Hollywood’lu film yapım şirketlerinin özel efekt ve çeşitli programlar aracılığıyla görüntüleri nesnesi olmadan yaratma konusunda Ar-Ge çalışmalarına ciddi bütçeler ayırması ve geliştirmeleri hızla devam ettirmesi yakın gelecekte sinema filmleri üretimini nesneden ve insandan bağımsız kılarak tamamen dijital ortamda kusursuz bir şekilde *yeniden üretmek* konusunda bir planı olduğunu düşündürmektedir. Tıpkı Baudrillard’ın fotoğraf konusunda söylediği fotoğraf negatifinin dijital teknoloji aracılığıyla yok edilmesi gibi sinemasal imgenin de sayısal bir şekilde üretilmesiyle yok olacağı söylenebilir. Hatta gelecekte sinema filmleri için kameralara bile ihtiyaç kalmayacağını söylemek fantezi yapmak sayılmaz. Oyuncular ve tüm uzamı oluşturan nesneler silsilesi ve mizansen sayısal teknoloji aracılığıyla oluşturulabilecektir. Bu konuda önümüzde yine sinema filmlerinden oluşan çarpıcı örnekler vardır. İlk akla gelen, ünlü Hollywood yönetmeni Ari Folman’ın 2013 yılında çekmiş olduğu *the Congress* isimli yapıttır. Bu eser tam olarak gelecekte sayısal teknolojinin sinema endüstrisinde ulaşacağı egemenlik düzeyini ele almaktadır. Filmde sistem (Hollywood) aktörlerin kendi suretlerini yüksek bir meblağ karşılığında satmalarını ve artık gerçek hayatta hiçbir yerde (tiyatro, sinema, sokak vs.) herhangi bir rol almayacaklarını sözleşme aracılığıyla belgelemelerini istemektedir. Bu şekilde aktörler sanal ikizlerinin dijital platformda kodlar marifetiyle kusursuz bir şekilde üretilmesiyle birlikte sembolik anlamda öleceklerdir.

Bugün Hollywood tarafından çekilen bütün filmlerde az ya da çok fazla oranlarda dijital efekt ve teknik kusursuzlaştırma girişimleri mevcuttur. *Greenbox* ve *Bluebox*’lar aracılığıyla istenen her şey kurgu esnasında görüntünün içinde oluşturulabilmektedir.

Colour efekt programlarıyla görüntüler mükemmel tonlarda ayarlanmakta aynı şekilde filmlerin (karakter ve ortam sesleri vs.) sesleri çeşitli ses tasarımlarından geçirilerek kusursuzlaştırılmaktadır. Baudrillard'ın sorduğu soruyu aynen sinema için sorabiliriz: bilgisayar tasarımı ile şekillenen ve oluşturulan sinemaya hala sinema denilebilir mi?

Aslı olmayan ancak aslının tüm göstergelerine sahip, bilgisayarda dijital olarak tasarlanmış görüntüyü nasıl ele almalıyız? İmge konusunda tekrardan Baudrillard'a dönecek olursak:

“İmgenin maruz kaldığı en son şiddet biçimi sayısal hesap ve bilgisayar aracılığıyla yoktan var edilen sentetik imgedir.

İnsanın artık imge, imgenin yol açtığı hayati öneme sahip ‘illüzyon’ duygusu diye bir şey düşlemesi olanaksızdır, çünkü sentetik fotoğraf üretme işlemi sırasında referans görevi yapan bir şey olmadığı için gerçeğin var olmasına da gerek kalmamakta, imge bir sanal gerçeklik şeklinde üretilmektedir.

Dijital ve sayısal üretim imgeyle şeyler arasında benzerlik ilişkisine bir son vermekte, ‘düşlenebilen’ bir gerçeğin varlığına izin vermemektedir. Fotoğraf çekme eylemi, yani özne ve nesnenin ortadan kaybolduğu o saniyelik yüzleşme anı (o denkleme basma anında dünya ve o dünyaya bakan göz saf dışı edilirken bir anlık bilinç yitimi, çok kısa süren bir ölüm anı imgenin mekanik bir şekilde üretilmesine yol açmaktadır) *dijital* ve *sayısal işlem* sırasında ortadan kaybolup gitmektedir”(a.g.e: 23).

Baudrillard'a göre eskiden Barthes'ın söylediği “fotoğrafın kesinlikle var olan bir şeyin kesinlikle yokluğuna tanıklık eden bir imge olduğu”(a.g.e: 30) durum değişmiştir. Bugün dijital teknoloji ürünü fotoğraf, henüz gerçekleşmemiş ve mevcut olmayışı hiçbir anlama sahip olmayan şeyi “anında/gerçek zaman diliminde göstermekte olan imge halini almıştır”(a.g.y: 30). Baudrillard dijital (sentetik) imgenin *punctum* a sahip olmadığını belirtir.

Baudrillard'ın bu noktada imge konusunda olabildiğince özgün bir noktaya

kaymayı hedeflediğini ve aynı zamanda *yanılsamanın* günümüz algısında gerçekçilik takıntısı aracılığıyla mahkûm edildiği ve çırılçıplak soyulduğu anlayışa karşı olduğunu ve bu haliyle de bulunduğu özgün noktayı pekiştirdiğini görmekteyiz. Baudrillard her şeyden önce dünyanın *radikal* yanılsamasının gücüne inanmaktadır. Fakat durmak bilmez bir gerçeklik ve gerçekçilik saplantısının bu dünyanın her türlü gizemini, sırrını ve rastlantısallığını ortadan kaldırmayı hedeflediğini belirtir. Ona göre bu yanılsamanın -devasa boyutlardaki- bertaraf edilmesi, yani yanılsamanın dışına çıkma girişimi bizzat simülasyonun ta kendisidir(Baudrillard,[1995] 2012: 30-31).

Gerry Coulter’a göre Baudrillard’ın sinema algısını tekrardan göz önünde bulunduracak olursak; sinema (en iyi halinde) fotoğrafın seviyesi(niteliği) düşürülmüş bir biçimdir. Baudrillard, ses ve hareketin imgeleri güçlendirmek yerine yoğunluğunu seyrelttiğini söylüyor. Ancak Coulter’a göre Baudrillard yine de Godard gibi bir sinemacının dokunuşuyla (sinemasal imgenin de) fotoğrafın olağanüstü aurasını paylaşabileceğini ve imgenin kendine has kalitesine yeniden ulaşabileceğini belirtir (Coulter, 2012: 163-4).

Baudrillard’ın Amerika yolculuğu sinema hakkındaki görüşlerinin olgunlaşmasında son derece önemlidir çünkü orada görüntüler ve hayat arasındaki bağlantıyı yakalamıştır. Amerika’da bütün ülke sinematografiktir ve hayat kaydırmalı(traveling) bir çekim gibidir(a.g.e: 165).

Gerry Coulter, “Baudrillard’ın günümüz filmlerine ilişkin düşüncelerinden – sanallığın ekranları üzerinde ve sanal işlemciler aracılığıyla *zorla yaşatılan*⁷ (force-fed) imajların (imgelerin)vs.- alabileceğimiz ana dersler nelerdir?”(a.g.e)diye sormaktadır. Bu konuda Baudrillard’ın yaptığı eleştirilerle, teknoloji ve gerçeklik saplantısının sinematik görüntü kalitesini (niteliğini) nasılda sınırlandırdığı ve azalttığı konusunda

⁷ Orijinal metinde geçen “Force-fed” (zorla besleme) teriminin karşılığı olarak cümlelerin mantığına en uygun Türkçe karşılığı (zorla yaşatma) verdim. Terimin cümle içindeki italik vurgulaması bana ait.

düşünmemiz için bizi cesaretlendirdiğini söylemektedir. Coulter’a göre onun bu analizini küçümsemek neredeyse imkânsızdır çünkü bu düşünce sinemanın olası ölümünü temsil etmektedir. İkinci önemli nokta ise tarih anlayışımızın vahim bir şekilde kritik hale gelmesidir(a.g.e).

Öte yandan sinema XX. yüzyıl içerisinde artan oranda *mitik* bir düzlemden gerçekçi ve hipergerçekçi bir düzleme doğru kayma yaşamıştır(Coulter a.g.y). Bugün ise gelinen noktada teknoloji sinemanın adeta celladı olmaya başlamıştır.

“Baudrillard, görsel teknolojilerin peşinde (inanılmaz derecede karakterize edilmiş ve belirlenmiş post-yapım ve bilgisayarla üretilmiş imgelerin eklenmesiyle) oluşturulan bazı sinemaların kendi kendilerini “hipergerçeklik” teknolojileriyle birlikte yok edeceğini anlamıştır. Sinemanın teknolojiyle yıllardır süren ilişkisi ‘illüzyon sürecinin’ bir parçasıdır ve bu günlerde sanal teknolojilerin kullanımı geçmiş zamanlarda ses ve renklerin eklenmesinin yaptığı gibi görüntünün indirgenmesini temsil eder”(Coulter, 2012: -165-6).⁸

Coulter, Baudrillard’a göre sinemanın teknik açıdan sofistike ve efektif hale geldiğini yani hipergerçekleştiğini belirtir. Sinema sanki sınırsızlığa, tanımlanamaz mükemmelliğe doğru, biçimsel bir *boş mükemmellik* kaygısıyla gerilemektedir(Coulter, a.g.e). Baudrillard’a göre mükemmel tanımına ulaşmak için harcadığımız çabalar bizi sadece illüzyonun gücünden uzaklaştırmaktadır; oysaki illüzyonun iyi sinema(*good cinema*) için hayati önemi vardır. Sonuç olarak imgenin pornografikleşmesi -illüzyonun teknik işlemlerinin- illüzyonu radikal anlamda ortadan kaldırmasıyla sonuçlanır(a.g.e).

“Günümüzde karşımıza sinema olarak konulan şey, söz gelişi toplumsal ve politik yaşamdan, manzaraya, savaşa, vs. kadar hemen her şeyi ele geçirmiş olan sinematografik bir biçimin somut alegorisinden başka bir şey değildir –buna yaşamın bütünüyle senaryolaştırılmış biçimi de diyebilirsiniz.

⁸ Orijinal metin için bkz. Gerry Coulter, “Baudrillard and Cinema: Problems of Technology, Realism and History” *Jean Baudrillard: From the Ocean to the Desert - The Poetics of Radicality* içinde, Intertheory Press, 2012, USA

Sinema hiç kuşkusuz bu yüzden giderek sinema olma özelliğini yitirmektedir. Çünkü gerçeğin yerini almaya çalışmaktadır. Gerçek giderek sinemayı yok ederken; sinema da giderek gerçeği yok etmektedir. Bu olay ikisinin de özgünlüklerini yitirmelerine yol açan bir tür kan alış verişi işlemine benzemektedir” (Baudrillard,[2004]2015: 120).

Buadrillard’a göre imge ne kadar yoğunsa ve gösterdiği şeyden farklıysa “gerçekten” de o kadar uzaktır. Bir nesneyi imgeleştirmek için onu boyutlarından arındırmak gerekir. İmge ancak bu şekilde büyüleme özelliğine kavuşabilecektir. Fakat bunun tam tersine imgeyi yansıttığı gerçeğe tıpatıp benzetmek yani simüle etmek imgeyi öldürmek demektir(Baudrillard,[2004]2015: 92] Baudrillard’a göre der Coulter: ““gerçek’in ne olduğunu bilmiyoruz ve yalnızca arkasında saklandığı görünümüleri bilebiliriz. İllüzyonla görünüm arasındaki ilişki bu görüşün temelidir. Görüntü(imge) ne gerçeklik ne de hakikatle bağlantılıdır. İmge, görünümdür ve görünüme bağlıdır. Bu yüzden Baudrillard’a göre görünümümüzün arkasında kayboluruz”(Coulter, 2012: 169).

1.1.3. Sinema ve Tarih

Baudrillard’a göre günümüzde her türlü medya aygıtı aracılığıyla üretilen milyarlarca görüntünün (bu ister sinematografik, ister fotoğrafik, isterse de televizyonun ürettiği görüntü olsun), içinde bulunduğumuz dünyaya tanıklık ettiği ve ona ait gerçekliği barındırdığı gibi bir inancımız ve düşüncemiz vardır. Ancak Baudrillard bu konuda yanıldığımızı söyler. Ona göre her görüntü kısa ömürlü ve ortadan kaybolan bir eylemdir ve “bu görüntülerin tek büyüsü ortadan kaybolma büyüsüdür ve verdiği haz insani duygulardan yoksun olanlardandır” (Coulter a.g.y: 169).

Günümüzde görüntü ve tarihsel gerçek arasındaki ilişki konusunu Baudrillard’ın perspektifinden inceleyen Gerry Coulter’a göre “yüksek teknolojikli simülasyon çağında, tarihte hiçbir zaman olmadığı kadar fazlaca üretilmiş olan bu görüntüler denizinde, tarihe anlam vermek veya almak için gösterdiğimiz çabalar bugün her zamankinden

daha da sorunlu bir hale gelmiştir”(Coulter, a.g.y: 169).

“Baudrillard’a göre çağdaş simülasyonun önemli dersi imge ve imlem arasında eskiden beri var olan ilişkinin tam tersine dönmesidir. İmlem(gönderge) sanallığın içinde kaybolur. Görüntünün teknik programlanmasında ortadan yok olur. Baudrillard bir şeyin ya da bir olayın gerçekliğine, onu katman katman görüntülerin altına gömerek yaklaşamayacağımızı söyler. Aslında imgelerin bizi gerçekten uzaklaştırdığı süreç içerisinde, gerçeklik ile temsil arasındaki herhangi bir net ayrım hipersimülasyon uçurumunda yok olma tehlikesi ile karşı karşıyadır”(Coulter, 2012: 170).

Ayrıca Coulter tarih bilincinin oluşumu üzerine Baudrillard’dan şu pasajı aktarmaktadır:

“Geçmişin trajik olayları da dâhil olmak üzere gerçekliğimizin tamamı medya üzerinden filtrelendirir. Bu demek oluyor ki bu olayları tarihsel olarak doğrulamak ve anlamak için artık çok geçtir. Böylesi bir olayı anlamak için gerekli araçlar kaybolmuştur. Aslında gerçekleşen şey kolektifçe(toplu olarak) allak bullak olmuş bütün davalar ve tartışmalar üzerinden; tarihsel evreden mitik evreye geçmiştir. Mitik evre: mitik –medya tarafından yönlendirilen- bütün bu olayların tekrar yapılandırılmasıdır”(aktaran Coulter, 2012: 172).

Baudrillard, bilişimin tarihsel süreci, yapay zekânın da düşüncenin kendisini yok ettiğini anlayamadığımızı çünkü içimizde geleneksel kategorilere yönelik taşıdığımız bir yanılsamanın varlığına ilişkin düşüncemiz olduğunu belirtir. Bu karmaşık durumu aydınlatmak amacıyla soykırımı ve özellikle soykırımı inkâr edenleri ele alan düşünür; inkârcı önermenin apaçık şekilde saçma olduğunu belirttikten sonra asıl sorun inkârcılara karşı gerçeği savunmanın neden gerekli olduğudur, demektedir. “Niçin gaz odalarının varlığı sorusu bile sorulabilmektedir” diyen Baudrillard böyle bir sorunun daha önceki zamanlarda sorulmadığını söylemektedir. Soykırım inkârcılarına karşı olanların bu inkârın olanaklılığı üzerine kendilerini sorgulamak yerine şiddetli bir kızgınlıkla yetindiklerin belirttikten sonra şu noktaya dikkatleri çekmektedir: “Oysa törel bir dava olarak gaz odalarının gerçekliğini savunmak zorunda kalmak ve politik bir

angajmanla genelde “gerçekliği” savunmak zorunda kalmak bile, tarihsel gerçeğin sicilinin değiştiğini ve nesnellik kargaşasının varlığını gösterir” (Baudrillard,[1997], 2002: 110-111)

“İnkârcılar, ne zaman ki gerçekçidirler ve soykırımın *tarihsel ve nesnel gerçekliğini* kabul etmezler, işte o zaman kesinlikle yanlış yoldadırlar ve kesinlikle haksızdırlar. Olay, tarihsel zaman içinde cereyan etmiştir ve kanıtları ortadadır. Ama biz artık tarihsel zaman içinde değiliz, biz bundan böyle *gerçek zamanlı*’yız ve gerçek zamanda, ne olursa olsun hiçbir şeyin kanıtı yoktur artık. Soykırım hiçbir zaman gerçek zamanlı olarak doğrulanmayacaktır. O halde inkârcılık, kendi mantığı içinde saçmadır ama saçmalığıyla bile bir başka boyutun ani ortaya çıkışını aydınlatır–aykırı biçimde gerçek zaman diye adlandırılan bu boyutta, nesnel gerçeklik apaçık ortadan kalkar, yalnızca şimdiki zamandaki olayın değil, aynı zamanda geçmişteki ve gelecekteki olayın da gerçekliği ortadan kalkar. Her şey bir eşzamanlılıkta tükenir gider, bu eşzamanlılıkta, ne edimler anlamlarına kavuşur, ne de tarih onun üzerine yansır”(Baudrillard, a.g.e: 111).

Televizyonda dizi olarak yayınlanan Holocauste’u ele alan Baudrillard tarihsel yaşanmış gerçek olarak Yahudi katliamının yeniden sahneye konulmasının Yahudileri bu sefer –fırınlardan ve gaz odalarından geçirerek değil- *ses ve imge şeritlerinden geçirerek* ikinci kez soykırıma tabi tuttuğunu belirtir(Baudrillard,[1982] 2014: 74). Aynı zamanda düşünürümüze göre yok etme bu görüntüler aracılığıyla estetik bir görünüm de kazanmakta ve geçmişe ait görüntüler sarmalında eriyip gitmektedir(a.g.y: 75). Yine Baudrillard’a göre aynı zamanda televizyonda yayınlanan bu dizi aracılığıyla Auschwitz kampındaki bu soykırım vahşeti karşısında toplumun bilinçlendirildiği iddiası da büyük bir palavradan başka bir şey değildir. Baudrillard’a göre bu durum olsa olsa yapılan katliamın başka bir kılıkta devam etmesine yani bir yok etme kampı olarak değil de bir caydırma “aracı” (medium) olarak sürdürülmesine sebep olmuştur(A.g.e: 75). Baudrillard’a göre “tarihin sinema aracılığıyla yeniden şırıngalanmaya çalışılmasının bilinçlenmeyle değil, yitirilen bir göndergeler sistemine duyulan özlemle

bir ilişkisi vardır”(a.g.e: 69).

Baudrillard’ın sinemanın teknik kusursuzluğuna yönelik düşüncelerini anlamak için verdiği iki kısa örnekten yola çıkabiliriz. Baudrillard’a göre *film simülakrlarına* verilebilecek en iyi örnek olan Stanley Kubrick’in “*Barry Lyndon*” filmi bir yeniden canlandırma değil bir simülasyondur (Baudrillard,[1982]2014: 70). Çünkü bu tarihsel (dönemsel) filmde en ufak bir kusur ya da hata yoktur ve her şey mükemmel bir profesyonellik ve teknik hâkimiyet altında gerçekleştirilmiştir. Ve Baudrillard’a göre bu kusursuz filmde ancak “estetikle ilişkisi olmayan ‘cool’, soğuk, işlemsel, denklemsel ve güdümlenmiş bir keyif alındığı söylenebilir”(A.g.y 70).Bu bağlamda İtalyan yönetmen Visconti’nin filmlerini karşıt örnek olarak veren düşünür, Kubrick’in matematiksel sinemasına karşın Visconti’nin ruhu olan sinemasını öne sürer. Baudrillard’a göre Visconti’nin filmlerinde anlam, ölü anlar (seyirciye bırakılan zaman) ve tutku dolu bir oyunculuk vardır. Ona göre bunun sebebi Visconti’nin sahip olduğu sinematografik ve stilistik farklardır. Yani eserlerin hem içerikleri hem de bu içeriklerin sahnelenmelerine yönelik yorumlar bağlamında daha bir özgün olduğunu işaret eder. Fakat Baudrillard’a göre Kubrick sinemasında bunların hiçbiri yoktur(A.g.e: 71).

Tüm bu yorumların sonunda Baudrillard’ın özellikle sinema üzerine düşüncelerini kesin bir kalıba ve sınıra oturtmamak şartıyla onun görmek istediği sinemanın tıpkı *kusursuz cinayet* ironisinde bahsettiği şeye benzediğini söyleyebilmek mümkündür. Baudrillard dünyanın temelinin radikal bir yanılsamaya dayandığını ve şeylerin gerisinde saklandıkları sır perdelerinin aralanmaması gerektiğini, sır perdesi aralandığı takdirde illüzyonun kaybolacağını belirtmektedir. Çünkü “sanatçı da, hiç açık vermemek olan kusursuz cinayete her zaman yakın kişidir. Ama kusursuz cinayetten kopar ve yapıtı, cinayetin kusurluluğunun izidir”(Baudrillard,[1995]2012: 14). Yani buradan hareketle sinema filmlerinin *aura*’sını var eden şeyin teknik mükemmelliğinden ziyade belki de onların *kusurları* olduğu düşüncesini belirtmek

yanlış olmayacaktır. Çünkü yine Baudrillard’a kulak verecek olursak *kusurun* ve mesafenin illüzyonun kendisi için olmazsa olmaz bir şart olduğunu belirttiği görülür. Sinema ise illüzyon yaratma konusunda en yetkin sanat dallarından biri belki de birincisidir. “İllüzyon izleyicinin görsel sınırlarından yararlanma peşinde koşan bir sanattan ibarettir. İzleyicinin doğuştan gelen bir kapasitesine, gerçek ve hakiki zannedilen şey ile gerçekliğin kendisi arasında ayrım yapabilme kapasitesine seslenerek onu var-olmayan şeye sıkı sıkıya inanmaya yöneltir”(aktaran Virilio, [1998] 2003: 84-85). Burada aslında *görsel sınırlar* denilen şey görünüm ve ötesini aynı anda imlemektedir. Bu sınır üzerinde bir şeyler mutlaka yapılabilir. Kaldı ki sinemanın kendisinin de aynı zamanda teknik bir göz yanılsaması üzerinden var olduğuna dikkat etmemiz önemlidir.

Son olarak Sinemanın *gerçek* yaşamdan daha gerçek olmaya çalışması, işlemsel ve efektif bir mükemmele ulaşması onun ölümü anlamına gelmektedir. Dolayısıyla “cinayetin kusursuzluğu, her zaman gerçekleşip bitmiş olması –perfectum- olgusuna dayanır. Gerçekleşmeden hemen önce, olduğu biçimiyle dünyanın yolundan saptırılması söz konusudur. Demek ki, hiçbir zaman gün ışığına çıkarılmayacaktır” (Baudrillard,[1995]2012: 14) denebilir.

II. BÖLÜM

1.2. II. Dünya Savaşı Sonrası Almanya ve Avrupa'da Genel Durum

7 Mayıs 1945'te Nazilerin teslim olmasıyla Avrupa kıtasında sona eren İkinci Dünya Savaşı geride harabeye dönmüş şehirler ve ülkeler bırakmıştı. Savaş sonunda Sovyetler Birliği'nden sonra en ağır kaybı veren ülke olarak Almanya son 50 yıl içindeki ikinci büyük mağlubiyetini almış ve neredeyse ülkenin tüm altyapısı yok olmuştu. Almanya savaş sonunda ilk etapta müttefik kuvvetler (İngiltere, Fransa, ABD, Sovyetler Birliği) tarafından dört işgal bölgesine ayrılmıştı.

Müttefik kuvvetlerin savaş sonrasında Almanya'nın geleceği ve yeniden yapılandırılması hakkında kendi aralarındaki tartışmalar kuvvetli uzlaşmalardan uzak bir halde devam etmiş ve anlaşmanın kesin olarak sağlanamaması ile birlikte nihai olarak Almanya fiilen ikiye bölünmüştür. Sovyetler Birliği'nin doğuda ele geçirdiği topraklarda kendine yakın olabilecek bir yönetim kurmasıyla birlikte İngiltere ve ABD kendi işgal bölgelerini birleştirmiş ve ilk etapta Fransız işgal bölgesinden ayrı olarak Bizonia bölgesini kurmuştur (Erhan, 1996: 259-273).

Savaş sonrasında Avrupa genelinde başta gıda fiyatları olmak üzere her alanda muazzam bir enflasyon süreci yaşanmıştır. Savaş sürecinde tüm fabrikalar savaş malzemesi üretebilecek şekilde düzenlenmiş olduğu için bunların tekrardan eski hallerine döndürülmesi gerekmiştir. Ancak dönüştürme için gerekli ekonomik gücün olmaması üretim krizlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ayrıca fabrikalar ve üretim yapılarının büyük çoğunluğu ağır bombardımanlarda yok olmuştu. Savaş sürecinde toprak ihmal edildiğinden tarımsal üretimde de muazzam düşüşler yaşanmıştır. Tarım aletleri yetersizdir. 1946 yılında üretilen buğday yüzde olarak 1938 yılında üretilenin ancak %70'i kadardır. Et fiyatları astronomik noktaya çıkmış ve ekmek karneye bağlanmıştır. Özellikle İtalya, Avusturya ve Doğu Avrupa ülkelerinde gıda sıkıntısı kıtlık noktasına ulaşmış ve ülkeler gıda krizini çözebilmek amacıyla kalan

tüm paralarını tarımsal ürünler ithalatına yatırmışlardır. Bu sürecin sonunda ise dolar krizi baş göstermiştir. Örneğin İtalya’da fiyatlar savaş öncesi döneme göre 35 kat artmıştı ve Macaristan’da 1 dolar 11 trilyon *Pengos* olmuştur. Bu durumda bu para birimi ortadan kaldırıldı. Çoğu ülkede çikolata ve kahve gibi ürünler paradan çok daha değerli takas araçlarıydı(A.g.e 259-273).

Tüm bu toplumsal ve siyasal krizlerin içinde Almanya sorunu en kritik sorundu. Müttefikler içerisinde ABD, Almanya’nın yeniden ekonomik anlamda ayağa kalkabilmesi için ulusal bütünlüğünü ve sınırlarını muhafaza etmesi gerektiğine ve merkezi bir yönetim biçimi kurulması gerektiğine inanıyordu. Buna karşılık gerekli anlaşmalar sağlanamayınca Sovyetler Birliği’nin Doğu Almanya’da kendi idaresinde bir yönetim kurması ABD’nin de kendi bağımsız Almanya politikasını oluşturma sürecini hızlandırdı(a.g.e).

“1947 yılının başından itibaren ABD, Almanya sorununun kesin bir çözüme kavuşturulması için atağa geçti. Savaş Bakanı Petterson'un ricasıyla Almanya konusunda bir rapor hazırlayan Herbert Hoover şu sonuçları ortaya koyuyordu:

- 1-Silah sanayii ve militarizme yol açabilecek yan sanayiler hariç, Alman sanayiinin üzerindeki sınırlandırmalar kaldırılmalıydı.
- 2-Fabrika ve üretim alanlarının taşınması ve tahribi durdurulmalıydı.
- 3-Sovyet yönetici generallerinin keyfi davranışlarına son verilmelidir.
- 4-Alman sanayiinin ve ekonomisinin kalbi olan Ruhr ve Rhineland Almanya'da bırakılmalıydı.
- 5-A.B.D. kendi vergi mükelleflerinden topladığı paraları, Fransız ve Sovyet işgal bölgelerinin tamiri için kullanmayı durdurmalı, Bizonia'da yardıma ihtiyaç duymayan, kendi kendine yeten bir ekonomik yapı oluşturulmalıydı”(A.g.e).

Yukarıda kısa bir özeti sunulan savaş sonrası dönemin yaşandığı süreçte ABD’nin ortaya koyduğu Avrupa’nın yeniden yapılandırılması politikası çerçevesinde Marshall

Planı devreye sokulmuştur. Ancak biz bu konuda tarihsel olarak daha çok Marshall Planı'nın Almanya ve Avusturya sineması ile ilgili kısmına odaklanacağız.

1.2.1. Marshall Planı, Heimat Filmleri ve Toplumsal Kaçış(1948-1960)

Savaşın kaybedilmesinden sonraki süreçte müttefik kuvvetler ve özellikle ABD, Alman toplumunun yeniden inşası için “Marshall Planı”nı etkili bir imkân olarak değerlendirmekteydi. Ancak Marshall Planı'nın uygulanabilmesi için Alman toplumunun gelenekselleşmiş alışkanlıkları kökten değişmeliydi. ABD'nin başını çektiği Batılı ülkelerin bu hedef doğrultusunda Almanya'nın *demokratikleştirilmesi* için öncelikle eğitim sistemini değiştirmeleri ve Nazilerin kendi amaçları doğrultusunda kullandığı sinemanın hâkimiyetini ellerine almaları gerekiyordu. Sonrasında ise Marshall Planı bütçesiyle yapılan filmler başlıca bu amaca hizmet etmeliydi.

George Marshall 1947 yılında Harvard Üniversitesinde ABD kongresinden geçmesini umduğu Avrupa Kalkınma Planı'nı(European Recovery Plan) açıklamıştı. Plana göre 16 Avrupa ülkesine toplamda 13 milyar dolarlık bir yardım yapılması öngörülmüştü. Bu planın uygulamasını gerçekleştirmek için 1948 yılında Economic Cooperation Administration(ECA) kuruldu. ECA kendi propagandasını süreç içerisinde el ilanları, radyo programları, gezici kukla gösterileri, filmler vb. çok çeşitli yöntemlerle yapmaktaydı. 1949-1953 tarihleri arasında sadece bu propaganda amacıyla 250 adet film çekildi. Bu filmlerin amacı üretim, serbest girişim, çok uluslu ticaret ve işçi sendikaları gibi konuları direkt ya da dolaylı olarak işlemekti. Marshall Planını oluşturanlar için Avrupa ekonomisinin ayağa kalkması çok önemliydi. Çünkü ABD'nin en büyük pazarı da aynı zamanda Avrupa idi. Bunun dışında üretilen filmler başta modern teknikleri, inşa edilen büyük projeleri, diğer Marshall Planı uygulama örneklerini ve belki de en önemlisi Amerikan yaşam tarzını anlatıyordu(Noble, 2006: ii).

“Marshall Planı Avrupa ideallerini yeniden biçimlendirmek

hedefiyle başlatılan şiddetli bir propaganda kampanyasıydı. Görünüşteki hedefi ise Avrupa ekonomisini güçlendirmek ve komünizme karşı koymaktı. Bununla birlikte, filmlerle Amerikan ideallerine yönelik heveslendirici bir etki ve (bu ideallere) sahip olunması gerektiği düşüncesi yaratılmak isteniyordu: sadece ticari anlamda değil, günlük yaşamı da kapsayan anlamda. Muhafazakârlığın yerine tüketim ve ustalığın yerine seri üretimi koyarak, Amerikalılar filmleri ile Avrupalılar için en iyinin ne olduğunu anlatıyor ve geleceklerine dair inşa edebilecekleri en kazançlı yaşam stilini betimliyorlardı. Marshall planlayıcıları Avrupa'yı en verimli şekilde daha Amerikanvari bir yaşam alanına çevirmeye çalıştılar”(A.g.e: ii).

Bu bağlamda yani Avrupa'nın sistematik bir şekilde tepeden tırnağa ABD'nin ekonomik ve sosyal kriterlerine uyumlanması stratejisi çerçevesinde Marshall Planına yürekten inanan ve aynı zamanda European Cooperation Administration başkanı da olan Paul Hoffman şunları dile getiriyordu:

“Biz yani Marshall Planı üzerinde çalışanlar, bilgilenme ve bilgilendirme çabalarımız çerçevesinde gerçek ve büyüyen bir etkileşim oluşturduk. Sürdürülebilir ve tüm ölçekli özgür dünya doktrinini propagandalaştıran mücadelemizin nelere ulaşabileceğini sözle tarif etmek mümkün değil. Kesin olan şu ki, bu girişim özgürlük isteyenlere yeni ümit ve kararlılık getirirken, özgürlük düşmanlarının mağlubiyetlerine yenilerini ekleyecektir. Bu yeni ve yoğunlaştırılmış özgür dünya propaganda programını başlatmanın zamanı şimdidir”(Aktaran Noble, a.g.e: 1-2).

Ancak Noble'a göre Hoffman'ın ve genel açıdan Marshall Planının *özgür dünya doktrini*'nden kastettiği sadece ekonomik değil; dini, politik ve sosyal yeni bakış açıları vaat eden *vicdanlı kapitalizmin* ta kendisiydi. Özel mülkiyetin yaygınlaşıp, ticari girişimin ve bunun faydalarının pazarlanması ve bunun gibi şeylerdi. Bu amaçlara paralel olarak ikinci dünya savaşından hemen sonra başlayan *soğuk savaş* ile birlikte Amerika, Avrupa'nın bu savaşta kendisinin iyi bir müttefiki olabilmesi için ekonomik anlamda kalkınması gerektiğini de biliyordu. ABD'de var olan sisteme uyum sağlamış bir Avrupa için eski ticaret anlaşmalarının tamamen ortadan kaldırılması ve yerine

uyumlu anlaşmaların getirilmesi gerekiyordu. Bunlara paralel olarak kültürel ve sosyal etkileşimin ve Avrupa'ya yönelik rol modelliğın arttırılması icap etmekteydi. Bu planın işleminde en hızlı, önemli ve etkili araç ise filmlerin kendisiydi. Filmlerin o tarihsel süreçteki muazzam gücünü anlamak açısından bir örnek vermek gerekirse; İtalyan bir gözlemcinin iddiasına göre 1953 yılında Avrupa halklarının %95'i Amerikan toplumu ile ilgili düşüncelerini sinema filmlerinde gördükleri üzerinden şekillendirmişlerdi. Roma'da bulunan Marshall Plan ofisindeki bir rapora göre ise; filmler Amerikan yaşam standardına ve teknolojisine olan hayranlığı en çok güçlendiren araçtı (Ellwood'dan akt. Noble, A.g.e: 2).

Noble'a göre Avrupalılar XX. Yüzyılın başından itibaren Amerikan politik ve ticari stratejileri ve baskısıyla karşı karşıya kalmışlardı ancak Marshall planı Amerikalı diplomatlara Avrupa'nın ekonomik ve politik işleyiş yapısını değiştirmek için emsalsiz bir fırsat sunmuştu⁹. Marshall Planı filmleri Avrupalılara dolaylı yoldan yeni değerler aşılarken, filmler hikâyeleri ve imgeleri aracılığıyla da basit yeni ticari pratikler takdim ediyorlardı. Avrupa halkları arasında bu plan üzerine yaygın bir çekince mevcuttu. Marshall Planı üst düzey diplomatik makamlarda ekonomik ve siyasi bağımsızlık hesapları yapan diplomatlardan ziyade, kitlesel üretim ve modern makinalara olan ihtiyaç noktasında şüpheli olan izleyiciler için tasarlanmıştı(A.g.e: 6). Avrupa ülkeleri arasında Marshall Planı'ndan yaralanmak isteyen ülkeler European Cooperation Masterplan anlaşmasına imza atmak zorundaydı ve bu anlaşmanın şartları arasında *program süreci içerisinde geniş çaplı olarak bilgi yayımı* maddesi de vardı(A.g.e: 8). Dolayısıyla filmler propagandaya birincil düzeyde hizmet etmekteydi.

⁹ Bahsi geçen ekonomi politikaları hakkında yazar okuyucuyu şu metinlere yönlendiriyor: Marie-Laure Djelic, *Exporting the American Model: The Postwar Transformation of European Business* (New York: Oxford University Press, 1998), Harm G.Schröter, *Americanization of the European Economy: A compact survey of American economic influence in Europe since the 1880s* (Dordrecht, The Netherlands: Springer, 2005), and Victoria De Grazia, *Irresistible Empire: America's Advance through Twentieth-Century Europe* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005).

Marshall Planı'nı tasarlayanların Amerikan kültürüne bakış açısı filmlerde Amerikalıların günlük yaşam tarzının resmedilişi ile ortaya çıkar. En nihayetinde, Marshall Plan Filmleri Amerikan kapitalizmini, komünizmin reddedilişi ile birleştirerek Avrupalılara nasıl daha dolu bir yaşam sürdürebileceklerini göstererek Amerika'yı *pazarlamıştır*(A.g.e. :10).

“Marshall Plan sinemacıları var-olan inançların, tüketim alışkanlıklarının ve bunları değiştirmenin zorluklarının farkındaydılar. Öncü ekonomik atılımlar ve yardım sunma vesilesiyle, Avrupalıların barındırdığı korkuları hafiflettiler. Bunla bağlantılı olarak ‘Eski Dünya’nın savaş sonrası güçten düşmüş pratiklerinin/alışkanlıklarının yıkılması öngörülüyordu. Bu mesajlar genelde gizli ve üstü kapalı bir şekilde izleyicilere veriliyordu. Avrupalıların toplumsal sınıflara has olan kültürel değerlerinin çoğunu dağıtmaya çalışarak yerine Amerika’da uygulanan üretim ve tüketim ilişkilerini getirmeye çalıştılar”(A.g.e: 11)

Bugün genel olarak ele alınıp değerlendirildiğinde Avrupa’nın ve başta Almanya’nın Marshall Planı aracılığıyla karşı karşıya kaldığı *Amerikanizasyon*’a ne ölçüde boyun eğdiği tartışılabilir olmakla birlikte bazı kalıcı temel değişikliklere uğramış olduğu bizce şüphe götürmeyecek kadar ortadadır. Özellikle Batı Almanya’da bu stratejinin sinema filmleri aracılığıyla savaş sonrası dönemde sistematik olarak uygulanması Batı Alman toplumunda - özellikle 1960’lar itibariyle yaşanan Ekonomik Patlama dönemi ile birlikte- tüketim ideolojisinin oluşmasına ve yerleşmeye başlamasına sebep olmuştur denebilir. Çünkü savaş sonrası ekonomik kriz, açlık ve siyasal gerilimlerin ortasında gündelik yaşamını idame ettirmeye çalışan umutsuz ve kaygılı *izleyiciler* bu filmlerde “Amerikalı bir işçinin fabrikadan çıkıp evinde bir *steak* yemeğe gitmesiyle”(Noble, A.g.e: 12) huzura kavuşuyor ve kendisini sinema salonunun hemen dışında yükselen *gerçekliğin* baskısından kurtarıp bu sıcak *illüzyonun* kollarına atıyordu. Bu noktada savaş sonrası Almanya’daki sosyal durumu anlatmak amacıyla çekilen gerçekçi “*molozfilm*”lerin(Trümmerfilme) gişedeki başarısızlığına karşılık *Heimat* tarzı Alp dağları manzaralı filmlerin ya da Marshall Planı’nın *kaçış filmlerinin*

gişede büyük başarı göstermesi tesadüf değildir.

“Alman savaş sonrası filmleri dolaylı ya da dolaysız olarak ‘*molozfilm*’lerden (Trümmerfilme) oluşuyordu. Seyirciler tarafından oluşturulan bu anahtar kelime belli bir yaklaşımı gösteriyordu: Sinema seyircileri şiddetli bir kaçış ihtiyacı(*Eskapismusbedürfnis*) hissediyordu. Savaş sonrası varolan kötü şartlardan dolayı avutulmak ve eğlenmek istiyordu, sinema perdesinde kendi suretini görmekten kaçınıyordu” (Brandlmeier, gfl-journal 3/2013: 20-25).

Bunun dışında Almanya’da gösterilecek filmlerin politikası da titizlikle yapılıyordu. Örneğin Avrupa genelinde gayet başarılı olan Film-Noir filmleri Almanya’dan bilinçli olarak uzak tutulmuştu. O tarihlerde Almanya’da neredeyse hiç Film-Noir gösterilmiyordu(A.g.e: 20-25). Bunun dışında Nasyonal Sosyalizmin çöküşünden önceki son kış mevsiminde yapılmakta olan Nazi sinema endüstrisinin *kaçış filmleri* savaş sonrasındaki dönemde müttefik kuvvetlerin yeni talimatlarıyla yeniden kurgulandı ve ek çekimlerle işgal sonrası dönemin psikolojik ağırlığını savuşturacak şekilde düzenlendi.

“Seyircilerin gerçek durumu tartışan ve tartışmaya sürükleyen filmlerin yerine günlük hayatlarından kaçış sunan filmleri tercih etmesine bir kanıt daha sunabilecek bir bulgu Überläuferfilme’nin(*Geçişfilmleri*) yalanlanamaz başarısıdır, bu filmler; Nasyonal sosyalist film sanayisi tarafından savaşın son kışında tasarlanmış ve çekilmeye başlanmıştı. 1946 ile 1949 arası ilave çekimler, kurgu ve müzik senkronizasyonları tamamlandıktan sonra, prömiyere hazır hale getirildiler. (...) Savaşın son safhalarının yaşandığı tahmin edilen dönemde geliştirilen bu filmler, sinema seyircilerinin eğlendirilmesini ve dikkatinin dağılmasını öngörüyordu, bundan dolayı da sorunsuz bir şekilde savaş sonrası sinema seyircilerine gösterilebilmişlerdi.”(Kahlenberg, 1989: 464-512)

Tarih’e Adenauer Dönemi olarak geçen 1949-1963 yılları arasında gerçekleşecek olan ve 60’lı yılların başından itibaren iyiden iyiye hissedilecek olan ekonomik patlama

döneminin yatırım hamleleri hızla gerçekleştirilirken Alman toplumu da bu sürece zihinsel olarak hızla adapte ediliyordu. Bu bağlamda savaş sonrası dönemin sosyal koşullarının üzerinden atlayan Heimat filmleri de bu film üretimleri içerisinde hızla yerini almıştı. “Heimat filmlerinin çekim yerleri tercihen Main Nehri'nin güneyinde bulunuyordu; Yukarı Bavyera ve Avusturya'da bulunan Salzkammergut bölgesinin manzaralarını sihirli bir illüzyon dünyasına çeviren bu filmler, halktan insanların hayatına yönelik olarak aşk ve başarı hayalleri söylemiyle dışarıdan gelen her sıkıntının üstesinden gelinebileceğini aktarıyordu. *Heimatfilm* güncel zamanın ve buna bağlı sosyal ve ekonomik problemlerin sinema seyircilerinin hayal dünyasından çıkarılmasında ve hafifletilmesinde önemli bir rol oynamıştı”(a.g.e: 464-512). Heimatfilm’lerin üretim sayısındaki fazlalık 1950-1962 yılları arasında o kadar fazlaydı ki Alman yapımı olan diğer filmlerin toplam sayısının beşte birine denk geliyordu. 1950’li yılların başlarında bu oran daha da fazlaydı(A.g.e: 464-512). Kahlenberg Alman sinemasının yeniden yapılandırılması döneminde ortaya çıkan *Heimatfilm* türünü ahlaki sığlığa sahip ve çözüm üretme konusunda basiretsiz bir sinema olarak yorumlamaktadır(A.g.e). Bu dönemin sonlarına doğru ekonomik patlamanın etkilerinin sinema filmi hikâyelerinde de kendisine yer bulmaya başladığını dile getiren Kahlenberg, Kurt Hoffman'ın 1959 yapımı olan *Wir Wunderkinder* (Biz Mucize Çocuklar) isimli filmin dönemin tartışmasız bir belgesi olarak kabul edilebileceğini ileri sürmektedir. Bu film izleyicilere apolitikliği güzellemenin yanında kişisel dürüstlük ve benzeri şeyleri özel hayatlarında yaşamaları gerektiğini söylüyordu. Yani bir anlamda gözle görünür düzeydeki güncel çelişkileri görmezden gelmeleri ve yaşanan siyasal gelişmelere kolektif bir yazgı olarak kabul etmeleri gerektiğini salık veriyordu(A.g.e: 464-512).

Avusturya sineması da hemen hemen Alman toplumu ve sinemasıyla benzer süreci yaşıyordu. Orada da savaş sonrası dönemde *Heimatfilme* ve *Lustfilme* denilen iki film türü üretiliyordu. Ayrıca savaş öncesi sinema sektöründe çalışanlar tıpkı Almanya

sinemasında olduğu gibi hala bu sektörde çalışmaya devam etmekteydi (bir kısmı Nazilerle aktif işbirliği yapmıştı) ve bu durum aktüel yaşamı konu alan filmlerin yapılamamasının nedenlerinden de birisiydi. Bu tarz filmler 1947 tarihi itibarıyla beyazperdede yer almaya başlamışlardı. İlk *Lustfilme* örneği Şans Değirmeni (*Glücksmühle/1949*) idi(Halmer,2011: 102). Fritz Walter’a göre bu tarzdaki filmler ilk çıktıkları tarihten itibaren 80’li yıllar da dâhil olmak üzere uzun bir süreç boyunca görülmüştür(akt. Halmer, A.g.e: 102). Bu filmler medya ve entelektüeller tarafından alaya alınmasına ve gülünç bulunmasına rağmen seyirciler nezdinden sonra derece başarılıydılar. Fritz Walter’a göre bu başarıyı mümkün kılan şey filmlerin *Zeitgeist*’ı yakalamasıydı; “Filmlerin güncel zamanda geçmesi ve insanları çevreleyen günlük hayatı göstermesi: Moda, müzik ve cinselliğe dair sorular, kuşaklar arası ilişkiler ve alım gücüne yönelik atılımlar vs.”(akt. Halmer, A.g.e.).

Fritz Walter’a göre *Heimat* filmlerin de bu bağlamda yerine getirdiği çok net bir işlevi vardı ve bu işlev: “Cebinde Viyana Ormanına giden tramvaya tek bir gidiş bileti alabilecek kadar para bulunduran ve ağır bombardımanlardan dolayı molozlar içerisinde kalmış şehirlerin vatandaşlarına, yıkılmamış, bozulmamış kırsal manzaraların görüntülerini sunarak sevindirmek”(akt. Halmer A.g.e: 103) idi. Normal şartlarda ön planda olan hikâye(olay örgüsü) bu filmlerde arka planda kalıyordu. Sanki bu filmlere hikâyeler “*beraberindeki güzel görüntülerin sinemada gösterilebilmesi için eklenmiş*”(a.g.e) gibiydi. Çoğu film banallığı ve sıradanlığı üretirken bazı filmler ise modern yaşama katı bir tavırla karşı çıkıyordu ve bu filmlerin esas odak noktası kırsal manzaralar ve hayvan görüntüleriydi(A.g.e: 103).

Ayrıca bu noktada Avusturya sinemasının bir diğer dezavantajı da ekonomik olarak Almanya Sinema endüstrisine ciddi derecede bağımlı olmuş olmasıdır. Buna paralel olarak devlet desteğinin de yetersiz ve az olması dolayısıyla bağımsız filmlerin ya da *avant-garde* filmlerin üretilmesi çok az ve zor olmuştur. Ancak yine de 1950’li yılların

ortalarında “‘Vienna Art Club’ oluşumu deneysel filmler üzerine kafa yordular ancak Batı Avrupa’daki Fransız, İngiliz ve İtalyan meslektaşları kadar etkili olup yeni bir akım yaratamadılar” (Dassanowsky, RWR 3/2011: 16). Yine de Aksiyonizm (Aktionismus) hareketine mensup *Peter Kubelka*, *Ferry Radax*, *Kurt Kren*, *Günther Brus* ve *Peter Weibel* gibi sinemacılar soyut filmler yapmayı denediler ve bu filmler alışılmadık biçimleri ile klasik sinema seyircisini salonlardan uzaklaştırdı(Dassanowsky, RWR 3/2011: 16). Özetle 1960’lı yılların başına gelindiğinde iyice sönmüş olan *Heimat* ve *Lust* filmlerin sonrasında Avusturya sineması neredeyse tamamen çökmüştü. Bu duruma ek olarak alım gücünün yeniden artmasıyla birlikte evlere hızla girmeye başlayan televizyon tüm dünyada olduğu gibi sinemanın ciddi oranda seyirci kaybetmesine neden olmuştu(Halmer: 108).

Bu bağlamda 1970’li yılların ortaları itibariyle *Yeni Avusturya Sineması* diye tabir edilen şey *İtalyan yeni gerçekçiliği* ya da *Fransız yeni dalgası* gibi bir sinemasal akımı temsil etmekten ziyade “Avusturya sinema sanayisinin bütünsel çöküşünden sonra sinema filmlerinin yeniden hayata dönüşünü ifade ediyordu”(Akt. Halmer:108). “Yeni Avusturya Sinemasının başlangıç tarihi net değildir. Gertrude Stein’a göre bu süreci başlatan 1981 yılında kabul edilen ve yürürlüğe giren kamusal filmlerin desteklenmesine ilişkin yasa iken Walter Fritz’e göre bu sinema 1970’li yılların ortalarından itibaren Avusturya’da kültürle ilgilenen insanların bilincinde yerini almıştır(Akt. Halmer: 109). 80’li yılların başı itibariyle artık kesin olarak eğlendirme odaklı filmler geri plana atılmıştı:

“...artık filmler daha ciddi dinamikleri ele alıyordu. Böylelikle Nasyonal-sosyalist geçmişi ele alan filmler de gösterilmeye başlanmıştı. Sosyal ve toplumsal konulara eleştirel yaklaşan dramlar sinemalara ulaşmıştı, bu filmler günümüzde de Avusturya Sineması’nın merkezidir. Rebhandl 1970’li senelerin Avusturya sinemasını şöyle betimliyor: 70’li yılların sineması, Kreisky sosyalist hükümetinin var-olan sorunlara sosyo-politik reformlar ile tepki vermesi gibi, kendi imkânları ve araçları ile tepki veriyordu”(Akt. Halmer: 109).

1980’li yıllarda devlet desteğini elde eden yönetmenler bu yeni imkânlar eşliğinde eleştirel *Heimat* filmleri ve belgesel filmler çekmeye başlamışlardı. 1990’lı yıllarda ise ağırlık ünlü kabare sanatçılarının rol aldığı komedi filmlerine kaymıştı. Fakat yine de Avusturya sineması 90’lı yıllardan itibaren *Art-house* sineması kategorisinde başta Micheal Haneke ve Ulrich Seidl gibi yönetmenlerin başlattığı ve onlardan etkilenen genç kuşak yönetmenlerin de devamını getirdiği çeşitli film yapımlarıyla uluslararası düzeyde hiç olmadığı kadar ses getiren yepyeni bir sinema oluştu. Bu yönetmenlerin ortak tercihi “Avusturyalı (küçük burjuvazi) ruhuna dair sundukları, acımasız ve biraz da mazoşist gözlemler”(akt. Halmer: 110) gibi tipik özelliklerden oluşmaktadır.

1.2.2. Oberhausen ve Genç Alman Sineması (1962-1982)

Genç Alman Sineması’nı oluşturan etkenler 1950’li yılların sonlarına doğru Alman sinemasına yönelik artan eleştirilerle birlikte önceki bölümde değindiğimiz gibi yerel Alman sinemasının politik ve ekonomik anlamda içinde bulunduğu sınırlandırmalardı. Bunun dışında Hollywood’lu film şirketleri Federal Almanya’da elde ettiği karların tamamını ABD’ye aktarma hakları olduğu için Fransa ve İngiltere’dekinin aksine Almanya içinde herhangi bir film yatırımına kolay kolay yönelmiyorlardı.

1962 yılı itibariyle Alexandr Kluge’nin başını çektiği 26 sinemacı Batı Alman sinemasına yönelik yoğunlaşmış olan eleştirilere ek olarak kendi eleştirilerini Oberhausen Manifestosu aracılığıyla sunmuşlardı. Bu manifesto özet olarak film yapım koşullarındaki adaletsizliğe ve eski sinemanın öldüğüne değiniyordu. Bu ses getiren çıkıştan sonra federal hükümet *Kuratorium Junger Deutscher Film*’i kurdu. Bu oluşum, endüstri içerisinde yer alamayan sinemacıların uzun metrajlı filmlerini çekebilmeleri için olanak sunuyordu. *Kuratorium* kurulduktan sonraki iki yıl içerisinde 25 adet film çekilmişti ve bu filmlerden dört tanesi Oberhausen Manifestosunu imzalayan yönetmenlerindi(Knight,[1996],2000, *Sinemasal* 5: 101).

Thomas Elsaesser bu süreci anlatırken dört önemli faktörün bir araya gelişine

dikkati çeker: Uzun metrajlı filmlerin yapımını karşılayan kamusal finansman sistemi, televizyon kanalları ile yapılan ortak yapımlar veya birkaç kişiden oluşan uluslararası üne kavuşmuş yönetmenler ve 60'lı yılların sonu ile yükselen öğrenci hareketleri Yeni Alman Sinemasını oluşturmuştu. Bu dört etmen birbirlerinden ayrı olmalarına rağmen birbirleriyle bağlantılıdır(Elssaesser, 1989: 8). Yeni Alman Sineması'nın etkileşim içinde olduğu yukarıda saydığımız çoğu etmen onun ele almış olduğu birçok konunun seçiminde de etkili olmuştur. Autor Sineması 1968-1974 yılları arasında en politik sürecini yaşıyordu ve bu dönemde sinemaya giden seyircilerin büyük çoğunluğu da politize olmuş kitlelerdi(A.g.e: 8-9).

Genç Alman Sinemasının alternatif imge ve karşı sunum arayışları ilk yıllarda son derece deneysel sayılabilecek filmlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Örneğin Straub ve Huillet'nin Heinrich Böll'ün *Dokuz Buçukta Bilardo* isimli romanından uyarlanan *Not Reconcilled*'i (Barışmamışlar- 1965) romanın zaman-dizinselliğini bozar ve bunun yerine 1. Dünya savaşı ve Nazi dönemi ile bugünü iç içe geçirir (Knight,[1996],2000, *Sinemasal* 5: 105). Gerçekten de bazı ilk filmler ticari ya da avant-garde film yapımının kabul edilebilir geleneklerinin dışında görüldü(Elssaesser, 1989: 25). Bunun dışında Kluge'nin film yapımına *Brechtien* yaklaştığı söylenebilir. Brecht'in epik tiyatrosundaki gibi Kluge'nin filmlerinde de izleyici kurmaca karakterle özdeşleşmez ve mesafeli kalır(Knight[1996],2000, *Sinemasal*: 106). Bu filmde DDR'dan (Doğu Almanya) Batı Almanya'ya yaşamak için giden Yahudi kökenli Anita G.'nin gerçek yaşam öyküsü anlatılır ve başına birçok olumsuz olayın geldiği Anita karakterinin polise teslim olmasıyla film biter. Filmin fonunda Kluge'nin Almanya betimlemesi yer alır. Bunun dışında biçimsel olarak Kluge anlatıyı parçalara ayırmak için filmi alt bölümlere ayırır ve ara yazılar ya da yorumlarla hikâye işlenir. Fransız Yeni Dalga Sinemasında tanık olunduğu gibi yorum kameraya (yani izleyiciye) dönük doğrudan bir şekilde yapılır. Bunun dışında yaşanan bazı trajik olaylar yalnızca dolaylı şekilde izleyiciyle paylaşılır. Anita hırsızlıktan mahkemeye çıkar ancak onu hırsızlık yaparken gösteren

görüntüleri ve nasıl yakalandığını göremeyiz ya da Anita'nın yaşadığı ilişkiye dair kısaca bir bilgi dışında elimizde detay yoktur ancak Anita hamile kalmıştır(A.g.e: 106). Bu filmsel biçim ve tercihler filme dağınıklık ve kopukluk duygusu verir. Üstelik bu etmenler ses kuşağındaki müziğin görüntülerle olan uyumsuzluğuyla iyice belirginleşir. Bunun seyirciye yönelttiği anlam onun film karşısında aktif ve analitik bir tutum alması amaçlıdır.

“Kluge'nin kullandığı sinemasal aygıtlar bizi psikolojik olarak kuşatılmış bir birey olarak Anita ile özdeşleşmekten alıkoyduğu için, Anita, güçlü bir anlamlayıcı haline gelir. Doğu Almanya'yı terk eden bir Yahudi olarak Anita hem Nazilerin Yahudilere yaptıkları eziyetleri, hem de kapitalizmin komünizmi reddinin anımsatıcısı olur. Bu nedenle Anita aracılığıyla film Alman tarihine dair sorular ile savaş sonrası bölünmüş Almanya'nın şimdiki durumunu birbirleriyle ilişkilendirerek geçmiş ile bugünün ayrılmazlığını öne sürer. Anita Batı Almanya'ya giderek kişisel tarihinden kaçmayı denese de, kendisine yeni bir yaşam kuramaz. Tıpkı Nazi dönemi Almanya'ya, daha sonra Doğu Almanya'ya uyum sağlayamaması gibi, Batı Almanya'daki yaşamla da bütünleşemez. (...) Anita'nın özel durumu özellikle Almanya'ya özgüdür ve bu nedenle Kluge'nin filmi de Almanya hakkında bir film olarak anlaşılabilir ve bu da insanların Nazi geçmişi unutmayı istediği halde, bu geçmişin yine de şimdiki sosyo-politik durumun kesin ön koşulu olduğunu ve olacağını akla getirir.”(A.g.e: 106)

Güncel ve taze toplumsal konulara hızla el atan ve toplumun nabzını tuttuğunu gösteren genç kuşak yönetmenler ekonomik patlama döneminin enerji dinamosu olan göçmen işçilerin maruz kaldığı ayrımcılık ve haksızlıkları ele alan sağduyulu ve eleştirel birkaç film ortaya koydular. Özellikle Fassbinder ve Helma Sanders Brahms, *Katzelmacher*(1969), *Wildwechsel*(1972), *Angst essen Seele auf* (Korku Ruhu Yer Bitirir- 1973) gibi önemli birkaç film yaptılar. Bu filmlerle yapılmak istenen şey uzun sayılabilecek bir süreden beri *kaçışı* tercih eden toplumsal ile hesaplaşmaydı. Ancak Batı Almanya'da politik atmosfer soğuk savaşın da gerilmesiyle birlikte hızla sertleşiyordu. 1966 seçimleri ertesinde ülkenin muhafazakâr koalisyon hükümeti

tarafından yönetilmesi sonucu çıkmıştı ve sonuç toplumsal açıdan tam bir çatışma sürecini besledi. Almanya'nın politik ve ekonomik olarak en yoğun ve belki de son geniş katılımlı toplumsal çalkalanma dönemi için Wolfgang Kraushaar şöyle demektedir.

“Sosyal Demokratlar ve Hristiyan Demokratlar arasındaki Büyük Koalisyon Dönemini sorunlu hale getiren en önemli nokta, 1962 yılında “Spiegel Olayı” diye bilinen olayla Hükümetten ayrılmak zorunda bırakılan Franz Joseph Strauß’un yeniden koalisyon hükümetinde görev almasıydı. 1962 yılında Spiegel dergisi, Doğu Avrupa’dan gelecek bir saldırıya karşı nasıl savunma yapacağına ilişkin NATO’ya ait bazı planları yayımladı bunun üzerine dergi yöneticisi “vatana ihanet” suçundan tutuklandı. Olayların perde arkasında Strauß vardı ve yoğun kamuoyu baskısı nedeniyle istifa etmek zorunda kalmıştı.

Strauß’un da hükümette yer alması nedeniyle, “Sağa Kayma” bu dönemde en çok korkulan konuydu. Parlamento içinde hemen hemen hiç muhalefet yoktu ve yine bu dönemde Nazi Partisi son derece güçlenmişti. Parlamento Dışı Muhalefet’in en önemli özelliği, hiçbir parti tarafından yönetilmiyor olması ve geniş bir tabana dayanmasıydı. Nazi Partisi bu dönemde tüm Eyalet Parlamentolarına girmeyi başarmıştı ve 1969 seçimleriyle de Federal Parlamento’ya gireceklerinden korkuluyordu. Sağ Radikallerin bu denli güçlenmiş olması, toplumda, 1945 öncesi döneme geçişin mümkün olacağı yolunda büyük bir korku yaratmıştı. Üstelik gene 1933 yılında olduğu gibi faşizme geçiş, demokratik mekanizmalarla sağlanacaktı. Korkulan buydu.

Büyük Koalisyon dönemini belirleyen bir başka faktör ise işçi eylemleriydi. Özellikle kömür ve demir işletmelerinde işçi hareketleri söz konusuydu ve bugünle kıyaslandığında daha az boyutta olmakla birlikte, o gün için ciddi sayılan bir işsizlik problemi vardı. Mevcut iktisadi ve siyasî koşullarda, “başka bir muhalefet” şansı var mıdır ve bu muhalefet kendisini nasıl ifade edecektir sorusu önemliydi. APO (Parlamento Dışı Muhalefet) bu koşullarda oluştu. Hareket Berlin’de şekillenmişti”(Birikim Dergisi,1999, 109).

Bu eylemlerin ve protestoların en radikalleri; II. Dünya savaşı sonrası beklenen

sosyal reform ve toplumsal değişimlerin gerçekleşmemesi üzerine derin hayal kırıklığı yaşayan sosyalist ve komünist kesimdi. Öğrenciler ve aydınlar Şansölye Georg Kiesinger gibi eski Nazilerin Federal Devlette çok önemli mevkilerde olmasını şiddetle eleştiriyorlardı. 60'lı yılların sonunda kitlesel hareketler sokaktan çekilmeye başlarken Almanya'da bir grup radikal solcu somut değişimler için yer altına indi ve şiddet eylemlerine yöneldiler. 1970'de Andreas Baader ve gazeteci Ulrike Meinhof tanıştılar ve kısa bir süre içinde RAF'ı (Kızıl Ordu Fraksiyonu) kurdular. Grup liderlerinin bir süre sonra yakalanması ve hapse atılmasıyla birlikte örgütün diğer hücreleri saldırılarını arttırdılar ve 1977 yılına gelindiğinde olaylar eski Nazi ve Sanayici Hans Martin Schleyer'in öldürülmesi, bombalama ve uçak kaçırma gibi eylemlerle doruk noktaya ulaştı. Bu son yaşanan ağır olaylar zaten süreci yakından ve dikkatle izleyen Genç Alman Sineması yönetmenlerini derinden etkiledi ve başta Fassbinder, Kluge, Edgar Reitz, Volker Schlöndorff olmak üzere birkaç diğer yönetmen bir araya gelip *Deutschland im Herbst*'i (Sonbahar'da Almanya, 1978) çektiler (Knight[1996],2000,*Sinemasal*: 108). “Katkıda bulunan her yönetmen, olaylara kendi tepkisini anlattığı ve tümü de stil ve yaklaşım açısından çok farklı olan bir bölüm çekti ve filme ‘canavarlık had safhaya varmıştır. Bunu kimin yaptığı önemli değildir ve hemen durdurulmalıdır’ ifadesini eklediler”(A.g.e: 108).

Sonuç olarak Almanya'nın çok önemli 20 yıllık politik ve ekonomik sürecine tanıklık eden ve topluma ayna tutan ya da tutmaya çalışan Genç Alman Sineması hareketi; 1980'li yılların başı itibariyle önemli yönetmenlerinin yurt dışına gitmesi sonucu zayıfladı ve buna ek olarak 1982 yılında Fassbinder'in de ölmesiyle birlikte, birçok yazar ve eleştirmene göre, son buldu.

1.2.3. Duvarın Çöküşünden Günümüze: Yeni Ulus Yeni Sinema(1990-2015)

Ulusal Alman Sineması üzerine yapılan tarihsel tartışmalar her zaman belirli bir öneme sahip olmuştur. Esasında bu *ulusal sinema kimliği*ni oluşturma gayesi, temelde

Alman Ulus kimliği üzerine yaşanan tartışmanın belki de yalnızca sinema sanatındaki bir kolunu oluşturmaktadır. Ancak araştırılan tarihsel süreç içerisinde görüldüğü kadarıyla ikinci dünya savaşı sonrasında çöken Nazizm’in kimlik tarifinin yerini alacak yeni kimlik tarifleri ve arayışları belirli bir eksene oturmamıştır. Görünürde -Batı Almanya’da- demokratik bir ulus kimliği yaratma gayesi üzerine şekillendirilmeye çalışılan toplumsal politikaların bugün başarı düzeyleri oldukça tartışmalı olmakla birlikte bu kimlik karmaşası ve 1990’lı yıllara kadar sürmüş olan resmi bölünmüşlük ve bu bölünmüşlük duygusunun yarattığı ağır tahribat Alman toplumunu ve sinemasını da kimlik bunalımına itmiştir denebilir. Bu bağlamda tarihsel olarak genel bir çerçevede ele alındığında özellikle sinema konusundaki kimlik ve buna paralel olarak dolaylı bir şekilde ulusal kimlik sorunu üzerine en çok kafa yormuş olan akım “Genç Alman Sineması” olmuştur denebilir. Ancak yine de konu üzerine fazlasıyla farklı yaklaşımlar bulunmakla birlikte aşırı dağınık bir uzama saçıldığından konunun toparlanıp belirli bulgulara ulaştırılması bir başka çalışmanın alanına girmektedir. Biz burada yeniden birleşmenin ertesindeki Yeni Almanya’nın sinemasını ve sinemasındaki problemlerini kısaca ele alacağız.

Eric Rentschler *yıkılan duvarın* ardından bakıldığına ulusal ve sosyal problemlerin ve politik tartışmaların dikkate alınmamasından ötürü, Alman Sinemasının bugün eleştirmenler, entelektüeller ve bir kısım seyirciler tarafından sitemle karşılandığını söylemektedir. Ona göre bahsi geçen *eleştirel taraf*, çağdaş yapımların belirli bir sistematik içerisinde *büyük* ve *önemli* konuların üzerinden atladığını ve duvarın yıkılması sonrasındaki gerçeklikleri görmezden geldiklerini belirtiyor. Günümüz Almanya sinemasını eleştiri yağmuruna tutan kesime göre radikalleşen sağcılar, kronik işsizlik veya eski DDR’lı vatandaşların Federal Cumhuriyet’e bir türlü entegre olamayışları (olmak istemeyişleri?) ciddi sorunlardan yalnızca bazılarıdır ve sinema filmlerinde her nedense gerektiği kadar ele alınmamaktadır. Daha çok komedi filmleriyle tanınmış Ünlü yönetmen Sönke Wortmann Alman sinemasındaki *gerçeklik*

eksikliği hakkında fikrinin sorulması üzerine biraz alaycı bir tavırla: “*gerçeklik ile ilgilenecek olursa akşam haberlerini izleyeceğini*” söylemektedir (Rentschler, 2000: 260-278). Buna rağmen Rentschler, Almanya’nın ünlü yazarlarının (Georg Seesslen, Andreas Kilb ve Kraft Wetzel) uzunca bir süreden beri çağdaş Alman Sineması’nın herhangi bir özden, fikirden ya da derin anlamdan mahrum olduğunu tekrar tekrar belirtiyorlar(a.g.y).

Sektörün bir başka bilinen ismi Reinhard Hauff ise filmlerin herhangi bir diyalektik iradedden, harekete geçirici arzudan ya da inandırıcı nedenselliklerden yoksun olduğunu belirtiyor. Rentschler, 1980’lerin ortalarına doğru ortadan kalkan Genç Alman Sineması’nın ardından yeni bir yönetmenler kuşağının çıkmayışının ve gişede başarıya ulaşan birkaç filmin de yalnızca komedi filmlerinden oluşmasının sonraki 10 yıl boyunca sürekli komedi filmi çekilmesine sebep olduğunu belirtmektedir. 2000’li yıllara kadar uzatılabilecek olan süreçte çekilen bu filmlerin başrolleri -çekici, başarılı ve otuzlu yaşlarında- gerçeklik prensiplerine karşı gelen ve yetişkinlerin dünyasındaki sorumluluklara meydan okuyan karakterlerden oluşuyor ve bu filmler anlattıkları bohem günlük hayatlar ile *burjuva varoluşların* arasındaki eşiğe oturuyordu. Filmler bu anlamda “1968 sonrası dönemin panoramalarını gösteriyordu. Karl Prüm’ün söylediği gibi, Yeni Alman komedileri ‘*isteksiz bir şekilde terk edilen öğrenci hayatları ve arzulanan maddi güvencenin sağlandığı profesyonel hayatın sıkıntıları, köhne komünler ve mükemmel döşenmiş teras katları*’ arasında geçiyor” (Rentschler, 2000: 260-278). Yine Rentschler’e göre bu filmlerin odak noktasındaki kimlik ve kişilik bunalımları ne derin bir çaresizlikten ne de gerçek bir ıstıraptan kaynaklanıyor. Ona göre bu filmler “Birbirlerine uymayan karakterleri, şablonlaşmış etkileşimleri ve formülleşmiş dramatik öğeleriyle beyaz yakalı (*yuppie*) komedi filmleri şeklinde harfiyen kodlanmış modellerden oluşuyor”. Rentschler’in aktardığına göre eleştirmenlerin gözünde de Yeni Alman Genre (*tür*) Sineması yavan, sığ, çocukça ve zararsız(A.g.y. 260-278).

“İdeolojik rakipleri bu sinemayı muhalif dinamiklerin ve eleştirel yaklaşımların eksikliğinden dolayı kınıyor. Onlara göre bu eksiklikler Alman *aşırı normallik* arzusunun ve herhangi bir ciddi siyasi yansıma ya da uzun vadeli tarihsel geçmişe yönelik bakış konusunda niyetten yoksunluğun dışavurumu.

Günümüzdeki duruma üzülmekle birlikte, yorumcular (özellikle eski kuşaktan olanlar) sürekli karşılaştırma nesnesi ve pozitif bir alternatif olarak, ‘Yeni(Genç) Alman Sineması’nın, kendi stiline has özelliklerini, yıkıcı anlatımını ve politik başkaldırısını hatırlatarak, öne sürüyorlar(Rentschler, 2000: 268-270).

Eric Rentschler çağdaş Alman sinema izleyicilerinin de hafif dokunuşlu, ılımlı ve izleyici dostu/kullanıcı dostu (*User Friendly*) bir sinemayı desteklediklerini ve filmlerinde bu gizli anlaşmanın kurallarını ihlal etmeyip kendisinden istenileni yerine getirdiğini ve yapımcılarında bu konuda çizgiyi aşmayan ya da seyircileri zorlamayan sadık projeleri desteklediğini belirtiyor(A.g.e).

Çağdaş Alman sinemasının ve toplumunun sorunlarının kesiştiği noktayı anlamak için geçmişteki birkaç önemli noktanın da belirtilmesinde fayda bulunmakta. Bu anlamda yine Eric Rentschler’in bahsettiği bir süreci göz önünde bulundurmak faydalı olacaktır. Rentschler, 1983 yılında CDU/CSU/FDP partilerinin oluşturduğu güçlü koalisyon iktidarının İçişleri Bakanı olan Zimmermann’ın *vergilerini ödeyen ortalama Alman vatandaşlarına* çekici gelecek olan konuları işleyen sinema filmlerinin önünü açacak ve aynı zamanda Auteur Sinemasını yıpratacak bir süreci hayata geçirdiğini belirtmektedir. Yazara göre Zimmermann sorumlu olduğu kamusal film desteği ve film ödülleri kozunu kullanmaktan geri durmadı ve bunu bir çeşit silah olarak kullandı. Zimmermann Alman Sinemasını uluslararası pazarda rekabet edebilecek düzeye getirme amacıyla bu kararları hayata geçirdiğini belirtiyordu ve yapımcıların da desteğiyle birlikte genel izleyici kitlesinin de güvenini ve desteğini kazandı. Bu süreç yaşanırken Münih Film ve Televizyon Akademisi’nden mezun olan genç kuşak yönetmenler (Doris Dörrie, Dominik Graf) Genç Alman Sineması benzeri bir *karşı-sinema* ya da *karşı*

kültür stratejileri konusunda mesafeli ve uzak kalmayı tercih ediyorlardı(Rentschler A.g.y). Bu konuda Alexander Kluge bahsi geçen yeni kuşak yönetmenlerin açık bir şekilde Hollywood hayranı olduğunu ve *profesyonel fantezilere* (büyük bütçe, birkaç adet asistan vs.) sahip olmayı düşlediklerini belirtiyordu(A.g.e: 268-278). Rentschler, “Sadece kısa süreli ilgi gösterebilen ve imgelerin harcanabilir olduğu bir kültürde duyguların adandığı ve toplumsal endişeleri barındıran; nüfuz eden, özü saklı, yani bağımsız bir kimlik sunan filmler için nasıl ümit beslenebilir?”(A.g.y.) derken; benzer şekilde Günter Rohrbach da “Hassas hikâyeler için gittikçe azalan zaman ayırabilen, eğlenceye bağımlı olan bir toplumda, tam olarak böyle kırılğan bir hassasiyete dayanan sinemanın ve filmlerin, hayatta kalabilmesi için herhangi bir ümit kalabilir mi?”(akt. Rentschler, a.g.e.) diye sormaktadır.

Rentschler’e göre Alexander Kluge ve alternatif sinemacıların karşı karşıya kaldıkları tehlike bilhassa Kluge tarafından çok iyi bir şekilde anlaşılmıştı. Kablolu ve uydu televizyonunun oluşturduğu medya konsorsiyumunun hızla yaygınlaşması sonucu bu tehlike daha da belirginleşmişti.

“Bu (*so-called*) ‘yeni medya’ teknolojik değişimi ve ekonomik fırsatları teşvik ediyordu. Süreç boyunca büyük paralara hükmeden bu endüstriyel güçler, insan aklını *prefabrike anlamlar* ve tasarlanmış deneyimlerle gece gündüz yayılım ateşine tutarak insan algısını/aklını (*senses*) yeniden programlayıp, zaman mekân algısını yeniden biçimlendirdi. Deneyselliği senelerce savunmuş olan ve dışlayıcı, unutturucu ve baskıcı güçlere karşı başkaldıran Yeni(Genç) Alman Sineması, radikal değişimlere uğrayan kamuoyunun çağdışı bir köşesine indirgenmişti.

Artık nesneler halk ile belirlenmiş bir zamanda buluşmuyordu, filmler farklı formatlarda(video-kasetleri, lazer diskleri, DVD’ler, dijital metinler), her an elde edilebilir ürünler olarak sürekli tüketicinin emrine hazır tutuluyordu. *Audio-visüel* yazılımların sürekli olarak yeni ve geliştirilmiş paketlerde yaygınlaşması, bireysel olarak filmlerin tamamen değişerek, ‘kendi imgeler galaksimizden alıntılanan parçacıkların geçici gruplaşmalarla gözlerimizin önündeki ekranda

anlık şekillere bürünmesi ve hızla imgeler galaksisine geri dönüp, daha sonra belki bir televizyon görüntüsü olarak, ya da magazin fotoğrafları ve müzik videoları tarafından reklam amaçlı kullanılacak bir hammadde haline dönüşmesidir”(a.g.e: 270-278).

Eric Rentschler *konsensüs sineması* olarak nitelediği, 1980’li yılların ortalarından günümüze kadar gelmekte olan ana akım sinemanın dışında; Christoph Schlingensief, Heinz Emigholz ve Monika Treut gibi aykırı ya da Ulrike Ottinger, Rosa von Praunheim ve Haron Farocki gibi Auto(auteur) bir çok yönetmenin alışlagelmiş sinemanın dışında bir duruş sergilediğini de belirtmektedir. Ancak yine de Rentschler’e göre tüm bu yönetmenlerin yaptıkları filmlerle ortaya koymaya çalıştıkları kolektif sorunlar, çoğu izleyici için *marjinal* ve *azınlıkçı* perspektifleri temsil ettiği yönünde nitelendirilmiş ve popüler konsensüs sinemasının gölgesinde kalmıştır(A.g.e: 270-278).

Marco Abel ise ulusal ve uluslararası alanlarda başarı kazanmaya başlayan (Caroline Link - *Nowhere in Africa* (2001), Wolfgang Becker – *Goodbye Lenin* (2003), Fatih Akın – *Head-On* (2004), Oliver Hirschbiegel – *Downfall* (2004), Marc Rothemund – *Sophie Scholl – The Final Days* (2005) Floria Henckel von Donnersmarck – *The Lives of Others* (2006)) yapımların ortaya çıkmasıyla birlikte *bağımsız* sinemanın yeniden sektördeki yapımcıların dikkatini çekmeye başladığını belirtmektedir (Abel,2012: 26). Bunun dışında yazar yeniden dirilmekte olan Alman Sineması’nın *Berlin School*¹⁰ ekolü ile gelişmeye başladığını ve bu ekolün oluşmasında 90’lı yıllardan beri oluşan birikimin etkili olduğunu, sonuç olarak bugün ise yeni bir karşı sinemanın (*counter-cinema*) kendine ait estetik tavrını oluşturmaya başladığını belirtmektedir(a.g.e: 26).

¹⁰ Yazar burada anladığımız kadarıyla “Berlin School” ile ilk etapta DFFB’i (Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin) kast ediyor ancak daha sonra ülkenin diğer bölgelerinden gelen benzer perspektiflere sahip yönetmenlerin oluşturduğu kolektif ile birlikte *Counter-Cinema*’ya dönüştüğünü iddia ediyor. Daha kapsamlı okuma için bkz. “Cinema and Social Change in Germany and Austria” içinde s. 25-40, 2012, Gabriele MUELLER, James M. SKIDMORE, Editors.(Wilfrid Laurier University Press-Waterloo, Ontario, Canada).

“Hepsi bu özelliklere sahip olmasa da, çoğu Berlin Okulu filmi, uzun planları, kesintisiz çekimleri, en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş kadrajları, temkinli temposu, anlatıcı seslerin şiirsel kullanımı ve tanınmamış ya da profesyonel olmayan ve kimi canlandırabileceklerinden ziyade kim olduklarından (*karakterlerinden*) dolayı seçilmiş oldukları izlenimi veren oyuncuların sıkça sahne alması ile öne çıkıyor. Bu özellikleri ile dramatik olmayan gerilimler yaratan bu filmler seyircisinin dikkatini keskinleştiriyor/yoğunlaştırıyor. Eric Rentschler’in etkili bir şekilde anlattığı ‘Konsensüs Sineması’ döngüsüne ait filmlere nazaran, Berlin Okulu filmlerinin sinematik özellikleri kümülatif olarak karakterlerinin zaman/mekan (*spatiotemporal*) bağlamında bulunduğu noktayı kesin olarak tayin eder. Bu filmler tartışılmaz şekilde belirli bir zamanda ve mekânda geçiyor: burada ve şimdi, birleşmiş Almanya’da.(A.g.e: 31).

Son olarak Berlin Okulu’nun ünlü temsilcilerinden yönetmen Christoph Hochhäusler İngiliz dergisi Vertigo’ya verdiği demeçte yapılmak istenen sinemaya dair şunları demektedir:

“Hedef hayatı daha yoğun kılacak bir sinema oluşturmak. Her film kendi boyunun ölçüsünü hayatın karşısında alır. Şöyle söylenebilir: Film gerçeklik (*reality*) üretimi sürecinde bir enstrümandır. Bundan dolayı da sosyal bağlamın bir parçasıdır. Ancak ana soru şudur: Gerçek Nedir? Bu soruya verilmeye çalışılan herhangi bir karşılık kişisel bir tutumdan ibarettir. Sinematik tavırdaki gerçekliğe yönelik güçlü bir şekilde hissedilen bu bireysel tutum, son yirmi yılda klişelerin domine ettiği alman sineması ile birlikte duvar sonrası politik gündemin gerçekliğini reddetme duruşudur”(Aktaran Abel. a.g.e. 39).

BÖLÜM III

3.1 HİPERGERÇEKLİĞİN İZİNDE ALMAN VE AVUSTURYA FİLMLERİ

Çalışmanın bu bölümünden şimdiye kadar ele alınan konuların perspektifinde hareket ederek seçilen filmlerin çözümlemesi yapılacaktır. Fakat filmlere geçmeden önce bu bölümde kuramsal anlamda *flashback* etkisi yapacak birkaç ekleme daha yapmayı uygun gördük. Bu konuda Adanır'ın *Simülasyon Kuramı ve Sinema* başlıklı metnine başvuracağız.

Adanır, gerçeklik ve simülasyon evreni çözümlemesinde özetle gerçeklik evreni için insanların kolektif illüzyon uğruna bireysel düşlerden vazgeçtiği ancak simülasyon evreninde ise bunun tam tersine dönüp bireysel düşlerin önem kazandığını belirtmektedir(Adanır, 2008: 36). Alman ve Avusturya toplumları için bu söylem ele alındığında gerçeklik evreni sürecinin Nazizm sürecindeki illüzyonlar dönemine denk geldiğini ancak 1945 yılında savaşın kaybedilmesiyle birlikte bu illüzyonların var olduğu *gerçeklik* evreninin çöktüğünü; savaş sonrasındaki dönemi de: artan oranda gerçeklik ve illüzyon yaratımı kaygısından uzaklaşıp hızla hipergerçeklik evrenine girildiği dönem şeklinde yorumlayabiliriz. Illüzyonların var olduğu gerçeklik evreni (kolektif hedeflerin ve amaçların olduğu)motivasyonu yüksek, *yaşanabilir* bir evren sunarken, illüzyonların yitirildiği bir gerçeklik evreni ise katlanılmaz hal almıştır. Bundan dolayı da Alman halkı (Avusturya halkı da dahil) savaş sonrası ortamın katlanılmaz *gerçekliği ve suçluluğunu* Heimat ve Amerikan tarzı kolektif olmayan ancak bireysel *illüzyon* kırıntıları sunan film yapımlarıyla hafifletmeye çalışmıştır. Ne var ki bu tarz kaçış filmleri kolektif anlamda yeniden illüzyon üretebilme yeteneğinden oldukça yoksun ve daha önemlisi bireyselliği fazlasıyla öne çıkaran ve kutsayan üretimlerden ibarettirler.

1960'lı yılların ortalarından 80'lerin başına kadar Genç Alman Sinemasının

filmleriyle yapmak istediği şey belki de bu hipergerçeklik evrenine geçmeye yatkın topluma bir çeşit meydan okumaydı. Fakat anlaşılan o ki Alman ve Avusturya toplumları zaman içinde artan yüksek orandaki ekonomik ve sosyal refahın olanaklarıyla birlikte tüketim toplumlarına dönüşmeyi tercih etmiş ve gerçeklik ile illüzyon yaratımı için gerekli kolektif sorumlulukları bir kenara bırakmış ve sistemle neredeyse tamamen bütünleşip olasılaştırma mantığı içerisinde şeyleri ve kendilerini nötralize etmişlerdir. Toplumun büyük kısmı içinde yaşadığı dünya ile ilgili hayal kurma becerilerini hem kolektif hem de bireysel olarak yitirmiş ve sadece elindeki olanakları kaybetmemeye konsantre olmuş gibidir. Aynı zamanda bu toplumlar büyük oranda uyuşturucu, seks (orji) ve eğlence bağımlısı kitlelere dönüşmüşlerdir. Her şeyin fazlasıyla serbest ve imkân dâhilinde oluşu bir süre sonra şeyleri yapma arzusunu harekete geçiren *anlam* duygusunun da ciddi şekilde yıpranmasına sebep olmuştur. Bu ülkede (Almanya) geleneksel politika anlayışının da kendinden geçmiş olduğunu anlamak için Die Partei'in parti programına bakılması yeterlidir. Bir politik Parti simülakrı denebilecek olan Die Partei'in parti programı da (*İsviçre'nin etrafının duvarla çevrilmesi, Avrupa ekonomi sistemindeki yönetici kotasının %17'sinin tembeller ve keyifçilerden oluşması gerektiği vs. gibi*) bir parti programı simülakrıdan başka bir şey değildir. Fakat buna rağmen bugün Halle (Aşağı Saksonya) bölgesinde seçimlerde %1,2 oy alabilmektedir.¹¹ Bunun dışında neo-Nazi Partisi (NPD) de ironik bir şekilde eski Doğu- Almanya bölgelerinde daha çok taraftar bulmaktadır. Zaten NPD de esasında bir Faşist/Nazi partisi simülakrıdan başka bir şey değildir. Hatta belki de bu partiler, Baudrillard'ın *Disneyland* ve *Watergate skandalı* için söylediği gibi, CDU/CSU veya SPD gibi Federal Meclis'te yer alan partilerin birer politik parti simülakrı olduğunu gizlemeye yaramaktadır. Sonuç olarak bugünkü tabloya bakıldığında görülen Hipergerçeklik evreninden başka bir şey değildir.

Gerçeklik ilkesinin tasfiye olduğu bir evrende sanat da herhangi bir şekilde kolektif

¹¹ https://www.die-partei.de/?p=*

anlamda bir illüzyon üretme gücüne sahip olamamaktadır. Ya da bu yetenek çok cılız bir şekilde var olabilmektedir. Bu konuda Adanır şöyle demektedir:

“Gerçeklik evrenine ait olduğu dönemlerde, sinema, popüler bir sanat olarak insanlara yaşadıkları dünyanın, çekilen tüm acılara karşın,(genellikle olumlu, güzel anlamında) bambaşka bir yere dönüşebileceğini anlatan, gösteren öyküler sunmaya çalışarak onları mutlu etmek için çaba sarf etmiştir. Bir başka deyişle bu dönemde yaşayan insanlar, içinde yaşamakta oldukları tarihsel, toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel süreç nedeniyle tüm filmlerde kolektife ait bir şeyler arayıp, bulmaya ve gündelik yaşamlarında onlardan yararlanmaya çalışmış gibidirler. Örneğin toplumsal ve politik açıdan hafife alınan Amerikan sineması daha ilk başlangıç yıllarından itibaren örneğin Şarlo, Buster Keaton, Lorel ve Hardy (kısaca hemen tüm Bürlesk sinemanın kolektif sahnelerine ne kadar önem verdiğini anımsayalım), tüm Zenci/Beyaz Kızılderili/Kovboy veya Mafya filmleri ya da aile, grup filmlerinde(örneğin 1930’lu yılların Amerikan sineması yada tüm Frank Capra filmlerindeki birey/kolektivite diyalektiğinde) olduğu gibi olaylar genellikle hep bir topluluğun çevresinde olup bitmektedir. Bir başka deyişle gerçeklik evreninde öykünün kahramanı tekil değil çoğuldur. Çoğunun olduğu yerdeyse hep içinde yaşanan ortamın, dünyanın düşsel düzeyde bile kalsa doğru ya da yanlış, şöyle ya da böyle değiştirilmesi söz konusudur(Adanır, 2008: 40).

Son olarak bugünkü Alman Dili (Almanya ve Avusturya) sinemasının önemli kabul yapıtlarına baktığımızda bireylerin mutsuz, savrulmuş, özünü yitirmiş, kapalı devre ve depresif hayatlarının hikâyeleri öne çıkmaktadır. Bu filmlerdeki karakterlerde ciddi bir anlamdan yoksunluk ve *şeyleşme* vardır. Bunun sistemsal ya da kültürel sebepleri hakkında düşünen yönetmenler yerelden hareket ederek evrensele ulaşabilecek düzeyde güçlü sorular ve imajlar sunmaktadır. Bu noktada seçilen filmler Baudrillard’ın kuramsal perspektifinde sunmuş olduğu gerçeklik ve hipergerçeklik çözümlemeleri üzerinden irdelenmeye uygun görünmektedir.

3.2. FİLM İNCELEMELERİ

3.2.1. Seventh Continent (*Yedinci Kıta*)

Yönetmen: Micheal Haneke

Yapım Yılı: 1989 /Avusturya

Özet-sinopsis

“Sene 1987. Linz. Georg ile Anna ve küçük kızları Eva. Bariz bir sosyo-mesleki başarı öyküsü. Fazlasıyla *high-tech* bir ev ortamı. Yine de gündelik rutinden tarifi zor bir huzursuzluk yükseliyor. Avustralya’dan bir plaj görüntüsü ara ara tekrarlanıyor, tanımsız uzaklara doğru bir çağrı.

1988. Sözde canlı bir hayatın üzerine giderek çöken varoluşsal bir otomatlık. Ölümcül bir otomobil kazasının bile hiçbir duygusal tepki yaratmayıp, sadece bir fikir uyandırması. 1989. Georg, Anna’ya dergi aboneliklerine son vermelerini teklif eder. İşinden istifa eder. Anna mağazasını kardeşine devreder. Banka hesaplarını kapatırlar. Georg balta, çekiç ve elektrikli testere satın alır. Eva okulu bırakır. Georg arabasını satar. Telefon hattını keser. Anna bütün giysilerini kesip parçalar. Eva kitaplarını yırtar. Georg mobilyaları testereyle doğrar, akvaryumu kırar, banknotları tuvalete atar. Eva, annesiyle babasının hazırladığı bir içeceği içer. Anna haplarını yutar. Georg şırıngayı doldurur. Televizyon açık kalmıştır, ama yayında bir program yoktur.

Cesetler 17 Ekim 1990¹² günü bulunur. Georg’un anne babası bunun intihar olduğuna asla ihtimal vermez ve cinayet soruşturması açılması için şikâyetle bulunur. Dosya sonuçlanmadan kapanır”(Cieutat & Rouyer,[2012],2014: 171-172).

Ekonomik ve maddi durumları yerinde olan üç kişilik Avusturyalı modern bir ailenin hikâyesinin anlatıldığı bu filmde, Haneke, yetişkin iki insanın ve kızlarının intiharına giden süreci anlatıyor. Film araba yıkama istasyonunda başlıyor. Filmin başındaki yaklaşık üç dakikalık kesintisiz araba içinden yapılan sabit çekim boyunca

¹² Alıntı yaptığımız eserde verilen tarih ile filmin sonunda verilen tarih farklıdır. Tahminimize göre eserin çevirisinde muhtemel bir hata söz konusudur. O yüzden burada filmin sonundaki yazıda verilen 17.02.1989 tarihini de yazmayı uygun gördük. Ayrıca bkz. Der Siebente kontinent – yön. M. Haneke /1989.

hareket halinde olan tek şey araba yıkama makineleridir. Georg ve Anna ise bu süre zarfında hiçbir şekilde konuşmadan hareketsiz bir şekilde durmaktadırlar. Bu yönetmen tarafından karı koca arasındaki iletişimsizliğe dair filmde karşımıza çıkarılan ilk göstergedir. Araba yıkama merkezinden çıkılırken billboard üzerindeki “Australia” yazılı ütöpik bir sahil ve manzara afişi dikkat çeker. Hemen ertesi sahnede 06.00’da çalar saatin devreye girmesiyle birlikte gün başlar. Art arda gelen kısa süreli ve belirli bir hızda gösterilen planların merkezinde *nesneler* yer almaktadır ve filmin ilk sekiz dakikalık bölümünde karakterlerin yüzleri gözükmemektedir. Karakterler, sanki yaşamlarını kuşatmış olan nesnelerin egemenliğinde yaşamaktadırlar. Bu çekim tercihi konusunda Haneke verdiği bir mülakatta şunları söylemektedir:

“(…)Almancada *Die Verdinglichung des lebens* dediğimiz ve “hayatın maddileştirilmesi” diye tercüme edebileceğimiz hali yakalamak istedim. Bir başka deyişle, gündelik hayatı nasıl da tamamen nesnelere, eşyalara kelimenin tam manasıyla yapışarak yaşadığımızı göstermekti maksadım. Gerçek anlamlarını yitirerek hayatımız üzerinde tahakküm kurar hale gelen nesneleri iyice yakın plan görüntülememin ve hızlı tempoyu tercih etmemin sebebi buydu”(a.g.e: 172).

Haneke’nin burada vurgulamak istediği şeyin Baudrillard’ın *Nesneler Sistemi* isimli kitabında çözümlediği kuramsal açıklamada daha iyi anlaşılacaktır. Bu bağlamda Baudrillard, gündelik yaşantı içerisinde şeyler ile insanlar arasındaki ilişkiyi gittikçe törpüleyen ve yok eden şeyin nesne(ler) olduğunu ve bu nesneleri kullanabilmek için herhangi bir yeteneğe ihtiyaç olmadığını aksine asgari bir enerji harcamanın bu nesneleri kullanabilmek için yeterli olduğunu söylemektedir(Baudrillard, [1968]2008: 61).

“Tıpkı iş dünyasında olduğu gibi ev yaşantısının da neredeyse tamamıyla düzenli bir şekilde gerçekleştirilen komut ya da uzaktan kumanda jestlerinin egemenliği altında olduğu söylenebilir. Düğme, kumanda düğmesi, pedal ya da hiçbir şey, zira fotoselle çalışan bir mekâna girmek herhangi bir aracı çalıştırabilmek için yeterli

olmaktadır. Başka bir deyişle bütün bunlar,(daha çabuk davranabilmek) basma, vurma, hızla çarpma, bedensel denge, hacim, güç dağılımı ve el becerisinin yerini almıştır. Bütün bedeni devreye sokan nesneleri tutma, yakalama gibi hareketlerin yerini temas etme (el ya da ayak) ve kontrol (göz, kimi zamanda kulak) almıştır”(a.g.e: 62).

Filmdeki karakterler de sanki bu nesnelerin gerisinde kaybolmuş ve tüm işlevlerini yitirmiş gibilerdir. Sadece bazı kısmi el kol hareketleriyle nesnelerle temas halindedirler. Filmin ilerleyen bölümünde Georg işe geldiğinde de; ofisine geçerken birçok devasa makinenin yanından geçtiği halde bu makinelerin başında herhangi bir insan bulunmamaktadır. Teknolojik makineler kendi işleyiş prensipleri doğrultusunda insan tarafından ekstra bir yönlendirmeye ihtiyaç duymamaktadır. Makineler Georg’un da dâhil olduğu bir merkezi büro tarafından bilgisayarların oluşturduğu bir kontrol paneli aracılığıyla yalnızca denetlenmektedir.

Bu sırada Anna’nın, Georg’un anne ve babasına yazdığı mektup Georg’un iş yeri görüntülerinin üzerine Anna’nın ağzından sesli olarak aktarılır. Anna’nın mektubundan, uzun bir süreden beri Georg’un anne ve babasıyla iletişimlerinin kopuk olduğunu, Anna’nın kendi annesini kaybetmiş olduğunu, Georg’un iş yerinde çok başarılı olduğunu ve onu yeni bir bölüme aldıklarını; ancak Georg’un üstünde çalışan bir başka yöneticinin Georg’un başarısı karşısında koltuğunu kaybetmekten korktuğunu ve bu durumun Georg’u daha çok motive ettiğini ve tüm zamanını işine adadığını anlıyoruz. Daha sonraki sahnede alışveriş için süpermarkete giden Anna ve Georg’un burada alışveriş sürecinde de hiçbir şekilde birbirleriyle tek kelime konuşmadıklarını sadece bir şeyler satın aldıklarını görüyoruz. Süpermarketten sonra benzinlikten benzin alıp evlerine geri dönen çift yine hiçbir şekilde iletişim kurmayıp evin içinde çeşitli alanlara dağılıyorlar. Georg duş alırken dahi kol saati hemen yanı başında duruyor. Film süresince ayrıntı çekimlerin olduğu planlarda da kol saatinin gösterilmesi Georg ve kol saati arasında dolaylı bağlantılar kuruyor. Baudrillard “Saat, zamana hem bir töz

kazandırmakta hem de onu parçalara bölerek tüketilen bir nesneye dönüştürmektedir. Artık doğayı ve dünyayı dönüştürmeye yönelik tehlikeli bir alışkanlıktan çok uysal bir sayaca dönüşmüş gibidir”(a.g.e: 118) demektedir. Ayrıca banyonun insanların psikolojik ve fiziki olarak kendileriyle en yakın oldukları yerlerden biri olduğunu düşünürsek Georg bu *dış dünyadan yalıtılmış alanda* bile kol saatinden(öyleyse sistemden, sorumluluklardan) uzaklaşamamaktadır. Ayrıca Georg banyo yaparken dahi bir görev ve hız bilinciyle banyo yapmakta ve rahatlamaktan ziyade bir zaman kaybı yaşıyormuş gibi hızlı hızlı hareket etmektedir. Bu anlamda Georg’un o anda belirli bir görevi olmamasına rağmen zamanın (psikolojik olarak) egemenliği altında olduğu görülmektedir.

Belirgin bir sorunları olmamasına rağmen son derece mutsuz ve duygusal olarak *çölleşmiş* olan bu çiftin ekonomik döngünün yalnızca bir halkası haline gelmiş oldukları ve aşırı maddileştirilmiş dünyalarının içerisinde insani özelliklerini yitirmiş olarak *yaşadıklarına* şahit olunmaktadır. Ailenin herhangi ortak veya bireysel bir organizasyon, gezi veya sosyal aktivitenin içinde görülmediği yani *toplumsallık* belirtisi göstermedikleri ve kapalı devre yaşadıkları, tamamen otomatlaşmış olduklarını görülmektedir. Bu duygusallıktan yoksun yaşamda kızları Eva’nın da yaşadığı boşluğu okulda kör taklidi yaparak (arkadaşlarının ve öğretmenlerinin ilgisini çekmek adına) aşmaya çalıştığını ancak annesinin durumu öğrenmesi üzerine Eva’ya pedagojik yaklaşmak yerine bir tokat atarak karşılık verdiğini görüyoruz.

Filmin ikinci bölümü aradan bir yılın geçmiş olduğunu yazıyla bildiriyor. Georg ve Anna’nın seviştiklerini görüyoruz ancak ikisi de geceliklerini çıkarmadan sadece cinsel organları birbiriyle temas edecek şekilde sevişiyorlar. Belirli mekanik hareketlerin eşlik ettiği ve sıkıntı ile haz karışımı denebilecek türde seslerin çıktığı sürecin sonunda Georg orgazm oluyor ve saat 06:00’ı gösteriyor. Her şey tam zamanında ve dakik! Sevişme bile gündelik rutini aksatmadan yaşam içerisindeki herhangi bir devinim olarak yerini

alıyor. Onlar için dış fırçalamaktan hiçbir farkı yok. Zaten Georg'un saat 06.00 itibariyle (ekstra zaman kaybetmeyerek) orgazm olduğuna mı yoksa sevişmenin kendisinde yarattığı rahatlamaya mı gülümsediği şaibeli. Sevişme sonrasında başlayan günlük hayatta -yapılan jestler dâhil olmak üzere- bir yıl sonrasında bile hiçbir şeyin en ufak bir değişikliğe uğramadığı ve her şeyin aynı statiklikte devam ettiği görülüyor. Anna'nın yazdığı ikinci mektuptan anladığımız kadarıyla tek fark Georg'un iş yerindeki yöneticisini ekarte edip onun yerine geçtiği haberi.

Üçüncü yani son bölüme geçmeden önceki iki sahnenin birinde Georg, Anna ve kızları Eva arabalarıyla yolda giderken trafik kazasında ölmüş olan iki insanın cesedini görürler. Kayıtsız, anlamsız gözlerle ölülerin yanından geçerken Anna'nın içsel bir dehşet (ancak ölüyle bağlantılı olarak değil kendi yaşamıyla ilişkili olarak) hissettiğini görüyoruz. Daha sonrasında yine araba yıkama istasyonundaki rutin yıkama anlarından birinde Anna klostrofobi ile panik atak karışımı bir kriz geçirip sessizce sarsılarak ağlar.

Üçüncü bölüm başlarken aradan bir yılın daha geçmiş olduğu bilgisi veriliyor. Ancak yine aynı tekdüzelik devam ediyor. Georg, Anna ve Eva, Georg'un anne ve babasını ziyaretten dönüyorlar. Şehre döndükten sonra Georg, Anna'ya gazete aboneliklerini iptal etmeleri gerektiğini söylüyor ve daha sonra ailesine yazdığı bir mektupla işinden ayrıldığını belirtip, Anna'yla birlikte verdikleri toplu intihar kararına dair ebeveynlerine kısa bir açıklama yapıyor. Daha sonrasında çift bankadaki tüm parasını çekiyor, arabalarını satıyor ve Eva'yı okula göndermiyorlar. Buna paralel olarak Georg balta, elektrikli testere, elektrikli matkap gibi aletler satın alırken, Anna ise evi tıka basa denilecek şekilde yiyecek ve içeceklerle dolduruyor. Dış dünyadan kendilerini tamamen soyutladıktan sonra belki de hayatlarında ilk kez *özgür* bir irade ile verdiklerini düşündükleri intihar kararını yavaş yavaş mektupta detaylandırırken şöyle diyor Georg: *“Yaşadığımız hayatı şöyle bir anımsayınca sonu kabullenmek zor değil...”*.

Georg'un bahsettiği *içerisinde yaşamış oldukları hayatlarını* film boyunca ele

aldığımızda iyi bir refah düzeyi, statü, saygınlık ve konfordan başka bir şey görmüyoruz aslında. İçerisinde yaşadıkları toplumun üst katmanlarında yer alan bu ailenin kendisini yok etmesi salt yabancılaşma ile açıklanabilir mi? Bu soruya cevap vermeden önce filmin final kısmından bahsedelim: Georg almış olduğu tüm kesici ve ezici ekipmanlarla evdeki tüm eşyaları yerle bir eder. Buna paralel olarak Anna ve Eva da elbiselerini ve Eva'nın resimlerini paramparça ederler. En nihayetinde evdeki her şey yerle bir olur. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta; tüm yok etme eylemi gerçekleştirilirken dahi herhangi bir haz veya hınç belirtisi olan duygusal bir dışa patlamanın söz konusu olmamasıdır. Çünkü her bireyde geri dönmeyecek şekilde kaybedilmiş olan şeyler var. Yaşamla ilgili tek kısmi duygusal bağın kızları Eva'da mevcut olduğunu da akvaryumun Georg tarafından kırılması sonrasında balıkların can çekişmesi üzerine Eva'nın gösterdiği ağlama krizi sekansında görüyoruz. Ancak bunun gerisinde hiçbir şekilde aile fertlerinde duygusal kıstaslar kapsamına girebilecek bir belirti yok. Bu konuda kendisine sorulan soruya Haneke şöyle cevap veriyor:

“(...)Hikâyenin sonunda aile fertleri sahip oldukları bütün eşyaları tahrip ediyor. Ama trajik olan, bunu tam olarak özgürleşmeyi başaramadan yapmaları. O güne kadar nasıl yaşadılarsa, eşyalarını yine öyle, aynı mekaniklikle tahrip ediyorlar. Filmin en hüzünlü yanı bence bu. Büyük bir devrim gerçekleştirebilir ve kendilerini kirleten bütün bu boktan şeylerden bir tür orgazmik intiharla özgürleşebilirlerdi. Lakin böyle bir şeyi tahayyül dahi edemiyorlar. Hikâyenin sonunda zaten insan yok ortada; çünkü insan dediğimiz, bütün alışkanlıklarından ibaret. Her şeyi tahrip ettiklerinde bile hiçbir şey değişmiş değil. Maddi dünyaları iç dünyalarını ele geçirmiş çünkü. O nedenle de hiçbir şeye yaramayacak olsa da intihar etmekten başka çareleri yok!”(Cieutat & Rouyer,[2012],2014: 173).

Haneke'nin yukarıda yaptığı açıklamalara ek olarak şunu belirtmeliyiz ki; evi parçalamaya başladığı anda Anna'nın şaşkınlıkla salona girmesi üzerine Georg: *“Sanırım bunu ancak bu şekilde halledebiliriz”* diyerek durumu rasyonel görünümlü ancak hiper-rasyonel olarak tabir edebileceğimiz bir açıklamayla izah ediyor. Ve

sonrasındaki tüm süreçte sistematik olarak ev bölüm bölüm yok ediliyor. Burada da hala o planlama duygusundan kopamadıklarını görüyoruz. Ev bir dinamitle patlatılmak yerine ya da yakılmaktan ziyade bölüm bölüm tarumar ediliyor. Zaten intihar kararları üzerine uzun bir süre düşünmüş ve tartışmış olan bu çiftin vardıkları son noktada irrasyonel her hangi bir tepki vermeleri mümkün gözükmemektedir. Bu durumda olsa olsa filmdeki gibi hiper-rasyonel bir tepki geliştirebilirlerdi. Filmin sonunda bulunan mektuba rağmen Georg'un ailesi bunun bir intihar olduğuna inanmaz ve soruşturma açılmasını ister. Çünkü ortada *anlaşılır* hiçbir neden yoktur. Ancak anlaşılması gereken nokta yaşamsal illüzyonu yok eden simülasyon evrenidir. Jean Baudrillard'ın yaşamsal önem arz ettiği *gerçeklik ilkesi* ve *illüzyon* kavramlarının ortadan kalktığı bu evrende yaşananlara *yabancılaşma* (şeylerle aramızda oluşan psikolojik mesafe-uzaklaşma) kavramından ziyade simülasyon ve hiper-gerçeklik kavramlarının eşlik ettiğini ve yol açtığını söylemek daha doğru olacaktır. Çünkü bu filmdeki temel sorun şeylerle aralarında oluşan mesafe-uzaklaşma değil, tam tersine şeylere aşırı yaklaşma ve geri dönüşü olmayacak şekilde onların içine batma durumudur.

2.2.2 Benny's Video (*Benny'nin Videosu*)

Yönetmen: Michael Haneke

Yapım Yılı: 1992/Avusturya/İsviçre

Özet-Sinopsis

“Benny video ve şiddet tutkunu bir ergendir. Kamerasıyla şiddet görüntüleri kaydeder ve bunlar tekrar tekrar seyreder durur. Çiftlikte öldürülen bir domuzun görüntüleri özellikle ilgi duyduğu kayıtlardan biridir. Bir kaset kiralama dükkanında akranı bir kız dikkatini çeker. Kısa bir süre sonra, onu evine davet eder, ona ses ve görüntü sistemini gösterip domuzun öldürülmesi filmini seyrettirir. Kamerası her zaman olduğu gibi açıktır ve filmi seyretme anını kaydeder. Benny daha sonra kıza bir şekilde ele geçirip tertibatını geliştirdiği tabancayı gösterir ve ondan denemesini ister. Kız tetiğe basmayı reddedip

Benny'ye karşı koyunca Benny tabancaya davranır, kız ağır yaralanır ve ölür. Kısa süre sonra, Benny, eve dönen annesiyle babasına kazayla meydana gelen bu cinayetin kayıtlarını gösterir. Gördükleri karşısında dehşete düşen anne baba oğullarını koruma kaygısıyla cesetten kurtulmaya karar verirler. Baba cesedi keserek parçalara ayırırken anne oğul, Mısır'a seyahate giderler. Döndüklerinde her şey düzene girmiştir. Benny okuluna ve koro faaliyetlerine gidip gelmeye başlar. Derken Benny'yi karakolda, "kaza"nın bütün izlerini ortadan kaldırmaya karar veren anne babasının konuşmalarının kaydını polisler gösterirken görürüz. Baba ve anne tutuklanır. Benny, onlara bakar ve büyük bir nezaketle "özür dilerim" der"(Cieutat & Rouyer,[2012]2014: 187).

Haneke, *Duygusal Buzlaşma* üçlemesi olarak bilinen serinin ikincisi olan *Benny'nin Video'su* filminde medya üzerinden kurulan *gerçeklik* ilişkisinin *gerçeklik duygusu* üzerinde yarattığı tahribata dair bir hikâye sunuyor.

Filmin açılış sahnesi çiftlikte bir domuzun katledilmesinin amatör video kaydına alınmış görüntüsüyle başlar. İlk anda gerçek filmde bir sahne sanılan bu görüntünün, esasında Benny tarafından önceden çekilmiş bir *video-görüntü* olduğunu anlaşılır. Benny, daha önce çekmiş olduğu bu videoyu izledikten sonra geri sarıp bu sefer yavaşlatılmış bir şekilde (slow motion) tekrardan seyrederek Benny'nin ölü domuzun görüntülerini ileriye ya da geriye sarması veya slow-motion olarak oynatması; medya aygıtının gerçekliğin manipülasyonu üzerine olabilecek potansiyel etkisini daha baştan gösterir.

Ardından gelen sahne bu sefer Benny'nin kız kardeşinin arkadaşlarıyla evin salonunda yaptığı partinin (kısa bir süre sonra Benny tarafından çekilmiş olduğu anlaşılan) video-görüntüleri ile devam eder. Video görüntülerinde bir süre sonra eve babasının gelmesini ve partiye müdahale edip bitirmesini görürüz. Baba kapıdan kızını yolcu ederken ise video görüntüden gerçek filmin görüntüsüne geçiş yapılmasına rağmen devamlılık bozulmaz. Bu noktada Benny'nin filmin içinde çekmiş olduğu video görüntüsü ile *Benny'nin videosu* filminin görüntüleri seyirci açısından da birbirine

geçer. Haneke burada Benny karakterinin medya aygıtları üzerinden gerçeklikle kurduğu ilişkiye dair bir parantez açarken paralel olarak aynı anda seyirciyi de bu mesafe bağlamında provoke eder.

Benny'nin çekmiş olduğu görüntülerin yerini -odaya giren annesinin isteği üzerine kanalı değiştirdiğinde- haberlerdeki mültecilere yönelik ırkçı saldırılar, Yugoslavya iç savaşındaki patlamalar vs. gibi felaket görüntüleri alır. Az önceki parti görüntülerini izlerken yaşanan kayıtsızlığın aynısı haberlerdeki savaş ve ırkçı saldırıların gösterildiği şiddet görüntülerine karşı da korunur. Bu esnada odanın kapısını aralayan Baba karakteri Benny ile soğukça selamlaştıktan sonra donuk ve kayıtsız bir şekilde karısına “*Ne var haberlerde?*” diye sorar. Karısı ise çok daha donuk ve hissiz gözlerler ekrana bakarak “*hiçbir şey*” diye yanıtlar. Baba karakteri bu sefer: “*Ne diyorlar peki?*” diye sorarak konuşmayı devam ettirmeyi denese de karısı Yugoslavya savaşındaki bombardıman görüntülerine bakarak: “*Bilmem, bir şey yok*” diye yanıtlar. Bu noktada aile bireylerinin medya aygıtı (ekran) üzerinden birbirleriyle “iletişim” kurmaları(kuramamaları!) ya da görüntüler karşısındaki nötrlükleri kendilerinin de aracın(TV ekranı) kendisi gibi soğuklaşmış(McLuhan) olduğunu gösteriyor. McLuhan “Bir medya(araç) bizim algımızı şekillendirir ve yeniden şekillendirir. Araç mesajdır diyerek bunu kastetmeye çalışırım”(akt. Altay,[2003]2005: 15) demektedir. Burada da aile ve özellikle de Benny, uzantısı olarak kullandıkları araçlar tarafından şekillenmiş bir algıya sahip görünmektedirler. Hatta gelinek noktada teknolojik aygıtlar onların uzantıları değil; tam tersine onlar teknolojik aygıtların donuk birer uzantıları durumuna dönüşmüş gibidirler.

Brigitte Peucker: “Haneke’nin filmi, Baudrillard’ın ‘kendini ayna olarak meydana koyamayan’, sadece ekran olarak işleyebilen post-modern öznesine¹³ yönelik net

¹³ Yazarın alıntı yaptığı kaynak: Jean Baudrillard, "The Ecstasy of Communication" in The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1983), 127. .

göndermelerde bulunuyor. (...)Benny'nin algısının onu çevreleyen teknolojinin aracılığına nasılda şartlandığını gözler önüne seriyor” (<http://www.kinoeye.org/04/01/peucker01.php>) demektedir. Baudrillard:

“Makineler yalnızca makine üretirler. Sanal teknolojiler mükemmelleştikçe bu gitgide daha da gerçek olmaktadır. Belli bir manevra düzeyinde, suya dalar gibi sanal makinelerin içine dalma düzeyinde, artık insan/makine ayrımı yoktur: Makine, karşılıklı yüz yüze gelmenin iki tarafına da egemendir. Belki siz sadece onun sahip olduğu uzamın uzantısı-sınız –insan, makinenin sanal gerçekliğine dönüşmüş ve onun aynadaki işlemcisi olmuştur. Bunun nedeni, ekranın kendi özünden kaynaklanmaktadır. Aynanın öte dünyası vardır ama ekranın öte dünyası yoktur”(Baudrillard, [1997],2002: 154).

Gerçeklik ekran yüzeyinde hipergerçekliğe dönüşmektedir. Benny'nin ekran üzerinden ilişki kurduğu evren de hiper-gerçek bir evrendir. Zaten Benny'nin izlediği filmler, haberler vs.'nin içeriği binlerce şiddet görüntüsünden oluşmakta ancak bu görüntüler seyirlik olmanın dışında herhangi bir etki ya da düşünce oluşturmamaktadır. Bu filmlerdeki şiddet sahneleri de hiper-gerçektir çünkü onca büyük patlama, yaralanmalara rağmen sonuçta kahraman hep yaşamda kalmaktadır. Bunun dışında günlük haberlerin ekran yüzeyindeki katliam, bombalama görüntülerinin sterilize *imgeleri* de binlerce kez yaşanan tekrarın sonucunda Benny'nin annesinin de dediği gibi “*hiçbir şey*”e dönüşmektedir. Ayrıca Benny'nin izlediği efektlerle üretilen *tehlikesiz şiddet* temalı film simülakrlarının oyuncu görüntüleri ekran yüzeyinde gerçeklik ile sahte olan arasındaki çizgiyi ortadan kaldırmakta ve filmin ileriki bölümlerinde Benny'nin video dükkânında tanıştığı kız arkadaşını oyuncu bir meydan okumayla kendi odasında öldürmesi sonucunu doğurmaktadır. Çünkü Benny hep gerçek şiddetin yerini almış olan şiddet simülakrları üzerinden izlediği şiddetin gerçekte neyle sonuçlanacağını kestirme konusunda belirsiz bir bilince sahiptir. Benny şiddetin *gerçekte* ne olduğu hakkında bir fikre bile sahip değildir. Bundan dolayı da kız arkadaşını domuzu öldürdükleri *mekanizmayla* vurduğunda ve kız yere yığılıp acı içinde

sürünmeye başladığında: “*Ne oldu?*” diye sormaktadır. Muazzam patlamalardan sağ kurtulan film karakterlerine karşılık kız arkadaşının basit bir mekanizmanın ateşlenmesiyle birlikte acı içinde yere yığılması Benny’nin şaşırıp kalmasına sebep olur. Haneke: “Başınızdan şahsen maruz kaldığınız bir fiziksel şiddet tecrübesi geçmemişse –neyse ki Avrupa’da yaşayanların çoğu bu açıdan şanslı- ya da çocuksanız, gösteri dünyasının dönüştürdüğü bu şiddeti gerçek olarak algılayabilirsiniz”(Cieutat&Rouyer, [2012],2014: 188) demektedir. Benny de yaşamı boyunca gerçek anlamda herhangi bir şiddet görmeyip, şiddetin hep ekran yüzeyindeki hipergerçek görüntülerine muhatap olduğu için bu durumu gerçeğin kendisi olarak kabul etmiştir.

Bunun dışında son olarak değinmek gerektiğini düşündüğümüz başka bir nokta daha mevcuttur: Benny’nin kıza *mekanizmayla* ateş etmesi ve kızın yere yığılması anından, kızın öldüğü ana kadar yaşananları -video kameranın kaydettiği görüntüleri anında aktardığı- odanın içindeki ufak televizyon ekranından izleriz. Ancak küçük monitör ekranında kızın *mekanizmayla* vurulduğu ikinci ve üçüncü seferi göremeyiz çünkü eylem video kameranın kadrajının dışına kaymıştır ve izleyici göremediği eylemin sadece seslerini duymaktadır. Bu sahne oldukça ilginç bir sahnedir. Haneke röportajında bu sahnenin seyirciyi düşündürmesini arzu ettiğini söylemiştir(a.g.e: 190); “Bir medyaya, yani videoya bir başka medya, yani sinema üzerinden bakıyoruz. Magritte’in, aynada kendisine bakan adam tablosu gibi”(A.g.e: 190) demektedir. Magritte’in bahsi geçen “*Not to be reproduced*” (1937) isimli çalışmasında aynaya bakan adamın aynada yansıyan görüntüsü yüzü değil sırtıdır. Herhangi bir belirgin anlama sahip olmayan bu resim *kimliksizlik*, *kimlik kaybı* vs. şeklinde *okunabileceği* gibi birçok çeşitli anlama da gelebilir. Buradaki imgenin anlamı nedir? Magritte’e göre imgelerin herhangi bir anlamı yoktur. Onlar hiçbir şeydir ve gizemli olmalarının sebebi de budur. (<http://sanatkaravani.com/gizem-aslinda-hicbir-seydir-rene-magritte/>).

Ancak Haneke’nin sinemasal bir imge içerisinde ekranın imgesini gösterdiği bu

sahne ile gizem yaratma arasında direkt bir bağ kuramamak bile sahenin tamamını düşündüğümüzde şu sonuca varabiliriz: *imgelerin* teknik ve görsel olarak mükemmelleştirilmesi ve fazlalaştırılması(çoğaltılması) imgesel düşlemin *gizem/sır* yaratma kabiliyetini törpülemekte hatta yok etmektedir. Dolayısıyla bahsi geçen sahnede yaratılan büyük etki cinayetin en ince detayına kadar görüntüsel betimlemesinin yapılmasıyla değil, görüntünün içinden eylemin büyük oranda çekilip alınmasıyla sağlanabilmiştir. Bu sahne konusunda bir ikinci yorum ise şöyle olabilir: Odada yaşanan cinayet sentetik imge olarak video kamera tarafından anında sanal gerçeklik olarak üretilmektedir. Bu bağlamda ele almak gerekirse olay yaşandıktan ve kız öldükten bir müddet sonra Benny cinayet görüntülerini yeniden videokasetten izlerken cinayetin yaşandığı andaki dehşet-duygusundan eser yoktur. Çünkü gerçeklik (cinayet) ekran üzerinde yeniden üretildiğinde hiper-gerçekleşmektedir.

2.2.3. Code Inconnu (*Bilinmeyen Kod*)

Yönetmen: Michael Haneke

Yapım Yılı: 2000- Almanya/Fransa/Romanya

Özet –Sinopsis

Paris, sabah vakti. Oyuncu Anne, evinden çıkar ve o sırada Kosova’da görevde olan savaş fotoğrafçısı sevgilisi Georges’un kardeşi Jean’la karşılaşır. Kendi halinde sessiz sakin bir delikanlı olan Jean, baba çiftliğinden kaçmış; kendini evsiz barksız bulmuştur. Anne, anahtarlarını ve oturduğu binanın kapısının kodunu verir ona. Jean rahatlamıştır, bir çörek yer ve buruşturduğu kâğıdı fırının önünde oturan Rumen dilenci Maria’nın üzerine atar. Genç siyahi müzisyen Amadou rahatsızlanır. Bir itiş kakış meydana gelir. Kalabalık toplaşır. Polis kimlik bilgilerini kontrol etmek üzere Amadou’yla Maria’yı gözaltına alır. Anne tiyatrodan prova yapar, ilk filminin diyaloglarının dublajıyla ilgilenir. Georges’la tekrar bir araya gelmeleri sıkıntılı olur. Bir yandan da komşularının çocuklarına kötü muamelesi onu endişelendirmektedir. Maria, Romanya’ya geri gönderilir, giderken yanında kızının düğünü için para götürür. Dilencilik yaptığını yakınlarından saklasa da Fransa’ya geri dönmek ister. İşitme engelli

gençlere müzik öğreten Amadou'nun annesi, Fransız ve Afrika kültürü arasında bocalamaktadır, taksi şoförlüğü yapan babası ise başka bir eş bulmak üzere memleketine gider. Paris'e dönen Maria tekrar dilencilığe başlar. Anne metroda yeniyetme bir göçmenin saldırısına uğrar. Mağribi bir adam, Anne'ı kurtarır. Bunun üzerine genç, Anne'a tükürüp metrodan iner. Georges, Anne'ı görmeye gelir ama binanın kapısının kodu değiştiği için içeri giremez (Cieutat & Rouyer,[2012]2014: 257-258).

Bilinmeyen Kod filminin açılış sahnesinde sağır ve dilsiz küçük bir kız bir takım el hareketleriyle bir şeyler anlatmaya ve karşısında kendisini izleyen bir grup sağır dilsiz çocuk ise yine işaret dili aracılığıyla anlatılmak isteneni tahmin etmeye çalışıyor. Ancak küçük kızın anlatmak istediği bir türlü anlaşılıyor ve verilen hiçbir cevap doğru değil. Haneke bu sahnede filmin ana teması olan iletişimsizlik vurgusunu metaforik olarak izleyiciye sunuyor. Sonraki sahnede, Anne(Juliette Binoche) apartmanından çıkıyor ve yolda yürürken sevgilisinin erkek kardeşiyle(Jean) karşılaşılıyor. Jean babasının çiftliğinden kaçtığını ve oraya bir daha dönmeyeceğini ve kalacak bir yere ihtiyacı olduğunu söyleyip Anne'a problemlerini anlatıyor. Aktrislik yapan Anne ise kulak arkasıyla dinlediği Jean'ın sıkıntılarına karşılık önemli bir iş görüşmesine gideceğini ve anlattıklarıyla içini karartmaması gerektiğini söylüyor. Fakat biraz tereddüt ettikten sonra Jean'ın evde kısa bir süre için kalabileceğini belirtip binanın kapı kodunu veriyor. Kalacak yer bulduğu için yardıma muhtaç durumundan -bir süreliğine de olsa- güvenli konuma geçen Jean, eve doğru dönerken dilencilik yapan bir kadının üzerine yediği yiyeceğin poşetini atıyor. Jean'ın bu hareketini gören siyahi bir genç, dilenci kadından özür dilemesi için Jean'ın yanına gidiyor fakat Jean oralı olmayarak yoluna devam etmek isteyince olay çıkıyor ve arbede başlıyor. Hemen sonrasında gelen polisler ve etrafa toplanan kalabalık siyahi genç adamı doğru dürüst dinlemiyor ve siyahi genç yapılan haksızlığı ısrarla anlatmayı denese de başarılı olamıyor ve güç kullanılarak gözaltına alınıyor. Filmin geneline de hâkim olan iletişimsizlik ve buna bağlı yaşanan gerilim ve anlaşmazlıklar iletişim toplumlarında iletişimin gerçekte minimum düzeyde

olduğu temasını işliyor.

Filmin bizim çalışmamız açısında esas önemli sahnesi ise Anne'ın oyuncu seçmeleri için gittiği zaman yaşıyor. Filmdeki bu dört dakikalık zaman diliminde Haneke filmin içinde film göstererek gerçekliğin yeniden üretiminin sınırlarına ulaşıyor ve “Baudrillard'ın *Simgesel Değiş-Tokuş ve Ölüm ve Simülakrlar ve Simülasyon* kitaplarında işaret ettiği saf-simülasyonu; daha ilgi çekici olarak da post-modern toplumları simgeliyor”(Boyer, 2012: 47). Bu konuda Baudrillard'ın *simülakr basamaklarını* tarihsel olarak ele almamız gerekirse bu basamaklar şöyledir:

“

- 1- Sembolik değiş tokuşun doğal yasası ‘almanın ve vermenin kesintisiz döngüsü’
- 2- Diyalektik stratejiler – Ekonomi politiğin ve üretimin boyunduruğu
- 3- Belirleyici güç, dinamik gerçekliğin sonsuz biçimde yeniden üretilmesini sağlayan ve böylece simülasyonun boyunduruğunu tesis eden teknolojidir”(Boyer, 2012: 47).

Baudrillard simülakr basamaklarını, gerçekliğin yeniden canlandırılması/temsili (representation) konusundaki açıklamalarını, tarihsel olarak birbirini takip eden üç ayrı basamağa bölerek detaylandırır. Bu anlamda birinci basamağa denk gelen dönem *kopya*-dır. İkinci basamak ise sanayi devrimi ile birlikte başlar ve gerçek modelinden ayırt edilemeyen nesneler üreterek, gerçek ile yeniden canlandırma (representation) arasındaki çizgiyi muğlaklaştırır. Ancak üretilen nesne gerçeğine ne kadar benzese de gerçeklik varlığını hala muhafaza eder. Son olarak üçüncü basamakta ise hipergerçeklik olarak öne süreceği modelin yalpası/devinimi (precession) ve kodun gerçeği aşması durumundan bahseder. Ona göre *gerçeklik ilkesi* kolektif değerler yasasının belirli bir aşamasına tekabül eder ancak günümüzde gerçekliğin tamamı kod ve simülasyonların hipergerçekliği tarafından emilmiştir. Dolayısıyla bugün gerçeklik

ilkesinin yerini simülasyon ilkesi almıştır. Şüphesiz ki tarihsel gelişimin daha erken dönemlerinde de *simulacrum* mevcuttur ancak *post-modern* toplumun kılcal damarlarına kadar işlemiştir(Boyer, 2012: 47).

Bilinmeyen Kod filmindeki oyuncu seçimi sahnesi simülakrların üç basamağının simültane bir şekilde ortaya konulmasını gösterir. Rolü kapması için Anne’ın, hikâyedeki potansiyel emlak müşterisinden kurbanı dönüştürülen karakterin şaşkınlığını, ardından artan gerilimini ve en nihayetinde de yaşadığı saf korkuyu, oyunculuk kabiliyetinin ve kapasitesinin el verdiği en iyi şekilde *kopyalaması* gerekir. Ancak oyuncu seçimi sekansının sonuna doğru birden bire diyalog garip bir hal alır ve gerçeklik rahatsız edici bir biçimde parçalanır: Anne, onu salması için yalvardığı muhatabından “sen bizim zamanımızı harcıyorsun” karşılığını alır. Bu noktadan itibaren bu sözlerin senaryonun bir parçası mı yoksa yönetmenin Anne’ın performansına yönelik sinirlenişi mi olduğu belirsizleşir. Bu izlemine kuvvetlendiren replik ise o ana kadar “siz”li konuşan yönetmenin “sen”li bir hitaba kaymasıyla güçlendirilir. Şaşkınlık hali ve Anne’in ard arda sorduğu soruların kesin bir şekilde karakterin dezoryantasyonu ve paniklemesi mi yoksa oyuncunun sergilemekte olduğu performansı için daha iyi bir yönlendirme talebi mi veyahut da her ikisi de mi olduğu muamması, altı adet soru repliği ile sağlanır. Gerçeklik ve yeniden canlandırma arasındaki ince çizgi başarılı bir şekilde kaybedilir ve aynı zamanda ikisinin birleşimine de tanık olunur. Yönetmenin/Psikopatın inatla gerçeklik, hakikat ve spontanelik istemesi bizi simülakrların üçüncü basamağına; yani “gerçek” ve sahtenin ötesinde, gerçekte herhangi bir bağı olmayan (bir kökenden ya da gönderenden yoksun) saf simülasyona gönderir(Boyer, 2012: 48). ‘Bütün süreç zıvanadan çıkmıştır: hakikinin ve sahtenin, gerçekliğin ve imgeselin çelişkisi montajın hipergerçekliğinde yok olmuştur. (Symbolic: 64)’”(akt. Boyer: 2012: 48).

2.2.4 Funny Games (Tehlikeli Oyunlar)

Yönetmen: M. Haneke

Yapım/Yıl: Avusturya- 1997

Özet-Sinopsis

“Anna, Georg, oğulları Schorschi ve köpekleri Rolfi, göl kıyısındaki sayfiye evlerine giderler. Kısa bir süre sonra Anna, komşularının misafiri olduğunu söyleyen ve onlar adına birkaç yumurta ödünç isteyen Peter adlı genci eve buyur eder. Peter sakarlıkla yumurtaları elinden düşürür ve Anna’nın şaşkın bakışlarına aldırmadan dört yumurta daha ister. Ardından, genç kadının cep telefonunu evyeye düşürür. Derken, ellerinde eldivenler, tepeden tırnağa beyaz giyimli arkadaşı Paul belirir. Durumdan iyice rahatsız olan Anna’ya gayet nazik bir şekilde arkadaşının ricasını tekrarlar. Bunun üzerine Georg müdahale ederek oyunu sakinleştirmeye çalışır. Fakat tartışma daha da kızışır ve Paul, golf sopasıyla Georg’un dizine sert bir şekilde vurur. İki genç, köpeklerini öldürdükleri aileyi eve hapseder. Paul’un aileye uyguladığı fiziksel ve psikolojik şiddete seyirci de defalarca tanık olur. Anna çaresizce kocasının yanında soyunmaya zorlanır. Bir süre sonra, Schorschi kaçmayı başarır ama Paul tarafından hemen yakalanır. Paul kendine bir sandviç hazırlamak için mutfığa gittiğinde Peter tüfekte Schorschi’yi öldürür. İki genç karı kocayı iple bağladıktan sonra evi terk ederler. Anna büyük bir çabanın sonunda bağlarından kurtulur, bacağından yaralandığı için çok acı çeken ve hareket etmekte zorlanan kocasının da iplerini çözer. Kocasına cep telefonunu tamir etmeye çalışıp polise haber vermesini söyleyerek yardım aramaya çıkar. Karanlıkta bir araba durur. Anna içindekilerin işkenceci iki genç olduğunu görür. Eziyetler evde tekrar başlar. İki genç, kocasının mı kendisinin mi önce öldürülmesine ve hangi silahın kullanılmasına karar verme hakkını kazanması için Anna’dan bir dua okumasını isterler, ilkin baştan sona, sonra da sondan başa doğru. Bir anda şans ters döner, Anna, Peter’in elindeki tüfeği kapar ve onu vurur. Fakat Paul silahı kadının elinden alır. Videonun kumandasına basarak filmi Anna’nın silahı almaya hamle ettiği ana kadar geri sarar ama bu sefer Anna’nın hamlesi başarısızdır. Georg’u öldürür, sıkıca bağladığı Anna’yı ise canlı canlı göle atar. Paul, Anna’yla Georg’un daha önce

bir ara gördüğümüz komşularının kapısını çalar. Kapıyı açan kadına birden habersiz misafirleri gelen Anna'nın birkaç yumurta rica ettiğini söyler" (Cieutat & Rouyer,[2012]2014: 224).

Haneke'nin tipik bir burjuva ailesinin başına gelen şiddet ve alıkoyma temalı bu filmde öncelikle dikkatimizi çeken şey hikâyedeki "nedensiz" ya da birçok nedeni olabilecek olan "şiddet"tir. Toplumdan ve şehirden yalıtılmış bir Vorstadt'da¹⁴ gezinerek orada yaşayan zenginleri alıkoyup psikolojik ve fiziksel işkence yapan ve sonra öldüren iyi ve temiz görünümlü, son derece nazik bu iki karakter nasıl izah edilebilir? Bu konuda yine Jean Baudrillard'ın düşüncelerinden yararlanılabileceğini düşünüyoruz.

Tüketim toplumlarının aynı anda olmak üzere "ilgi", "baskı", "barış" ve "şiddet" toplumları olduklarını belirten Baudrillard, gündelik yaşamdaki barışçılığın tesisinin tüketilen *imalı* şiddet aracılığıyla (TV ve iletişim araçlarının tamamından sürekli enjekte edilen cinayetlerle, çatışmalarla ve termonükleer tehlikelerle yaratılan felaket atmosferi) gerçekleştiğini söyler. Ona göre güvenlik ve huzur obsesyonuyla şiddet arasında rastlantısal olmayan bir bağ vardır ve söylem ve göstergelerle meydana gelmesinden dolayı gösterisel şiddet ve gündelik yaşamın barışçılığı bu noktada türdeşdir. Ancak bu gösterisel şiddet Baudrillard'a göre tehlikeli değildir. Gazete manşetlerinden ya da diğer kitle iletişim araçlarından verilen kan ve cinsellik bombardımanı ona göre toplumsal ve ahlaki yapıyı tehdit edemez. Ona göre şiddete ilişkin esas sorun bolluğun ve güvenliğin doğurduğu denetlenemez olan şiddettir.

"Stockholm'deki gençlik çetelerinin, Montreal'daki huzursuzlukların, Los Angeles'taki cinayetlerin patlayıcı, kavranılamaz şiddeti bize alışılmamış, sanki toplumsal ilerleme ve bollukla çelişkiliymiş gibi görünüyor, çünkü refah pratiğinin *rasyonel* bir etkinlik olduğu geleneksel fikriyle yaşıyoruz. Bu şiddet bize adlandırılmaz, saçma, şeytansı gibi geliyor, çünkü her şeyin bilinçli bir erekselliği olduğu, bireysel ve toplumsal seçimlerin temelde rasyonel olduğu yolundaki *ahlaki* yanılsamasıyla yaşıyoruz.

¹⁴ Ekonomik ve sosyal refah seviyesi yüksek kesimin şehir yakınlarında yaşadıkları semt, muhit vb.

(...)Bazı ülkelerde hala tek tük olan, ama gelişmiş ya da aşırı gelişmiş ülkelerin tamamında yerleşiklik kazanan bu “amaçsız” şiddet sorununun da içine dâhil olduğu daha genel sorun, bolluğun temel çelişkilerinin(...) sorunudur. Bu sorun, toplumsal kaçış davranışlarından (uyuşturucu, hippiler, karşı-şiddet) geçerek *yıkıcılıktan* (şiddet, suça eğilim) bulaşıcı *depresifliğe* (yorgunluk, intiharlar, sinir hastalıkları) kadar uzanan, kurumların rasyonelliğine ya da mevcut normallik gerçekliğine gönderme yapmalarına bağlı olarak, çeşitli ANOMİ(...)ya da ANOMALİ biçimleri sorunudur. “Affluent society” ya da “permissive society”nin bu karakteristik özelliklerinin tümü, her biri kendi tarzında temel bir dengesizlik sorununa yol açar”(Baudrillard,[1970],2013: 207-208).

Filmdeki işkenceci iki genç adamın, evlerine girip rehin aldıkları aileye saatlerce süren eziyetlerinin *görünürdeki* sebebi; bir *kaza* sonucu ikinci kez ödünç olarak istedikleri dört adet yumurtanın kendilerine verilmemesi ve *kaba* bir şekilde evden kovulmak istenmeleridir. Elbette ki böyle bir sonucun işkence ve alıkoyma için bahane olamayacağı aşikârdır. Kaldı ki saldırganların film boyunca jestleri ya da söylemleri içerisinde şiddet uygulama sebeplerini temellendirecek hiçbir ekonomik ya da politik açıklama yoktur. Tam tersine yaptıklarından açık ve net olarak oyuncul denebilecek bir haz almaktadırlar. Belki haz bile almamakta sadece yapmak için yapmaktadırlar. Çünkü haz almak da belirli bir amaç(şiddetin sebebi?) olarak pekâlâ tanımlanabilir. Ancak yine de buradaki haz ilkesinin de ne kadar *rasyonel* bir sebep sayılabileceği tartışmalıdır. Bu durum belki de başkalarına verilen ıstırapların varoluşlarını beslediği bir çeşit *ANOMALİ* halidir. Bu evren eskiden olduğu gibi nedenlerin sonuçları değil; sonuçların nedenleri belirlediği bir evrendir.

Zaten bu filmin geçtiği göl kenarındaki muhteşem ve kusursuz muhitin aşırı huzurlu ahengi de baştan hipergerçek bir olaydır. Cennetten özel bir parçaymışçasına, fazlasıyla huzura boğulmuş olan bu mekân düşlerin somutlaştığı bir alana benzemektedir. Saldırgan ikili ne kadar hipergerçek ve uçlarda ise mekân da o derece hipergerçektir ve uçlardadır. Zaten filmin yönetmeni M. Haneke filmdeki iki işkenceci tip hakkında “O

iki genç hakiki karakterler değil. Kötülüğün hazla, coşkuyla vücuda getirilmesinin simgeleri, bir soyutlama onlar. *Ölümcül Oyunlar* gerçekçi bir film değil. Canlandırılan durumlar ve oyunculuk nedeniyle gerçekçi görünebilir, ama yakından bakınca, burjuva ailesi arketipi ile iki katışksız kurgu karakteri karşı karşıya getiriyorum” (Cieutat & Rouyer,[2012]2014: 235). Ayrıca Haneke *Ölümcül Oyunlar* filmindeki amacının seyircilere şiddetin *hakikatini* ve seyircilerin bu şiddetin nasıl da suç ortağı haline geldiklerini göstermek olduğunu belirtmektedir(A.g.e: 225). Haneke’ye göre bu bağlamda film; manipülasyonun kurbanları haline dönüşebileceğimizi de iyi bir şekilde göstermektedir(A.g.y).

Filmde burjuva çiftin oğullarının saldırgan gençler tarafından tüfekle vurularak öldürülmesinden ve saldırganların kaçmasından sonraki on dakikalık kesintisiz çekimde; diz kapağı kırılmış ve yerde hareketsiz yatmakta olan Georg ile eli kolu bantla bağlanmış olan Anna’nın kaçmaya çalıştıkları sahne için Sophie Boyer şunları söylemektedir:

“Oğullarının iki soğukkanlı katil, Paul ve Peter’in ellerinde ölüşüne şahit olduktan sonra kaçmayı deneyen burjuva çiftini on dakikalık gerçek zamanlı çekimde izliyoruz. Ne var ki izleyicinin genellikle talep ettiği gerçeklik duygusu burada verilen aşırı yoğunluğuyla neredeyse dayanılmaz bir hale alıyor. Bize talep ettiğimizden fazlasını vererek doz aşımı yaşatan Haneke, bir yandan şiddeti röntgenlemekten aldığımız haz ile katillerle yaptığımız suç ortaklığını öne çıkarırken diğer yandan uzun çekim tekniği içinde gerçek zamanın asılsız (illusory) doğasını gösteriyor. Gerçekten de bu kadar yakınlıkta bir olay, bu kadar aşırı yakın planlar, gerçeklik üzerine bu entomolojik perspektif zorunlu olarak yeniden üretimin evrenine, simülasyonuna benziyor. Tıpkı Baudrillard’ın bize hatırlattığı gibi: ‘Zamana ilişkin yanılsama[...] aynı anda bir yerde bulunamayacağımız ve eksiksiz varoluşun ancak sanal olabileceğine ilişkin nesnel olgudur. Zamanın her hangi bir noktasında, başka bir yerde değil de bu anda bulunduğumuz gerçekse, tüm olayın özetlenebileceği bu tek noktada da hiçbir zaman bulunamazsınız. Sonuçta, *gerçek* zaman yoktur, kimse gerçek zamanda yer almaz, gerçek zamanda hiçbir şey

gerçekleşmemiştir –bu, baştan aşağı bir yanlış anlamadır” (Boyer, 2012: 49).

Sonuç olarak medya aygıtlarının imajlar üzerinden yansıttığı *gerçekliğin* bu yalancı tabiatına yönelik olarak beslenen yaygın genel inanç Haneke tarafından filmin tamamında sorgulanıyor ve film özünde bir yalanı yansıtıyor(Boyer, 2012: 49).

2.2.5 Tierische Liebe (Animal Love)/Hayvan Sevgisi

Yönetmen: Ulrich Seidl

Yapım/Yıl: Avusturya/1995

Özet-Sinopsis

Avusturya. Çeşitli sosyal ve ekonomik seviyede yaşayan birçok şehirli insan. Her birinin evinde en az bir adet hayvan var. Bazılarının evinde yedi sekiz taneye kadar ulaşıyor. İnsanlar arasında iletişim yok denecek kadar az. Ancak hayvanlara yönelik hastalıklı denebilecek bir sevgi, sahiplenme ve iletişim kurma çabası. Günlük yaşam distopik bir dekadans içinde sürmektedir.

Ulrich Seidl, toplumsal anlamda birbirleriyle ilişkileri sıfır noktasına inmiş olan insanların, günlük yaşamlarında iletişim kurmak ve duygusal alışverişlerde bulunmak için hayvanlara yöneldiği konusunu işleyen belgesel/kurmaca filminde hayvanlarla insanlar arasındaki ilişkinin sapıklık boyutuna varmasını ele alıyor. Filmin açılış sahnesinde bir oda içerisinde sırt üstü yatmakta olan bir köpeğin yanına kısa bir süre içinde sahibi geliyor ve tıpkı o da bir köpek gibi garip sesler çıkararak ve hayvansı hareketlerde bulunarak köpeğiyle şakalaşmaya başlıyor. Bir sonraki sahnede bir adam boş bir arazide köpeğiyle birlikte *komut verme* alıştırması yapıyor. Sonraki sahnede ise yaşlı ve yalnız başına yaşayan bir kadın koltukta onunla birlikte oturmakta olan bir grup köpeğe elindeki edebi eserden bir bölüm okuyor. Aynı evi paylaşan iki orta-yaşlı adam

gazeteden araba satış ilanlarını andıran köpek satış ilanlarını okuyor. Hayvanların sağlık durumu, davranışları, kaç yaşında oldukları ve hangi konularda iyi olduklarına dair *niteliksel* açıklamaların olduğu bu ilanlardan hareket ederek, barınaktan bir adet köpek alıyorlar. Eve getirilen köpeğin *kullanma kılavuzu* gibi düzenlenmiş olan *tanıtım* ve *eğitim* kitapçığı sesli bir şekilde okunuyor. Bir başka genç adam petshop'a giderek bir adet tavşan alıyor ve bu satın aldığı tavşanı metro istasyonundaki insanlara gösterip onlardan tavşan için mama parası istiyor. Bunun gibi birçok hayvan ve insan ilişkisine dair görüntüler sunan filmin içinde hayvanlar, insanların *fiziksel ve duygusal* anlamda çeşitli davranışlarda bulunma ihtiyacını giderdikleri bir nesne işlevi kazanıyor. Film boyunca neredeyse hiç insan-insana iletişimin kurulamadığı dolayısıyla bu iletişimin hayvanlara yöneltildiği ve insanların insan olma niteliklerini kaybedip birer *insan simülakrına* dönüşmüş oldukları söylenebilir. Bu insanlar sanki kendi türlerinden duydukları utancı ya da içinde bulundukları büyük anlamsızlığı hayvanları aşırı derecede (öldüresiye) severek unutmaya çalışır gibidirler. Sınai üretim alanlarındaki trajik yaşam şartlarından dolayı psikik dengesi bozulan hayvanlara karşı bu filmde de ev ortamının aşırı *sevgi* ve *ilgisine* mahkûm edilmiş hayvanların psikolojisi bozulmuştur. Film boyunca gösterilen hayvanlar ya çok tepkisiz ya da çok agresif davranışlarda bulunmaktadır.

Baudrillard: "Akılcılık ve insan sevgisinin (humanisme) gelişmesiyle birlikte hayvanlar insani varlıklar haline gelmişlerdir"([1982],2014: 171) demektedir. Ancak bu durum artık tersine dönmüş gibi görünmektedir. Filmde, insanlar sanki hayvana dönüşmek istemektedirler. Zaten hümanizmin getirdiği bütün değerlerin, bir *modern zaman değerleri* parodisi haline geldiği bu simülasyon evreninde –Baudrillard'ın terminolojisiyle söyleyecek olursak- olsa olsa bir hümanizm simülakrından bahsedilebilir. Bu evrende insan olmak mümkün olmadığı için insanlar yaşamlarına birer insan simülakrı olarak devam etmektedirler.

Baudrillard, hayvanlarla insanların çok eskiye dayanan ilişkilerinde, bugünkü sınıai hayvan üretiminin aksine, hep simgesel bir ilişki olduğunu söyler ve bu farkı anlamak için köylerdeki hayvanların konumlarına bakılmasının yeterli olacağını belirtir. Ancak evlerde bakılan evcil hayvanların konumunu köylerdeki evcil hayvanlarla karıştırmamak gerektiğini belirtir(Baudrillard, 2014: 172-173).

“Öte yandan hayvanların da katıldığı bir akrabalık sistemi olan ve bir toprak parçası, bir klanın varlığını zorunlu hale getiren evcilleştirmenin konumuyla evlerde bakılan hayvanların konumunu (rezervlerle sınıai hayvan yetiştiriciliğinin dışında kalabilen tek hayvan türü budur) birbirine karıştırmamak gerekir. Burada “içleri” sahiplerinin sevgisiyle “doldurulup” süs eşyasına dönüştürülen köpek, kedi, kuş ve hamsterler gibi ev hayvanlarından söz ediyoruz(...)

Hayvanları aşağıladığımızı gösteren en belirgin işaret kendilerine karşı beslediğimiz duygulardır. Onları ne kadar seviyorsak, o kadar aşağılıyoruz demektir. Hayvanlar sorumsuz ve insanlık dışı bir yaşama mahkûm edilerek ne kadar aşağılanıyorlarsa o oranda, insan sevgisi ve şefkati görmeye layık bulunmaktadırlar. Tıpkı bir masumluk ve çocukluk konumuna mahkûm edilerek kendilerine sevgi ve şefkat gösterilen çocuklar gibi. Duygusallık, hayvanlığın en alt boyutlara indirgenmiş biçimidir. Bu ırkçı olarak nitelenebilecek türden bir acıma duygusu olup, biz hayvanları bile bu türden bir duygusallıkla donatmaya çalışıyoruz”(Baudrillard, 2014: 172 -173).

Animal Love filminde de hayvanlar sahipleri için birer süs eşyası ve *sevgi yumağı* ya da seks objesi konumundadır. Zaten filmin ortalarındaki bir sahnede, bir tane “süs köpeği”nin gerçek anlamda salondaki konsol-vitrinin üzerindeki abajur, heykelcik, saat gibi nesnelerle birlikte yan yana koyulduğu görülmektedir. Hayvanlarla insanların birlikte bulundukları çoğu ortam cinsel ilişki imalarıyla yüklüdür. Bir sahnede kocasının iktidarsızlığından kaynaklı yaşanmamış olduğunu düşündüğümüz (çünkü kadın umutsuz adam ise sıkıntılı bir ifadeye sahiptir) cinsel ilişki girişimi sonrasında tatmin olamayan kadın kucığında bir sincap sevmektedir. Neredeyse onunla teselli olmaktadır. Bir başka sahnede kadının birisi evinde beslediği evcil erkek köpeğinin cinsel organının

olduğu bölgeyi okşamakta ve bir yandan da hayvanı öperek tahrik etmeye çalışmaktadır. Anlaşamayan iki karı koca arasında paylaşılamayan çocuk misali paylaşılamayan bir köpek vardır. Bir diğer yaşlı çift ölen köpekleri için cenaze töreni yaptırır ve adam krematoryuma gönderilecek olan köpeği için yazdığı duygusal mektubu okur.

Tüm bunlar, esasında insanlarla başka insanlar arasında olması gereken ve geçmişten günümüze kadar genellikle hep böyle olmuş olan ilişkiler bütünüdür. Ancak görüldüğü kadarıyla toplumsallığın ve buna bağlı olarak da insani ilişkilerin işlevini ve anlamını yitirdiği bu hipergerçek denebilecek evrende kendi insanlığından umudu kesen insanlar, hayvanları insanlaştırmaya çalışmaktadır. Bu durumun bireysel değil toplumsal bir psikolojik çöküntü olduğu düşüncesi de durumu tam açıklamaya elverişli değildir. Ancak toplumsalın kendinden geçmiş olmasının bir sonucu olduğu söylenebilir. Ulrich Seidl Lars-Olav Beier’e verdiği bir röportajında şöyle diyor:

“Ben kimseye içinde olmayan bir şeyi yapmasını dayatmıyorum. Belli sahneler bir takım seyircilerde tiksindirici bir etki yaratsa da ‘Tierische Liebe’ filminde gördüklerimiz bu insanların günlük hayatına bütünüyle ait. Ben sadece göstermek istediklerini görünebilir kılıyorum. Bu da çoğu zamanda seyircinin görmek isteyeceğinden fazla”
<http://www.spiegel.de/kultur/kino/extrem-regisseur-ulrich-seidl-der-hingucker-a-512991.html>).

Son olarak filmdeki tek insan-insana olan ilişki bir cinsel ilişkinin yaşandığı sahnededir; ancak bu sahnede de cinsellik yaşanmasına rağmen cinselliğin kendisinden eser yoktur. Karşılıklı bir cinsel ilişki bile yaşanmamakta, adam yerinde sabit dururken tüm eylem büyük oranda kadın partneri tarafından gerçekleştirilmektedir.

2.2.6 Hundstage / Cehennem Sıcağı

Yönetmen: Ulrich Seidl

Yapım /Yıl: 2007-Avusturya

Özet-Sinopsis

Viyana banliyölerinde bir yerleşim merkezi. Bunaltıcı bir yaz sıcağı altında bezgin insanların kendinden geçmiş gündelik yaşamlarına tanık olunmaktadır. Dengesiz ve yarı deli otostopçu bir kadın rastgele bindiği araçlardaki insanlarla agresif bir şekilde konuşur ve onları sürekli eleştirir. Güvenlik sistemleri satan bir adam muhitteki zengin villalara alarm sistemleri satmaya çalışır. Çocukları ölmüş olan bir çift hayattan bezmiş bir şekilde grup seks seanslarına katılır. Birbirinden farklı altı hikâye bu açık hava hapishanesine benzeyen banliyöde deli kadın tarafından birleştirilir.

Seidl'in belgesel sinemacılıktan gelen alışkanlıkları bu filmde de devam ediyor ve tabiri caizse film Viyana banliyölerindeki yaşam üzerinden toplumun zihinsel ve psikolojik durumunun belgeseline dönüşüyor. Bu belgesel tarzda çekilmiş olan kurmacanın odağında da yine toplumsal bir mikro kozmos olarak belirlenmiş *banliyö hayatı* mevcut.

Filmdeki *tiplerin* -karakter olamayacak derecede kendilerinden geçmiş olmaları onları kaçınılmaz bir *tip* olmaya mahkûm ediyor. Çünkü tarihsel olarak karakterlerin yaşadıkları toplumlarda gerçeklik ilkesi ve illüzyonlar diyalektiği hüküm sürerken ve karakterlere güç veren, onları sürüden ayıran aykırı bir arzusu varken; bu filmdeki *tip*'lerin dünyasında nihilizmi andıran bir atalet ile arzuların ve yasaların çekim kuvvetinden kurtulmuş hareket kabiliyeti sınırlı, yağlı ve grotesk bedenleri vardır. Bu yüzden filmdeki kişiler karakterden çok birer tip olarak kabul edilmelidir- grotesk ve kitsch yapısı Seidl'in ironik yaklaşımının dışavurumu olurken, tipler neredeyse tüm toplumsal temsil kabiliyetlerini yitirmiş ve kendilerini ölümcül bir *güneşlenmeye* vermiş gibidirler. Ayrıca filmde kadın ve erkek bedenlerinin çıplaklığı yine kitsch sınırlarında gezinmekte ve kadınlarla erkeklerin aşırı yağlı ya da zayıf bedenleri cinsiyet ayırdını

zorlaştıracak ölçüde birbirine benzemektedir. Bunun dışında *post-modern* toplumların laytmotifi haline gelmiş olan iletişimsizlik teması da filmin merkezi unsurları arasındaki yerini almıştır.

Filmdeki verilerden yola çıkarak geleneksel anlamda bir zihniyet portresi çizebilmek olanaksız gibi görünmektedir çünkü filmde zihniyete dair alımlayabileceğimiz bir kozmolojik ortak bakış açısının göstergeleri bulunmamaktadır. Daha doğrusu Gaston Bouthoul'un bahsetmiş olduğu, zihniyeti oluşturan dört temel evrensel veri (Kozmoloji, Ahlak, Teknik, Toplumsal yaşamın kategorileri)¹⁵ yerini tüketim ve ataletle bırakarak ortadan kaybolmuş gibidir. “Evrensel boyutlarda ele alındığında kozmoloji, özellikle az gelişmiş ve geri kalmış ülkelerde belli bir etkinliğe sahipken, teknolojik düzeyde sanayileşme-sonrası toplum aşamasına geçmiş ülkelerde eski gücünü hiç kuşkusuz yitirmiş durumdadır. Gelişmiş ülke insanlarında kozmolojinin yerini belli ölçülerde tekniğin aldığı söylenebilir” (Adanır, 2012: 25). Burada bahsi geçen tekniğin kendisini de bir tüketim kolu olarak ele alırsak (ki çağdaş dünyanın tüm teknik altyapısı tüketim ideolojisine odaklıdır) esasen bu toplumlarda hâkim kozmoloji ve zihniyet *tüketim*-dir diyebiliriz. Filmdeki yerleşim merkezinde gördüğümüz tiplerin tersine yaşam belirtisi veren tek kişi otostop çekerek tanımadığı insanların arabasına binip onlarla özel konulara varıncaya dek konuşan ve onları çeşitli konularda eleştiren ve aşağılayan “köyün delisi” metaforuyla yüklü olan otostopçu kadındır. “Köyün delisi” bindiği arabadaki insanlara (“En çok satın alınan 10 lüks araba hangileridir” ya da “En çok tüketilen içecek nelerdir” veya “En tanınmış televizyon sunucuları kimlerdir” vs. gibi) çok çeşitli sorular sorarak ve verdikleri cevaplar üzerinden onlarla kavga ederek zamanını geçirmektedir. Bu kadın (köyün delisi) esasında bir anlamda da medya ve reklam dünyasının tüketicilere yönelik aralıksız bombardımanının bir eleştirel-metaforuna benzemektedir. Tıpkı bir televizyon ekranı yüzeyinden geçen

¹⁵ Daha detaylı okuma için bkz. “Sinemada Anlam Ve Anlatım” s.22-25, Oğuz Adanır, Say yay. 2012: 1.baskı, İstanbul.

yüzbinlerce görüntü ve ses kuşağı teröründe olduğu gibi aralıksız bir şekilde konuşmakta insanlara soru sormakta ve cevaplar istemekte ancak TV'nin varoluşsal acıları dindiren etkisine karşın “deli”; insanları eleştirmekte ve huzursuz etmektedir. Lüks BMW marka aracın *neşeli* şoförüne kilise ilahilerinin popüler bir versiyonunu andıran ancak tüketim mallarının güzelliğini ve uyumluluğunu öven şarkıyı söyler. Adam da büyük bir neşeyle kendisine eşlik eder. “Köyün delisi” karakteriyle ilgili olarak Katja Nicodemus

“Deli, kenar-kentin merhametsiz tüketici ruhu ve aynı zamanda vicdan azabı, o gerçekleri konuşan budala ve kafalara zorla sokulmuş reklamları kusan *acınası* bir varlık. Seidl ona bu filmde herhangi bir figüre olacakların en kötüsünü yaşatır ama o altta kalmaz. O, sıra sıra evler ve büyük park yerleri arasında çocuksu tavırları ile şaşkın bir gezgin ve rahatsızlık veren bir etken olarak kalmaya devam eder. Kenar-kentler olduğu sürece deliler de var-olacak”(http://www.zeit.de/2002/32/Stickige_Stille) demektedir.

“Köyün delisi”, filmin sonuna doğru güvenlik sorununun olmadığı bölgeye güvenlik sistemleri satmaya çalışan adam tarafından müşterilerinin lüks arabalarına zarar veren Vandal olarak lanse edilip müşterilerine kurban olarak sunulur ve bir evin bodrum katında tüketiciler tarafından ciddi şekilde dövülür ve tecavüze uğrar. Bu bağlam içinde sahneyi metaforik olarak ele alıp okuyacak olursak da; sistem(güvenlikçi) ve tüketicilerin suç ortaklığı yaptığını ve bu suç ortaklığını teşhir eden “köyün delisi”ni de el-ele vererek bertaraf etmek istedikleri söylenebilir. Dolayısıyla “köyün delisi”nin ve kinayeli cılız sesinin başına gelenler, simülasyon evreni içinde geliştirilmek istenecek herhangi bir eleştirel söylemin hipersimülasyon evreninin uçurumunda kaybolacağını göstermektedir.

Filmin bir başka sahnesinde karşılaştığımız ve ilk etapta hard-core porno film izlediğimizi sandığımız orji sahnesi esasında bir alışveriş merkezinin gizli bölümündeki seks buluşmasıdır. Birbirini tanımayan sıradan vatandaşların buluşup kendilerinden geçmiş bir biçimde toplu halde seks yaptıkları görülür. Ancak burada herhangi bir

baştan çıkarmadan ziyade iflas etmiş arzuların aşırı uçlarda yeniden canlandırılmaya çalışılması gayesi vardır. Fakat bunun için çok geçtir. Çünkü baştan çıkarmayı yaratan bir *meşdan okuma* ya da ulaşılmazlığın beslediği arzudan eser yoktur. Tam tersine her şey olabildiğince bol ve özgürce yaşanmaktadır. Fakat buna rağmen orjiye katılanların yüzlerinde duygusuzluk ve jestlerinde de mekaniklik görülmektedir. Bu anlamda orji eyleminin toplu halde yapılan bir rahatlama terapisi, bir çeşit spor yapma ve ter atma girişimi olduğu söylenebilir. Baudrillard cinselliğin tutulumu konusunda şunları söylemektedir:

“Cinselliğin özgürleşme evresi, aynı zamanda onun belirsizleştiği evre halini aldı. Artık ne yokluk var, ne yasak, ne de sınır: Bütün gönderim ilkeleri yok oldu. İktisadi aklın tek dayanağı kıtlıktır ve hedefine ulaştığı, yani kıtlık hayaleti ortadan kalktığı an bu akıl da buharlaşır. Arzunun da tek dayanağı yokluktur. Bütün varlığıyla talebin içine sokulduğunda, hiçbir kısıtlama olmaksızın kendini işlemselleştirdiğinde bütün gerçekliği yitirir; çünkü imgelemi olmayan arzu her yerde, ama aynı zamanda da genelleşmiş bir simülasyon ortamındadır”(Baudrillard,[1988]2005: 14).

Bu sahnede her şey ortada, apaçık ve ulaşılabilir. Zaten bu “aktivite”nin bir alışveriş merkezinin özel bölümünde müşteriler tarafından yapılıyor olması ve AVM’nin böylesi bir hizmet veriyor olması da cinselliğin kendisinin tüketim sisteminin içerisinde tüketici gruplara sunulup ortadan kaldırıldığı hipergerçek bir olaydır.

Sonuç olarak Avusturya’nın çok sıcak iki gününü (*Hundstage* aşırı sıcaklar için kullanılan bir deyimdir) anlatan bu filmde; insanlar yalnızca iklimsel olarak değil, aynı zamanda ruhsal olarak da son derece kavrulmaktadırlar. Tüm arzuların ve hayallerin sistem tarafından gerçekleştirilmiş olduğu böyle bir evrende; yaşam, illüzyonların olmadığı bir çöle dönüşmüş gibidir.

2.2.7 Im Keller (Kiler)

Yönetmen: Ulrich Seidl

Yapım/Yıl: Avusturya- 2014

“im keller” filminde de belgesel sinema stili bozmayan Ulrich Seidl yine grotesk ve uç örneklere başvurarak Avusturya’nın güncel portresini çizmeye çalışıyor. Film, büyük oranda evlerin kilerinde (bodrumunda) geçmesi ve kişilerin aşırılıklarına dair sekanslar sunması dolayısıyla oldukça rahatsız edici bir belgesel/kurmaca.

Filmin başlarındaki bir sahnede yer altında inşa edilmiş olan bir poligonda adamın biri arya okuyor. Ardından gelen sahnede zengin Avusturya zümresinin yaşam alanı tanıtılıyor. Karşılıklı inşa edilmiş olan son derece lüks villaların etrafını yerden çatı hizasına kadar kapatan ağaçlandırmalar; kapalı devre yaşayan toplumun üyelerinin kapalı devre dünyasını sembolize ediyor sanki. Dışarıdan hiçbir şeyin görülmediği ve bilinmediği bu evlerin bodrumunda Avusturyalıların *bilinçaltı* sancılarına şahit olunuyor. Ulrich Seidl verdiği bir röportajda “im keller” için şunları diyor:

“Mahrem kilerlerin Avusturyalılar için belki dünyanın başka bir yerinde görülmeyecek kadar önemli bir yeri var. Avusturyalılar sıkça boş zamanlarını kilerde geçiriyorlar. Orada(aşağıda) erkekler, babalar, ev kadınları, çiftler veya çocuklar istedikleri gibi olabiliyorlar. Aşağıda ihtiyaçlara, hobilere, arzulara ve takıntılara alan tanınıyor, yaşanıyor. Kiler boş zamanın ve mahremiyetin mekânı. Birçok insan için de kiler bilinçaltının, karanlığın ve korkuların mekânı. Gerçekten de kiler hep saklananların mekânı, gizlice işlenen suçların, istismarın, tecavüzün, alıkoyulmanın, işkence ve şiddetin mekânı olmuştur”(<http://im-keller.at/interview/>).

İnsanları doğal yaşam alanları olan yeryüzünden yeraltına (kilere) doğru iten ve olsa olsa arzu ve hobi simülakrları olarak niteleyebileceğimiz aktivitelere yönelten nedir? Görüldüğü kadarıyla İnsanın sosyal bir varlık olduğu düşüncesi yerini çoğunlukla bireysel bir içe kapanma ve kapalı devre yaşama düşüncesine bırakmış gibi

görülmektedir. Filmde büyük ve süper-lüks villalar, içinde yaşayan ölülerin olduğu bir tabutu andırmaktadır. Filmdeki bir sahnede Sado-mazoşist olduğunu söyleyen bir kadın kendisini (bu işin ustasına) kırbaçlatmaktadır. Başka bir evin kilerinde iki üç tane yaşlı adam ülkelerinde yaşayan yabancılar hakkında(özellikle Türkler) ırkçı sohbetler yapıp, silah atış talimi yapmaktadırlar. Bir kadın, kilerindeki sandığında bulundurduğu kundağa sarılı “*rebornbaby*”¹⁶ bebeğine gerçekten bir bebekmişçesine annelik yapmakta, onu sevip okşamakta, güzel sözler söylemektedir sonra işi bitince tekrardan kilerdeki kutusuna yerleştirip evine gitmektedir.

Bir başka evde ise kadının biri aynı evde yaşadığı erkek arkadaşına klozeti, banyoyu ve kendi cinsel organını yalama yöntemiyle temizletmekte ve adamın testislerine kilogramlarca ağırlık bağlayıp ayakta bulaşık yıkatmaktadır. Adamın ise bu aşağılanma ve acıdan garip bir şekilde haz aldığı anlaşılmaktadır ve kadına “Efendim” diye seslenmektedir. Kadın ise adam bulaşıkları yıkarken aralarındaki ilişkiden ve kendisinden bahsetmekte, bunun gerçek aşk ve güven duygusu olduğunu söylemektedir. Marquis de Sade’in eserlerinden çekip alınmış ve gündelik yaşama uyarlanmış sahneler gibi görünen bu anlara mutlak bir hiçlik duygusu eşlik etmektedir ve buradaki durumda Hegel’in bahsettiği efendi-köle diyalektiğindeki meydan okuma ve prestij savaşı ya da baştan çıkarma da yoktur. Burada tamamen yitirilen gönderenlerin kilerlerde yeniden *keşfedilmesi* çabası mevcuttur. Ancak ortada keşfedilecek bir şey kalmamış her şey ölümcül bir şekilde *gerçekleştirilmiştir*. Yitirilen aşk ve baştan çıkarma duygusu yerini anlamsız bir aşağılamaya, cinsel ilişki yerini şiddet ve işkenceye bırakmıştır. Cinselliğe boyut atlatıp onu her şekilde ve her türde keşfedip tükettikten sonra geriye cinselliğin posası, daha doğrusu cinselliğin simülakrı kalmıştır. Yoksa erkek partnerinin cinsel organına bağladığı bir ip mekanizması aracılığıyla cinsel organı yukarıya doğru

¹⁶ Gerçek bir bebeğin görüntüsel olarak birebir aynısı olan, elektronik emzik ve biberonu ile gerçek bir bebeğe fazlasıyla benzeyen oyuncak. Özellikle ABD ve birçok Avrupa ülkesinde yaygın bir ürün olduğu bilinmektedir.

gerdirerek çekmeye çalışmanın ya da ağırlık bağlamanın duygusal, psikolojik ya da mantıki herhangi bir açıklaması yoktur. Zaten kadın ve adam arasında herhangi bir cinsel birleşmenin olmaması ve *cinselliğin* nesneler üzerinden yaşanması (çeşitli *sex oyuncakları* üzerinden) başlı başına cinsellik ötesi bir durumdur. Kaybolan insani duygular ve hisler yerini extreme aktiviteler üzerinden hissedilmeye çalışılan haz simülakrlarına bırakmıştır.

Bu durum tıpkı uzun süre boyunca kullanılan uyuşturucunun dozajının artık eski etkisini yapmaması üzerine başvurulmuş *golden-shot* yöntemi gibidir. Burada sanki ölmeden önce son kez derin bir nefes alma girişimi vardır. Filmdeki *tiplerin* hepsi imkânlar ve özgürlükler konusunda doz-aşımına uğramış gibidirler ve bunun sonucunda organizma olarak yaşıyor olmalarına rağmen, ruhsal olarak ölüm ile yaşam arasında bir yerlere sıkışmışlardır.

Bir başka evde ise Nazi partisi sempatzanı olan yaşlı bir adam, evinin kilerini Nazi partisi nesneleriyle ve Hitler tablosuyla süslemiştir. Filmin bu sahnesi Avusturya’da ciddi bir infial yaratmıştır. Ancak esasında bu sahnedeki Hitler tablosu ve Nazi partisi ekipmanları yüzünden endişelenecek bir şey yoktur çünkü böyle bir şey olsa olsa bir politik dışavurum parodisi olabilir. Çünkü daha öncede belirttiğimiz gibi Nazizm’e yönelik yapılan tüm göndermeler, gönderenlerin kaybolmuş olduğu bir evrende sığınılacak son tarihsel halüsinasyondur ve ölmeden önce ölüye söylenen güzel sözler gibi ancak ruhsal bir dinginliğe sebep olabilir. Ayrıca politik perspektif ve düşünce üretiminin ortadan kaybolmuş olduğu bir toplumda parodi şeklindeki politik önermelerin ve göstergelerin, *bir yüzü toprağa bakan* yaşlılar tarafından dile getirilmesi de son derece ironiktir. Peki, Avusturya’nın gençleri nerededir? Ulrich Seidl filminde gençleri kısa da olsa göstermektedir ve sabit planda çektiği Avusturyalı gençler alkol ve uyuşturucu batağına saplanmış halde, atıl, kronik yorgun ve kendilerinden geçmiş vaziyettedir. Bu kısa göstermenin sebebi Seidl’in gençlerden tamamıyla umut kestiği

şeklinde de yorumlanabilir.

Bir noktayı açıklığa kavuşturmak gerekirse bu filmde görünen sahneler ve olaylar ve davranış biçimleri tarihin belirli dönemlerinde belirli kesimlerde yaşanmış olabilir ve hatta yaşanmıştır. Ancak geçmiş bölümlerde değindiğimiz konularla birlikte düşünüldüğünde ve önceki filmlerle ele alındığında bu durumun neredeyse toplumun her hücresine kadar yayılmış olan genel bir raydan çıkma hali olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak filmde görülen görüntüler mozağinde, yaşamın her yerinde aşırılıkların yaşandığı bir müstehcenlik hâkimdir. Bu müstehcenlik sadece cinsellik ile değil genel olarak her konu ve olgunun içeriğinde görülmektedir. Toplumsallığın ortadan kalktığı ve bireylerin hiperrasyonel bir şekilde yaşadığı bu evrende *kolektif illüzyonlar yerini bireysel halüsinasyonlara* bırakmıştır. Baudrillard: “Kendinden geçmek demek, yaşayan bir varlığın anlamını yitirinceye kadar uğraştıktan sonra sonunda anlamsız ve içeriksiz bir biçime bürünerek yeniden ortaya çıkma gibi bir özelliğe sahip olması demektir”([1983],2011: 10) diye belirtir.

2.2.8 Der Räuber (Hırsız)

Yönetmen: Benjamin Heisenberg

Yapım – Yıl: Avusturya-Almanya / 2010

Özet-Sinopsis

Johann bilinen maraton sporcularından değildir. Hapishanedeki hücresinde tekniğini kendi kendine geliştirmiş, mükemmel bir sporcu, profesyonel bir banka hırsızıdır. Tahliye edildikten sonra Viyana'da, kız arkadaşıyla kendine bir hayat kurar, bir taraftan maratonlara katılırken diğer taraftan da düzenli olarak banka soyar. Adrenalinin verdiği hazla sürekli hareket halindedir, ama eninde sonunda yetkililer peşine düşer. (<http://www.sinemalar.com/film/92061/hirsiz>)

“Nedenler bir kez çözümlendi mi, her şey eskisi gibi olur: Acı, hayal kırıklığı, arzu... Gerçekten de nedenler, lafi dolandırmaktan başka bir anlam taşımazlar ve sonuçlar, hiçbir biçimde onlarla ilgilenmez”(Baudrillard,[2005]2006: 66).

Daha önceden yaptığı bir banka soygunu yüzünden altı yıldır tutuklu olan maraton koşucusu Johann’ın, tahliye edildikten sonra da banka soygunlarına kaldığı yerden devam etmeyi planladığı ve bunun içinde hapisanede geçirdiği süre zarfında sürekli aralıksız antrenman yaptığı görülmektedir. Filmin başlı başına bir aksiyon ve soygun filmi simülakrı olduğu söylenebilir. Çünkü aslında filmin sonucu daha baştan verilmektedir. Soygun sebebiyle daha önce yakalanmış olan bir soyguncu *sonuçları önceden belli olan* şeyi tekrarlamaktan başka bir şey yapmayacaktır: ya ölecektir ya yakalanacaktır. Filmin sonunda Johann ölür.

Berliner Schule ekolüne dâhil olan Benjamin Heisenberg’in çektiği bu filmde soygun yapmanın geleneksel sebepleri ortadan kalkmış gibidir. Şöyle ki; ana akım sinemanın ürettiği filmlerde soygun; “zengin olmak”, “kısa yoldan köşeyi dönmek” vs. gibi *nesnel* amaçlarla örtüşen bir grafik izlerken ve gerilim bu arzu-yasa çatışması üzerinden şekillenirken; *Der Räuber* filminde soygun yapmanın sebebi *adrenalin tutkusu* gibi görünmektedir. Ancak bu adrenalinin bile suni bir adrenalin olduğu ortadadır. Çünkü Johann karakteri ölümden ya da yakalanmaktan korktuğuna dair bir belirti göstermez. Bu anlamda kaybedilecek anlamlı ve kıymetli bir şeyin olmadığı yerde korku ve heyecanda (öyleyse adrenalin) gerçekten var olamaz.

Johann anlaşıldığı kadarıyla, içerisinde bulunduğu boşluk ve hiçlik hissini adrenalin ile geçiştirmeye çalışır gibidir ve dolayısıyla bunun gerçek tutkuyla bir ilgisi olup olmadığı ciddi anlamda şüpheli durmaktadır. Johann’ın yaşamına dair izleyici olarak yakalayabildiğimiz tek arzu koşmak ve Jogging yapmak gibi görünmektedir. Ancak bu koşmak ve jogging yapmak arzusu bir çeşit kendini öldürme arzusuna benzemektedir. Aslında sadece Johann değil bütün bir Avusturya toplumu koşmakta ya da jogging yapmaktadır. Filmde bir sahnede genel planda büyükçe bir park alanında jogging yapan

yüzlerce insan görülmektedir. Hepsi de dış dünyayla bağlantıları kesilmiş gibi tek başlarına koşmaktadırlar. Jogging konusunda Baudrillard şöyle demektedir:

“Hiç kuşku yok, jogging yapanlar gerçek Ahir Zaman Azizleri ve yavaş yavaş kopacak kıyametin öncüleridir. Bir plajda kendisini Walkmann’ının müziğine kaptırmış, enerjisini yalnız başına harcamaya kilitlenmiş, kendi gözünde yararsız bir beden enerjisini tüketmekten daha çok, yok olmasını kendinden beklediği için yıkımına karşı kayıtsız durumda yapayalnız, dosdoğru koşan birinden daha iyi hiçbir şey kıyameti akla getiremez.

Umutsuzluğa kapılan ilkel insanlar enginde güçleri tükeninceye kadar yüzerek intihar ediyordu; jogging yapan kişi ise deniz kıyısında gidip gelerek intihar ediyor(Baudrillard, [1986], 1996: 51).

Daha doğrusu koşmak burada bir tutku/arzu değil; sadece adrenalin salgılamak için başvurulmuş yöntemin (soygun yapmanın) bileşenlerinden biridir. Aslında Johann’ın banka soygunlarından haz alıp almadığı bile muğlaktır ancak yine de tekrar tekrar banka soymaktan kendini alamaz. Bunun dışında yaşadığı bölgede düzenlenen maraton yarışlarına katılan ve sürekli birinci olan Johann bu başarılarından da elle tutulur bir tatmin sağlayamamaktadır. Zaten Johann karakteri yaşayıp yaşamadığını ancak soygun yaptıktan sonra kaçarken yaşadığı heyecan anında hissediyor gibidir. Ancak bu bile onun *poker suratında* belirsizliğe dönüşmektedir. Bu evren koskoca bir *belirsizlik* evrenidir. Ayrıca çaldığı paralarla ilgili hiçbir plan yapmadığı gibi; paraları harcamayıp yatağının altında saklamaktadır. Sevgilisiyle cinsel birliktelik yaşadıkları anda dahi herhangi bir insani heyecan ve duygu yoğunluğu belirtisi yoktur.

Johann etrafını kuşatan hipergerçek evrenin hipergerçek bir karakteridir. Bu evrende nedenler yoktur sadece sonuçlar vardır. Yaşam, bir yaşam simülakrına, hapisane ise bir hapisane simülakrına, özgürlük de bir özgürlük simülakrına dönüşmüştür. Çünkü Johann’ı yaşama bağlayan gerçek bir amaç ve anlam olmadığı gibi (bu boşluk soygunculuk ile doldurulmaktadır), özgürlüğe bir anlam katacak olan

tutsaklığın kendisi de sözde bir tutsaklık gibidir. Hapishanedeki hücresinde koşu bandı ve koşu ayakkabılarına kadar tahsis edilmiş bir “tutsaklık” yaşayan Johann’ın özgürlük denen olgunun gerçekten ne olduğunu anlayabilmesi pek mümkün değil gibidir. Zaten böyle bir hapishane de hapishane olamayacak kadar insancıldır. Hatta ütöpik bir dünyada mahkumlara ve suça karşı sadece sembolik anlamı olan bir *kamp yeri* gibidir.

Bir filmde olabilecek tüm teknik ve içeriksel göstergelere sahip görünmesine rağmen aslında ortada görülecek bir film yoktur. Bunun dışında filmde seyirciyi meraklandırarak ya da merakta bırakacak hiçbir olay da bulunmamaktadır. Daha doğrusu filmdeki aksiyon ve olaylar Baudrillard tarafından *olay olmayan olay* diye tarif edilen duruma mükemmel bir örnek oluşturmaktadır. Burada olsa olsa bir olay simülakrı vardır. Filmin *hikâyesi* seyirciyi hiç şaşırtmadan ilerlerken, görüntüler de imgesel etkiden uzak salt görüntülerden meydana gelmektedir. Karakter ile herhangi bir özdeşlik kurulamadığı gibi herhangi bir mesafe bilinci de oluşmamakta; anlamsız bir dünyanın anlamdan yoksun bir filmi olarak gözlerimizin önünden akıp geçmektedir. Film herhangi bir illüzyon yaratma ya da düşünsel bir harekete geçirme kabiliyetinden de son derece uzaktır.

2.2.9 Goodbye Lenin! (Elveda Lenin!)

Yönetmen: Wolfgang Becker

Yapım-Yıl: Almanya-2003

Özet

Yıl 1989 Doğu Almanya: Genç bir adam rejimi protesto eden bir gösteride tutuklanır. Bu sırada oradan geçmekte olan annesi olayları görür ve kalp krizi geçirip, komaya girer. Aylar sonra Berlin Duvarı yıkılmış ve artık Doğu Almanya diye bir şey kalmamıştır. İlerleyen günlerde anne komadan çıkmıştır ama hiç heyecan yaşamaması gerekmektedir. Bu yüzden oğlu Doğu Almanya'yı annesinin gözünde hiç yıkılmamış gibi göstermek zorundadır.

Goodbye Lenin! filmi, 1978 senesinde Doğu Almanya'da yaşayan bir ailenin, mutlu bir resmini sunarak başlıyor. Ancak ailenin babası Batı'ya kaçmış ve orada yaşamaya başlamıştır. Filmin ana kahramanı ve hikâyenin aktarıcısı olan Alex ise ailenin en küçük üyesidir. Filmin başlarında Alex, babasının onları bırakıp kaçmasından sonraki durumu annesinin yaşamı üzerinden açıklamaya çalışırken; ‘Babam gitmişti ve sanırım annemin hiç seks yaşamı olmadığı için sosyalist aktivitelere katılıyordu’ diye yorumda bulunur. 1989 senesinde Doğu ve Batı Almanya'yı ayıran duvarın yıkılmasından sonra hemen Batı'ya geçen Alex, Batılı gece hayatını ve kültürel dünyasını keşfeder. Bu esnada etraftaki dükkânlardan birinde iştahla pornografik filmler izleyen Doğu Almanları görür. Film bu anlamda doğu-batı ayrımını sık sık seksüel ekseninde kaba bir ayrıma indirgemekle birlikte “özgürlükçü” kapitalizm ile sosyalist “idealizm” farkını gündelik hayattan çeşitli kesitlerle ortaya koyar. Film Alex'in sosyalist idealist annesini a-seksüel olarak gösterirken kapitalizmi ise cinsel serbestlik ve özgür yaşam göstergeleriyle bezemiştir.

1988 yılında Doğu Almanya henüz yıkılmamışken bir gösteriye katılan Alex, Stasi ve polislerin saldırması üzerine yakalanır. Bu esnada oradan başka bir sebeple geçmekte

olan annesi, oğlunu tüm yaşamı boyunca mücadele ettiği kapitalizme destek verirken görünce kalp krizi geçirir ve sekiz ay boyunca komada kaldıktan sonra iyileşmeye başlar. Ancak doktorlar Alex'e annesinin hiçbir şekilde heyecanlanmaması gerektiğini çünkü çok ciddi ölüm riski ile karşı karşıya olduğu söylerler. Fakat ortada ciddi bir sorun vardır. Annesinin komada yattığı sekiz aylık süreçte Doğu-Almanya neredeyse tamamen değişmiştir ve annesinin bundan en ufak bir haberi yoktur. Bu noktadan itibaren Alex, annesini kaybetmemek için gerçekliği manipüle ederek -Annesinin içinde yaşayabileceği- bir hipergerçeklik evreni yaratmaya karar verir.

Annesini hastaneden eve getirmeye karar veren Alex(çünkü hastanede kalırsa gerçeği öğrenecektir) öncesinde kız kardeşi tarafından *modern yaşama* entegre edilmiş olan evlerini tekrardan eski haline getirir. Annesine odasında kapalı devre bir yaşam alanı kuran Alex yıkılan doğu Almanya'nın simülasyonunu bir oda içerisinde *nesnelleştirmektedir*. Ortada Demokratik Almanya Cumhuriyeti diye bir şey kalmamış olsa da bu odada eski Doğu Almanya'daki evlerine (dolayısıyla eski DDR'a) ait tüm göstergeler mevcuttur: batının portatif ve hafif dolapları ya da kültür endüstrisinin nesneleri yerini tekrardan ağır ve sağlam dolaplar, tek renk perdeler, geleneksel halı ve eski kasetçalara bırakmıştır. Bunun yanında film boyunca hasta yatağında yatan annesinin dış dünyanın *ölümcül* gerçekliği hakkında bilgi edinmesine sebep olabilecek tüm gerçeklik göstergelerini engellemek isteyen Alex, illüzyonun devamını sağlamak adına gerçekliğe giderek artan düzeyde meydan okumakta; bunun için de birincil koşul olarak gerçeklikten kopmaktadır. Çünkü annesi için illüzyonun *yaşamsal* bir önemi olduğunu bilmektedir. Örneğin, filmde annesi yattığı odanın penceresinden net bir şekilde karşı binanın Coca Cola afişi ile kaplandığını görür ve bunu Alex'e sorar. Alex ise bu durum karşısında Coca Cola'nın aslında bir Doğu Alman içeceği olduğunu ancak içeceğin kapitalistler tarafından yanlış tanıtıldığını söyler. Bunun dışında Alex'in annesi(Christiane) üst kattaki komşunun televizyonundan batı gündemli güncel haberleri duyunca şaşırır ve komşularının neden Batı-Almanya haberlerini izlemeye

başladığını sorar. Alex ise üst kattaki komşularının tatil için gittiği Macaristan'da Bavyera'lı bir kadına âşık olduğunu bu yüzden de Batı'ya sempati duymaya başladığı yalanını söyler. Annesinin televizyon izlemek istemesi hipergerçeklik boyutunu daha da derinleştirir. Alex, Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde(DAC/DDR) çalıştığı TV tamirciliğine yeni düzende de (fakat bu sefer bir firmada çalışarak) devam etmektedir. Alex annesinin TV izleme isteğini gerçekleştirmek için iş yerinden arkadaşı ve montajcı olan Dennis ile birlikte; eski DAC devlet kanalında yayınlanmış olan en yakın tarihli haber görüntülerinden başlayarak ve eski tarihli haber görüntülerini de kapsayacak şekilde bir görüntü havuzu oluştururlar. Bu görüntü havuzuna güncel olarak kendi çektikleri dış mekân görüntülerini de ekleyerek ve bu görüntüleri çeşitli konular perspektifinde montajlayarak; gerçekliği medya aygıtı üzerinden manipüle ederler ve Alex'in annesinin yaşamasını sağlayacak olan “Demokratik Almanya Cumhuriyeti” hipergerçekliğinin devam etmesini geniş bir alana yayılacak şekilde sağlarlar.

Annesinin karşı binaya asılan Coca-Cola afişi ile ilgili kaygılarını gidermek için Alex ve Dennis, Coca Cola'nın Doğu-Berlin'deki merkezinin önüne giderler ve burada Coca-Cola afişleri önünde Dennis TV spikeri gibi konuşmaya başlar. Bu sırada çekim izinleri olmadığı için şirket görevlileri tarafından müdahaleye uğrarlar. Ancak montajlanan görüntülerin gerçekliği ile gerçekliğin kendisi arasındaki fark büyüktür. Montajlanan görüntülerdeki müdahalenin sebebi Alex ve Dennis'in çekim izni olmadıkları için değil, sanki gerçekleri ortaya koyan DAC resmi televizyonunun engellenmeye çalışılması gibi görünmektedir. Dolayısıyla haber bülteninde varılan son nokta Coca- Cola'nın orijinal özünün 1950'li yıllarda DAC laboratuvarların üretildiği “gerçeği”dir. Coca- Cola merkezi önünde video-haberi çekmeyi planlarken Alex'in anlatıcı sesi şöyle der: *“o gün bulutlara dalıp gittiğimde gerçeğin kuşkulu bir konu olduğunu fark ettim; annemin aşına olduğu çevreye uyarlanabilen...”*.

Alex'in işten çok yorgun geldiği bir gün uyuyakalması sonucu annesi yattığı

odasından dışarıya çıkarak etrafı gezmek ister. Asansöre bindiğinde asansörün içinde Nazi amblemleri ve çeşitli pornografik grafiti çalışmaları görür. Biraz şaşırda da durumu anlayamaz. Apartmandan çıkarken eski DAC dönemi mobilyalarının hızla çöpleri boyladığı ve yerine yeni IKEA ürünlerinin getirildiği hızlı bir tüketim hareketliliğine şahit olur. Eski DAC dönemi mobilyalarının atıldığı çöplerin yanından geçerek ana cadde kenarında durduğunda büyük bir Lenin Heykeli'nin askeri bir helikopterle sökülüp götürüldüğünü görür ve olanlara anlam veremez. Bu sırada uyanmış olan Alex koşarak annesinin yanına gelir ve onu tekrardan odasına, *illüzyon evrenine* götürür. Durumla ilgili olarak kafası karışan ve gitgide şüphelenmeye başlayan annesinin şüphelerini gidermek adına Alex bir *video-haber* daha hazırlamaya karar verir. Bu karar doğrultusunda, gerçekte duvarın yıkılması sırasında Doğu-Berlin'e akın eden binlerce Doğu-Berlinli görüntüsünü ve Batı-Almanya'nın gelen her Doğu-Almanya vatandaşına vereceğini taahhüt ettiği 200 dolarlık hoş geldin parası söylemini aynı görüntüleri kullanarak tersine çevirir. Sanki kapitalizmden ve ağır rekabet koşullarından bıkan insanlar Doğu'ya akın etmeye başlamış ve Doğu-Alman hükümeti de onlara 200 dolarlık hoş geldin parası vermeyi taahhüt etmiştir.

Filmin sonuna gelindiğinde tarihsel gerçeklik içinde yıkılmış olan “Demokratik Almanya Cumhuriyeti’nin, Alex’in yarattığı illüzyon dünyasında gerçekliğin aksine; ekonomik, toplumsal, kültürel ve politik her alanda Batı Almanya’yı domine ettiğini görürüz. Ne var ki Alex’in sevgilisi Lara’nın *katlanılmaz gerçeği* Alex’in annesi Christiane’a söylemesiyle illüzyon yerini gerçekliğin kendisine bırakır. Fakat bu durumdan haberi olmayan Alex, rahatsızlığı nüksettiği için tekrardan hastaneye yatırılmış olan annesine, ilk Alman kozmonotu Sigmund Jahn’ın Doğu Almanya’nın yeni devlet başkanı olduğu haberini yapan bir video hazırlar. Annesi tüm *gerçekliğin* artık farkında olmasına rağmen esasında belki de Alex için daha da önemli olan illüzyon duygusunun bozulmaması adına bu illüzyonu bozacak herhangi bir davranışta bulunmaz. Zaten filmin sonlarına doğru Alex: “*Belki de Annem için yarattığım “DAC”,*

aslında benim istediğim ülkeydi” demektedir.

Sonuç olarak filmin genelinden çıkarılacak yorumların başında önemli iki nokta bulunmaktadır: Birincisi, illüzyon duygusunun kişi için yaşamsal önem taşıdığına yönelik olan düşüncedir. İkincisi ise “gerçekliğin” medya üzerinden uğradığı manipülasyondur. Ayrıca film bize “gerçeklik” denen şeyin son derece izafi bir kavram olduğunu, illüzyonun da pekâlâ “gerçekliğin” yerini alabileceğini hem hikâye bazında hem de filmin görüntüleri aracılığıyla göstermektedir. Bunun dışında film seyirciye sinemasal illüzyon sunma konusunda da başarılıdır. İmgeler aracılığıyla toplumsal tarihsel süreç ile kişisel tarihsel süreçler arasındaki zıtlıklar ve farklılıklara dair göstergeler, bizim eski Doğu-Alman vatandaşları ve tarihi üzerine düş gücümüzü harekete geçirmemize olanak sağlamaktadır.

2.2.10 Das Leben Der Anderen (Başkalarının Hayatı)

Yönetmen: Florian Henckel von Donnersmarck

Yapım-Yıl: Almanya-2006

Özet

Film “Demokratik Almanya Cumhuriyeti”nin bekası için binlerce kadroyla oluşturulan Stasi birimini ve bu birim içerisinde önemli bir pozisyonda çalışan ve bakan tarafından bir sanatçıyı takip etme görevine atanan Yüzbaşı Gerd Wiesler’in karşılaştığı oyunları konu edinir. Wiesler, gözetlediği tiyatro yazarının rejime karşı gelmediğini, şüpheli herhangi bir harekette bulunmadığını görür ve bu görevin altında başka bir amaç yattığını fark eder. Yazarın hayatına her gün daha çok giren Wiesler, zamanla takip edilmekte olan yazara kendisinin bile fark etmediği yardımlarda bulunur. Duvar yıkılıp DAC dağıldıktan sonra Wiesler’in rejimden koruduğu yazar, halka açılan Stasi arşivlerinden Wiesler’in kim olduğunu öğrenir. Çalıştığı bölgeye gider onu bulur fakat konuşamaz. Ancak iki yıl sonra “İyi bir insan

için sonat” isimli kitabını Wiesler’e adar. Wiesler tesadüfen geçtiği bir kitapçının önünde kitabı ve yazarın ismini görür kitabı satın alır. Yaptığı iyiliğin yapılan kişi tarafından öğrenilmiş olduğunu görür.

Çalışmanın ilk bölümünde, tekrarlanan görüntülerin hipergerçekliği konusunda sinemanın önemli ve ikna edici bir rolü olduğuna değinilmiştir. Özellikle tarihsel anlatılarda bu ilişkinin daha da kritik bir hal aldığını *Das Leben Der Anderen* filmi üzerinde de yorumlamak mümkündür. Filmde Stasi’ye çok seçici bir bakış açısıyla yaklaşmış ve özellikle devletin peşinde olduğu ve açığını bulmak için çok ciddi şekilde uğraştığı ünlü oyun yazarını koruyan “iyi” Stasi subayının hayatı ve bireysel iradesi öne çıkartılmıştır. Bu konuda çoğu izleyici filmin yönetmenine herhangi bir yer ve zamanda geçebilecek bir hikâyeyi gerçek tarihsel polis gücünü (Stasi) kullanarak anlatması konusunda ciddi bir biçimde eleştirel yaklaşmıştır. Ancak Gerry Coulter’a göre mevzu bahis eleştirileri sekteye uğratan nokta; filmde görülen eylemlerin tek bir Stasi çalışanı tarafından bile uygulan(a)mamış olduğudur. Çünkü geçmişte zaten böyle bir girişimi imkânsız kılan ve amirlere dahi kanaat alanı tanımayan baskıcı, denetleyici bir sistem mevcuttur(Coulter, 2012). Dolayısıyla *Das Leben Der Anderen* filminde *gerçeklik* “görüntülerin mükemmel mazereti arkasında kaybolmayı tercih etmiştir”(Akt. Coulter: 2012). Dolayısıyla burada görüntüler aracılığıyla yitirilen tarihsel gerçeklik kayıp referanslar kuşağına dönüşmüştür.

Bu tarz bir filmin bizi rahatsız etmesinin sebebi görüntülerin yaşadığımız zamanda fazlasıyla önemli hale gelmesidir. Çünkü görüntüler çoğu zaman gerçeğin yerine geçerler ve onların bu büyümlü statüsü dünyanın radikal illüzyonu denilen şeye benzer. Coulter’ın aktardığına göre: “Gerçeğin ne olduğunu bilemeyiz; ancak arkasında saklandığı *görünümleri* bilebiliriz”(A.g.e, 2012). Öyleyse bu minvalde ele alındığında Baudrillard’ın dediği gibi *gerçeğin felaketi yerine neden sanalın sürgününü* tercih ettiğimiz anlaşılmaktadır(akt. Coulter a.g.e). *Das Leben Der Anderen* filmi; Baudrillard’ın “*Görüntünün gücü, onun gerçekliği reddetmesiyle doğru orantılıdır*”

(akt. Coulter) sözüyle anlatmak istediği şeye denk düşmektedir. Filmde görüntüler sözde tarihsel bir durumu anlatmasına rağmen gerçeklikle bağı son derece zayıftır ve gücünü de buradan almaktadır. Görüntüler Stasi ile ilgili gerçekleri az bilen ya da hiç bilmeyen izleyicilerin kafasında herhangi bir soru işareti yaratmadan gerçekliğin yerini alır ve *mitleşirler*. Günümüzde *gerçeklik* olarak dilimize doladığımız şey, daha önceki bölümlerde de bahsettiğimiz gibi –*geçmişin trajik olayları da dâhil olmak üzere*- medya aygıtları üzerinden filtrelenerek karşımıza gelmektedir. Dolayısıyla “gerçekliğin daha önce hiç olmadığı kadar hipergerçekleştiği böyle bir zamanda; iyi Stasi subayının hikâyesini anlatan filmlerin ortaya çıkacağı”(Coulter, 2012) muhtemeldir. Sonuçta anlaşılan şudur ki film yapımcıları(yönetmenler) *tarihsel gerçekliği* medya aygıtı sayesinde bir oyun hamuru gibi şekillendirip manipüle etme konusunda rakipsizdirler.

SONUÇ

“Hem sihirli hem de gerçekçi bir tarafı olan, tüm büyüleyici-etkileyici gelişmeleri bünyesinde barındıran sinema, embriyogenetik potansiyelinde dünyanın tüm imgelerini barındıran muazzam bir arketipik rahmi andırıyor” (Morin’den Akt. Diken&Lausten: [2007]2008: 19).

Batı kökenli sosyoloji ve felsefe disiplinleri ya da psikanaliz ile sinema arasındaki kuramsal ilişki neredeyse sinema tarihi kadar eskidir. Ancak bu ilişki özellikle ikinci dünya savaşından sonra medya araçlarının çoğalmaya ve toplumsal yaşamla aktif ilişki kurmaya başlamasıyla birlikte hızla artan bir seviyede yoğunlaşmış ve günümüzde artık filmler sosyolojinin yoğun olarak beslendiği bir alan haline gelmiştir. Geline bu noktada sinemanın adeta sosyolojinin bir alt-dalına dönüşme ve kendi özgünlüğünü yitirme riski üzerine yapılan eleştiriler tartışmaya değer bir konu olmakla birlikte filmlerin içinden çıktıkları toplumlara dair sosyolojik, psikolojik ve tarihsel veriler sundukları da bir o kadar tartışma götürmez bir olgudur.

Bu çalışmanın başından beri yapılmak istenen şey de filmlerle ve dolayısıyla ağırlıklı olarak görüntülerle (imgelerle) sosyolojik ve kuramsal ilişkiler kurmak olmuştur. Sinema filmleri (kurmaca filmler) üretilirken genellikle sosyolojik bir amaçla üretilmezler. Ancak filmler üretildikleri andan itibaren -kendilerine rağmen- sosyolojik olgular haline gelirler ve öyle ya da böyle üretildikleri toplumlara görüntüler(imgeler) üzerinden ışık tutarlar. Fakat “toplumlar hiçbir zaman ‘olduğu gibi’ mevcut değildir. Sadece bir bakış aracılığıyla çarpıtıldığı şekliyle ‘görülür’” (Diken&Laustsen[2007]2008: 28). Biz de seçmiş olduğumuz ülkelerin önemli yönetmenlerinin kendi toplumlarına yönelik bakışından süzülerek *çarpıtılmış* olan filmleri Jean Baudrillard’ın Simülasyon kuramından faydalanarak irdelemeye ve yorumlamaya çalıştık.

Bu irdelemede temel kuramsal odağımız olan *gerçeklik ilkesi*’nin sanayi sonrası

dönemin Batı toplumlarında ortadan kalktığına ve yerini hipergerçeklik evrenine bıraktığına dair olan kuramsal iddianın izini sürdük. Bu noktada sinema filmlerinin de hipergerçeklikten nasibini aldığını; simülasyon evreninin önüne gelen her şeyi bir kasırga hortumu gibi yuttuğu bir evrende sinemanın da en fazla simülasyon evrenine dair olanı yansıtabildiğini ve medya araçları üzerinden üretilen gerçeğin birebir aynısı olan *imgelerin gerçeğin kendisini de hipergerçeğe dönüştürdüğünü* gördük. Dolayısıyla Baudrillard'ın perspektifinden hareketle imge ve illüzyon sanatı olarak adlandırdığımız sinemanın gücünün *gerçekliğe* birebir benzemekle ya da *gerçekten* daha *gerçek* (Hipergerçek) olmakla değil, tam tersine gerçeklikten boyut eksiltmeyle artabileceği görüşünü inceledik.

Baudrillard'ın imgeye verdiği önem büyüktür. Ancak ona göre içinde bulunduğumuz dünyada teknolojinin de katkısıyla imgeler aşırı miktarlarda ve hızla üretilmekte dolayısıyla böylesi bir imge üretimi sonucunda esasen imgenin kendisi katledilmektedir. İmgeler nesnelleştirilip öldükten ya da gücünü yitirdikten sonra ise sadece biçimsel düzeyde var-olabilmektedirler. Ancak bu sefer de imgeden yararlanarak illüzyon, düş ve fantezi yaratabilme imkanı ortadan kalkmaktadır. Bu durum sinemanın (görüntünün sanatı) kendisi için de ölümcül bir sonuçtur.

“Sinema hakkında söylenebilecek bir şey varsa o da sessiz sinemadan sesli sinemaya, oradan renkli filmler ve ileri teknoloji ürünü özel efektlere kadar giden bir evrim ve teknik gelişme sürecinde zamanla sahip olduğu o illüzyon gücünü sözcüğün gerçek anlamında yitirmiş olduğudur. Teknoloji geliştikçe, sinematografik anlatım giderek kusursuzlaştıkça illüzyon gücü de giderek zayıflamıştır. Günümüz sineması artık anıştırabilmekten de, illüzyon sunabilmekten de aciz yani her şeye hiperteknik, hiperetkileyici, hipergörünür bir görünüm kazandırmış vaziyettedir”(Baudrillard, 2005).

Bu çalışmada ele alınan filmlerin de Baudrillard'ın bahsettiği anlamda illüzyon yaratabilme kabiliyetleri görece sınırlıdır. Çünkü filmler illüzyonların yitirildiği ve arzuların tamamen gerçekleştiği bir evrende üretilmiş bulunduklarından dolayı herhangi

bir illüzyon sunabilmeleri güç görünmektedir. Ancak bu filmlerin yönetmenleri işledikleri konular çerçevesinde bir şeylerin yolunda gitmediğini bilmekte ve bu yolunda gitmeyen noktaları tartışmaya açmaya çalışmaktadır. Bu anlamda özellikle Haneke ve Seidl gibi yönetmenlerin filmlerindeki imgeler bir şeyler söylemeye, ima etmeye çabalamaktadır. Bu filmlerin eleştirel yaklaşımları izleyicilerin zihinsel olarak kendilerini ve çevrelerini ve içlerinde yaşadıkları hayatı birçok konu özelinde sorgulamasına aracı olmaya gayret etmektedir. İnsanların maddi dünyalarının büyük oranda tatmin edildiği ancak yaşamlarındaki metafiziksel motivasyonlara dair beklentilerinin determinist bir bakışla çeşitli kategorilere indirgendiği bir dünyada; bir insanın neden gönüllü köleliği seçtiği, neden banka soygunu yaptığı, neden intihar ettiği, neden *hiçbir sebep yokken* cinayet işlediği, neden işkence yapmaktan ve alıkoymaktan haz duyduğu gibi soruları düşünmek önemlidir.

Hipergerçeklik evrenindeki her şeyin gerçeklik evrenindeki gibi görünümünü koruduğunu ancak özlerini ve anlamları yitirdiğini söylemiştik. Almanya ve Avusturya toplumlarının da tarihsel olarak değerlendirildiğinde belirli bir *ideal* aşamaya ulaştıktan sonra toplumsal gelişme hızlarının salt teknolojik gelişme olarak devam ettiği fakat buna karşın insani ve vicdani olarak sürekli değer kaybettikleri görülmektedir. Bu simülasyon evreninden bir çıkış olup olmadığı(çünkü Baudrillard bunun sonsuza dek sürebileceğini belirtmektedir) konusunda kesin bir şey söylemek olanaksız olmakla birlikte; sinemanın (herşeye rağmen) burada önemli bir etken olarak toplumun zihninde yeni bir tahayyül yaratma potansiyeline sahip olduğu açıkça görülmektedir.

“Sinema çağdaş toplumsal ilişki(sizlik)leri ve bununla beraber bireylerin en mahrem veya en aleni arzularını ve korkularını şekillendirme açısından belirgin bir güce sahiptir. Bir bakıma sinema, bir tür toplumsal bilinçdışı işlevi görür: Toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip bükür. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Gelgelelim sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz/eğip bükmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne

muazzam bir olanaklar evreni serer.” (Diken&Lausten, [2007]2008: 24).

Medya araçları içinde belki de tek fantazmagorik niteliğe sahip olan Sinema, ne yapmak istediğini bilen kaliteli sanatçıların elinde, içerisinde bulunduğu atıl ve büyüğü bozulmuş durumdan kurtulabilir ve izleyicilerle arasındaki o eski düşsel ilişkiyi güçlü bir şekilde yeniden yakalayabilir. Böylelikle izleyici kitlelerinin zihninde içerisinde yaşadıkları dünyadan tamamen farklı dünyalar hakkında illüzyonlar oluşturabilir.



KAYNAKÇA

ABEL, Marco; **The Counter-Cinema of the Berlin School**, *Cinema and Social Change in Germany and Austria* kitabı içinde, Wilfrid Laurier University Press, 1. Baskı, Waterloo-Ontario-Canada, 2012.

ADANIR, Oğuz; **Baudrillard**, Say yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2010.

ADANIR, Oğuz; **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış**, Doğu Batı Yayınları, Toplu Basım, Ankara, 2010.

ADANIR, Oğuz; **Sinemada Anlam Ve Anlatım**, Say Yayınları, 1.Baskı, İstanbul, 2012.

ADANIR, Oğuz; **Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar Ve Söyleşiler**, Hayal-Et Kitap, 1.Baskı, İstanbul, 2008.

BATAILLE, Georges; **Lanetli Pay**, Çev. Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 2010.

BAUDRILLARD, Jean; **Nesneler Sistemi**, Çev. Oğuz Adanır & Aslı Karamollaoğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 3.Baskı, İstanbul, 2014.

BAUDRILLARD, Jean; **Tüketim Toplumu**, Çev. Hazal Deliceçaylı & Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, 6. Basım, İstanbul, 2013.

BAUDRILLARD, Jean; **Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri**, Çev. Oğuz Adanır & Ali Bilgin, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul, 2009.

BAUDRILLARD, Jean; **Simülakrlar Ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, 9. Basım, İstanbul, 2014.

BAUDRILLARD, Jean; **Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu**, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, 4. Baskı, Ankara, 2010.

BAUDRILLARD, Jean; **Çaresiz Stratejiler**, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2. Basım, İstanbul, 2011.

BAUDRILLARD, Jean; **Baştan Çıkarma Üzerine**, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2005.

BAUDRILLARD, Jean; **Amerika**, Çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 2013.

BAUDRILLARD, Jean; **Kötülüğün Şeffaflığı**, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınlar, 4. Basım, İstanbul, 2010.

BAUDRILLARD, Jean; **Kusursuz Cinayet**, Çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 2012.

BAUDRILLARD, Jean; **TAM EKRAN**, Çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2002.

BAUDRILLARD, Jean; **İmkânsız Takas**, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2012.

BAUDRILLARD, Jean; **Anahtar Sözcükler**, Çev. Oğuz Adanır & Leyla Yıldırım, Paragraf Yayınevi, 1. Baskı, Ankara, 2005.

BAUDRILLARD, Jean; **Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği**, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, 3. Basım, Ankara, 2015.

BAUDRILLARD, Jean; **Cool Anılar**, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2006.

BAUDRILLARD, Jean; **Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo**, Çev. Oğuz Adanır, Sens & Tonka, Paris, 2005.

BAUDRILLARD, Jean; **Neden Her Şey Hala Yok Olup Gitmedi?**, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, 1. Basım, Ankara, 2012.

BENJAMIN, WALTER; **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 8. Baskı, İstanbul, 2011.

BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 21. Basım, İstanbul, 2014.

BOYER, Sophie; **The Triumph of Hyperreality: A Baudrillardian Reading of Micheal Haneke's Cinematic Oeuvre**, *Cinema and Social Change in Germany and Austria* kitabı içinde, Wilfrid Laurier University Press, 1. Baskı, Waterloo-Ontario-Canada, 2012.

BRONOWSKI, Jacop & MAZLISH, Bruce; **Leonardo'dan Hegel'e Batı Düşünce Tarihi**, Çev. Elvan Özkavruk Adanır, Say Yayınları, 1. Baskı, 2012.

CIEUTAT, Michel & ROUYER, Philippe; **Haneke, Haneke'yi Anlatıyor**, Çev. Siren İdemen, Everest Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2014.

COULTER, Gerry; **Jean Baudrillard and Cinema: The Problems of Technology, Realism and History**, *Jean Baudrillard: From the Ocean to the Desert -The Poetics of Radicality* içinde, Intertheory Press, Florida, USA, 2012.

ĐIKEN, Bülent & LAUSTSEN, Carsten Bagge; **Filmlerle Sosyoloji**, Çev. Sona Ertekin, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

ELSAESSER, Thomas; **New German Cinema A History**, 1. Baskı, MACMILAN PRESS LTD, London, 1989.

GANE, Mike; **Jean Baudrillard: Radikal Belirsizlik**, Çev. Ali Utku & Serhat Toker, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 1. Baskı, Ankara, 2008.

HALMER, Susanne; **Österreichischer Film und nationale Identität**, Diplomarbeit, Publication: University of Vienna, , Vienna, 2011.

KAHLENBERG, Friedrich P.; **Film, Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 4: Kultur** içinde, (Der. Wolfgang Benz), Fischer Taschenbuch Vlg, S. 464-512, Frankfurt am Main 1989.

NOBLE, EVAN S.; **Marshall Plan Films and Americanization**, Master's Thesis, Publisher: Virginia Polytechnic University, Blackburg, Virginia, 2006.

RENTSCHLER, ERİC; **From New German Cinema to the Postwall Cinema of Consensus**, *Cinema and Nation* içinde, Psychology Press, S. 260-278, London, 2000.

RİGEL, Nurdoğan (editör); **Kadife Karanlık**, Hazr. Nurdoğan Rigel vd., Su Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul, 2005.

SAYIN, Zeynep; **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2009.

VİRİLİO, Paul; **Enformasyon Bombası**, Çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2003.

SÜRELİ YAYINLAR (ONLİNE VEYA BASILI DERGİLER)

ADANIR, Oğuz; **Teknolojik Gelişmeden Nesne Teknolojisine Yada Toplumsal Gelişme Nasıl Durakladı?**, *Özne 14. Kitap*, S.7-21, 2011.

ADANIR, Oğuz; **Hangi Evrende Simülakrlar Gerçeğin Yerini Alamadılar**, *Birikim Dergisi*, Sayı:216, S. 80-88, İstanbul, 2007.

BRANDLMEIER, Thomas; **Nachkriegskino**, *German as a Foreign Language* içinde, S. 26-42, No: 3- PDF versiyon, München, 2013.

http://www.gfl-journal.de/Issue_3_2013.php (ERİŞİM TARİHİ: 04-2016)

DASSANOWSKY, Robert; **Der Österreichische Film**, *ROTWEISSROT Journal*, Seite 16, No: 3, Austria, 2011.

ERHAN, Çağrı; **Avrupa'nın İntiharı ve İkinci Dünya Savaşı Sonrası Temel Sorunlar**, *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, Sayı: 1-4, Cilt: 51, S.259-273, Ankara, 1996.

PEUCKER, Brigitte; **Effects Of The Real**, *Kinoeye vol.4 issue 1*, Austria, 2004.

<http://www.kinoeye.org/04/01/peucker01.php> (ERİŞİM TARİHİ: 05.2016)

İNTERNET SİTELERİ

LUTZ, Cosima; **Was sich in Österreichs Kellern wirklich verbirgt**, Deutschland, 2014. <http://www.welt.de/kultur/kino/article135012539/Was-sich-in-Oesterreichs-Kellern-wirklich-verbirgt.html> (ERİŞİM TARİHİ: 05.2016)

GLISCHKA, Ernst; **Haneke's "Der siebente Kontinent"**, 2012.

<https://www.freitag.de/autoren/ernst-glischka/haneke-s-der-siebente-kontinent>

(ERİŞİM TARİHİ: 04.2016)

KEUSCHNİGG, Markus; **Acht Fragen an Ulrich Seidl**, 2014.

<http://im-keller.at/interview/> (ERİŞİM TARİHİ: 04-2016).

BEIER, Lars-Olav; **Extrem-Regisseur Ulrich Seidl: Der Hingucker**, Deutschland, 2007.

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/extrem-regisseur-ulrich-seidl-der-hingucker-a-512991.html> (ERİŞİM TARİHİ: 05-2016)

NICODEMUS, Katja; **Stickige Stille**, *DIE ZEIT*, Deutschland, 32/2002.

http://www.zeit.de/2002/32/Stickige_Stille (ERİŞİM TARİHİ: 05-2016)