

SİNEMA, MUHALEFET VE KAOS: ESTETİZE EDİLMİŞ ŞİDDET

Murat Demirci



Bugün sinema üzerine düşünürken ve yazarken ihtiyaç duyulan ve aynı zamanda hem klasik dönem hem de sonrası kuramsal çerçevelerle örtüşen temel sorunsallardan birisi 'hammadde' kavramının çetrefilli bir yapıya bürünmesidir. Sinema salonlarındaki değişiklikler ve işlevlerinin azalması, ev sineması sistemlerinin yaygınlaşması, sadece sinema gösterimi yapan özel kanalların artması, taşınabilir medya oynatıcılar, üç boyutlu görüntüler ve elbette ki internet paylaşımlarının yoğunluğu gibi gelişmeler, sunum ve duyum üzerindeki sorunları ve soruları çeşitlendirmekle birlikte karmaşık bir değerlendirmeler bütününe ortaya çıkarmaktadır.

Postmodern bir bakış açısıyla bir tüketim metaı ya da Marcus'un deyişyle bir 'arzu nesnesi'dir sinema. Hal böyle olunca bir zamanların 'sanat ve toplum' tartışmalarının karşıtlığıyla süre giden tümleyici ve tek boyutlu eleştireliliğinin tarihsel mirasının çok uzağında, üretim ve sermaye ilişkileri, politik etkiler, ideoloji, etnik perspektifler, tanıtım ve reklâm süreçleri, pazarlama stratejileri, yıldız oyuncular, din, cinsiyet ve diğer kültürel etkileşimler, akademik çevreler, medya ayağı gibi filmin üretim ve tüketim aşamalarını etkileyen birçok unsurdan bahsetmek mümkündür. Elbette sinemanın inşa ettiği dil ise hem sunum hem de duyumsal süreçler, yani nasıl bakılacağı hususunda da belirleyicidir. Bir diğer taraftan da ticari bir sektör olan sinemanın seyirci ile ilişkilerinde reklam, yıldız oyuncular, gişe beklentileri de göz önünde tutulmalıdır. Ayfre'nin ifadesiyle filmlerin çoğu sonunda film yapımcısının gücünün rolü içinde değerlendirilecektir. Onlar ister propaganda ister pornografik olsun sonuçta deneyimin bir aracı haline gelecekler ve izleyicinin gereksinimi doğrultusunda belirleneceklerdir. Film yapımcısı kendini bu gereksinimlerin tatmin edilmesine teslim etmektedir. Ne olursa olsun sinema dünyadaki yaşantımızı zenginleştirmektedir; bu önceden biçimlenen fikirler hizmeti şeklinde olabildiği gibi, patolojik gereksinimler doğrultusun-

da da olabilmektedir (Andrew, 2007:286). Ayfre seyirci ve film etkileşimini bir nevi arz-talep ilişkisi olarak belirtse de sinema konumu itibariyle belirleyici unsurlara hâkimdir. Toplum mitlerinin en etkin sunumu sinema tarafından yapılmaktadır. Seyirci açısından alımlama eğitim, ırk, dil, din, cinsiyet gibi pek çok değişkene bağlı olsa da sinema gerçekliği yeniden üretme avantajını elinde bulundurmaktadır.

Klasik dönem sinema izleyicisi ile günümüz sinema izleyicisinin deneyimlerini farklılaştıran birçok unsur mevcuttur. Yukarıda da ifade edildiği gibi teknolojik yenilikler ve sinema deneyimini salon dışına taşıyan kolaylıklar film izlemeyle ilgili sinemasal sınırları yıkarak, izleyicinin film üzerinde daha egemen konuma gelmesini sağlamıştır. Yine de bu durum izleyici açısından pek çok tuzağı içerisinde barındırır. Mulvey'nin de belirttiği gibi film durdurulabilir/geciktirilebilir oldukça bu düz anlatısal izlemeden, favori anlar ve sahneleri seyretmeye yönelik parçalanmış bir film seyretme edimi haline dönüşebilir. Böylece akan giden görüntüler olarak film sahip olunabilir, ele alınabilir bir hal alır. Hatta doğrusal gidişatı pürüzlü hale getiren bu durum, sinema ile ilgili estetik hazı dönüştürerek fetişistik bir gözetlemeye varır (Kırel, 2010:187). Seyircinin edilgen konumunda bazı değişiklikler olsa da bütün sanat dallarında olduğu gibi -toplum üzerindeki etkisi de göz önüne alınınca- sinemanın ideolojiyle etkileşime girmesi tabii bir durumdur. Sinemanın kuruluş ve gelişme aşamalarından itibaren bu durumu gözlemlemek mümkündür. Erken dönem Rus, Alman ya da Amerikan sinemasında iktidar ve sinema ilişkileri sinemanın gelişimine katkı sağlamakla birlikte, sinemayı politikleştirmiştir. Burada Riefenstahl, Griffith gibi sinemacıları hatırlamakta fayda var. Örneğin Griffith Amerika'da Kuzey-Güney Savaşı döneminde beyazlar adına ırkçılığı övmek için *"Bir Millet'in Doğuşu"* (1914) filmini çektiğinde Ku Klux Klan örgütünü ateşleyen bir fitil vazifesi görürken, kendisinden sonra gelen sinemanın biçimlenmesinde de etkili olmuştur. Yine 1902 Almanya doğumlu Leni Riefenstahl'ın, 1932 yılında Hitler ve Goebbels ile tanışması onu Nazi Partisi'nin propagandasını yapan bir sanatçıya dönüştürdü. Özellikle *"İradenin Zaferi"* filmi sinemanın propaganda gücü açısından en önemli arketiplerden birisidir. Benzer şekilde Amerikan sinemasındaki endüstrileşme ve sinemanın geniş kitlelere hitap edecek şekilde popülerleşmesi, sinema-kapitalizm bağlamında değerlendirilebilir. Özellikle 1950'li yıllardan itibaren televizyon popüler kültürü üreten ve aktaran baş aktörlerden birisi olurken, kapitalizmin kodlarının yeniden üretilmesi ve geniş kitlelere yayılmasını sağlamıştır.

Gelişmekte olan farklı ülke sinemaları ve bazı sıra dışı yönetmenlere rağmen Amerikan sinemasının gücü ve diğer ülke sinemaları üzerindeki etkileri yadsınamayacak derecede fazladır. İstisnalar dışında Hollywood sinema-

sında ‘ana akım’ filmleri olarak nitelenen bu yapıtların belirleyici özelliklerine ve bunların seyirci üzerindeki olası etkilerine de kısaca değinmekte fayda var. Robin Wood, Hollywood sinemasının temel özelliklerinden bahsederken Amerika’nın herkesin refahı ve mutluluğu yakalayabileceği, karşılaşılan problemlerinse köklü çözümlere gerek olmaksızın var olan sistem içerisinde (sistemin elverdiği ölçüde ve sistemin sağladığı olanaklarla) çözülebileceği bir yer olarak tanımlandığını ifade eder (Wood, 2004: 320). Gerçekliğin yenisinden üretildiği bu sinema kurgu, biçim ve bakış açısı gibi birçok teknik özelliği ile Althusserci bir söylemle egemen ideolojinin aygıtlarından birisidir. Hollywood sinemasında izleyicinin beyazperdeye yansıtılan kurgulanmış gerçeklikle özdeşleşmesi istenir. Bu da teknik unsurlarla ilgili bazı kaidelerin oluşmasına neden olmuştur. Örneğin biçim seyirciden gizlenmeli, bakış açısı da buna hizmet etmelidir. Kurmaca bir dünya ile karşı karşıya olduğunun seyirciye sezdirilmesi ya da açıktan ilan edilmesi istenmez. Biçim örtük olmalıdır ki seyirci sorgulamak yerine büyülensin. Bugün Hollywood klişeleri diye ifade edilen ve izleyici açısından zihni yormayan, başı ve sonu genelde doğrusal bir düzleme oturan tüm ana akım filmleri bu örtülü propagandanın şekillendirdiği yapının ürünleridir. Bütün kamusal alanların ve devlet organizmalarının simülatif sosyal bilinçaltı sürecini besleyen ve de ondan beslenen teorik ideal ve durağan bir nevi büyülü imajları söz konusudur. Amaç sadece kurumsal yapıyı korumak olur ise, yeni imajlar ile onu korumaktan başka hiçbir şey kalmaz. Ve bu imajlar toplum için gerçekte hiçbir şey ifade etmezler. Sadece alışkanlık ve ritüel bürokrasisi inşa edilmiş olur. (Öztürk, 2008:193).

Sinemada Muhalif Akımlar

Sinema ve egemen ideoloji arasındaki ilişkinin, içerik ve biçim açısından belirlediği kodların aynı zamanda muhalif duruşlar üretmesi olağandır. Sinemanın gelişim süreci içerisinde hem yerel hem de beynelmilel etkilerle şekillenen muhalif sinema akımlarının ilki ‘Dışavurumculuk’tur. Özellikle Almanya’da etkili olan bu akım sanayi devrimi, kapitalizm ve burjuva ahlakına karşı tepkiler sonucu ortaya çıkmıştır. Rol yapmadaki yapaylık ve sürreal dekorlar ön plana çıkar. Renk kullanımları ve biçim uygulamalarıyla realizmden farklılaşan, burjuva materyalizminin birey üzerinde yarattığı travmayı vurgulayan muhalif bir akımdır. “*Dr. Caligari’nin Muayenehanesi*”, “*Metropolis*”, “*Nosferatu*” gibi filmler bilinen örnekler arasındadır. Sovyetler’de ise 1920 ve 1930’lu yıllar arasında devrim sineması özgün yapıtlar ve kuramsal çalışmalarla sinemaya önemli katkılar sağlamıştır. Elbette devlet

destekli Sovyet sinemasının ideolojik çerçevesi kendi düzleminde muhalif değildir. Ama ana akım sinemasıyla karşılaştırıldığında zaman muhalif bir düzleme oturtulabilir. Devrim sineması önceki dönemle bağları koparmaya çalışırken, yeni düzene ve sosyal birlikteliğe vurgu yapan politik filmler üretmiştir. En temel farklılıklarından birisi bireylerin değil kitlelerin ön planda olmasıdır. Özellikle Eisenstein geliştirdiği montaj tekniği ile izleyiciyi pasif durumdan çıkararak filme tepki göstermeye, anlam yaratma aşamasında bilincin etkin rol oynamasına olanak sağlar. Eisenstein'in "*Grev*" ve "*Potemkin Zırhlısı*", Dovzhenko'nun "*Arsenal*" ve "*Zvenigora*" filmleri, Pudovkin'in yönettiği "*St. Petersburg'un Sonu*", "*Cengiz Han'ın Torunu*" gibi filmler bu kategoride değerlendirilebilir. 1930'lu yıllardan sonra da, önemli hatta deneysel yapıtlar olmakla birlikte Stalin dönemi sinemasının ne kadar özgür olduğu tartışmalı bir konudur. 1930'lardan itibaren Sovyet sineması Stalin'in ve politbüro'nun emrine tabi bir organ tarafından sıkı sıkıya denetim altına alınmıştır. Böylece Sovyet film endüstrisinin yaratıcılığı ciddi anlamda törpülenmiştir. Sinema pratiği ilgili devlet denetim kurullarının talep, kriter ve raporlarına bağlı kalmıştır (Özcan, 2011:354).

II. Dünya Savaşı ve yarattığı yıkımın ardından İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçi akım, var olan sinema yapıtlarının dışında kalan tarzı ve içeriğiyle on yıl kadar etkili ürünler vermiştir. Elbette ki tüm sinema akımları gibi kalıcı izler bırakmıştır. Ana akım sinemasındaki aydınlık ve renkli dünyaya karşıt gri ve sert tonlamalarla, savaşın harap ettiği dünyanın gerçekliği beyazperdeye yansıtılmıştır. Çoğunlukla fakir halkı, köylüleri kendi zorlu yaşam koşulları içerisinde görüntülerken belgeseli andıran çekimler ağır basar. İtalyan sinemasındaki bu dönüşüm Hollywood sineması üzerinde de etkili olmuştur. İtalya'da faşist rejim sonrası, önceki dönemde orta sınıfı temsil eden sinemaya bir karşı duruş sergileyen ve farklı bir sınıfı merkeze alan bu yaklaşımın oluşmasında, Marksist entelektüellerin savaş sonrasında etkinliklerini arttırması belirleyici bir rol oynamıştır. Faşizmin etkisinde biçim ve içerik itibarıyla melodramı ön plana çıkaran kurgusal sinemanın fedakârlık, kahramanlık ve en uç noktada hayatın egemen ideoloji tarafından yüceltilen değerler adına feda edilmesi üzerine inşa edilen anlatısını parodileştirmek yerine, bu kurgu ve biçimi reddeden Yeni Gerçekçiler var olanı müdahale etmeksizin göstermek suretiyle insana ve onun durumuna karşı bir nevi saygı duruşunda bulundular. Böylece gerçeği yeniden üretmek yerine, toplumsal gerçekliği beyaz perdeye taşıdılar. Bu noktada umut kavramının olmayışı ve toplumsal kabulleniş bu filmleri devrimci bir muhalefet çizgisine taşımasa da alışılacelmiş Hollywood kalıplarına karşı duruşlarıyla tepkisel ve politik bir sinema anlayışına önemli katkılar yapmalarını sağlamıştır. 1945 yılında bir grup İtalyan sinemacı tarafından başlatılan bu akımın önemli isimlerin-

den bazıları şunlardır: Roberto Rossellini ("*Roma Açık Şehir*", "*Almanya Yıl Sıfır*") Federico Fellini ("*Cabiria Geceleri*", "*Sonsuz Sokaklar*"), Luchino Visconti ("*Yer Sarsılıyor*"), Vittorio De Sica ("*Umberto D*", "*Bisiklet Hırsızları*").

Fransa'da ise Andre Bazin ve onun yayınladığı sinema dergisi (Chaiers Du Cinema) etrafında toplanan yönetmenlerin başlattıkları Yeni Dalga akımı bir diğer muhalif akımdır. İtalya'dakine benzer bir şekilde Fransız solunun etkisiyle şekillenen bu akım Yeni Gerçekçilikte olduğu gibi benzer özellikte filmleri içermez. Daha çok ana akım sinemasının kalıplarının dışında olmaları filmlerin bu akıma dâhil edilmesinde etkili olmuştur. Kurallara görelilik değil, kurallara karşı bir duruş vardır. Cezayir gibi sömürgelerde özgürlük hareketlerinin gündemde olduğu ve Fransız solunun da bu hareketlere destek olduğu dönemde Yeni Dalga akımının öncüleri Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Erich Rohmer, Agnes Varda, Jacques Rivette, Chris Marker, Alain Resnais, François Truffaut, Lois Malle gibi isimlerdir. Yeni Dalga sinemasında, Hollywood ana akım sinemasına muhalefet etmek ortak amaç olduğundan, hem biçim hem de içerik olarak farklı filmler üretilmiştir. Belirli bir öyküyü merkeze yerleştirmek yerine kesik ve parçalı diyaloglarla bezenmiş olayları işlerler. Amaç izleyiciyi uyutmak değil uyarmaktır. İzleyici kurguyu fark etmeli, film ve kahramanlarla özdeşleşmemelidir. Seyirci sinemanın büyüsüne kapılmak yerine, kurgunun farkında olmalı, izlediklerinden yola çıkarak gerçek hayata yönelik sorgulamaya girişmelidir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgasından etkilenen Latin Amerikalı yönetmenler de ana akım sinemasına karşı duruş niteliğinde filmlere imza atmışlardır. "*Üçüncü Sinema*" ifadesi ilk defa Fernando Solanas ve Octavio Gettino tarafından kaleme alınan ve Hollywood sinemasına karşı bir muhalif duruşun gerekliliği üzerine ideolojik ve kavramsal çerçeveyi belirleyici bir manifesto niteliğindeki makalede kullanılmıştır. Kapitalist temeller üzerinde duran ana akım sinemasına karşılık Marksist bir duruş sergileyen 'Üçüncü Bir Sinemaya Doğru' isimli makalelerinde Solanas ve Gettino dönemin en değerli iletişim aracı olan filmlerin, Amerikalı olan endüstri sahiplerinin, dünya film pazarının efendilerinin ideolojik ve ekonomik çıkarlarını tatmin için tahsis edildiğini belirtir. Hollywood sinemasının Amerikan politikalarına paralel içeriklere sahip yapımlarında ötekileştirilen ve dış dünyaya olumsuz imajlarla yansıtılan Latin Amerikalıların, kendi gerçeklikleri ve kültürleri üzerinden bir karşı duruş üreten bir sinemayı harekete geçirmeleri gerektiği üzerinde dururlar. Entelektüellerin ve sanatçıların rolü üzerinde yapılan tartışmaların iki kutup üzerinde gidip geldiğini, bunlardan birisinin politik süreçlerle sınırlandırılmaması gereken evrensel ve tek anlamlı kavramlar üzerinden yürütülen kültür, sanat, güzellik, sanat yapıtı ve güzelin ayrıcalığı gibi ifadeler bütünü; bir diğerinin ise anti-empyralist manifesto-

larla varolan politik bağlanımlar olduğunu belirtirler. Solanas ve Gettino egemenler ve ulus arasındaki rekabete dayandırdıkları karşılıklı kültür, sanat ve sinema anlayışının, ulusa dayanan yönünün özgürlüğe dayalı ve dolayısıyla evrensel olan itici gücü sayesinde ikiliğin üstesinden gelerek zamanla tek bir evrensel kategori olacağını savunurlar.

Makalede değinilen ve geçerliğini koruyan önemli tespitlerden birisi de muhalefet kavramının egemen güçler tarafından manipölasyonudur. Yeni-sömürgeciliğin yarattığı ikiliğin farkında olmayan entelektüeller, sanat yapıtlarını egemen ideolojinin belirlediği 'evrenselleştirilmiş' kavramlar üzerinden değerlendirmektedirler. Hatta kendisini farklı alanlarda simgesel kodlarla gizleyen iktidar, sanal bir muhalefet oluşturarak hareket alanını belirlediği sınırlı ve kontrollü ikilikle varlığını pekiştirirken muhalefeti de kendine bağlar. Sinema, Zizek'in de ifade ettiği gibi simgelerin, mitlerin ve ritüellerin yardımıyla bu örtük anlatının yansıtıldığı alanlardan birisidir. Sonuçta muhalif sinema, ana akım sinemasının kullandığı teknikleri ve imkânları da kullanabilir. Şekilcilik söz konusu değildir. Amaç daha çok içerikle ilgilidir. Muhalif sinema elbette yukarıda bahsedilenlerle sınırlı değildir. Bugün yükselişte olan Asya sineması, özellikle yakın dönem İran sineması, Bollywood kalıplarını aşan kimi filmleriyle yeni dönem Hindistan sineması ve Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan gibi başarılı yönetmenleriyle Türk sinemasında da alışlagelmiş kalıpların dışında ya da içeriği ile muhalif dokuya sahip filmler mevcuttur.

Fincher Sinemasında Kaos, Tüketim ve Yabancılaşma

Egemen ideoloji için kaos, sistemin dışında şekillenip tehdit oluşturan unsurların tümüdür. Buradaki kaos algısı kapitalist sistemin değil, sistem dışı güç odaklarının yarattığı geçici bir belirsizlik ve panik duygusudur ki sistemin kendisi bundan kolayca etkilenmez. Daha çok halk üzerinde etkili olan ve doğrudan masum insanı hedef alan bu kurgulanmış kaos, süreç içerisinde yaratılmış ideolojik karşıtlıklar üzerinden yer edinir. Soğuk Savaş döneminde kaosun kaynağı başta Rusya olmak üzere Doğu Bloku ülkeleridir. Ekim Füzeleri bunalımı gibi siyasi krizler, sinemasal sanal krizlerin de tetikleyicisi oldu. Uzunca bir süre Hollywood gündemini meşgul eden ve fazlasıyla verimli bir aksiyon malzemesi de teşkil eden tema nükleer krizler olmuştur. Hatta silahlanma yarışı post-apokaliptik senaryoları beslerken, insanlık nükleer kıyamet sonrası yaşadığı kaotik dünyada nedense birbirini yerken yine Batı'nın ürettiği değerler silsilesine tutunarak yeni medeniyetle-

rin (!) mimarı olur. Amerika'nın arka bahçesi olarak gördüğü Güney Amerika ülkeleri de bir diğer yasa-dışılık ve kaos kaynağı olarak uzunca bir süre beyazperdede boy gösterdi. Bu arada çevresel koşullar ve popüler konular da sinemadaki kaos algısını şekillendirmeye devam eder. Irak ve benzeri ülkelere atfedilen biyolojik ve kimyasal silahlar farklı şekillerde ama aynı ideolojik çerçeve içerisinde krizler yaratmaya devam ettiler. 11 Eylül ile birlikte İslam ve terör kavramları üzerinden kurgulanan sinema ve kaos daimi birlikteliğini sürdürmektedir. Hatta zaman zaman dünya üzerindeki düşman algısının büyük savaş makinesini beslemeye yetmediği zamanlarda, uzaylı düşmanlar Amerikan şehirlerinden başlamak kaydı ile dünyayı işgal ederler. Bütün bu süreçler varolan sistem içerisinde çözümlenirken, ulus-devlete ve sisteme bağlı alternatif kahramanlar çözüm süreçlerine katkı sağlarlar. Hollywood sinemasında kaos, kurulu düzenin dışına çıkıldığında ya da kurulu düzenin dışından gelen ve kurulu düzeni örtük, sivil halkı ise baskın biçimde hedef alan bir süreç olarak işlenirken, kaotik koşulların ortadan kaldırılması da sisteme bağlılık sınavıdır. Çözüm egemen yapının içinde saklıdır.

Kaos kavramının beyazperdedeki yansımaları politik filmlerden post-apokaliptik bilimkurgulara, tarihi filmlerden aksiyon içerikli çizgi roman uyarlamalarına kadar geniş bir alana yayılırken kimi zaman geniş plan çekimlerde vinç kamera aracılığıyla alevler, yıkımlar ve karmaşa hep birlikte sunulurken, bazen de bir ayna ya da gözlük camından yansıyan görüntüyle oyuncunun bakış açısıyla bütünleştirilir. Gelişen teknolojiyle inandırıcılığı artan görsel efektlerin zenginleştirdiği bu kaotik ortamda seyirci büyülür. Hollywood filmleğinde kaos, temel argüman olmaktan ziyade yardımcı bir unsurdur. Kaos ve krizler kahramanlar yaratmaya meraklı popüler sinemada sistemin gücünü onaylar ve pekiştirirken, gerçek hayatta da temel kurumların tıkanması ve alternatiflerin doğuşu için kırılma noktaları yaratırlar. Kimi zaman da David Fincher'in popüler filmi "*Dövüş Kulübü*"nde olduğu gibi kaos ana sorunsallardan birisi olabilir. Fincher da Kubrick gibi hem sistemin içinde yer alan hem de sisteme eleştiriler getiren ya da öyle olduğu öne sürülen filmler çekmektedir. Bireyin kendine ve çevreye yabancılaşması gibi temel izlekler ve görsel tasarımlar üzerinden Kubrick'le ilişkilendirilen yönetmen, aynı zamanda kadrosu yıldızlarla dolu büyük bütçeli filmlerle gündemdeki yerini korumaktadır. Varoluşsal bunalımları beyazperdeye yansıtan yönetmenin filmleri, özellikle de "*Dövüş Kulübü*" birçok tartışmalara vesile olmuştur. Fazlasıyla ses getiren bu filminden çok daha önce benzer göstergeleri barındıran ve özellikle de ilk ses getiren filmi olarak nitelenebilecek "*Yedi*" ve ardından "*Yedi*" kadar olmasa da eleştirel çizgisini farklı bir kanal üzerinden sürdüren "*Oyun*" gibi filmleri de ortak bir çerçeve içerisine yerleştirmek mümkündür.

"*Yedi*" filmi mistik bir alt metin ile Amerikan sinemasında bayağı bir tarz-

da fazlasıyla işlenen seri cinayet hikâyesini, o güne kadar görülmedik bir kurguyla başarılı bir biçimde birleştirirken, bunların arasına yerleştirdiği kodlarla -ki bu izleyicinin alımlama düzeyine göre değişen göstergelerle filmin bütününe yayılmıştır- eleştirel duruşunu ortaya koyar. Sosyal sorunlar, duyarsızlık, yabancılaşma ve yalnızlık, şiddet dolu kaotik bir dünya gibi kavramlar ve sorunlar üzerinden akar film. Temel hikayesi, ahlaki zaafları, Hristiyanlıkta karşılığını bulan yedi büyük günah üzerine temellendirilerek cinayetler işleyen sıra dışı ve zeki bir seri katil John Doe (Kevin Spacey), diğer tarafta yaşlanmakla birlikte içinde bulunduğu yozlaşmış toplumdan kaçma isteği son raddeye ulaşmış olan ve bu yüzden emekli olmayı düşünen Dedektif Sommerset (Morgan Freeman) ile genç olduğu kadar toplumun geleceği hususunda daha umutlu ve girişken olan Dedektif Mills (Brad Pitt) üçlüsüyle ilerler. Seri katil alelade bir karakter değil, fazlasıyla zekidir. Zekâsı ve inançları içinde yaşadığı yüzeysel topluma onu yabancılaştırırken, ahlaki duyarlılıklarını, duyarsızlaşmış toplumdaki insan bedenleri ve onların tüketim alışkanlıkları ile rayından çıkan ahlaki zaaflarını, yine beden üzerinde simgeselleştirerek dışa vurur. Geniş açılı, dar odaklı çekimleriyle, kimliksiz bir şehirde yağmurun eksik olmadığı ve ışığın bilerek kısıldığı kasvetli ve kaotik atmosferiyle metin ile görsel anlatıyı bütünleştirir. Dedektif Mills ve eşinin yerleştiği ev banliyö trenlerinin gürültüsüyle boğulurken, karakterlerin hayatları gibi düzen ve huzura izin vermeyecek biçimde sarsılır. Dedektif Sommerset yatağına girmeden önce yalnız ve düşünceli kimselere has ritüellerini gerçekleştirdikten sonra uzanırken bir sığınak olması beklenen uykuya kavuşamaz ve şehrin kaotikliğini vurgulayan sesler fondadır. Zaman ve mekân açısından yaratılan bilinçli soyutlama ve indirgenmişlik kişiler üzerinde sürekli bir baskı ve izolasyon duygusu oluşturur, ki bunu daha sonraki filmlerinde de farklı şekillerde gözlemlemek mümkündür.

Ticari anlamda “*Seven*” kadar başarılı olamasa da biçim ve içerik açısından benzer özellikler taşıyan bir diğer filmi ise “*The Game*”dir. Bu sefer zengin insanların hayatına çevrilen kameraya yansıyan figür Nicholas Van Orton (Michael Douglas) soğuk, kibirli ve izole bir karakterdir. Yabancılaşmasının temeli çocukluğuna ve erken yaşta omuzlarına binen yüke bağlıymış gibi görünse de aslında böyle bir geçmişin kişiyi daha mütevazı kılması beklenebilir. Belki de bu dönüşümün sorumlusu yine rekabetçi toplum yapısı olarak okunabilir. Ana karakter, kendisine göre daha rahat görünen kardeşi Conrad (Sean Penn) tarafından oldukça pahalı bir oyunun katılımcılar listesine eklenir. Bir müddet sonra hakikat ve oyun kavramları iç içe girer. Böylece Nicholas Van Orton, kendi etrafına ördüğü kalın duvarlar birer birer yıkılırken, gözlerindeki perdeden de kurtulur. Bir nevi yeniden doğuş yaşar. Bir nüans olarak zenginlerin dünyası yansıtılırken sınıfsal farklılıkların Holl-

ywood filmlerinde de stereotipleştirildiğini göz önünde tutmak gerekir. Türk sinemasında da toplumcu bakışın hâkim olduğu dönemlerde zenginler genellikle duyarsız, kibirli kısaca kötü karakterler; yoksullarsa daha asil ve duyarlı portrelerle ekrana yansıtılmıştır.

Hiçliğe Açılan Kapı

Hapishanede kaleme aldığı mektuplardan birinde M. Luther King yaptıkları eylemleri tanımlarken şöyle bir ifade kullanır: ‘Diyalog için gerilim yaratmak...’ Hakları konusunda görmezden gelinen siyahî vatandaşların, iktidar gücünü elinde tutanlar ile diyalog kanallarını açmak için dikkat çekme yollarından birisi de yasal kanalları zorlamadan bir gerilim yaratmaktan geçer. Bu yaklaşım günümüzde, sivil itaatsizliğin temel argümanlarından birini teşkil eder. Peki, iktidar ile uzlaşma yollarının tıkandığı ya da hiç olmadığı zaman ne yapılır? Belki de “*Dövüş Kulübü*”nün merkezinde yer alan kahramanın yaşadığı varoluşsal bunalımın onu sürüklediği noktadır bu sorunun cevabı. Kahramansa kendi sorularına cevap bulamadığı için içine sürüklendiği nihilistik durumun ve parçalanmış öznenin kaotik evreninin dışavurumudur şiddet.

Aydınlanma ile başlayan tüm bilimsel ve teknolojik gelişmeler, artan sanayileşme ile doruğa çıkan kapitalizmin dayattığı rekabete dayanan ve işbirliğini yadsıyan yaşam biçimi, bireyin bunalımlarının da başlangıç noktasıdır. Kierkegaard, Aydınlanma hareketinden doğan, bilgiyi ve aklı egemen kılan rasyonalizmin bireysel varoluşu yok ettiğini ifade eder. Lukacs’ın da belirttiği gibi bireysel bir nihilizme dayanan gizemci bir kötümserliktir bu. Sartre’da da görülen bu düşünceye göre bizlere sunulan yaşamla bireysel varoluş çabası arasındaki gerilim hiçliğe açılan kapıdır. Fincher’in filmindeki hayali ikincil karakter Tyler da sadece yıkar. Devrimsel bir çaba değildir onunki. Yıkılanın yerine koymayı düşündüğü bir şey yoktur ama hayatına hükmeden direnç noktalarını ortadan kaldırdığında kendi varoluşsal bilincini yakalayabileceğini düşünür. Çünkü Nietzsche’nin de vurguladığı üzere modern çağ reddettiği ya da saldırdığı inanç ve değerler bütününe alternatif bir değerler sistemi üretememiştir.

Edward Norton tarafından canlandırılan başkarakter, Amerikan rüyasını yaşayan küçük burjuvadır. Yaşadığı hayatın anlamsızlığının yarattığı tükenmişlik duygusu, önce uykusuzluk olarak baş gösterirken, zamanla bu şizofreniye doğru evrilir. Lacan, ifade ve anlamı oluşturan birbirine bağlı göstergebilimsel zincirde dizimsel bir kopma olarak belirtir bu durumu. Ana karakter, parçalanmaya başlayan özne ile birlikte benliğe haiz duyarlılıklarını

yitirmeye başlar. Genel bir kayıtsızlık içerisine sürüklenir. Sonra modern toplumun dayattığı tedavi ve terapi gruplarına yönelir. Sorunun kaynağı asla sistemde aranmaz. Bireysel terapi ile sorunların dayanak noktası bireyin iç dünyasında aranırken, grup terapileriyle de yalnızlaşıp yabancılaşan bireye yapay bir sosyalleşme süreci dayatılır.

Deleuze ve Guattari'ye göre psikanalistler modern toplumun rahipleri-
dirler. Acı çeken ve çözüm arayan başkarakter de grup terapilerine yönlendirilir. Bireyler, sosyal iletişimin zayıf ve yüzeysel olduğu, sahte bir nezaketle bayağılaştırılan (Marcuse'un ifadesiyle "*nazik olma*") ilişkilerin samimiyetten uzaklaşıp zayıfladığı, çıkar, tüketim ve gösteri temelli bir iletişimin sarmalındadırlar. Üretilen tüm iktidar karşıtı tepkiler de psikanalistler ve grup terapi seansları aracılığıyla küçük kanallara aktarılarak nötralize edilir. Hataların kaynağı sistem ya da iktidarın kendisinde değil, bireydedir. Bireyin tepkisini üst kurumlara ya da devletin kodladığı toplumsal yapılara çevirmesine izin verilmez. Birey ancak içselleştirilen meselelerini çözduktan sonra toplumla hemhal olur. Deleuze ve Guattari'ye göre psikanaliz birey adına, bilinçdışı adına, bilinçdışı arzularını Oedipus tiyatrosunda temsil ederek konuşan ve bu yolla arzuyu kendisine karşı döndüren bir söylemdir. Arzular Oedipal bilinçdışının gösterenleri olarak yorumlanır ve bu süreç vasıtasıyla arzu hizaya çekilir, tehlikesiz kılınır, devlete akıtılır. Psikanalizde bütün gerçek arzular zaten ortadan kaybolmuştur; yerlerine de bir kod, sözlerin simgesel bir üstkodlanması, hastalara şans tanımayan kurmaca bir sözcelem öznesi konulmuştur. Öztürk'ün de belirttiği üzere, psikoloji, terapi yoluyla kazanımlarından asla vazgeçmeyecek bir insan modeli üretmiştir. Bu insan modeli terapi ve hipnoz gibi sanal yolculuklarla sağaltım yaşamayı öğrenmiş ve elde ettiklerine zevat getirmeden seyahatler gerçekleştirmeyi bilmiştir. Sanal olarak kendisine yük getiren varlıklarından kurtulup orgazm yaşadktan sonra tekrar onlara dönebilmiştir. Tıpkı günah çıkarmak gibi. Ana karakterse sadece aklındaki değil onların kaynağı olan sırtındaki yüklerden de kurtulmak istemektedir. Norton'a evini yaktıran da budur. İç devrimi böylece başlar, kendini sisteme bağlayan zincirlerden biri kırılmış olur.

Bir sahnede hangi tarz yemek takımının kişiliğini daha iyi yansıtacağını düşünen ana karakterin durumu, kültürel altyapının olmadığı ya da zayıfladığı bir toplumda kimliğin geçici metalara irca edilişinin bir arketipi olarak okunabilir. Kişiliği indirgeyen ve kodlayan arzular hem kararsız hem de farklı motivasyon unsurları tarafından sürekli manipüle edildikleri için değişkendirler. Bağlılık tüketimin hem onayladığı hem de reddettiği bir paradokstur. Filmde ana karakter İkea markasını öne çıkarır. Bir markaya ya da markalara bağlılık ve kimlikse ifade nesneleri oluşturma, yani bir nevi marka fetişi piyasa düzenleyicileri açısından başarılı bir sonuçtur. Bir diğer yan-

dan bir tüketim nesnesine sürekli bağımlılık, verimli ve limitsiz kullanma ve arzunun doyurulması istenmeyen bir durumdur. Önemli olan tek şey bütün uğraşların uçuculuğu, yapısal geçiciliğidir. Bu arzu nesnesinin tüketilmesi için gereken zamandan (nesnenin arzulanırlığının yok olması için gereken zamandan) daha uzun soluklu olmasına hiçbir biçimde izin verilmeyen taahhüdün kendisinden daha önemlidir (Bauman, 2006:94).

Filmin bütününe yayılan şizofreni modern toplumun temel sorunlarından birisidir aslında. Çünkü üstlenilen değil yüklenilen rollerin yarattığı ilişkiler, statüsel endişeler, işbirliği gibi geleneksel ve doğal uyumluluk süreçleri yerine rekabet olgusuna dayalı örtük çatışmalar kişinin benliğinde, vicdan ve kodlanmış duygular üzerinden bir çatışma alanı yaratır. Tüketimi belirleyen sermaye grupları insan bedeninin de bütünlük algısını ortadan kaldırır. Bedenin her bir kısmı üzerinden arzular pazarlanır. Organik olan ya da olmayan farklı bileşenlerle beden de tüketim çarkının bir parçası haline gelir. Filmin ana karakteri yalnızlığı, psikolojik, sosyal durumu sonucu oluşan patolojik sorunları ve nevroktikliği ile Riesman'ın *The Lonely Crowd*'da (Yalnız Kalabalık) portresini çizdiği öteki-yönelimli tipe benzer. İnsan duygularının çeşitliliği öteki-yönelimli tipte öfke ve zarafete indirgenmiştir. Öteki-yönelimli tip tercihlerin, görüş açılarının, perspektiflerin bir Samanyolu galaksisi ile karşı karşıya olduğundan, bunlardan herhangi birine bağlanmaktan acizdir. Bu tip bir iç tahminci, kitle halinde bir enformasyon tüketicisi haline gelir; çünkü dünyadaki işlerin gidişatını gerçekten değiştirmek için elinden hiçbir şey gelmeyeceğine inanır. Bu yüzden öteki-yönelimli tip duygular âleminde kendisini ve başkalarını manipüle eder. Medya ve hükümetler tarafından, başkaları tarafından manipüle edilir.

Bastırılmış duyguların dışavurumu ikincil kişilik Tyler üzerinden olur. Bedeniyle bir tüketim metaı haline gelmiş Brad Pitt'in bu rol için seçilmiş olması da düşündürücü bir tezattır. İkincil kişilik yaşam tarzı ve konumu itibarıyla avamdır. Bu, Foucault'nun avamı bir öznelik ya da öz değil, bir enerji boşalması, bir yük boşalması olarak değerlendirmesini akla getirir. Buradaki enerji boşalması önce ana karakterin kendi bedeni üzerinde başlayıp, diğer fertlerin dâhil olmasıyla birlikte yeraltında izbe bir mekâna taşınır. İlerleyen zamanda bu enerji simgeselleştirilen mekânlara yönlendirilecektir. Bir sahnede anlatıcı ikincil karakteri Tyler için, birçok faydalı bilgilere sahip olduğuna dair bir ifade kullanır ki, aslında uykusuz kaldığı geceler boyunca televizyon kanallarının karşısında yoğunlaştırılmış mesaj bombardımanlarına maruz kalan bilinçaltının yüklendiği sayısız bilgi parçacıklarının sonucudur bu. Enformasyonun dört koldan insanı sarmaladığı ama bilgilerin nihai ve sathi akışının bir zihinsel duruluk değil arzuyu gıcıklayan yarım bilgi parçacıklarıyla örülmüş enformatik bir sis perdesi oluşturduğunu fark edemeyiz.

Tüketici, uyarılar halinde geçit resmi yapan nesnelerin işlevleri hakkında her zaman ikirciklidir ve esrar cazibeyi arttırır. Ve daha da ötesinde çoğunlukla sahip olma arzusu, mantıksal selektif tavrı ve işlevsellik algısını bastırır. Arzu ise uçucudur. Hiç bitmeyen yolculuğunda nesneler doyum unsuru değil, geçici mola yerleridir. İşlev mantıksaldır, arzu ise duygusal. Tüketim, mantığı alıcıda konumlandırmaz. Mantık kısıtlı düzeyde pazarlama ve ikna etmenin bir parçasıdır ve manipülatiftir.

Ana karakterin terapi gruplarında tanıştığı ayrık kadın karakter Marla Singer ise terapi gruplarının gediklisidir. Fakat tıpkı anlatıcı gibi grup dışı amaçlarla orada bulunur. Hatta kendi ifadesiyle bedava kahve ve çörek için oradadır. Diğer taraftan her ne kadar ideolojik temelden yoksun olsa da bütün devrimsel faaliyetlerin dışındadır. Film tüketim toplumunu ve dolayısıyla nesnelerini eleştirirken, erkek-egemen bir başkaldırı örgütleyen kadını ise tıpkı eleştirdiği toplumsal yapıdaki konumuna indirgeyerek bir arzu nesnesi olarak kodlayan durumuyla bir paradoks yaratır. Yine terapi grubundaki ölümünü bekleyen kadının tek arzusunun cinsellik odaklı oluşu da bir diğer edilgenleştirici tutum olarak okunabilir. Belki Amerikan toplumunun kadına bakışının eleştirisi olarak değerlendirmek de mümkündür. Fincher için yapılan eleştirilerden birisi de filmlerinin üç boyutlu kadın karakterlerden yoksun olması üzerinedir ki, aslında yukarıda da ifade edildiği gibi bu, yönetmenin erkek-egemen Amerikan toplumu ve ana akım sinemasına bir eleştirisidir. Filmin kadının karakteri Marla ve ikincil kişilik arasındaki ilişki sadece bedensel tatmine dayalı, duygusallıktan uzak bir birlikteliktir. Ana karakterse Marla ile bir türlü sağlıklı bir iletişim kuramaz. Ana karakterin bilinçaltına itilmiş duygularının dışavurumu niteliğindeki Tyler'in simgesel görüntüsünde de tüketim toplumunun belleğine kodlanmış yaşam biçimleri, değerler, ritüeller ve mekânların yok edilmesiyle birlikte ortadan kalkar. Fakat filmin son karesinde ana karakter olan Edward Norton kendi içindeki çelişkileri çözümleyince, yine bütün hazların ve tuzakların kaynağı olan bedeni üzerinde mazoşistik bir şiddet eylemi ile bölünmüş kişiliğinin kontrol dışına çıkan yarısını ortadan kaldırarak iç bütünlüğünü sağlar. Erkek-egemen toplumun erkeğin sırtına yüklediği sorunların yarattığı paradoksların kurbanı olan kadın, erkeğin yanındaki yerini alır. Fincher tıpkı Tyler'in sinema filmlerini sabote etmek için uyguladığı 25. kare tekniğini kendi filmine uyarlayarak parodileştirir. Pornografik bir görüntü son sahnede tek bir kare olarak hızla akıp geçer.

Fincher'in filmi beyazperdede boy gösterdiğinde, tıpkı Stanley Kubrick'in "*Otomatik Portakal*" filminde olduğu gibi içerdiği yoğun şiddet, nihilist duruşu ve özellikle anarşizme özendirdiği gerekçesiyle eleştirilere hedef oldu. Bir diğer eleştiri ise ana akım çizgisi dışında filmler yapmasına rağmen Hollywood imkânlarını sonuna kadar kullanması ve filmlerinde yıldız oyun-

culara yer vermesinin yarattığı çelişkilerdi. Eleştirel duruşu Fincher'ın muhalif bir yönetmen olarak anılmasına vesile olurken bir diğer taraftan da eleştiriler yönelttiği tüketim toplumunun büyük aktörlerine başarılı reklâm filmleri çekmiştir. Kurduğu şirketin ismindeki ironi de dikkat çekicidir: *"Propaganda Pictures"*. *"Seven"* ve *"Fight Club"* gibi filmlerinde kullanılan estetize edilmiş şiddet ise aslında modern toplumun çarpıklıklarından birisidir. Şiddete karşı takınılan toplumsal duyarsızlık *"Seven"* filminde Dedektif Sommerset'in söylediği bir sözü akla getirir: *"Kayıtsızlığın bir fazilet kabul edildiği bu dünyada daha fazla yaşanamaz."* İşte bu kayıtsızlığı, toplumun farklı tabakalarından insanlar ve yaşam biçimleri üzerinden işlendiği filmleri ile Fincher bireyin çağdaş toplum içerisindeki durumunu sorgular. Bireyin yaşadığı sorunların kaynağı olarak kendisinin ya da çevresinin değil, sistem olduğunu vurgular. Teknik düzeydeki başarısı, kendine has üslubu ve işlediği konular itibarıyla bir auteur olarak nitelenebilecek olan Fincher, filmlerinde işlediği sosyal konular göz önüne alınınca muhalif sinemaya önemli katkılar sağlayan yönetmenlerden birisidir. Ancak bu muhalefet giderek kendine dönük bir kısır döngü ve tükenişin yeniden inşasıdır.

Kaynakça

- Andrew, J. Dudley, *Sinema Kuramları*, İzdüşüm Yayınları, 2007.
 Bakır, Burak - Yörükhan, Ünal, *Sinema İdeoloji Politika*, Orient Yayıncılık, 2008. Baudrillard, Jean, *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, 2008.
 Bauman, Zygmunt, *Küreselleşme*, Ayrıntı Yayınları, 2006.
 Büker, Seçil - Topçu, Y. Gürhan, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010.
 Kirel, Serpil, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010.
 Mestrović, Stjepan G., *Duyguötesi Toplum*, Ayrıntı Yayınları, 1999. Newman, Saul, *Bakunin'den Lacan'a*, Ayrıntı Yayınları, 2006.
 Özcan, Ufuk, *"Stalin Dönemi Sovyet Sinemasında Tarihsellik Ögesi ve Çarlık Döneminin Ulusçu Yorumu"*, *Sosyologca*, Sayı: 1, 2011.
 Öztürk, Ali, *İmajoloji*, Edim Yayınları, 2008.
 Wood, Robin, *Hitchcock Sineması*, Kabalcı Yayınları, 2004.