

**T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA - TV ANASANAT DALI  
DOKTORA TEZİ**

# **SİNEMA VE BEDEN**

**(Tüketim Toplumunda 1980'den Günümüze Kadar Bedenin Sinemadaki Sunumu)**

**Hazırlayan:  
Sali SALIJI**

**Danışman:  
Prof. Dr. Oğuz ADANIR**

**İzmir 2009**

Doktora Tezi olarak sunduğum “**Sinema ve Beden (Tüketim Toplumunda 1980’den Günümüze Kadar Bedenin Sinemadaki Sunumu)**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

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

Adı Soyadı

Sali Saliji

İmza

## **TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre .....Anabilim Dalı .....öğrencisi .....' nin .....konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

## **BAŞKAN**

**ÜYE**

**(ÜYE)**

**(ÜYE)**

**ÜYE**

## YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

### TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:                      Konu Kodu:                      Üniv. Kodu:

· Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

### Tez/Proje Yazarının

**Soyadı:** Saliji

**Adı:** Sali

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** Sinema ve Beden (Tüketim Toplumunda 1980'den Günümüze Kadar Bedenin Sinemadaki Sunumu)

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** Cinema and Body (In Consumer Society Beginning From 1980 Until Now the Presentation of the Body in the Cinema)

### Tezin/Projenin Yapıldığı

**Üniversitesi:** D.E.Ü.

**Enstitü:** G.S.E.

**Yıl:** 2009

### Diğer Kuruluşlar :

### Tezin/Projenin Türü:

**Yüksek Lisans:**

**Dili:** Türkçe

**Doktora:**

**Sayfa Sayısı:** 234

**Tıpta Uzmanlık:**

**Referans Sayısı:** 124

**Sanatta Yeterlilik:**

### Tez/Proje Danışmanlarının

**Ünvanı:** Prof. Dr.

**Adı:** Oğuz

**Soyadı:** Adanır

### Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Sinema
- 2- Beden
- 3- Tüketim Toplumu
- 4- Sistem
- 5- Algı

### İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Cinema
- 2- Body
- 3- Consumer Society
- 4- System
- 5- Perception

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

## ÖZET

Beden, ilk kez 1980'li yılların başlarında sosyolojide ciddi anlamda inceleme konusu olmaya başlamıştır. Aynı yıllardan başlayarak, “Blade Runner”, “Terminator”, “Robocop”, “Body Heat” ve daha sonra “Basic Instinct”, “Boxing Helena”, “Matrix”, “eXistenZ”, “Someone”, “Silence of the Lambs”, “Se7en”, “Fight Club” ve günümüze en yakın “The Passion of the Christ” gibi son derece popüler, bedenin önemli yere sahip olduğu filmler çekilmiştir. Sosyolojinin incelediği “beden”le sinemada sunulan “beden” arasında tüketim toplumu bağlamında birebir örtüşme bulunmaktadır. Sözünü ettiğimiz ve benzeri filmler arasında hem sinematografik anlatım hem de içerik açısından kimi niteliksel farklar bulunmasına karşın, en önemli ortak nokta tüketim toplumunun ürünü olan “beden”in farklı biçimlerde sunulmasıdır. Bu durum, Batıdaki “beden”in izini mümkün olan en eski tarihsel verilerine kadar sürmemize yol açtı ve bunun sonucunda çalışmamızda tüketim toplumuna ait olan “beden” ile onun “atası” sayılan “beden”i kıyaslama imkânı bulduk. Söz konusu olan tüketim toplumu bağlamındaki “beden” kavramı olduğundan, inceleme alanımızı Batı toplumlarıyla sınırlandırdık. Çünkü tüketim toplumu Batı toplumlarını kapsayan sosyolojik bir olgudur. Sinema aracılığıyla sunulan “beden” ise bizzat sistem tarafından yaratılan ve tüketim toplumuna hizmet ve aracılık eden bedendir. Bedenin sinemada biçimsel düzeyde farklı şekillerde sunulması bu sonucu değiştirmemektedir. Dolayısıyla tüketim toplumu bağlamında sinemada incelediğimiz beden çoğu zaman sistem tarafından üretilmekte ve onun çıkarlarına hizmet etmektedir.

## ABSTRACT

“Body” firstly became a significant research topic in sociology in the early 1980s. Highly popular films, in which “body” plays a considerable role, such as “Blade Runner”, “Terminator”, “Robocop”, “Body Heat” in the same years; “Basic Instinct”, “Boxing Helena”, “Matrix”, “eXistenZ”, “S1mOne”, “Silence of the Lambs”, “Se7en”, “Fight Club” in the later years; and contemporary “The Passion of the Christ” were shot. In the context of Consumer Society, there is a perfect correspondance between the “body” which is a topic in sociology and the “body” which has been presented in the cinema. Although there are qualitative differences in terms of both the cinematographic narration and the content between the films we’re mentioning and similar ones, the most common point is that “body” which is a product of Consumer Society has been presented in different ways. Therefore, we have the opportunity to go through the historical data of “body” in the West, and as a result of this to compare the “body” that is related to Consumer Society and the “body” that is assumed as its ancestors. Since the topic being studied in this thesis is the “body” in the context of Consumer Society, we limit the research field to the western societies. The main reason for this is that the Consumer Society is a phenomenon inclusive to the Western societies. And the “body” that has been presented via cinema was created by the Consumer Society itself, so it has been in function and mediation of the Consumer Society. The diverse figural presentation of the “body” in the cinema does not vary this conclusion. Consequently, the “body” we’re studying in the context of Consumer Society in the cinema is mostly being generated by the system and thus serves the interests of the system.

## ÖNSÖZ

Üzerinde çalışmaya başladığım konuyu değiştirmek zorunda kaldığım dönemde bana esin kaynağı ve doğrudan bu konuyla ciddi bir şekilde ilgilenmeme sebep olan eşime burada bir kez daha teşekkür etmek istiyorum. Çünkü o olmasaydı bu çalışmam muhtemelen başka bir konu ve alanla ilgili olacaktı. Türkiye'deki üniversite hayatıma başladığımdan beri konuya özgün bir şekilde yaklaşmamı sağlayan Prof. Dr. Oğuz Adanır hocama sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Her ne kadar Türkiye'de 14 yılımı geçirmiş olsam da yazılı düzeyde yaşadığım kimi sıkıntıları gidermemde yardımcı olan Öğr. Gör. Gülnaz Saraçoğlu'na, Arş. Gör. Ozan Otan'a hem yardımlarından hem de bana karşı gösterdikleri samimi, sıcak ve son derece dostça yaklaşımlarından dolayı aynı şekilde teşekkür etmek istiyorum. Yrd. Doç. Dr. Ragıp Taranç ve Yrd. Doç. Dr. Faik Kartelli'nin yaydıkları pozitif enerjiden ve 14 yıl boyunca emeği geçen Prof. Dr. Faruk Kalkan'a, Prof. Dr. Mutlu Parkan'a, Prof. Dr. Oğuz Makal'a, Prof. Dr. Ertan Yılmaz'a, Prof. Dr. Şefik Güngör'e ve Öğr. Gör. Oktay Kutluğ'a en içten duygularıyla teşekkür etmek istiyorum. İngilizce çevirilerinden ve gösterdikleri ilgiden dolayı Raşid Saliji'ye ve Demet Otan'a teşekkürlerimi sunuyorum. Üniversite hayatıma başladığımdan beri maddi ve manevi desteğini asla esirgemeyen Makedonya'daki aileme sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. En son olarak da bana keyif veren bu çalışmayı büyük bir mutlulukla bana sabır gösteren ve destek veren eşime ve oğluma en içten duygularıyla teşekkür etmek ve atfetmek istiyorum.

Sali Saliji

## İÇİNDEKİLER:

### SİNEMA VE BEDEN

(Tüketim Toplumunda 1980'den Günümüze Kadar Bedenin Sinemadaki Sunumu)

	<u>Sayfa</u>
Yemin Metni .....	II
Tutanak .....	III
Y.Ö.K. Veri Formu .....	IV
Özet .....	V
Abstract .....	VI
Önsöz .....	VII
İçindekiler .....	VIII
Giriş .....	1

### 1. Bölüm: Batı'da Beden

1.1. Batı Tarihinde Beden .....	11
1.1.1. Eski Yunan ve Roma Döneminde Beden .....	13
1.1.2. Ortaçağ Döneminde Beden .....	19
1.1.3. Rönesans'tan Günümüze Beden .....	25
1.2. Batı Felsefesinde Beden .....	29
1.3. Sosyoloji, Fenomenoloji ve Antropolojide Beden .....	35



## **2. Bölüm: Sinema, Tüketim Toplumu ve Beden**

2.1.	Sinema ve Beden .....	57
2.2.	Tüketim Toplumu'nda Bedenin Sinemadaki Sunumu .....	65
2.3.	Sinema ve Bedenin Fenomenoloji Bağlamındaki İncelenmesi .....	93
2.4.	Bedenin Doğrudan veya Dolaylı Bir Şekilde İşlendiği Filmler Üzerine .....	100
2.5.	Tüketim Toplumunda Bedenin Sinemadaki Sunumu Açısından David Cronenberg Sinemasının İncelenmesi .....	110

## **3. Bölüm: Tüketim Toplumu Bağlamında Filmlerin İncelenmesi**

3.1.	Tüketim Toplumu Bağlamında Filmlerin İncelenmesi ve Sınıflandırılması .....	132
3.1.1.	Erotik ve Pornografik Beden Sınıflandırması Bağlamında “Basic Instict” Adlı Filmin İncelenmesi .....	139
3.1.2.	Hastalıklı, Parçalanmış, Yaralı ve Ölü Beden Sınıflandırması Bağlamında “The Passion Of The Christ” Adlı Filmin İncelenmesi .....	164
3.1.3.	Sanal Beden Sınıflandırması Bağlamında “S1m0ne” Adlı Filmin İncelenmesi .....	181
<b>Sonuç</b>	.....	212
<b>Kaynakça</b>	.....	223
<b>Özgeçmiş</b>	.....	234

## GİRİŞ

Tarih boyunca Batıdaki bedenini izini sürmek ve eskiden nasıl algıladığını kavramak için çeşitli alanlara ait olan bilgilere başvurmak bir zorunluluktur. Bu zorunluluk beden tarihinin çoğunlukla tıpla ilgili, yani bedenini özdeksel varlık olarak incelendiği kaynakların çokluğundan kaynaklanmaktadır. Beden konusu, özellikle ruh-beden bağlamında en açık bir şekilde daha başından beri felsefede incelenmekte ve bu tartışma hala devam etmektedir. Sosyolojide ise bedenini henüz yeni bir olgu olduğunu ve Foucault'nun dışında daha çok tüketim toplumu bağlamında incelendiğini söyleyebiliriz. Buna benzer şekilde diğer sosyal bilim alanlarında beden tek bölüm ya da alt başlık olarak incelendiğini görmekteyiz. Hâlbuki günümüz Batısında, özellikle “aşırı tüketim” fenomeninin devreye girmesiyle, bedenini başrollerden birini oynadığını ve tüketim toplumunun varlığına çok önemli aracılık ettiğini söyleyebiliriz. Bunu, aralarında farklı ve hatta çelişen çözümler olmakla beraber, diğer sosyal bilimciler de söylemektedir. Ancak beden konusunu daha sağlıklı sonuçlara ulaşmak amacıyla ait olduğu alandan diğer alanlara taşımak gerekir. Çünkü gelecek olan bilgiler sonucun daha sağlıklı ve doğruluk oranının daha yüksek olmasını sağlayacaktır. Dolayısıyla bu konuyu (ki bu artık kendiliğinden genel ve zorunlu bilimsel yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır) diğer disiplinlerden yararlanarak incelemek gerekir. Zamansal ise yalnız yüz yıl değil, mümkün olduğu kadar geriye gitmek gerekir. Ancak bu şekilde bedenini nereden nereye geldiğini tespit edebiliriz. Bu yöntem aynı zamanda bir tür beden diyalektiğinin oluşmasına yol açarak, günümüz tüketim toplumuna ait bedeni ondan önceki dönemlere ait bedenle karşılaştırma imkânını sunacaktır. Böyle bir sonuca ulaşmak salt tarihçi olmayı gerektirmez. Kaldı ki konuya ilişkin ihtiyaç duyduğumuz bilgiler yalnızca genel tarihin içinde yer almaz, diğer alanların tarihlerinde yer aldığı gibi, edebi eserlerde, tiyatro oyunlarında, resimde, antropolojide vb. alanlarda da bulunmaktadır. Yaptığımız çalışmayı bir yapboz olarak düşünecek olursak, tamamlanması için tüm parçalarına sahip olmamız gerekir. Bu parçalar da farklı alanlara ait olduğundan, yapboza ait parçayı elde ettiğimiz gibi doğru yerini nerede olduğunu tespit ederek, yapbozun tamamlanması kolaylaşacaktır. Verdiğimiz örnek her ne kadar Borges'in öykülerini hatırlatıyor olsa da, günümüz bilim adamının çok daha fazla çalışmak zorunda olduğunu ve işinin gittikçe zorlaştığını göstermektedir (çünkü sözünü ettiğimiz yapbozun parça sayısı gittikçe artmaktadır). Bu durum bilim adamlarını zorladığı gibi, çeşitli (özellikle tarih ve kültür tarihinde) mikro denilebilecek alanların ortaya çıkmasına da yol açmaktadır.

80’li yıllarda özellikle dünyanın daha gelişmiş ülkelerinde sosyoloji alanında insan bedeni ilk kez daha ciddi anlamda incelenmeye başlanmıştır. Bu yıllardan itibaren bedenin bir inceleme konusu olmasının çoğunlukla Foucault’nun sayesinde gerçekleştiği vurgulanmaktadır. Kendisi sosyolojinin bedeni ihmal ettiğini ve (değerleri ve tutumları açısından) insanın yalnızca düşünsel bir varlık olmadığını göstermeye çalışmıştır. Foucault bu bakış doğrultusunda insanları cisimleşmiş kişiler (varlıklar) olarak analiz etmekte ve bedene atfedilen değişik kültürel anlamlara, hastalıklara ve cinselliğe önem vererek bunların düzenlenme, denetleme ve yeniden üretilme biçimlerini incelemektedir. Gordon Marshall’ın Oxford Üniversitesi için hazırladığı “Sosyoloji Sözlüğü”nde bedenle ilgili daha detaylı inceleme yapmak için gerçekten bizim de sık karşılaştığımız Bryan S. Turner’in “*The Body and Society*” isimli kitabını önermektedir. Burada önemli olan nokta adı geçen kitabın ilk baskısının 1996 yılında olmasıdır. Dolayısıyla bu alan gelişmiş ülkelerde inceleniyor olsa da, bu durum yeni ve yeteri kadar incelenmemiş bir alan olduğunu göstermektedir. Foucault’nun hakkını teslim ederken onun çapında olmasa da, sosyoloji alanında ilk olması açısından Marcel Mauss’un 30’lu yıllarda yazdığı “Beden Teknikleri” isimli sosyo-antropolojik makalesini hatırlamakta yarar var. Bu tür tek tük sayılabilecek örneklerin dışında, beden ancak 80’li yıllarda ciddi bir şekilde incelenmeye başlar. Sosyal bilimler alanına bu kadar geç girmesinin birçok sebebi vardır. Çalışmamızın kapsamı bakımından bunların tümünü aktarmak mümkün ve gerekli değildir. Ancak bir kaçını aktarmakta yarar var. Bunlardan ilki Fransa’daki Annales Ekolü’nün gittikçe etkili hale gelmesiyle beraber tarih anlayışının değişmesiyle ilgilidir. Siyasi tarih anlayışının ve iktidara yani özneye ilgili tarih anlayışının terk edilmesi ve yerini “nesne”nin, yani sıradan insanın ve günlük yaşamın tarihine bırakması bir anlamda bedenin inceleme (buna benzer diğer konularda olduğu gibi) konusu olmasına yol açmıştır. Bunun sonucunda özellikle gelişmiş ülkelerde “kültür tarihi” diye adlandırabileceğimiz başlı başına bir alan ortaya çıkmıştır. Bu anlayış bir anlamda tarihin disiplinler arası bir alan olmasına yol açmıştır. İkincisi ise 20’li yıllardaki dünya ekonomi krizinden sonra ekonomideki anlayışın kökten değişmesidir ve bunun topluma yansımalarıdır. Bu değişikliği şu şekilde özetlemek mümkündür: Üretim bu krizden önce bizzat talebe göre ayarlanmaktaydı, bu ikisinin (üretim - talep) arasında dengeli bir ilişki olmayınca ve birbirinden bağımsız hareket edince küresel denilebilecek türden bir kriz ortaya çıktı. Bundan ciddi bir ders alan ekonomi hem talebi hem üretimi ele geçirerek özellikle Batı dünyasına has olan tüketim toplumunun temellerini atmış oldu (bizim gibi ülkelerde ise bunun yalnızca yansımaları var - dolayısıyla tüketim toplumundan söz etmemiz mümkün değildir). 60’lı yılların ikinci yarısındaki olaylar ve özellikle bireysel hakların savunulması, düşünsel

anlamdaki özgürlük bu sınırsız tüketim (tüketimi denetleyen üretim bu mantığa göre düzenlenmiştir) üzerine oturmaya çalışan sistemin ekmeğine yağ sürdü. Dolayısıyla bunun biçimsel görünümü her ne kadar sisteme karşıymış gibi olsa da sonuç itibarıyla en fazla sistemin işine yaramıştır. Çünkü daha çok bireysel hak ve özellikle de gençlerin genç yaşta aile evlerini terk etmeleri ve ayrı bir mekânda yaşama istekleri daha çok üretime yol açmıştır. Örneğin iki çocuklu (18 yaşını doldurmuş) bir aile bu durumda tek ev değil üç evin ihtiyaçları demektir, yani bir değil bunun yerine üç buzdolabı veya üç çamaşır makinesi anlamına gelmektedir. Bu ekonomideki yeni oluşum daha çok iş alanı sağladığı gibi işçisine de daha fazla hak ve cebine daha çok para koymaktan çekinmedi, çünkü verdiği parayı daha çoğuyla alacağını biliyordu. Kredi kartlarının kullanıma girmesi bu anlamda ciddi bir katkı yaptı diyebiliriz. Bunun sonucunda günümüzde artık üretim üzerine kurulu bir ekonomiden çok hizmet üzerine kurulu bir ekonomiden söz edebiliriz (örn. Medya - en azından eskisine nazaran elle tutulacak bir şey üretmemektedir). Gelişmiş ülkelerdeki istatistikî rakamlar hizmet sektörünün ekonomideki payının % 50'yi aştığını göstermektedir. Sınırsız tüketim ve dolayısıyla üretim üzerine kurulu bu sistemin tam ortasında beden durmaktadır: arzulayan, tüketen ve tükettiren olarak. Bunlar, tüketim toplumuyla beraber bedenin farklı bir boyuta ulaştığını göstermektedir. Tüketim toplumunda her tür gösteriye en fazla aracı olan bedendir. Baudrillard “Tüketim Toplumu”<sup>\*</sup> adlı kitabında bedenden, tüketilen şeylerin arasında otomobilden bile daha fazla yan anlamlara sahip olan bir nesne olarak söz eder.

Konuyu doğrudan üretim süreciyle ilişkilendirirsek daha iyi anlaşılacaktır. Çünkü beden üretim uğruna bizzat sistem tarafından müstehcenleştirilmiştir (bu aşırı cinselleştirmenin sonucudur). Özellikle kadın bedeninin her bölgesi artık neredeyse bir erojen bölgeyi temsil etmektedir. Bu durum bizzat üretim süreciyle ilgilidir. Daha önce bir kaç kozmetik ürün üretilirken, günümüzde yüzlerce ürün ve binlerce marka üretilmektedir. Bu şekilde bir kadın parmağı bile reklâm malzemesi olabilmektedir. Fakat bundan önce kullanışlı ve etkileyici olabilmesi için müstehcen olması gerekmektedir. Yani bedenin her kısmının müstehcenleştirilmesi buradan kaynaklanmaktadır. Söz konusu olan bedenin parçalanması ve dolayısıyla da eskisine nazaran çok daha ekonomik ve kullanışlı hale gelmesidir. Baudrillard'ın deyimiyle özellikle “kadına kadın sattırılmaktadır”.

---

<sup>\*</sup> Bkz. Jean Baudrillard “**Tüketim Toplumu**”, Çev. Hazal Deliceçaylı / Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, Nisan 1997, İstanbul

Çalışmanın birinci bölümünde beden genel olarak tarihi, felsefi, sosyolojik ve antropolojik açıdan incelendi. Buradaki amaç tüketim toplumuna ait olan bedenle onun “atası” sayılan ve artık tarih olan bedeni karşılaştırmak ve aralarındaki belli başlı farklılıklara ulaşmak. Tarih boyunca izini sürdüğümüz bedenin doğrudan batı kültürüyle ilgili olması nedeniyle Eski Yunan dönemi başlangıç noktamız oldu. Tüketim toplumu bilindiği gibi daha çok Batı toplumlarına sosyolojik bağlamda atfedilmiş bir isim olduğundan bu bedenin izini sürerken, başlangıç noktasını tespit etmek ya da nereden başlamalı sorusuna cevap vermek kolaydı. Çünkü Batı kültürünün temellerinden birisi ve belki de en önemlisi Eski Yunan kültürüne dayanmaktadır. Buna karşın peşine düştüğümüz bedenin portresini çıkarmak son derece zahmetli ve karmaşık bir konuya dönüşerek, başlangıç noktasını belirlemek kadar kolay olmadı. Yaklaşık 2000 yıllık tarihsel dönem içerisinde incelediğimiz bedene dair bir fikre sahip olabilmek için pek çok disiplin bilgisine ve kaynağa başvurmak zorunda kalındı. Örneğin tarih, kültür tarihi, antropoloji, sosyoloji, sanat tarihi, tiyatro tarihi, edebiyat tarihi ve benzeri disiplinlerdeki bilgileri bir havuza toplayarak, değerlendirerek, eleyerek ve en sonunda birbirleriyle karşılaştırarak sonuca varılmaya çalışıldı. Beden söz konusu olduğu için böyle bir çalışma yapmak kaçınılmazdı. Kimi zaman tarih kaynaklarında bile bedeni satır aralarında aramak gerekti. İzi ancak çıplaklık, erotizm, cinsellik, oyunculuk, sağlık, beslenme vb. haller sayesinde sürülebildi. Bedenin bu hallerine dair elde edilen bilgiler sayesinde onun sosyo-kültürel konumunu kavramaya çalıştık. Bu çalışmanın sonucunda bedene dair elde edilen bilgileri günümüz tüketim toplumuna ait beden bilgileriyle karşılaştırdığımızda aralarındaki farklılıklar göze çarpmaktadır. Bu açıdan özdeksel anlamdaki benzerlikten başka bir benzerlik yok denecek kadar azdır. Dolayısıyla çalışmanın bu bölümünde belki de en önemli noktalardan birisi tüketim toplumuna ait olan bedenin onun “atası” sayılan bedenle karşılaştırılması ve varılan sonuçların aktarılmasıdır. Bu sonuçların ortaya çıkmasıyla birlikte her iki bedenin özellikle kültürel, sosyolojik, toplumsal özellikleri ve günlük hayattaki algılanmaları bakımından birbirleriyle alakasız oldukları görülmektedir. Bunun yanı sıra bu bölümde beden sosyoloji, antropoloji, fenomenoloji ve felsefe bağlamında incelenmekte, elde ettiğimiz bilgiler sunulmakta ve daha sonraki bölümlerde kullanılmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde beden daha çok sinema bağlamında incelenmektedir. İkinci bölümün birinci kısmında sinemanın beden bağlamındaki girişinden sonra, ikinci bölümde sinema ve beden tüketim toplumu kapsamında incelenmektedir. Bu bölümde doğrudan tüketim toplumu ele alınmaktadır. Bedenin bu dönemde nasıl bir işlev üstlendiğini ve sistemin çarklarının dönmesi bakımından önemi belirlenmeye çalışılmaktadır. Sinemanın

yanı sıra fotoğraf, video, televizyon, multimedya ve internet vb. araçların son derece etkin olduğu bir devir söz konusu olduğundan, bu alanlara da değinilerek dönemi bütünsel bir şekilde kavramaya çalıştık. Bunun sonucunda bedenın tüketim toplumunda merkezi bir yere sahip olduğunu ve farklı biçimlerde kullanılarak son derece önemli olduğunu göstermeye çalıştık. İkinci ana bölümün üçüncü kısmında ise konuyu fenomenoloji bağlamında inceleme ihtiyacını duyduk. Her şeyden önce konuyu algı ve özellikle de görsel algı açısından inceleme zorunluluğu vardır. İncelediğimiz konu doğrudan bu kapsama girmektedir. Bir taraftan sinema, diğer tarafta bu bağlamda incelediğimiz beden. Bu ikili aslında sinemanın başından itibaren ayrılmaz bir bütündür. Fakat bizim incelediğimiz bağlamda, konuyla daha çok ilgili gibi görünen sosyolojide olduğu gibi sinemada da kuramsal anlamda pek incelenmemiştir. Tabii ki algı anlamında incelenmediğini söylemiyoruz. Kastettiğimiz daha çok sinema-beden ve algı üçlüsü bağlamıyla ilgilidir. Konuya bu açıdan yaklaştığımızda devreye bakma, görme ve algılama gibi kavramlar girmektedir. Bu kavramlar ise çalışmamızın üçüncü ve özellikle sonuç kısmı için son derece önemlidir. Çünkü bizim gördüğümüz ve sistemin istediği şekliyle algıladığımız beden aslında bize ait değil, tüketim toplumuna ve onun çarklarının döndürülmesine yöneliktir. Dolayısıyla çalışmamız açısından konuya ilişkin bakış, birinci bölümde elde ettiğimiz tarihsel veriler kadar önemlidir.

İkinci bölümün dördüncü kısmında ele aldığımız konu doğrudan veya dolaylı bir şekilde bedenın işlendiği veya sunulduğu filmlerle ilgilidir. Doğru ve dolaylıdan kasıt şu şekilde özetlenebilir: kimi filmlerde bedenın kendisi ana konuyu oluşturmaktadır, örneğin “The Passion of the Christ” gibi, kimi filmlerde ise dolaylı ve çoğu zaman gereksiz bir şekilde sunumuyla ilgilidir. Örneğin “Le Pacte des loups” filminde olduğu gibi. Burada önemli olan nokta bir sekansta gereksiz veya gerekli bir şekilde bedenın sunumuyla ilgili değildir. Önemli olan adı geçen iki film arasındaki beden düzeyindeki bağlantıdır. Örneğin ilk filmde beden başından sonuna kadar sunulmaktadır, ikinci filmde ise birkaç sekansta karşımıza çıkmaktadır. Fakat birbirleriyle neredeyse hiçbir ilgisi (türsel bile) bulunmayan iki filmde aynı beden karşımıza çıkmaktadır. Parçalanmış ve seyirciden çok adli bir tıpcıyı ilgilendirebilecek bir beden. Kuşkusuz bu iki beden çalışmamız boyunca sözünü ettiğimiz tüketim toplumu ve onun evrenine aittir. Bunun yanı sıra sinemanın emekleme yıllarına ait Edison’un “The Thieving Hand” filminden başlayarak 80’li yıllardaki filmler üzerinde durulmaktadır. Bu dönemde bilindiği gibi özellikle bilim kurgu sinemasında beden-ruh ikilemi bağlamında çekilen birçok film vardır. Örneğin “Total Recall”, “Terminator”, “Robocop”, “Bladerunner” gibi. Bunların yanı sıra yapılı bedenlerin sergilendiği “Rambo” ,

“Rocky” ve son olarak daha çok erotik bağlamda kadın bedenlerinin sergilendiği “Body Heat”, “Body Duble” ve “Basic Instict” gibi filmlerin sunumları söz konusu. Bu bölümde bu filmleri inceleyerek, bedenin hangi bağlamda sunulduğunu kavramaya çalışmaktayız.

Sinemayı beden bağlamında incelediğimiz zaman Cronenberg’in sinemasından bahsetmemek mümkün değildir. Dolayısıyla konumuz açısından son derece ağırlığı olan bu sinemayı çalışmanın ikinci bölümünün son kısmında ele almayı uygun gördük. Çünkü çalışma boyunca üzerine gittiğimiz tüketim toplumuna ait ve sinema aracılığıyla sunulan bedenin neredeyse baroklaşmış halini Cronenberg’in birçok filmde görmek mümkündür. Birçok filmde beden korkunç virüsler kapmış ve aynılarını etrafa bulaştıran, gözümüzün önünde parçalanan, iğrenç dönüşümler yaşayan ve insandan çok başka bir yarattığa aitmiş izlenimini vermektedir. Son derece ciddi ve McLuhan’vari medya eleştirisi getiren “Videodrome” ve aşırı cinselleştirmenin sonucu bir çeşit tekno erotizme veya bir çeşit tatmin amacıyla cinsellik ötesinin peşine takılan çifti anlatan “Crash” filmi aslında sinemada aradığımız bedenin tam karşılığını vermektedir. Bu iki filmdeki cesur anlatımıyla Cronenberg aslında tüketim toplumu çarklarına ait, öz bedenine yabancılaşmış ve esasında yitirdiği bedenini tekrar bulmak için “öte” yolculuklara çıkmış insanları anlatmaktadır. “Videodrome” filmindeki “öte” Max’ın tabancasıyla televizyon ekranına bir el ateş etmesi ve patlayan ekrandan kırık cam parçaları yerine etrafa beden parçalarının saçılmasıdır. “Crash” filminde ise (belden aşağısı yaralı ve bedenin bir bütün kalmasını sağlayan protezler aracılığıyla hareket edebilen) Gabrielle ile Ballard sevişmelerini gösteren sahnedir. Çünkü Ballard hem kendisini hem Gabrielle’i bacağındaki yarasından tatmin eder. Cronenberg sinemasının daha sonraki döneminde çekilen “eXistenZ” filminde, insanlar ancak bellerine takılabilen kablolar aracılığıyla bir oyuna bağlandıkları zaman varolabilirler. Sonuç olarak, çalışmamızın ikinci bölümünün son kısmında üzerine durduğumuz Cronenberg sineması tablonun bütünü aydınlatabilmemiz açısından çok önemli yere sahiptir.

Çalışmamızın son bölümünde ise ilk iki bölümde kavramaya çalıştığımız bedeni ve elde ettiğimiz sonuçları sınıflandırmaya çalıştık. Bunun sonucunda bedenin sinema aracılığıyla sunum şeklini üç gruba ayırarak her gruba özellikleriyle en fazla yatkınlık gösteren birer filmi daha detaylı bir şekilde incelemeye aldık. Erotik ve Pornografik Beden Sınıflandırması Bağlamında “Basic Instict”; Hastalıklı, Parçalanmış, Yaralı ve Ölü Beden Sınıflandırması Bağlamında “The Passion Of The Christ” ve en son olarak Sanal Beden Sınıflandırması Bağlamında “S1m0ne” adlı filmleri çözümlenmeye çalıştık. Bu üç film aslında

sinemada en sık karşılaştığımız beden in üç temel halini temsil etmektedir: erotik, parçalanmış ve sanal. “Basic Instinct” filminde iki bin yıllık dramatik anlatım geleneğinin mantığı gereği, konusu cinayeti kim işledi sorusu üzerine odaklanması gerekirken, anlamsız ve derinlemesine hiçbir ipucu vermeyen Catherine’in bedeni ve onun baştan çıkarıcı hareketleri ve eylemleri üzerine kurulmuştur. Araçla amacın birbiriyle karıştırıldığı, devreye müstehcenliğin sokulmasıyla tamamıyla yüzeysel ve karakterlere dair bilgi vermeyen erotik ve (bir konusu olması gerektiği için) cinayetle süslü bir film. İkinci filmde ise İsa’nın çarmıha gerilmeden önceki bedeni, yani durmadan dövülen, işkence çektirilen haliyle sunulmaktadır. İzlenme oranlarını ve bu anlamda elde ettiği gişe başarılarını göz önünde bulundurduğumuzda, sinema tarihine tüm zamanların en fazla izlenmiş 100 filmi arasına girdiğini rahatça söyleyebiliriz. Baştan sonuna kadar konusu belli olan bir filmin bu derece izlenmesi doğal olarak konusuyla ilgilidir. Çünkü özellikle dindar kesim tarihte ilk kez canlı yayında maç izler gibi, çekilen işkenceyi her açıdan ve her saniyesini ayrıntılı bir şekilde izleyebilmektedir. Çalışmanın bu bölümünde sinema aracılığıyla sunulan bu beden in İsa’ya ait olmadığı ve de bu şekliyle sunumunun ancak günümüzde mümkün olduğu iddia edilecektir. Filmin bu kadar çok kişi tarafından izlenebilir oluşu, izleyicisinin görsel algısının bu yönde alıştırmış olmasını gerektirmektedir. Televizyon aracılığıyla canlı yayınlarda izlediğimiz felaketler, parçalanmış insan bedenleri vb. görüntüler söz konusu algıyı bu filmi izlenilebilir ve kabul görür hale getirmiştir. Son bölümün üçüncü ve son kısmında üzerine durduğumuz “S1m0ne” adlı film bize sistem tarafından beden in gerçeklik algısıyla ilgili önemli ipuçları vermektedir. Viktor Taransky (Al Pacino) tamamıyla sanal ortamda “Simulation One” adlı programla hologram olarak “S1m0ne” veya “Simone”u yaratır. Kendisi yönetmen olduğu için bir türlü gerçekleştiremediği filmlerinde onu oynatır. Kısa bir süre sonra “Simone” bir sinema yıldızı ve hatta büyük açık alanda konser verecek kadar ünlü bir şarkıcı olur. Kısaca “Simone” Viktor Taransky’nin arzu ettiği gibi ona kusursuz bir şekilde itaat eden bir yıldız olur. Fakat tam bu noktada “Simone”un üzerindeki kontrolünü kaybetmeye başladığı için onu yarattığı gibi yok etmeye çalışır. Sorun ve bizim işlediğimiz konu açısından asıl önemli nokta burada başlamaktadır. Çünkü birden bire ortalıktan kaybolan “Simone”un Viktor Taransky tarafından öldürüldüğü zannedilmektedir. Bu şüphe yargıya taşındıktan sonra Viktor Taransky’nin idamı istenilir. Filmin sonunda kızının sildiği programı tekrar bilgisayara yüklenmesi ve “Simone”u canlandırması sayesinde idamdan kurtulan Viktor Taransky bize sistemin gerçeklik algısıyla ilgili önemli bir ipucu verir. Görsel algımız o kadar gelişmiş ve o kadar önemlidir ki “gördüklerimize” inanırız ve gördüklerimizi gerçek olarak algılarız. Bizim için sinemada, bir derginin kapağında, televizyonda verdiği röportajda, vb. alanlardaki



“Simone”un görüntüleri bizim için gerçeğin ta kendisidir. Bizim evrenimizde ve onu kafamızdaki algılayış biçimimizde görüntüler gerçektir. “Simone” işte bu yüzden hologram değil gerçektir, Viktor Taransky ise idam edilebilecek adam konumuna gelebilir. Bu algı ve gerçekliği kafamızda bu şekilde yorumlayışımız doğrudan sistemle ve onun amaçlarıyla ilgili bir meseledir. Sistem bizden yaydığı her tür görüntüyü algılamamızı, anlamlandırmamızı ve onu gerçeğin ta kendisi gibi yaşamamızı istemektedir. Bunun için de elinden gelen her şeyi yapmaktadır, çünkü esas olan sistemdir insan değildir. Tüketim toplumu ise bu çarkların kusursuz bir şekilde dönmesine yol açan bir modeldir. Sistem tarafından istenildiği şekilde terbiye edilen görsel algımız ise tüketim toplumunun yaydığı farklı biçimlerdeki her tür mesajı tam istenildiği gibi anlayabilecek ve (doğrudan tüketimle) anında karşılık verebilecek düzeydedir.

Sinemada kuramsal anlamda yaklaşık 30 yıldır ‘yeni’ diye nitelendirebileceğimiz bir şey ortaya çıkmamıştır. Bu kuramsal boşluk Baudrillard’ın geliştirmiş olduğu Simülasyon ve de Marcel Mauss’un Potlaç Kuramı sayesinde belli bir ölçüde doldurulabilir. Bize göre bu aynı zamanda diğer sosyal bilimlerle ilgili olan disiplinler için de geçerli olgudur. Kısaca aktarmaya çalıştığımız veriler bize süreçler istediği alanda olsun, diğer alanlarla ilişkilendirilmediği takdirde sağlıklı sonuçlara ulaşmamızı engellediğini göstermektedir. Örneğin çalışmamız boyunca sosyoloji, tarih, kültür tarihi, iktisat tarihi, edebiyat tarihi, tiyatro tarihi, antropoloji gibi dallara değinmemiz, sinemadaki beden olgusunu çözümlememiz açısından, rastlantıdan çok bir zorunluluk halini almıştır. Dolayısıyla öykülü sinema da yalnızca kendi başına sanatsal bir etkinlik değildir. Aynı zamanda sosyolojik, antropolojik, tarihsel, iktisadi bir olgudur. Yani sinemadakileri yalnızca sinemayla (hangi açıdan olursa olsun) çözmeye çalışmak mümkün değildir. Paul Reiwald’ın B. Malinowski’nin “Bilimsel Bir Kültür Teorisi” adlı eserinin önsözünde yazdığı gibi “Tek dalda uzmanlık uzmanlık değildir, tek bilim bilim değildir.” Bilimin artık sağlıklı sonuçlara varabilmesi için disiplinler arası çalışmaya ihtiyacı vardır. Bu hiçbir şey kendiliğinden (her şeyden bağımsız), kendisi için var olmadığı için ve artık eskisine nazaran disiplinler arası çalışma yapmak mümkün olduğu için böyledir.

Bu konuyla ilgili çalışmalar Türkiye’de yok denilebilecek kadar az sayıda yapılmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmayla, özellikle gelişmiş ülkelerin üzerinde yoğunlaştıkları konuları Türkiye’de de kendi çapımızda derinlemesine incelemiş olacağız. Kanımızca konu incelediğimiz antropolojik boyutu ile bir takım yeni denilebilecek türden

sonuçlara varmamıza da yol açacaktır. Bu sonuçların gelişmiş ülkelerdeki bilgi akışıyla rekabet etmemizi ve hatta onlardan yalnızca öğrenme değil onlara da öğretme konumuna geçmemize olanak sağlayacağını mit etmekteyiz. Bu midimiz bir varsayımdan çok, daha önce Yüksek Lisans tezimizi hazırladığımız dönemde Boğaziçi niversitesinde Fransa'daki EHES okulundan katılan Doktora ğrencileriyle beraber katıldığımız bir konferansta yaşadığımız deneyime dayanmaktadır.

zerine çalıştığımız konu çoğunlukla sosyoloji ve kültür tarihi kapsamında incelenmektedir. Çalışmamızın getirebileceği yeniliklerden birisi sosyoloji, kültür tarihi vb. disiplinlerin desteğiyle bu konuyu sinema (sinema sosyolojisi) alanına taşımaktır. Daha önce de belirtildiği gibi sosyolojide ve kültür tarihinde incelenmeye başlayan bedenle beraber sinemada da bedenin ön plana çıkması söz konusudur. Ayrıca daha önce belirttiğimiz filmler genellikle gişe yapmış, yani çoğunluğun izlediği filmlerdir. Dolayısıyla bir nevi (diğer disiplinlerle destekli) sinema sosyolojisini yaparak hem sosyolojik, hem kültür tarihi ve özellikle de bir mikro sinema tarihi incelemesi yapmış olduğumuzu düşünüyoruz.

# **I. Bölüm**

## **Batı'da Beden**

## **1.1. BATI TARİHİNDE BEDEN**

*“İşte, yerlilerin Şeytanı’nda görülmek istenen kişi: Prometheus. Altı ya da sekiz bin kilometre mesafeden bizim Yerliler aynı miti üretmişlerdir, fakat ne zaman belli değil. Belki Yunanlılardan önce, belki aynı zamanda, önemi yok. Fakat tek çakışma bu değildir. Amerika Yerlisi de Yunanlılar gibi, Kelt ve Okyanusyalı gibi özgürdür. O, bütün insanların en özgürüydü kesinlikle: Kanosu ve yayıyla, dostları ve şerefiyle yaşadı. Amerika Birleşik Devletleri’nin güneyinde, yerli köyleri vardı. Fakat olağanüstü ve asla ortaya çıkmamış olgu, büyük Yerli sitelerinin asla olmadığıdır. Yerlilerin politik teorisi asla olmadı, Yerli ulusunun merkezi iktidarı asla olmadı, Yerli imparatorluğu asla olmadı ve şefler olduysa da tiranlar asla olmadı. İnsanlık tarihindeki bu çılgın istisna dikkate değer.”*

**Gerald Messadié**

Kısa da olsa Batı’daki beden tarihini yazmaya çalışmak, çeşitli alanlarda beden izini sürmek anlamına gelir. Bu da doğal olarak bizi disiplinler arası bir çalışma yapmaya itmektedir. Sağlıklı sonuç alma bakımından ve yöntem olarak bu mutlaka yapılması gereken bir çalışmadır. Çünkü disiplinler arası çalıştığımızda aynı konu üzerine odaklandığımız zaman alandan alana bilgiler ya doğrulanmakta veya birbirlerini yadsımaktadır. Yadsındığı yerde de bilgi birikimimiz sayesinde ya birini kabul edip aktarmamız ya da açık bir şekilde arada kaldığımızı belirtmemiz gerekir. Burada önemli bir nokta daha var, o da bilim adamının objektif olması gerekliliğidir. Kanımızca günümüz bilim dünyasında disiplinler arası çalışmaların gittikçe çoğalmaya başladığı bir ortamda bilimsel objektifliğe zarar veren eski bir takım alışkanlıklardan tam anlamında henüz vazgeçilmiş değildir. İdeolojik bunalımın yaşandığı veya ideolojinin yok olduğu iddialarına karşın, ideoloji ciddi bilimsel çalışmalarda varlığını hala sürdürmektedir. Önerimiz son derece idealist veya hayalî gibi görünebilir fakat bize göre doğru olana işaret etmektedir: Günümüz bilim adamı her zaman ideolojiler üstü, nesnel bir dile ve çözümlene yeteneğine sahip olmalıdır. Aksi takdirde bilim (kimi istisnalar dışında) günümüzde olduğu gibi kısır bir döngüden başka bir şey üretemeyecektir. Bilim ideolojilerin değil, objektif bilgilerin hizmetinde olmalı, çünkü yeni bilgilere ulaşmak ve onları üretmek ancak bu şekilde mümkün olabilmektedir.

Belki konumuzun dışına çıkmış gibi görünüyoruz ama bunları anlatmamızdaki amaç,

bu çalışmanın ne tür bir psikolojiyle yazıldığını anlatmaktır. Başarıp başaramayacağımızı kendimiz de bilmediğimiz gibi herkes de kendi bilgisi çerçevesinde bunu değerlendirme hakkına sahiptir. Az önce belirtmeyi unuttuğumuz bir noktayı hatırlatmak istiyoruz “objektif” ve “ideoloji üstü” çalışmak sonuçta bir “sav”a sahip olmamak anlamına gelmemektedir. Bu “sav”a biz “dünya görüşü” yerine yalnızca “sav” demenin daha doğru ve daha uygun bir terim olduğunu düşünüyoruz. Bu sav da her savda olduğu gibi büyük bir heyecanla yeni bir karşısavın gelişini beklemektedir. Çünkü bir sav ve gelişme ancak bu şekilde var olabilir.

Daha başta belirttiğimiz gibi tarih boyunca bedenini izini sürmek ve onun tarihini kurmak yalnızca tarih alanıyla ilgili bir konu değildir. Kültür Tarihinden başlayıp, Sanat Tarihine, Antropolojiye, Sosyolojiye, İktisat Tarihine, Edebiyat Tarihine, mesleki alanımız bakımından da Sinema ve Felsefe tarihine kadar uzanmak gerekir. Bu alanlarda bedenini izini sürerken her zaman olmasa da çoğunlukla erotizm ve cinsellik - yani çıplaklıkla karşılaşırız. Hâlbuki beden demek yalnızca çıplak ve çıplaklık demek değildir.

Peter Brooks “Body Work: Object of Desire in Modern Narrative”\* isimli kitabının “Narrative and the Body” başlıklı bölümüne “Bedenler bir şekilde bizimle hep beraberdirler... ayrılmaz parçamız...” şeklindeki sözleriyle başlamaktadır. Bilinçli bir şekilde naif olan bu sözlerin arkasında, aslında son derece ilginç, bir o kadar da karmaşık, bedeni kimi zaman yüceltme, kimi zamansa yadsımanın tarihi söz konusudur. İşte o hep bizimle var olan ve bizden asla ayrılmayan beden tarih boyunca insanın onunla ilgili düşünsel (olumlu ya da olumsuz) dünyasına karşın günümüze kadar gelmeye başarmıştır. Bu varlığına rağmen varlığının en geçerli kanıtıdır.

---

\* Peter Brooks “**Body Work: Object of Desire in Modern Narrative**”, Harvard University Press 1993

### 1.1.1. Eski Yunan ve Roma Döneminde Beden

*“Yunanlılar “dişil” ve “eril”in bedensel bir sürekliliğın iki kutbunu temsil ettiğine inanırlardı, oysa mesela Viktorya dönemi insanları adet kanaması ve menopoza öyle gizemli dişil güçler gözüyle bakarlardı ki erkeklerle kadınlar neredeyse ayrı türler gibi görünürdü. Laquer Yunanlılar’ın bu bakış açısını “tek bir cinsiyete en azından iki toplumsal cinsiyetin tekabül ettiği, erkekle kadın arasındaki sınırların türsel değil dereceli sınırlar olduğu... tek cinsiyetli bir bedenin öne çıktığı” bir bakış açısı betimler.”<sup>1</sup>*

Eski Yunan’da kadınla erkek arasında cinsel anlamda bir ayrımcılık veya üstünlük söz konusu değildir, erkek ve kadın daha çok bir bütünlük ve teklilik gibi algılanmaktadır. Dolayısıyla alıntıda belirtilen bilgileri rahatça bu anlamda yorumlayabiliriz. Çünkü bize göre, bu dönemde erkekle kadın arasındaki sınır anladığımız anlamda türsel yani cinsellikle ilgili bir ayrım değildir. Kaldı ki alıntının devamında tek cinsiyetli bir bedenden söz edilmektedir. Bu ifadeyi şu şekilde yorumlayabiliriz, erkekle kadın arasındaki ilişkinin cinsel anlamdaki ayrımcılığı çok daha sonraki dönemlerde ortaya çıkmıştır; alıntıda da bu farklılığı belirtmek amacıyla Viktorya döneminden söz edilmektedir. Hâlbuki:

*“...Yunanlılar için cinsellik bir sorun teşkil etmiyordu, yemek yeme biçimleri, sağlık, cinselliğe bağlı olarak, hem zevk hem de arzu içinde, belli bir uyum içinde beraberce kullanılıyordu.”<sup>2</sup>*

Eski Yunan’da bedene dair bu bütünsel bakış açısı son derece önemlidir. Çünkü günlük yaşamda bastırılmamış cinselliğın dışında bedeni bütün olarak algılama cinsler arası ayrım yapmadan, örneğın birlikte hamama girilmesini sağlamaktadır. Burada beden bir bütün ve tektir, yani kadın ve erkek değildir, dolayısıyla günümüz anlamındaki cinsellikle de ilgisi yoktur. Var olan farklılıklar sınırlı derecededir ve bu bütünsel uyumu bozacak kadar önem arz etmemektedir. Bazı felsefeciler veya o dönemin bilim adamları insanın anatomik yapısına bakarken veya organizmanın nasıl çalıştığını çözmeye çalışırken bir takım farklılıklar tespit etmiştir. Ancak bilimsel alanda bedensel bütünlüğü ve parçalanmamışlığı vurgulayan bir örneğı sunmak istiyoruz:

*“Erkek ve kadının tenasül organlarında aynı organlar ters yüz edilmiştir. Pergamonlu Galenos bir tıp öğrencisine şöyle diyordu: “Kadının vajinasını dışarı doğru çevir ve erkeğın penisini içe doğru çevirip ikiye katla, ikisinin de her yönden aynı yapıya sahip olduğunu göreceksin.”<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> Sennett, Richard “**Ten ve Taş**”, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, Kasım 2002, İstanbul, s. 35

<sup>2</sup> Akay, Ali “**Michel Foucault (İktidar ve Direnme Odakları)**”, Bağlam Yayıncılık, Ekim 1995, İstanbul, s. 134

<sup>3</sup> Sennett, Richard “**Ten ve Taş**”, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, Kasım 2002, İstanbul, s. 35

*“Kadının organlarını dışına çevirin, erkeğinkileri içe çevirin ve kıvrın, bunların tümünün birbirine benzediğini görürsünüz.”<sup>4</sup>*

Keneth Dover Eski Yunan dönemindeki cinsellikle ilgili yazdığı makalesinde de eşcinselliği doğal bir şey ve daha önce ataların da yaptıkları bir şey gibi görmektedir. Bedeni tek bir bütün olarak görülmesi aslında eşcinselliğin neden hor görülmediği ve de doğal bir şey olarak karşılandığı konusunda önemli bir ipucu. Eğer beden tek cinsiyetliyse o zaman cinsel ilişkinin kiminle yapılacağı önemli değil ya da böyle bir seçenek yok. Cinsler arası klasik anlamda ve keskin çizgilerle belirlenmiş bir ayrım olmadığına göre erkekle erkek, erkekle kadın ya da Sapho'nun yücelttiği kadınla kadının (hor görülüp görülmediği konusunda bir fikrimiz yok) cinsel anlamda beraberliği çok büyük farklara yol açmaması lazım. Bu farklılık herhalde ancak çocuk yapılacağı zaman ve daha çok biyolojik bir şey olarak ortaya çıkmaktaydı. Bu tabii ki kadınla erkek arasında gerçek anlamda ve aşka dayalı cinsel ilişki yoktu anlamına gelmez. Tam aksine. Fakat buna karşın çoğunlukla (özellikle erkekler için bu geçerli) eşin yanı sıra hem cinsten bir sevgili söz konusuydu:

*“Homoseksüel ile heteroseksüel cinsel ilişki arasında bir farklılık görülmemekte ve de fiziksel hazın ancak bu iki tür ilişkinin devamlılığı sayesinde sağlanabileceği düşünülmektedir. (...) Cinsel ilişki esnasında kadınla yapılan oral seks ciddi bir şekilde yadırganmaktadır.”<sup>5</sup>*

*“Sevgilinin seçimi toplumsal konuma bağlıdır, kimin kimi kaçıracağı önceden duyurulur ve çevre tarafından da onaylanır, yasa bazı armağanları zorunlu kılar (askeri donanım, bir koç, bir kupa), sayfiyede geçirilecek süre, dostların varlığı, vb. hepsi kurullarla tanımlanmıştır. Aşk tutkusuna da yer verilir, ancak gelenekler, toplumsal ve yasal zorunluluklar daha önce gelir. Dünya üzerinde bu tür yetişkinliğe geçiş törenleri hakkında bilinenleri göz önüne alırsak, Ephores'in metninin de genç Giritlilerin çocukluktan yetişkinliğe geçiş geleneğini anlattığını görebiliriz. Herkes bu törene katılmasa bile olayın kendisi önemsiz değildir, aksine yurttaşlardan oluşan topluluğun merkez kurumlarından biridir. Zaten, çocuk kaçırmayı, yalnızca en soylu kişilere tanınan bir hak olduğunu daha önce belirttik) Atina'da böyle bir haktır. Kaçırılanlar şan ve şerefe ulaşıırken, kendine bir âşık bulamayan genç, utanç içinde kalır. Bu törenlerde simgesel yön (örneğin armağan seçimi) oldukça önemlidir, ancak Yunanlıların bu çifileri tanımlamak için kullandığı erastes ve eromenes sözcükleri, ilişkinin basit bir dostluktan öte olduğunu kanıtlamaktadır.”<sup>6</sup>*

Yetişkinliğe geçiş, ergenlik daha önce de *eromenos* bağlamında belirttiğimiz gibi özellikle bedende oluşan farklılıklardan dolayı göze batan bir dönemdir. Eski Yunan'da olduğu gibi ilkel toplumda da ergenlik çağı büyük değişikliklere yol açmaktadır. Örneğin Malinowski'nin Melanezya örneğinde ergenlik çağına girmiş bir kız çocuğu görünüşüne daha

<sup>4</sup> Foucault, Michel **“Cinselliğin Tarihi”** Cilt 3, Çev. Hülya Tufan, Afa Yayınları, Ekim 1994, İstanbul, s. 120

<sup>5</sup> Arijes, Filip, Dibi, Žorž **“İstorija privatnog života”** cilt I, Çev. Ljiljana Marković, Clio, 2000, Beograd, s. 207 (Sırpçadan Türkçeye çeviri bize aittir).

<sup>6</sup> Der. Duby, Georges **“Batı'da Aşk ve Cinsellik”**, Çev. Ayşen Gür, İletişim Yayınları, 1992, İstanbul, s. 51

fazla önem göstermeye başlayarak, eskisine göre daha fazla süslenmektedir. Alıntımıza dönecek olursak, çocukların törensel kaçırılmalarıyla ilgili sözler ilginçtir ve bunlar kolayca potlaçla ilişkilendirilebilir. Çünkü burada olay her ne kadar cinsellikle veya aşkla ilgili olsa da asıl mesele prestij ve itibardır, yani sevgilinin buradaki işlevi her iki tarafa getirdiği prestij ve itibardır. Kaldı ki yazarın kendisi de (anlaşılan potlaçtan habersiz) kaçırılmayan çocuğun prestij ve itibarını yitirdiğini söylemektedir. Konuyu daha ilginç hale getiren *erastes* ve *eromenos*'un da bu şekilde değerlendirilmesidir. Dolayısıyla burada anlaşıldığı kadarıyla belli bir ölçüde cinsellik prestij ve itibarı temsil etmektedir. Yani *eran* fiilinden türemiş *erastes* ve *eromenos* veya tercüme edildiği gibi cinsel arzuya sahip olan, bir anlamda prestij ve itibara sahiptir. Dolayısıyla bu süreç her ne kadar cinsel merkezli olsa da her şeyden önce toplumsal temelli ve de özellikle prestijle ilgilidir. Yani *eromenosa* sahip *erastes* veya tersi ancak toplumdaki saygınlığını koruyabilir. Dolayısıyla Eski Yunan olsun veya Roma olsun eşcinsellik cenneti olarak görünmesi buradan kaynaklanmaktadır. Hâlbuki bu son derece net kurallarla belirlenmiş ve çoğunlukla cinsel ilişkiden ibaret olmayan eşcinsellik aslında toplumdaki saygınlığın elde edilmesi hususunda devreye girmektedir, cinsel tatmin ve haz alma anlamında değil. Bunlar bu toplumlarda bize göre ancak ikincil bir öneme sahiptir. Atalardan gelen eşcinsellik törensel ve kutsal bir anlama sahip olduğu için vazgeçilmezdir. Bu yüzden de:

*“Yunancada homoseksüel ve heteroseksüel sözcükleri yoktu, Yunanlılar “oğlanlara eğilimli” ve “kadınlara eğilimli” derlerdi. (...) Hiç kimsenin aklına oğlanları tercih ediyor diye birine “eşcinsel” demek gelmezdi.”*<sup>7</sup>

Çünkü sözün ettiğimiz olayda cinsellik ikincil bir öneme sahipti. Bunun yanı sıra Foucault da benzer bir şekilde bu tür ilişkilerin (*erastes / eromenos*) daha çok vücudun eğitilmesiyle ve doğrudan cinsellikle ilgili olmadığını söylemektedir.

Eski Yunan döneminde anne ve babalar çocuklarını çıplak vücudunu güçlendirmek ve eğitmek amacıyla gimnasiauma gönderirlerdi. Zaten Yunancandan gelen gimnasium kelimesi “çıplak” anlamına gelen *gymnoi* kelimesinden gelmektedir. Çıplak ve güzel beden son derece doğal bir şey olarak görülüyordu, o doğanın insana verdiği bir armağandı. Duerr'e göre V. yüzyılda çıplaklığın yaygın olmadığını söyleyen Thukydides aynı zamanda çıplaklığın savunucusuydu. Çünkü kendisi çıplaklığı uygarlığın bir başarısı olarak nitelendirmekteydi. Duerr Thukydides'in V. yüzyılda çıplaklığın yaygın olmadığına dair

---

<sup>7</sup> a.g.y., s. 48-49



sözlerini olumlu yapmak amacıyla VII. yüzyıla kadar atletlerin vazo resimlerinde giyinik olarak tasvir edilmesiyle teyit edildiğini söylemektedir. Hâlbuki Kenneth Dover bunun tam aksine V. yüzyıldaki vazoların çıplak tasvirlerinden yola çıkarak başlı başına bir sav ortaya atmaktadır. Bunlardan bir tanesi Eski Yunan'da anal seksin hem ayrı bir zevk verdiği için hem de güvenilir bir doğum kontrol yöntemi olduğu için yapıldığını iddia etmektedir. Duerr'in bu iddiası bize pek inandırıcı gelmemektedir. Duerr'in vazolarla ilgili bu savını olumlu olmayan veya bunun ancak atletler için belki geçerli olabileceğini gösteren bir diğer örnek ise Richard Sennett'in "Ten ve Taş" kitabında yer almaktadır. Kitapta çıplak vücutlu ve sevişen kadın erkeklerin yanı sıra yine V. yüzyıla ait ve British Museum'da sergilenen *Partehenon Heykelleri*'nin resimleri yer almaktadır. Burada ata binmeye hazırlanan çıplak süvariler ve atletik yapılı vücutlar tasvir edilmektedir. Zaten Yunanlı da Romalı da teşhir ettiği bedenini gurur verici bir hayranlık nesnesi haline getirmişti. Böyle bir toplum ise doğal olarak bu çıplaklığı gizlemek yerine sergilemekten yana tavır koymuştu. Karşımıza çıkan bir nevi panseksüalizm o çağın dinine de yansımış durumdadır. Dolayısıyla buradaki hor görülmeyen birçok cinsel davranış aynı zamanda kutsal şeylerle de ilgidir. Birçok tanrı adına yapılan şenlikler bunun en iyi göstergesidir:

*"İnsanların benimsediği her cinsel davranış Olympos tanrularından birinin ya da birkaçının davranışlarında da görülür."*<sup>8</sup>

Malinowski'den öğrendiğimiz kadarıyla ilkel toplumun insan fizyolojisi hakkındaki bilgileri gerçeklerden son derece uzaktır. Mesela idrarın böbreklerle ilişkili olduğu bilinmemekteydi. Bunun yanı sıra böbrekler organizmanın merkez bölümünü oluşturmaktadır. Cinsel organlar ise organizmanın ucunu temsil etmektedir. Böylece gözler arzu nesnesini görüp uyarıldıklarında bu uyarıyı doğrudan böbreklere iletmektedirler, böbrekler de bu uyarıyı cinsel organa iletmektedirler. Malinowski yerlilerin erkeğin gözleri kapalı olduğu takdirde ereksiyona ulaşamayacakları düşüncesine sahip olduklarını söylemektedir. Testisler hakkındaki bilgileri son derece ilginçtir, çünkü onlara göre bu organlar süs işlevinin dışında başka herhangi bir işleve sahip değildir:

*"Erkek akıntısı (momona) burada yapıyor olabilir mi biçimindeki bütün sorular şiddetle olumsuzlanıyor. "Bak kadınlarda testis yok ama onlardan da momona geliyor."*<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Morali-Daninos, André "Cinsel İlişkiler Tarihi", Çev. Galip Üstün, Gelişim Yayınları, Ekim 1974, İstanbul, s. 23

<sup>9</sup> Malinowski, Bronislaw "Vahşilerin Cinsel Yaşamı", Çev. Saadet Özkal, Kabalcı Yayınevi, Ocak 1992, s. 140

Aybaşı kanaması esnasında erkek herhangi bir tiksinti duygusuna veya korkuya kapılmamaktadır. Erkek bu dönem süresince aynı kulübede kalıyor fakat sevgilisi veya eşiyle ilişkiye girmiyor. Erkeğin eşi veya sevgilisiyle paylaşmadığı tek şey yataktır. Kadınlar ise bu dönem boyunca her gün düzenli bir şekilde yıkanmaktadırlar. Bunun en önemli gerekçeleri sağlık kaynaklıdır. Kanama dönemi bittiğinde veya bir kızın ilk kanamsı olduğunda her hangi özel bir tören veya özel yıkanma şekli uygulanmamaktadır. Aynı şekilde de bu olgu cinsler arasında utanma duygusuna yol açmamaktadır. Dolayısıyla aybaşı kanaması son derece doğal ve sıradan bir olgu olarak karşılanmaktadır. Eril ve dişiliğin müthiş bir uyumluluğuyla yola çıkan Batı kültüründe, Sennett'e göre özellikle Viktorya dönemindeki insanlar adet kanamsı karşısında oldukça gizemli bir bakış açısına sahipti; kadınla erkek arasında tür farkı varmış gibi. Hâlbuki bu kültürün köklerinde böyle bir şey söz konusu bile değildi. İnsan organizması ve işleyişi hakkındaki gerçek bilgiler ilkel toplumda ne derece uzaksa, Eski Yunan ve Roma'da çok da farklı değildir, dolayısıyla bu toplumlarda da o derece uzaktır.

Foucault'nun aktardığına göre Roma döneminde yaşamış olan Galenus "Organların Gereği Üzerine" adlı kitabında üreme organlarının doğrudan duyulan şiddetli bir zevkle ilintisini araştırırken farklı bir cevap vermeye çalışmakta. O zamana kadar bu sorunun cevabı genellikle tanrılarla ilişkilendirilirken, Galenus kurulan bu ilişkiyi reddeder ve daha maddi bir bakış açısı getirmeye çalışır. Kendisi hayvanlardan yola çıkarak maddeyle organlar arasındaki ilişkinin haz ve zevkin alınması doğrultusunda düzenlendiğini söyler. Bunun yanı sıra kendisinde de Eski Yunan'dan gelen vücudun ısısı konusundaki düşüncelerin henüz değişmediğini görüyoruz:

*"Bedenin alt bölümünde, özellikle de karaciğere ve karaciğerden gelen çok sayıda damara yakınlığından dolayı, sağ tarafta, büsbütün yüksek olan ıstıyı da dikkate almak gerekir. Isıda gözlenen bu bakışimsızlık, erkek çocukların çoğunlukla rahmin sağ tarafında, kız çocuklarınsa sol tarafında oluşumunu açıklar."*<sup>10</sup>

Bedenin günlük yaşamın belli anlarında çıplak bir şekilde sergilenmesi, bu çıplaklığının cinsellikle ilişkilendirilmemesi ve hatta utanma kaynağı olmaması son derece önemlidir. Fakat bu toplumda erotik ilgi nereden kaynaklanıyor ve nerede odaklanıyor meselesi de aynı ölçüde önemli ve üzerine durulması gereken bir konudur. Her şeyden önce bu toplumlar da insanın varoluşundan bu yana genlerine yazılmış kaçınılmaz biyolojik bir olgu olan erotik duygunun belden aşağı olduğunu çok iyi biliyorlardı. Biz cinsel dürtüye yol

<sup>10</sup> Foucault, Michel "Cinselliğin Tarihi" Cilt 3, Çev. Hülya Tufan, Afa Yayınları, Ekim 1994, İstanbul, s. 120

açan bedeni görürken onlar madde olmayan ve kutsal olanı görmekteydiler. Bu durum Eski Yunan veya Roma dönemi insanının ilkel toplumdaki radikal ölçüde farklı olmadığını göstermektedir. Gerald Messadié “Şeytanın Genel Tarihi” adlı kitabında benzer bir şekilde Eski Yunanlıları Malinowski’nin Melanezyalılarıyla karşılaştırırken net bir şekilde her iki toplumun batıl inançlı olduğunu söylemektedir. Zaten tanrı ve çeşitli ruhlarla dolu bu evrende birinin tam anlamında irrasyonel, diğerkinin ise birikimine (felsefe, sanat...) rağmen rasyonel olmasını beklemek son derece yanılıştır. Çünkü her iki evrende, kimi farklılıklar olmasına karşın metafizik tam anlamında egemenliğini kurmuş durumdadır. Antropolojide kurban etme geleneği evrensel bir olgu olarak kabul görmektedir. Dolayısıyla tıpkı ilkel toplumda olduğu gibi Eski Yunan’da da ona rastlamak mümkün.

### 1.1.2. Ortaçağ Döneminde Beden

*“Ruh duyular hiçbir şey hissetmediği zaman zafer kazanır.”*

**Origenus**

Piers Paul Read “Tapınak Şövalyeleri”<sup>\*</sup> adlı kitabında Constantinus’un iktidara Hıristiyan tanrısının yardımıyla geldiğine inandığını söylemektedir. Bu inancın kaynağı rakip İmparator Maxentius’a karşı Roma’nın dışındaki Milvia Köprüsü’nde yapılacak savaştan bir gece önce rüyasında veya yazarın kitaptaki ifadesiyle “hayalinde” askerlerinin kalkanları üzerine Hıristiyan işaretinin çizildiğini görmesi ve bu işaretlerle kazandığı söylenmektedir. İster rüya ister imparatorluk olma arzusundan kaynaklanan bir nevi hayal veya sanrı da olsa, bu tanrı Constantinus için kuşkusuz cömert bir tanrıydı. Test edilmiş bu “veren” tanrı, Constantinus için bütün tanrıların yerini alacak konuma yükseldi. Tanrının bu cömertliği karşılığında Constantinus Hıristiyan dinine geçerek, onu İmparatorluk koltuğuna ve yeni zaferlere getirecek olan Hıristiyan tanrısına karşılığını verdi. Bu yalnızca bir başlangıçtı, çünkü 313 yılındaki Milano Fermanı’yla Hıristiyanlara karşı çıkartılmış tüm cezai fermanlar feshedildi. Bunun yanı sıra tüm Hıristiyan tutsaklar serbest bırakıldı ve mülkleri iade edildi. Ancak Hıristiyanlık henüz tam anlamında egemenliğini sağlamış değildi. Çünkü Constantinus’un yeğeni Iulianus döneminde paganlık tekrar eski gücüne kavuştu ve bunun sonucunda Hıristiyanlara karşı tekrar kötü davranılmaya başlandı. Fakat bu durum da çok uzun sürmedi, çünkü son pagan imparator olarak bilinen Iulianus’un ardılı olan Iovianus, Hıristiyanlığı Constantinus dönemindeki gibi ayrıcalıklı konuma getirdi. Aynı zamanda paganlığa karşı yüzyıllarca sürececek olan hoşgörüsüzlük dönemi başlamış oldu. I. Theodosius 379 yılında çıkardığı bir yasayla heretik akımları tam anlamında mahkûm etmiş oldu. Bu yasayla pagan tapınakları kapatıldı ve kurban adama törenleri yasaklandı. Yasaya karşı gelenler ise idamla cezalandırılıp, mallarına el konuluyordu. Hoşgörüye dayalı Hıristiyan dini paganların onlara yaptıklarından pek farklı değildi. Josep Fontana “Avrupa’nın Yeniden Yorumlanması”<sup>\*\*</sup> adlı kitabında Hıristiyanların paganları aslanların önüne atma ve yakma sürecinin IX. yüzyılda tamamlandığını söylemektedir. Dolayısıyla IV. yüzyılda başlayan paganizmi yok etme süreci yaklaşık beş yüz yıl sürmüştür. Sözü edilen IX. yüzyıldan sonraki, yani Hıristiyanlığın paganizmden kurtulmuş olması gereken döneme baktığımızda ise

<sup>\*</sup> Bkz. Read, Piers Paul “**Tapınak Şövalyeleri**”, Çev. Sinem Gül, Dost Kitabevi, İkinci Baskı Aralık 2003, Ankara, s. 40 ve devamı.

<sup>\*\*</sup> Bkz. Fontana, Josep “**Avrupa’nın Yeniden Yorumlanması**”, Çev. Nurettin Elhüseyni, Afa Yayınları, 1995, İstanbul, s. 39 ve devamı.

Hıristiyanlığın tüm diğer tek tanrılı dinlerde olduğu gibi kültür izin verdiği ölçüde egemenliğini sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Bu dönem Hıristiyanlığın bir nevi resmi başlangıcı sayıldığı gibi Ortaçağ diye tabir edilen ve neredeyse XV. yüzyıla kadar sürecek dönemin temellerinin atıldığı zamandır. Yaklaşık bin yıllık süreyi kapsayan bu dönemi Ortaçağ olarak adlandırmak geleneksel tarih anlayışından kaynaklanmaktadır. Bu anlayışın dışındaki tarihçiler ise Ortaçağ\* diye adlandırılan bu bin yıllık sürecin içerisinde çeşitli dönüm noktalarını vurgulamaktadırlar. Örnek verecek olursak Karolenj İmparatorluğu'nun kuruluşu, feodalizmin doğuşu, Ticaret devrimi, teknoloji devrimi... Biz bunlara rağmen bazı biçimsel değişikliklerin dışında asıl olan kafa yapısının veya zihniyetin değişmediğini düşünüyoruz. Dolayısıyla potlaç kültürü bu dönemde de kendisini güçlü bir şekilde hissettirirken, bu anlamda henüz ciddi bir değişikliğin olmadığı görülmektedir.

Hıristiyanlıkla birlikte bedensel ıstırap önemli yere sahip olmaya başlar. Bundan dolayı acıyı yaşamak ve onunla mücadele etmek hazzı yaşamaktan daha önemli yere sahip olmaya başlar veya en azından Hıristiyan dinine mensup olanlardan bu istenmektedir. Daha önce pagan inançlara sahip olan bu insanlar için alışıldık yaşama tam ters bir durum. Çünkü alışmış oldukları bir nevi hedonist yaşam biçimini neredeyse tam anlamında terk etmeleri gerekirdi. Bundan böyle tanrıya giden yol bedeni ikinci plana itmek ve her tür fiziksel hazzı aşmaktan geçmekteydi. Daha önce pagan inançlarına sahip olan insanlar için bu beden hem alışmış oldukları yaşamlarına göre, hem de tanrısal (İsa'nın bedeni) bir beden üzerine kurulu olduğu için yabancıydı. Buna karşın Hıristiyanlığa geçilmesinin belki en önemli nedenlerden bir tanesi pagan inançlı insanların günlük yaşamının bedensel özgürlüğü açısından en doruk noktasında bulunmasından kaynaklanıyordu. Çünkü bu geçiş döneminde Roma'da orji düzenlemek Sennett'in ifadesiyle gayet normal bir şey sayılmaktaydı. Yeni din ise günlük yaşam açısından doğrudan bedene hitap ediyordu:

*“Hıristiyan'ın bedeni hiçbir şey hissetmemek, duyumu kaybetmek, arzuyu aşmak amacıyla hazla acının sınırlarının ötesine geçmeliydi.”<sup>11</sup>*

Bundan böyle beden tüm eski alışkanlıklarından vazgeçmek zorunda kalacaktı. Dolayısıyla bedeninin artık arzulamaması, dokunmaması, tat ve koku almaması gerekiyordu.

---

\* Mehmet Ali Kılıçbay'ın Johan Huizinga'nın **“Ortaçağın Günbatımı”** adlı kitabının önsözünde yazdığına göre V. yüzyıldan ve Rönesans'ın başlangıcı sayılan XV. yüzyıla kadar geçen dönemi tarih meraklısı bir din adamı *Medio Evo* (Orta Çağ) şeklinde isimlendirerek bin yıllık bu dönemin isim babası sayılmaktadır.

<sup>11</sup> Sennett, Richard **“Ten ve Taş”**, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, Kasım 2002, İstanbul, s. 115

Bu yüzden de fizyolojisine kayıtsız kalması için beden her tür duyumsal uyarımla ilişkisini kesmek zorundaydı. Basit bir deyişle eskisine göre beden artık terk edilmesi gerekiyordu. Bu felsefi anlamda tam da Platon'un arzuladığı bir bedendi. Bedenin terk edilmesi vasıtasıyla tanrıya daha yakın olma yolundaki en radikal örnek ise kuşkusuz Origenus'un kendini hadim etmesidir.

*“Batı uygarlığına hâkim olmaya başlayan tektanrıcılık pagan, çoktanrıci geçmişte kavrandığı şekliyle bedenden koştur ama en azından Roma'daki versiyonları itibarıyla çoktanrıcılığın mekânlarından bütünüyle kopmadı. Kuzu da kendini şahine duyduğu ihtiyaçtan kurtaramıyordu; ruh dünyada bir yer ihtiyacından kopamıyordu.”*<sup>12</sup>

Sennett, Hıristiyanlığın kabul görmesine ve resmileşmesine rağmen eski alışkanlıkların devam ettiğini söylemektedir ve bunu ruhun mekâna ihtiyaç duyduğu şeklindeki sözleriyle açıklamaktadır. Bu durum binlerce yıl eski olan inanç ve alışkanlıkların, resmileşmiş de olsa yeni bir din uğruna terk edilemediğini göstermektedir. Dolayısıyla yeni gelen din yavaş yavaş, o kültürün izin verdiği ölçüde ve şekilde kendine bir yer edinmeye başlamaktadır. Bundan dolayı toplumun Hıristiyanlaşması başka, Hıristiyanlığın resmi din olması başka bir olaydır. Toplumun bedenine ve sosyal hayatına işleyecek kadar Hıristiyanlaşması yüzlerce yıl sürecektir. Bu kimi zaman gerçek inançtan kimi zaman ise uygulanan baskı ve işkenceden dolayı olacaktır. Fakat temelde değişmeyen potlaç kültürüdür. Hala hayatı belirleyen en önemli unsurlar şeref, şan, şöret, prestij ve itibar gibi unsurlardır. Bu nedenle ancak bunlara sahip olan egemenliğini kurabilmekteydi. Hıristiyan mekânlar henüz yapılmadığı için Hıristiyan mensupları paganların gittikleri mekânlara gitmekteydiler. Sonuç olarak inançlı ruh bir mekâna ihtiyaç duymaktaydı. Fakat Hıristiyanların bu mekânlara gidişlerini yalnız kendi mekânların eksikliği ile yorumlamak yanlış olur. Çünkü ruh ancak ihtiyaç duyduğu mekâna gider. Pagan denilen mekânların Hıristiyanlar için bile (fiziksel olduğu kadar manevi anlamda da) anlamlı olduklarını düşünüyoruz. Bundan ve daha önce açıklanan sebeplerden dolayı bu dönem saf bir Hıristiyanlık dönemi olarak görülmemelidir. Söz konusu olan pagan veya tek tanrılı dinler öncesi kültür ile Hıristiyanlığın sentezidir. Hıristiyanlığın kilise vasıtasıyla uyguladığı her tür baskıya rağmen bunun böyle olduğunu düşünüyoruz. Çünkü Hıristiyan topluluğun marjinal konumundan çıkıp resmi din statüsüne ulaşması yaklaşık üç yüzyıl sürdü, paganizmden ciddi oranda kurtuluşu da yaklaşık altı yüzyıl aldı. Dolayısıyla Hıristiyanlaşma süreci yaklaşık bin yıllık bir süreçtir. Bunun en önemli sebebi ise ondan önceki inanç ve kültürel alışkanlıkların yeni gelen dinle karşılıklı bir

---

<sup>12</sup> a.g.y., s. 131

şekilde uyum sağlamasıdır.

Daha önce de belirtildiği gibi arzu edilen bedenın yaratılması ve genel anlamda Hıristiyanlığın Kilise vasıtasıyla egemenliğini kurması için Hıristiyanlık önemli bir kötülük kaynağına ihtiyaç duymaktaydı. Oynadığı rol açısından ve uğruna öldürülen sayısız insanı düşündüğümüzde bunun kuşkusuz şeytan olduğunu söyleyebiliriz. Messadié “Şeytanın Genel Tarihi”nde\* Eski Yunan’da şeytanı arama fikrinin tuhaf bir fikir olduğunu, çünkü bu dönemde ve bu topraklarda şeytanın var olmadığını söylemektedir. Bu sözlerin karşılığını felsefede de bulabiliriz. Platoncular *daimonları* tanrılarla insanlar arasındaki bir nevi ara varlıklar olarak tanımlıyordu. Ksenokrates’e göre *daimonlar* bedenler cisimleşmeden önce var olan ve bedenler öldükten sonra da hayatta kalan ruhlardır. Eski Yunan’ın erken dönem düşüncesinde *daimon* ile *theos* arasındaki ayrım net bir şekilde belirlenmiş değildi. Bu yüzden de bu dönemde *daimon* tıpkı *theos* gibi ilahi özelliklere sahipti. Dolayısıyla bunlar ilahi ilkenin kendisi gibi iyi ile kötünün bir çeşit karışımıydılar. Sokrates’in sözünü ettiği *daimon* ise kötülüğe karşı iyilikten yana duran muhafız bir tür cindi. Hıristiyan döneminde ise *daimon* teriminin yerini daha olumsuz anlama sahip olan *daimonon* terimi almıştır. Bunun sonucunda Hıristiyanlar *daimonia* terimini kötü meleklerle ilişkilendirdi.

Kilise kurumunun devreye girmesiyle beraber toplumun içersinde bir yere sahip olma tek başına yetmediği için toplumu denetleme bir hedef olarak benimsendi. Roma İmparatorluğu’nun sona ermesi ve Hıristiyanlığın resmi din olarak kabul edilmesine rağmen halkın çoğunluğu eski alışkanlıklarına devam etmekte, Kilise gerçek anlamda bir iktidar kuramamaktaydı. Bunu sağlamak için daha önce belirttiğimiz gibi şeytan kavramının kötülükle eş değer tutulduğu bir model ortaya çıkarıldı. Yüzyıllarca etkisini sürdürecektir, özellikle ahlaksızlık ve büyücülük gibi çeşitli yöntemlerden faydalanarak. Bunun yanı sıra aynı sebepten dolayı halk arasındaki alışkanlıklar ve adetler değişmek zorundaydı ve birçok yasaklama getirildi. Kilise ile halk ve onun eski inançları arasındaki bu mücadele karanlık bir dönemin ortaya çıkmasına yol açacaktı. Buna karşın günümüzde bile hala yılbaşı gibi geleneksel şenlikler kutlanmaktadır. Kilisenin bu dönemdeki en önemli amacı iktidardı, dolayısıyla inanç iktidarın önündeki bir nevi maskeydi. Yani maneviyat üzerine çekilen söylevlerin ve oluşturulan kuralların arkasında bir çeşit “maddiyat” yatıyordu.

V. yüzyıldan XII. yüzyıla kadar, yani son pagan İmparator sayılan Iulianus’tan sonra

---

\* Bkz. Messadié, Gerald “Şeytanın Genel Tarihi”, Çev. Işık Ergüden, Kabalcı Yayınevi, 1998, İstanbul

kesintisiz bir şekilde resmi din olarak yola koyulan Hıristiyanlık, özellikle kilise kurumu aracılığıyla temel günahları belirlemiş oldu. Bunların kapsamına baktığımızda beden baş çektiğini rahatça söyleyebiliriz. Çünkü her türlü bedensel zevk alma günahlar aracılığıyla yasaklanmaktaydı. Bu sansür kişinin kendi kendisiyle ve kilisenin gözünden uzak kaldığı zamanlarda belli bir ölçüde işe yarıyordu. Bunun yanı sıra beden ile günah arasında kurulan bu ilişki gerçekten önemli bir yenilikti. Günah kavramıyla birlikte kadın ilk günahı işleyen olduğu için dünya onun yüzünden cezalandırılmaktaydı şeklindeki inanç, kadını erkeğe göre daha zor durumda bırakmaktaydı. Kadın bu anlamda erkeğe göre daha fazla bedendi ve bu yüzden de kötülüğün kaynağı sayılmaktaydı. Erkeğin kadından uzak durması olumlu bir şey olarak sayılmaktaydı. Fakat zinadan ötürü her erkeğin bir karısı, kadının da bir kocası olmalıydı. Evlenmemiş olanlarsa ya kendilerini tutmalıydılar ya da aksi takdirde evlenmeliydiler. Çünkü bu anlayışa göre şehvetle yaşamaktansa evlenmek öğütleniyordu.

Ortaçağı her türlü sahtekârlığın yapıldığı bir dönem olarak nitelendiren Guryeviç\* bizce bulunduğumuz nokta bakımından son derece haklı sayılmaktadır. Zinanın gerçekleşmesi için doğası gereği her zaman iki cinse veya iki kişiye ihtiyaç olmuştur ve olmaya devam etmektedir. Bunlardan birisi erkek diğeri ise kadındır. Fakat nedense tarih boyunca kadın hep bu işin daha ağır cezalandırılan tarafı olmuştur. Zaten “fahişe” ismine de sahip olan kadındır. Fahişe kendi başına asla olmaya başaramamasına karşın onunla beraber olan erkek onun ismine eşdeğer bir isme sahip olmamıştır. Dolayısıyla erkeğin buradaki egemenliği tartışılmaz bir şekilde Ortaçağda da sürmeye devam etmektedir. Kadın, Duby'nin deyişiyle bu dönemde hangi açıdan bakılırsa bakılsın hükmedilen taraftır. Bunun en önemli sebebi ise yine kafa yapısından kaynaklanmaktadır. Çünkü erkek olduğu kadar kadın da tartışılmaz bir şekilde bunun doğadan kaynaklanan bir süreç olduğuna inanmaktadır (tıpkı bu sürecin tanrının bir buyruğu olduğunu inancı gibi). Dolayısıyla bunu gönümüz gözüyle değerlendirdiğimizde eşitsizliği rahatça görebiliriz. Fakat söz konusu dönemin insanı için cinsiyeti her ne olursa olsun, eşitsizlik tartışılacak veya üzerine düşünülecek bir şey değildi. Dolayısıyla bizim rasyonele dayalı tepkimiz buradaki gerçekliği değiştirecek potansiyele sahip değildir. Kaldı ki toplumun sahip olduğu geleneksel kafa yapısı en küçük değişime karşı bile son derece tepkiliydi. Buna karşın genellikle katı kuralların yasalastığı kilise kurumun içinden bu dünyayı değiştirecek insanlar yavaş yavaş ortaya çıkmaktaydı. Zaman gösterdi ki tek terk edilmesi imkânsız olan şey tanrıydı. Bu günümüzde bile çoğunluk için

---

\* Bkz. Guryeviç, Aron “Ortaçağ Avrupası'nda Birey”, Çev. Zeynep Ülgen Esenli, İlknur İgan, Afa Yayınları, 1995, İstanbul



geçerli olan bir gerçektir.

Ortaçağ bedenine baktığımızda çıplaklık ilk başta tam bir çelişki ve olanaksız bir şey gibi görünse de aslında bu noktada çok ince bir ayar söz konusudur. Başta kilise olmak üzere beden hedef haline getirilmiş olsa da çıplaklıkla bu derecede ilgilenmemektedir. Çıplaklık kötülük kaynağı olan bedenle ilişkilendirilmemektedir. Dolayısıyla günümüze göre son derece farklı bir çıplaklık algılanması mevcuttur. Aksi takdirde çıplak beden bir arzu nesnesi şeklinde algılanmış olsaydı, sürekli sözü edilen hamamdaki çıplaklık mümkün olamazdı. Ortaçağda genç yaştaki kızların *bedehr* ile günün ortasında hamama gitmeleri ise hiç mümkün olamazdı.

### 1.1.3. Rönesans'tan Günümüze Beden

*“Ton corps est a toi (Bedenin sana aittir).”*

**Victor Margueritte**

Genellikle Ortaçağ ile Rönesans arasındaki ayrım çizgileri çok sert ve net bir şekilde çizilmektedir. Hâlbuki bu şekilde yapılan bir ayrım olası yanlış anlamalara yol açmaktadır. Örneğin Rönesans'ın doğduğu o dönem Floransa'sında hayatın estetize edilmesi ve güzelleştirilmesi konuları çoğunlukla Rönesans dönemiyle ilişkilendirilmektedir. Huizinga ise tam aksine bu konuların Ortaçağ kökenli olduğunu söylemektedir. Yine aynı yazar Ortaçağ, Rönesans, XVIII. veya XIX. yüzyılın tamamıyla özgün dönemler olmaktan çok onlardan önceki dönemlerin çeşitlemeleri olduğunu ifade etmektedir.

Kilise XV. yüzyıla kadar şu veya bu şekilde gücünü korumayı başarmıştır. Buna karşın Kilisenin zayıflamaya başlaması ve bir nevi çözülme devri XVI. Yüzyıla rastlamaktadır. Bu dönemde inanç açısından özellikle Luther'in reformuyla ortaya çıkan Protestanlık mezhebi insanları ya kralı yani Katolikliği ya da Protestanlığı tercih etmek durumunda bırakacaktır.

*“Rönesans'ta bedenin, bütünüyle insanın değeri keşfedilir. İnsan, bütünüyle sergilenir. Ancak bir grup hümanist halk diliyle konuşmayı, yazmayı küçümser; hep Latincenin varlığını sürdürmesini ister. Rabelais de bir hümanist yazar olmakla birlikte, “insani olan hiçbir şeyin kendisine yabancı olmadığını” vurgulamak istercesine, her eyleme bir değer yükler. Yapıtlarında ruhsal ve bedensel etkinlikleri tüm doğallıkları içerisinde dile getirmekten çekinmez.”<sup>13</sup>*

Bedenin tümüyle ortaya çıkması ve keşfedilmesi konusu bu dönem için özellikle Eski Yunan kökenlidir ve oradan esinlenerek alınmaktadır. Matbaanın bu dönemde keşfedilmesine karşın gerçek anlamda bir özgürlükten söz edilemez. Çelişkili bir çok örnek söz konusudur. Özgürlük anlayışı hükümdardan hükümdara değişmektedir. Örneğin söz konusu olan Rabelais I. François döneminde onun koruması altında olduğu için ciddi bir sorunla karşılaşmamaktadır. Fakat kral ölünce işler değişir. Rabelais'in eserlerini yayımlayan Etienne Dolet yakılır, bu olay sonucunda da Rabelais kaçarak uzun soluklu yolculuklara çıkmak zorunda kalır. Yine aynı yazardan yola çıkarak Ortaçağa göre değişen kafa yapısını anlatmak

<sup>13</sup> Çotuksöken, Betül **“Ortaçağ ve Rönesans Üzerine Kimi temel Bilgiler”**, Gergedan no. 13, Mart 1988, İstanbul, s. 40

amacıyla kendi düşüncesi doğrultusunda kurduğu Themle Manastırı'ndan kısaca söz etmekte fayda var. Manastırın ana ilkesi “istediğini yap”tan ibarettir. Bunun kökeninde doğa, doğal olan ve doğal bir varlık olan insan iyidir düşüncesi yatmaktadır. Bundan dolayı insan özgür olmalı ve istediğini yapmalı. Bu Ortaçağın insanını tam anlamında denetime alan ve maksimum düzeyde kısıtlayan düşüncenin tam zıddını oluşturmaktadır. Rönesans'la birlikte insana yavaş yavaş yeni bir evren sunulmaktaydı. Bunun yanı sıra insan bedenini anlamak amacıyla yapılan incelemeler eskisine göre daha maddi bir bakış açısı doğrultusunda yapılmaktaydı. Dolayısıyla bundan böyle hekimlik “dil” düzeyinde değil “deney”e dayalı gerçekleştirilmekteydi. Bütün bunlar bize tıpkı iktisatta olduğu gibi metafizik evrenin gerilemeye başladığını, yerini daha maddi bir evrene ve beraberinde de maddi bakış açısına bıraktığını göstermektedir.

Norbert Elias Ortaçağda cinsellikle ilgili yaşam alanının tabularla gizlenmediğini söylemektedir. Buna karşın daha sonraki dönemde saray aristokrasisinde cinsel yaşam Ortaçağa göre önemli ölçüde gizli sayılmaktadır. Aynı yazar cinselliğin gizlenmesi, toplumsal yaşamdan uzaklaştırılması ve bir nevi “özel hayat” statüsüne getirilmesi sürecinde burjuva toplumunun henüz çok ilerlemediğini söylemektedir. Konuya ilişkin Eski Yunan, Roma veya Ortaçağ dönemini hatırlayacak olursak ve Elias'ın da söylediklerini eklediğimizde cinsellikle ilgili sıkılma ve utanma duygusunun Ortaçağ öncesi topluma yabancı bir duygu olduğunu, Ortaçağ sonrası ise tam aksine bu duygulara gittikçe cinsel anlam yüklenmesinin olduğunu söyleyebiliriz. Bu duyguların ortaya çıkmasıyla birlikte davranışlarda da bir takım değişiklikler ve bir nevi denetim biçimleri ortaya çıkmaktadır. Bunlar kişiyi ilgilendirdiği gibi toplumu da ilgilendirdiğinden bir takım sonuçlara yol açmaktadır. Özellikle henüz gelişmemiş ve bireysiz toplumun bu anlamda kişi üzerine baskı uygulaması daha kolay olmakla birlikte son derece etkili ve belirleyici olmaktadır. Bu türden bir değişikliğe yol açan sebep Ortaçağ sonrasında önemli bir farklılık gösteren özel hayattır. Daha önce var olmadığı şekliyle ve Ortaçağın son dönemlerinde ortaya çıkan bu değişiklik yabancı veya birbirini tanıyan insanların birbirlerinden “yabancılaşmalarını” sağlamıştır. Bu değişikliği daha iyi algılamak için Elias'ın Ortaçağın sonlarına doğru Almanya'daki bir han odasının tasvirine bakmakta yarar var:

*“Yaklaşık 80–90 kişi bulunur, yalnızca alt tabakadan insanlar değil, zenginler, soylular, erkekler, kadınlar, çocuklar, hepsi bir aradadır. Herkes kendi ihtiyacını görmektedir. Birisi giysi yıkar ve ıslak giysilerini sobaya asar. Diğeri ellerini yıkamaktadır. Ama ibrik o kadar kirlidir ki, der anlatan kişi, suyun kirini temizlemek için bir ibrik su daha gerekir. Sarımsak*

*kokusu ve başka kötü kokular yükselir. Herkes oraya buraya tükürür. Bazıları çizmelerini masanın üzerinde temizlemeye çalışır. Sonra sofraya kurulur. Herkes ekmeğini tase daldırır, ısırır ve yeniden daldırır. Oda çok sıcaktır, herkes terler, terler buharlaşır, terlere silinir. Aralarında mutlaka gizli hastalıklar taşıyanlar vardır. “Büyük ihtimalle” der anlatan, “çoğu İspanyol hastalığına yakalanmıştır ve bu hastalık cüzamdan daha az tehlikeli değildir.” “Yürekli olanlar” der diğer anlatıcı, “her şeyle alay ederler ve hiçbir şeyi umursamazlar.” “Ama bu cesaret birçoğun hayatına mal olmuştur.” “Ne yapsalardı? Öyle davranmaya alışmışlar ve bir parça yüreği olan kişi, alışkanlıklardan asla vazgeçmez.”<sup>14</sup>*

Batı’daki beden tarihi açısından XIX. yüzyılın çok önemli bir yeri vardır. Bu yüzyılda binlerce yıl eski olan kadının doğası gereği anne olma zorunluluğu anlayışı sorgulanır. Bunun öncülüğünde feminist yaklaşımlar yer almaktadır. Anneliği kadına karşı kurulan bir tuzak, çocuğu ise bir engel olarak görülmesi yepyeni bir zihniyet getirdiği gibi özellikle kadınlar açısından bedenlerinin çok daha farklı bir şekilde algılanmasına yol açmıştır. Her şeyden önce cinselliği kaygısız bir şekilde yaşamak isteyen kadın kendi doğasına karşı çıkmaktadır. Kadını doğasından bunaltan birçok sebep vardır, fakat bunların arasında belki de en önemlisi kadın doğurganlığına bir takım toplumsal anlamların yüklenmesidir. Kadının konuya ilişkin bu yeni bakışı doğumlarda dikkat çekici bir azalmaya yol açar. Bu durum özellikle egemen tabaka için geçerli olduğundan, XIX. yüzyılın sonlarına doğru Fransa’da bir doktor tarafından nüfusun çoğalması için bir birlik kurulur. Aynı anlayış beraberinde kürtaj ve hamileliği engelleyici birçok araç ve ilaç getirir. Ancak getirilen tedbirler, eczanelerde satılan prezervatif hariç, doğum kontrolüne yönelik her tür malzeme yasaklanır. Prezervatifin serbest kalmasının sebebi, cinsel yolla bulaşan ölümcül hastalıklardan koruma sağlamasıdır. Fakat kürtaj ve doğum kontrolüne ilişkin tüm araç ve ilaçların mücadelesi XX. yüzyılın ikinci yarısını bulmuştur. Çünkü ancak bu yıllarda kadın istediğini elde etme hakkına sahip olmuştur. Resmi kurumlar bu yıllara kadar direnmiştir, Kilise ise bugün hala aynı direnişi göstermeye devam etmektedir. Kadının bedensel yaşamına sahip çıkması çok farklı bedellere mal olmuştur. Örneğin geçen yüzyılın başlarında kürtajdan yılda 20 ile 60 bin kadın ölmekteydi. Çocuk aldırma konusu yeni bir şey değildi, yeni olan bu olgunun artık geniş halk kitleleri tarafından benimsenip uygulanmasıydı. Özellikle kırsal kesimde çocuk düşürmeye çok rastlanmaktaydı. Bir diğer vaka ise farklı yöntemlerle yeni doğan çocuğu öldürme vakasıdır. Yalnızca Fransa’da 1830 ile 1880 yılları arasında mahkemelerde yaklaşık 8.000 çocuk öldürme davasına bakılmıştır.

Sanayi Devrimiyle beraber gittikçe zorlaşan yaşam koşulları, insanlar arası eşitsizliğin doğurduğu sınıflar beraberinde buna karşı bir mücadele bilincini oluşturmuştur. Marx da bu

<sup>14</sup> Elias, Norbert “**Uygarlık Süreci**”, Cilt 1, Çev. Ender Ateşman, İletişim Yayınları, 2000, İstanbul, s. 157–158

durumun tespitini kuramsal anlamda en iyi yapan kişi olmakla beraber yazdıklarıyla da işçi sınıfını bilinçlendirerek mücadeleye teşvik etmektedir. Sanayi Devrimi sınıflar arası eşitsizliğe yol açtığı gibi, o zamana dek manevi dünyanın ön planda olduğu devrin kapanmasına da öncülük etmektedir. Bundan böyle her şey rasyonel ve maddi bir şekilde değerlendirilmekte, dolayısıyla her şey maddiyat üzerine kurulmakta ve ona göre hareket edilmekteydi. Sınıflar arası eşitsizliği ortadan kaldırmayı hedefleyen Marksizm bu anlamda kadınların bilinçlenmesine yol açmıştır. Bu anlayışa göre kadının erkekle arasındaki eşitsizliğin ortadan kalkması için kadının insan üreten bir makine gibi algılanmamalı - yani kadın anne olma yükümlülüğünden kurtulmalıydı. Sonuç olarak Sanayi Devrimine tepki olarak doğan Marksist hareket kadının isteklerine özellikle eşitsizlik kavramıyla kaynaklık ettiği gibi, onu bu anlamdaki mücadelede desteklemekteydi. Çünkü bu anlayışa göre eşitsizlik yalnızca sınıflar arası değil, cinsiyetler arası da olmamalıydı. Kadınlar açısından bunun en önemli engeli ise annelik kavramıydı. Dolayısıyla bu engel ortadan kalkmalıydı. Kadın da ancak bu koşullar altında erkeklerle beraber var olma mücadelesini verebilecekti.

## **1.2. BATI FELSEFESİNDE BEDEN**

*“Arılık tinin bedenden ayrılmasından başka nedir?”*

**Platon**

İnsan felsefe üretebilen hayvandır. Soru sormayı bilen, kimi zaman ise etrafımızda gelişen olaylarla ilgili cevap vermeyi becerebilen bir hayvan. Özellikle yakın tarihinden itibaren bir yandan varoluşun anlamını bulmaya çalışırken, diğer yandan aşk, cinsellik, iş, ölüm ve ahlak gibi kavramlarla sürekli meşgul olan da bir tek insandır. Hayatı daha iyiye götürmek ve değiştirmek üzere eleştirel gözle bakabilen tek hayvan yine insan olmalı... Bu konuda başarı derecesi tartışılır... Rasyonelliğin bulunduğu aşama ciddi bir şekilde sorgulanıp eleştirilebilir. Özelliklerini saydığımız ve hayvan diye tabir ettiğimiz varlığı, yani insanı aslında diğer tüm varlıklardan ayıran bu temel özelliklerdir. Bunlar düşünme, sorgulama ve bunları yazıya dökmekten ibaret eylemlerdir. Felsefe de bu eylemler sonucunda ortaya çıkmıştır. Konumuza gelmeye çalışalım.

Çoğunlukla mantığın bulucusu olarak nitelendirilen Parmenides, Pythagorasçı öğretiden gelmekteydi. Matematikçi olan Pythagoras ise tinin\* ölümsüz olduğuna inanıyordu ve aynı zamanda da bedeni tinin mezarı olarak nitelendiriyordu. Yine de insanların intihar ederek bu mezardan kaçmalarını öğütlemiyordu. Çünkü insanların tümü tanrıların kölesi olduğuna göre onların buyruğu olmaksızın bedenden kurtulma hakları yoktu. Daha sonra Perikles döneminde yaşamış olan Sokrates, felsefecilerin tini bedenle birlikte olmaktan kurtarmaya çalıştıklarını söylemektedir. Kendisi ise ölümü tinle bedeninin ayrılması olarak yorumlamaktadır. Dolayısıyla felsefenin daha başlarında beden kötülüğünün kaynağı olarak nitelendirilmekte ve onun ‘tiranlığından’ kurtulmak daha erdemli ve daha büyük olma anlamını taşımaktadır.

Ortaçağ Hıristiyan öğretisi en fazla Platoncu felsefenin etkisi altında kalmış ve ondan beslenmişti. Platonun bedenle ilgili görüşlerini öğrenmek için “Philebos” diyalogu

---

\* Doğu ve Batı dillerde tin ile ruh kelimeleri kimi zaman eşanlamlı kullanılmaktadır. Genellikle ruh kavramı canlılığa işaret ederken tin kavramı insanlara has olan düşünmeye işaret etmektedir. Yine de bu kavramlar arasındaki anlam kargaşası günümüzde de var olamaya devam etmekte. Bu kargaşanın içerisinde en fazla geçerliliği olan tanım hayvanların yalnızca ruhlu insanlarinsa hem ruhlu hem tinli olduğuna ileri süren tanımdır.

kaynakların başını çekmektedir. Hazzın doğası üzerine olan bu diyalogda, hazzın bedene mi yoksa tine mi ait olduğu tartışılmaktadır. Doğal olarak Platon hazzın fiziksellekle değil, gerçek bilgiyle, yani tinsellekle ilgili olduğunu söylemektedir. Hazzın ne olduğunu kavramak içinse duyum, bellek ve arzu kavramlarının doğalarını açıklamaktadır. Bir şey duyumsamak için mutlaka bir bedene ihtiyaç vardır, fakat yalnızca tinsel olanla ilişki kurulduğu takdirde duyumsamaya yol açmaktadır. Bu açıklamaya göre beden ancak bir şeye maruz kaldığında duyumsamak için var olan pasif ve tepkisiz bir evrendir. Buna karşın tin bedeninin sahip olmadığı bilgilere sahip olduğu için onun yapamadıklarını yapabilmekte ve bedenden bağımsız olarak bütün duyumları etkin hale getirebilmektedir. Platonun öğretisine göre duyum her zaman bedenle ilintili fakat bedene indirgenemeyecek tinsel bir etkinlik olarak sunulmaktadır. Çünkü duyum ancak zihnin bunu kavramasıyla ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla duyumun kaynağı olan beden, zihinsel anlamda duyuma hiçbir katkısı yoktur. Görüldüğü gibi Platon'un felsefesi birçok açıdan tinle bedeni birbirinden ayırmaktadır. Bunun yanı sıra Platon daha fazla önemseydiği ve beden karşısında yücelttiği tini bedenden kurtarmaya çalışmakta ve felsefesini bu yönde geliştirmektedir. Kendi öğretisine göre:

*“...Tini bedenden kurtarmanın tek yolu, hazzı fiziksel bir etkilenim olarak yaşamaktan bütünüyle vazgeçerek, tinsel yükselişin devindiricisi olarak algılamaya geçip zihin kaynaklı haz anlarını olabildiğince çoğaltmaktan geçmektedir.”<sup>15</sup>*

Tinle zihin ayrımını (*zihin ve tinin geri kalanı* şeklinde) ortaya atarak Platona nazaran daha mikro denilebilecek düzeyde zihni bedenden ayırarak ölümsüz olduğunu söyleyen Aristoteles'in, bu anlamda tini bedenden tümüyle ayıran Platon'dan sonuç itibarıyla pek de farkı yoktur. Çünkü her ikisinde ölümsüzlük vardır, Platon'da tininin, Aristoteles'te ise zihnin ölümsüzlüğü söz konusudur. Platon ve Aristoteles'in yanında Antik dönemin en önemli üçüncü felsefecisi olan ve evreni tanrıların yaratmadığını söyleyen Epikuros hakkında Rusell ise tam aksine tanrılara inandığını söylemektedir:

*“Tanrılara gelince, Epikuros onların varlığına sıkı sıkıya inanır.”<sup>16</sup>*

Epikuros'un tanrıların evreni yaratmadığına dair vurgulamak istediği şey maddenin kendisidir. Bu düşünce doğrultusunda tanrıların kötülük dolu evreni yaratamayacaklarını ve böyle bir yükü sırtlamak istemeyeceklerini söylemektedir. Burada tanrıların salt iyiliğin bir

<sup>15</sup> Sarp Erk Ulaş **“Felsefe sözlüğü”**, Bilim ve Sanat Yayınları, 2002, Ankara, s. 186

<sup>16</sup> Bertrand Rusell **“Batı Felsefesi Tarihi”**, Cilt I, Çev. Muammer Sencer, Say yayınları, 1996, İstanbul, s. 370

nevi temsilcisi oluşu varlıklarının yadsınması anlamına gelmez, buna karşın evrenin yaratıcıları olma olgusunu ortadan kaldırır. Dolayısıyla her hangi bir düşünür veya düşünce tarzı 19. yüzyıla dek tek veya çok tanrılı sınıflamalarının dışında düşünülemez. Herhangi maddi bir bakış geliştirmeye çalışsak bile şu veya bu şekilde metafizik açıklamalarla sonuçlanan çözümlemelere rastlamaktayız. Kaldı ki tanrının kabul gördüğü bir evrende istenildiği kadar maddi bir bakış geliştirilse dahi, sonuç itibarıyla metafizikle sonuçlanacaktır. Bu bir kaderden çok metafizik olana inançtan ve çözümlemelere bir noktada itibaren tartışılmaz “varlığın” sokulmasından kaynaklanmaktadır.

*“Beden, dışıl olandan, buna karşılık, ruh eril olandan gelir; çünkü ruh bedenin özüdür.”<sup>17</sup>*

Kadın özdeksel olan olduğu için kötülüğün kaynağı olarak görülmektedir. Platon’un bedene açtığı savaş, Ortaçağ itibarıyla buraya kadar varmaktadır. Kimi zaman iktidar için, kimi zaman inanç gereği kullanılan engizisyonun mantığında, Ortaçağ felsefesinin temelini de oluşturan bu düşünce yatmaktadır. Manevi dünyanın ve bilginin gelişimini engelleyen beden, Ortaçağda tanrıya ulaşma yolundaki engel ve insanın günahkâr olma sebebidir. Bugün ise durum tam tersini göstermektedir; beden tartışılmaz bir şekilde ruhun yerini almıştır. Bunun hem gördüğü muamele açısından, hem ironik açıdan böyle olduğunu düşünüyoruz.

Beden ile ruh konusunu felsefi bakımdan özetlemek gerekirse, tarih boyunca şu tür düşüncelerle karşılaştığımızı söyleyebiliriz: idealizmde varlık olarak yalnızca ruh karşımıza çıkmaktadır, beden ise onun yansımasından ibarettir; materyalizmde ise sadece beden gerçektir, ruh varlık olarak kabul görmez. Bu iki ana düşüncenin yanı sıra konumuz açısından önemli sayılabilecek birkaç düşünceyi açıklamak gerekmektedir. Örneğin etkileşimcilikte bedenle ruh ayrı gerçekliklere sahiptir ve bunlar karşılıklı birbirlerini etkiler. Epifenomenalizmde ise ruh bedensel süreçlerin yan ürünüdür. Paralelcilikte bedenle ruh birbirleriyle örtüşmelerine karşın birbirlerinden ayrı süreçlerdir. Son olarak ikili özellik kuramına göre bedenle ruh ortak bir bütünlüğün işlevleri olarak nitelendirilmektedir. Günümüze baktığımızda bu konu hala çok ciddi bir şekilde tartışılmaktadır. Bilimin ilerlemesi ve bildiğimiz gibi özellikle “özdek” üzerine durması ve bundan dolayı önemli sonuçlar elde etmesi, belli bir ölçüde idealist açıklamaların (özellikle akademik çevrelerde) gerilemesine yol açmıştır. Tanrı ise varlığını hala ve her düzeyde sürdürmeye devam ettirmektedir. Buna karşın maddeci bakış açısı, özellikle tarihsel çözümlemesi bakımından

<sup>17</sup> Türcke, Christoph “Cinsiyet ve Akıl”, Çev. Mustafa Tüzel, Kabalcı Yayınevi, 1997, İstanbul, s. 87



son derece önemli bir yanılgıya yol açmaktadır. Maddi bakışla metafiziğin egemen olduğu, onun gerçekliğine tartışmasız bir şekilde inanıldığı ve maddiyattın önemsiz olduğu toplumlara maddi bakışla yaklaşmak son derece yanlış yorumlara ve sonuçlara yol açmaktadır. Konuya rasyonel bir şekilde yaklaştığımızda ise insanın cisimsel bir varlık olduğunu görebiliriz. Dolayısıyla bu özdeksel varlık farklı işlevlere sahip olan organlardan oluşmaktadır. Ortada “metafizik” diye nitelendirebileceğimiz bir şey yoktur. Konumuz açısından sorun günümüzde bedenın ulaştığı boyuttan ve konumundan kaynaklanmaktadır. Beden Foucault'nun deyiimiyle “cisimsel bir varlık” olarak tekrar tekrar tartışılması ve üzerine durulması gereken bir konudur.

*“İnsandaki hiçbir şey - kendi bedeni bile - diğer insanları anlamak veya kendi kendini tanımak için yeteri kadar tutarlı değildir.”<sup>18</sup>*

XX. yüzyıldan itibaren felsefede fenomenoloji yöntemi Husserl'le birlikte anılmaya başlanan felsefi bir anlayıştır. Bunun yanı sıra en önemli temsilcisi sayılan Merleau-Ponty'ye göre fenomenoloji özleri araştırmaktadır. Böylece bütün sorunlar özlerin anlamlandırılmasından kaynaklanmaktadır. Örneğin algı ve bilincin özünün anlamlandırılması gerekmektedir. Eski Yunanca olan “*phainomenon*” kelimesinden türetilmiş fenomen kelimesinin anlamı “görünüş” olarak çevrilebilir. Dolayısıyla genel anlamda fenomenoloji duyu organlarıyla elde edilen her tür ilişkiyi irdeleyen bir felsefi anlayış veya yöntemdir. Son olarak konumuz itibarıyla beden kavramı üzerine önemle durmuş olan Merleau-Ponty'nin düşüncelerine kısaca değinmeye çalışacağız.

Nesnelerle bilinç arasındaki bir uçurumun olduğu düşüncesinden yola çıkan Maurice Merleau-Ponty bir doğa felsefesine ihtiyaç duymaktadır. “Davranışın Yapısı” adlı denemesinde bu felsefeyi kurmaktadır. Merleau-Ponty makalesinde bilinçle doğa arasındaki ilişkinin daha kolay anlaşılması amacıyla çağdaş ruhbilim yöntemlerini tartışmaktadır. Ancak bilincin doğayla ilişki kurduğu ilk nokta bilince sahip olan varlığın bedenidir. Bu durum ruh ve beden ilişkilerine bakma zorunluluğu getirmektedir. Merleau-Ponty bunun üzerine algı sorununu dile getirmektedir. Algı fenomenolojisini ‘*doğallaşmış bilinç*’ ve ‘*kendinin saf bilinci*’ kavramlarıyla açıklamaktadır. ‘*Kendinin saf bilinci*’ idealist felsefesinde ‘düşünüyorum’ kavramına denk gelmektedir, dolayısıyla insana has düşünme eylemine indirgenmiş bir süreçtir. Buna karşın ‘*doğallaşmış bilinç*’ algılamayla ilgili olduğundan,

---

<sup>18</sup> Hall, Stuart “**Kome treba identitet**”, Rec no. 64/10, decembar 2001, Beograd, s. 226

algılama sayesinde elde edilen bir tür “algı bilincidir”.

“Körler, diyor Descartes, elleriyle görürler. Görüşün Descartesçi modeli dokunmadır.”<sup>19</sup>

Dolayısıyla ‘düşünme’ daha çok kendi kendisine ve soyut olarak bırakılmış bir durumu işaretlerken, ‘algılama’ ise tenseldir, bu da yalnızca dokunuşla ilgili bir durum değildir, burada görme vb. algı şekilleri de söz konusudur. Algı fenomenolojisinin içerisinde bedenın başat bir yere sahip olması buradan kaynaklanmaktadır. Çünkü algının kendisi zaten bedenle doğrudan ilişkili bir süreçtir. Merleau-Ponty Descartes’ın şu sözlerinden:

“Düşüncesiz görüş yoktur. Ama görmek için düşünmek yetmez: Görüş, koşullu bir düşüncedir, vücutta meydana gelenin “vesilesiyle” doğar, düşünmeye vücut tarafından itilir. (...) Örneğin, nesnelere konumunu nasıl gördüğümüzü anlamak istediğimizde, ruhun, vücudunun kısımlarının nerede olduğunu bilerek, “dikkatini oradan” uzayın, azalarının uzantısında olan bütün noktalarına “nakletme” yeteneğine sahip olduğunu varsaymaktan başka çıkar yol yoktur.”<sup>20</sup>

yola çıkarak görme eylemini tartışmaktadır. Merleau-Ponty’ye göre bu sözler görme eylemine ancak “modellik” edebilmektedir. Çünkü Merleau-Ponty Descartes’ın bu varsayımının tam aksine görme eylemi esnasında orada veya burada gördüklerimizi ve göreceğimizi ruhun bilemeyeceğini belirtmektedir. Burada önemli nokta, Descartes’ta vücut tamamıyla ruhun denetimi altındayken, Merleau-Ponty bedenın bağımsızlığından söz eder:

“Ruh, vücuda göre düşünür, kendine göre değil.”<sup>21</sup>

Descartes bu konuda dönemine öncül olmasına karşın, daha önce de ifade ettiğimiz gibi ruhun bedene nazaran üstünlüğünü kabul eden bir felsefecidir. Dolayısıyla Descartes’ta vücudun uzay ve dış uzaklık teması (yani görme) esnasında tüm kontrol ruhun elindeyken, Merleau-Ponty’de sözünü ettiğimiz “doğallaşmış bilinç” sayesinde, yani tensel (bedensel) algı bilinci sayesinde ilk temas bedenle gelişmektedir ve ruhla olan temas da bu ilk temas sayesinde gerçekleşmektedir. Bu yüzden de Merleau-Ponty ruhun vücuda göre düşündüğünü söylemektedir. Görme eylemi esnasında da ikisini bir araya getiren uzayla dış uzaklıktır. Bunun yanı sıra Merleau-Ponty Descartes’ın tam aksine ve onun ifadelerinin yardımıyla

<sup>19</sup> Merleau-Ponty, Maurice “Göz ve Tin”, çev. Ahmet Soysal, Metis Yay., 1996, İstanbul, s. 46

<sup>20</sup> a.g.y., s. 55

<sup>21</sup> a.g.y., s. 56

görme eyleminin düşünmeksizin gerçekleşebileceğini söylemektedir. Hâlbuki Descartes çok kesin ifadeyle düşüncesiz görmenin mümkün olamayacağını söylemektedir. Merleau-Ponty'de her şey vücudun etrafında gelişmektedir. Ruhun doğduğu ve muhtemelen doğabilecek birçok şeyin (onun ifadesiyle) “dölyatağı”dır. Vücudun bu üstünlüğüyle görme eylemi iki kat güçlü olmaktadır. Çünkü ilk önce vücudun algısal özelliği sayesinde elde edilen görme eylemi ruhu tetikleyerek düşünceyi devreye sokar. Böylece hem algılanan hem de düşünülen görme sayesinde görmenin kendisi daha güçlü konuma gelmektedir.

### **1.3. SOYOLOJİ, FENOMENOLOJİ VE ANTROPOLOJİ'DE BEDEN**

*“Ben belki 1913'te yaşamaktayım, fakat komşumun birisi 1900'de, bir diğeri ise 1880'de (...) Tirol dağlarındaki köylü ise henüz 7. yüzyılda yaşamaktadır.”*<sup>22</sup>

**Adolf Loos**

Beden kavramı, neredeyse başlangıcından bu yana felsefenin tartışma konusu olmuştur. Örneğin fenomenoloji geleneğinde beden yoğun bir şekilde tartışılmış ve incelenmiştir. Felsefeye nazaran yeni sayabileceğimiz sosyolojide ise beden konusu yeni yeni tartışılmaktadır. 80'li yıllarda özellikle dünyanın daha gelişmiş ülkelerinde sosyoloji alanında insan bedeni ilk kez daha ciddi anlamda incelenmeye başlanmıştır. Bu yıllardan itibaren bedenin bir inceleme konusu olması çoğunlukla Foucault'nun katkıları sayesinde gerçekleşmeye başlamıştır. Kendisi sosyolojinin bedeni ihmal ettiğini ve (değerleri ve tutumları açısından) insanın yalnızca düşünsel bir varlık olmadığını göstermeye çalışmıştır. Hâlbuki sosyolojinin başlarında önemli yere sahip olan Talcott Parsons'un eylem kuramında, eylem yapan bireyler cisimleşmeyerek bedenin sosyolojideki yokluğunun önemli bir göstergesi sayılmaktadır. Foucault'nun bakışı doğrultusunda ise insanlar cisimleşmiş varlıklar olarak analiz edilmekte ve bedene atfedilen değişik kültürel anlamlarına, hastalıklarına ve cinselliğine önem verilerek bunların düzenlenme, denetlenme ve yeniden üretilme biçimleri incelenmektedir. Gordon Marshall'ın Oxford Üniversitesi için hazırladığı “Sosyoloji Sözlüğü”nde bedenle ilgili daha detaylı inceleme yapmak için (bizim de sık karşımıza çıkan) Bryan S. Turner'in “*The Body and Society*” isimli kitabı önerilmektedir. Burada önemli olan nokta adı geçen kitabın ilk baskısının 1996 yılında olmasıdır. Dolayısıyla bu alan, gelişmiş ülkelerde yavaş yavaş ilgi görse de henüz yeni ve yeteri kadar incelenmemiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna karşın beden artık sosyolojide eskisine nazaran başlı başına bir inceleme alanını oluşturmaktadır.

Antropolojide ise beden tıpkı felsefede olduğu gibi ve sosyolojiden farklı olarak başlangıcından itibaren üzerinde durulmuş bir konudur. Bunun birkaç nedeni vardır. Her ne kadar antropolojik diye nitelendirebileceğimiz ilk yaklaşımlar Herodot'tan başlayıp, Tacitus, İbn-i Haldun ve Marco Polo'da görünüyorsa da antropolojinin bilimsel bir disiplin haline

---

<sup>22</sup> Uzelac Briski, Sonja “**Punctum Temporalis**”, Rec-Casopis za Društvo i Književnost, broj 61/7, Beograd, Mart 2001

gelmesi 19. y.y. sonlarını bulmaktadır. Zamansal olarak baktığımızda Batı'nın sanayinin yanı sıra sömürgecilikle ciddi bir şekilde uğraştığı dönemlere denk geldiğini rahatça söyleyebiliriz. Bu olguya Batı'daki belli bir anlamda yönetsel yazma geleneğini eklediğimizde İngilizlerin antropolojiyi başlatması doğal bir süreç veya sonuç olarak görünmektedir. Beden konusuna gelince, ilkel denilen insanların karşısında ilk antropologların (veya sıradan insanların) gözlerine ilk çarpan beden olmuştur. Kendilerine nazaran daha çıplak, çoğunlukla boyanmış, çeşitli şekillerde sakatlanmış (ayak, boyun deformasyonu vb.) beden ilk başta ciddi bir farklılık olarak görüldüğü için incelenmesine yol açmıştır. Daha sonraki veriler ise bu farklılık adı altındaki birçok şeyin aslında evrensel olduğunu göstermiştir. Örneğin 1991 yılında İtalya'da bulunan 5300 yıllık eski Similaun adlı buzulda dövmelere rastlanmıştır. Bu noktada hem antropoloji hem de sosyoloji için önemli sayılan Marcel Mauss'un 30'lu yıllarda yazdığı "Beden Teknikleri" isimli makalesine değinmek istiyoruz.

*"...Beden üzerine ilk sistematik toplumbilimsel çalışma önerisinin Durkheim'in çalışma arkadaşı M. Mauss tarafından yapıldığını söyleyebiliriz. (...) "Beden Teknikleri (1932) adlı makalesinde, bazı gözlemlerinden ve antropolojik verilerden yola çıkarak bir beden sosyolojisi önerisi ortaya atmaktadır."*<sup>23</sup>

İlk olma açısından makalenin daha başlarında da şu şekilde bir ifade yer almaktadır:

*"Öyle sanıyorum ki başka bir yerde bulamayacağımız çalışmamın bir bölümüyle sizleri aydınlatmak istiyorum."*<sup>24</sup>

Bildiğimiz kadarıyla bu makalenin devamı veya karşıtı niteliğinde ne sosyolojide ne de antropolojide pek bir şey ortaya çıkmadı. Dolayısıyla Mauss'un bu makalesinin yeteri kadar ilgi çekmediğini rahatça söyleyebiliriz. Buna karşın doğrudan beden üzerine kurulması, beden farklı sosyokültürel ortamlarda farklı şekilde kullanıldığını keşfetmiş olması ve sosyolojik yaklaşımı açısından makalenin son derece önemli bir yere sahip olduğunu söylemekte sakınca görmüyoruz.

Mauss makalesine yüzme tekniğinin zamanla nasıl değiştiğini anlatarak giriş yapmaktadır. Kendi kuşağından olanların yüzme esnasında suyu ağızlarına alıp tükürdüklerini ve bunun çok saçma olduğunu anlatırken hala bu alışkanlığını değiştiremediğini itiraf etmektedir. Bunun yanı sıra askerdeyken İngiliz ve Fransız askerlerin arasında belleme

<sup>23</sup> Işık, Emre "Beden ve Toplum Kuramı", Bağlam Yayınları, 1998, İstanbul, s. 125

<sup>24</sup> Mos, Marsel "Sociologija i antropologija (1)", çev. Ana Moralić, XX Vek, 1998, Beograd, s. 361

teknğinde farklılık olduğunu söyler. Şöyle ki İngiliz askerleri Fransız tümenin yerini alırken Fransızların kullandıkları belleri kullanmakta zorlandıklarını ve hatta kullanmayı bilmediklerini anlatmaktadır. Bunun kültürle ne derecesi ilgili olduğunu bilemiyoruz. Kanımızca bunların önemli bir kısmı edinilen bedensel alışkanlıklarla ilgilidir. Örneğin odun keserken sürekli kullandığınız baltayı değil de yan komşudan ödünç aldığınızı kullanmak zorunda kalırsanız, İngiliz askerlerin yaşadıkları sıkıntıların benzerini yaşayabileceğinizi neredeyse garanti edebiliriz. Hatta kimi zaman ödünç aldığınız baltayı geri verip başka bir yerden ödünç almaya çalışacağınızı bile söyleyebiliriz. Çoğunlukla bedenle ödünç alınıp kullanılan araç ilişkisi belli bir süre sonra düzene oturur. Bu sayede hem kullanılan aracın verimli olması hem de bedenin ona uyum göstermesi sağlanır. Dolayısıyla bunun kültürel farklılıktan çok bedensel alışkanlıkla ilgili olduğunu düşünüyoruz. Bu alışkanlıklar toplumdan topluma değişiklik gösterebildiği gibi kişiden kişiye de değişiklik gösterebilmektedir.

Mauss yine ordudan yola çıkarak İngiliz piyade sınıfının Fransız piyade sınıfına göre farklı yürüdüğünü söyler, hatta daha da ileriye giderek New York'ta hasta yatağında yatarken hastabakıcıların yürüyüş şeklini daha önce bir yerde gördüğü hissine kapıldığını söyler. Daha sonra ise bu yürüyüşü sinemada gördüğünü hatırlar. Bunun yanı sıra bu türden yürüyüşle Paris'te de sıklıkla karşılaştığını söyler. Kendisi Amerikan tarzı yürüyüşlerin Amerika'dan gelen filmler sayesinde oluştuğunu söylemektedir. Bize göre bu tespit son derece ilginç ve doğruluk arz eden bir tespittir. Çünkü hepimiz biliyoruz ki (özellikle popüler olan) filmler\* kimi zaman giyim konusunda önemli etken olabilmektedir. Bu yalnızca giyim için geçerli değil, saç, bıyık, ten rengi vb. için de geçerli bir durumdur. Dolayısıyla bedenin günlük kullanımı açısından Mauss'un sözün ettiği "yürüyüş değişikliği" de sinemadan pekâlâ kaynaklanabilir.

*"Bir diğer örnek: Oturma esnasında uygun ve uygunsuz el konumları vardır. Eğer bir çocuk masaya oturduğunda dirseklerini vücuduna dayıyor ve yemek yemediğinde ellerini dizlerine koyuyorsa o çocuğun bir İngiliz olduğundan emin olabilirsiniz. Genç bir Fransız ise dirseklerini yelpaze gibi açar ve onları masaya dayar vesaire."*<sup>25</sup>

Bunun yanı sıra bedensel teknikler milletlerarası farklılık gösterdiği gibi cinsiyetler arası da farklılık gösterebilmektedir. Örnek olarak Mauss'a göre yumruk sıkma biçimi cinsiyetler arası farklılık göstermektedir:

\* 1984 yılında Joel Silberg'in çektiği "Breakin" ile 1986 yılında Tony Scott'un "Top Gun" isimli filmlerin günlük yaşamı giyimden başlayıp bedensel hareketlere kadar etkilediğini rahatça söyleyebiliriz.

<sup>25</sup> a.g.y., s. 365

*“Erkekler normalde başparmak dışarıda kalacak şekilde yumruklarını sıkırlar; kadınlar ise başparmak elin içinde kalacak şekilde sıkırlar.”<sup>26</sup>*

Bu önerme kültür, bölge ve ulusal farklılıklar gözetmeksizin yapılmıştır ve daha çok erkekle kadın arasındaki beden tekniklerin farklılığını göstermek için kullanılmıştır. Biz bu örneği okuduktan sonra kendi çevremizdeki özellikle bayan arkadaşlarımızdan konudan hiç bahsetmeden ve düşünmeksizin yumruklarını sıkılmalarını istedik. Denediğimiz birkaç kişinin tümü yumruğunu sıkıtığında başparmağı dışarıda kalacak şekilde sıkılmaktaydı. Bu özellikle bayanlar için geçerliydi. Çünkü Mauss’taki iddia bunun tam aksineydi. Mauss’un yanılıyor olması birkaç sebepten kaynaklanıyor olabilirdi. Birincisi ya tüm kadın ve erkekleri kapsamıyor olabilirdi ya da onun da yüzme tekniğiyle verdiği örnekte olduğu gibi yumruk sıkma alışkanlığı da zamanla değişmiş olabilirdi, çünkü aradan 70 yıl geçmişti. Ya da bunun sebebi başka bir şeydi. Kendi üzerimizde yaptığımız basit denemede bunun daha çok anatomiyle ilgili olabileceğini düşündük. Çünkü yumruğu sıkıtığımızda başparmağın dışarıda kalacak şekilde sıkılması insanın anatomisine daha normal ve uygun gibi görünüyordu. Bu noktadan itibaren karşımıza şu soru çıkmaktadır, kültürel edim vasıtasıyla veya eğitimle beden üzerine ve de onun anatomisine karşı gelinbilir mi? Çin kültüründe sonradan yasaklanmış kadın ayaklarının küçültülmesi veya başka kültürlerde bakır halkaların müdahalesiyle boynun uzatılması şeklindeki eylemler aklımıza geldi. Fakat kabul etmemiz gerekir ki bunlar şu anda üzerine durduğumuz yumruk örneğine göre aşırı örnekler sayılmaktadır. Hemen ardından aklımıza Mauss’un aynı makalesinde verdiği iki örnek geldi. Bunlardan birincisi yürüyüşle ilgilidir. Verilen örneğe göre rahibelerin yürüyüşleri son derece karakteristiktir, çünkü yumrukları sıkılmış ve kollar vücuda yapışık vaziyette yürümektedirler. Mauss kendisinden yola çıkarak verdiği örnekteyse lise öğretmeni koşarken kolları vücuda yapışık bir şekilde koşmasını öğrettiğini söylemekteydi. Doğru koşma şeklini ise bu olaydan otuz yıl sonra yani 1890 yılında profesyonel atletleri izleyerek öğrendiğini aktarmaktadır. Her iki örnekte insanın anatomik yapısına ve dinamik enerjiye ters hareketler söz konusu. Çünkü kolları vücutuna yapışık ve kımıldamaz haldeki bir insan koşamaz, ancak koşmaya çabalayabilirdi. Buna rağmen bu yöntem uygulanmaya çalışılmaktaydı. Bu örnekte önemli olan nokta 19. y.y. sonlarına doğru eğitimin yapıldığı bir yerde insanın kendi anatomisine karşı olan cehaletidir. Rahibe örneğindeyse söz konusu olan muhtemelen dini ahlaktan kaynaklanan bir yürüyüş şeklidir. Dolayısıyla bu anlamda çeşitli dinlerde farklı biçimlerde

---

<sup>26</sup> a.g.y., s. 372

değişik uygulamalara rastlamaktayız. Burada önemli olan nokta şu, bu bedensel uygulamaları yapanlar zorlanıyor mu ve onlara göre bu uygulamalar bir anormallik teşkil ediyor mu? Biz bu soruyu her ne kadar sağlıklı olmasa da tahminlerle aydınlatmaya çalışacağız. Bize göre anatomilerine ters düşen bu hareketlerden hiç kimse şikâyetçi değildir. Hele rahibe yürüyüşü örneğindeki rahibe hiç değildir. Zaten Mauss öğretmenin ona öğrettiği koşma şeklinin koşmak için doğru koşma şekli olduğunu düşündüğü için zorluğundan ve insanın anatomik yapısından söz etmemektedir. Dolayısıyla beden tekniklerinin insanın anatomik yapısıyla olan ilişkisi bu anlamda göreceli bir ilişkidir. Çünkü yine örnek vermek gerekirse, doğum genellikle yatarak gerçekleştirilmektedir. Buna karşın birçok ilkel kabilede doğum ya ayakta ya da çömelmiş vaziyette yapılmaktadır. Mauss ayakta uyunabileceğini söylemekle yetinmeyip daha da öteye giderek hem yürünüp hem de uyunabileceğini iddia etmektedir. Bunlar her ne kadar uç örnekler olsa da insan vücudunun ne derece uyumlu ve yetenekli bir alet olduğunu göstermektedir. Mauss bedendeki bu becerileri *geleneksel eylem* olarak adlandırmaktadır. Ona göre geleneğin olmadığı hiçbir yerde herhangi bedensel teknik veya bunun dışındaki herhangi bir aktarım söz konusu değildir. Dolayısıyla insanı diğer varlıklardan ayıran temel özellik kullandığı bedensel tekniklerin (çoğunlukla sözlü) aktarabilmesidir. Bu yüzden sözü edilen:

*“Alışkanlıklar sadece kişilere ve onların taklitlerine göre değişmezler; özellikle toplumlara, eğitim biçimlerine, zevke, moda ve prestij değerlerine göre değişirler.”*<sup>27</sup>

Daha başta belirttiğimiz gibi gereken ilgiyi görmeyen bu makale, sosyolojik açıdan ancak 80’li yıllardan itibaren yavaş yavaş insanın cisimsel bir varlık olarak incelemesi bakımından önem kazanmıştır. Kaldı ki ilk sunulduğu (1934) ve de yayımlandığı (1936) tarih açısından sosyolojide bir ilk teşkil etmektedir. Günümüzde makalede ileri sürülen bazı savların geçerliliği sorgulanabilir, kaldı ki bunların sürekli bir geçerliliğe sahip olmayacağı makalenin kendisinde belirtilmektedir. Makalenin kendisinde beden tekniklerinin son derece değişken olabilecekleri fikri ileri sürülmektedir. Mesela müzik kliplerini, konserlerini ve özellikle de dans edilen mekânları çok fazla uzak olmayan 80’li yıllarla kıyasladığımızda, bedensel anlamda o dönemin insanların çok daha tutuk, hareketlerinin daha ağır, sonuç olarak günümüz hareketlerine göre yabancı hareketler olduğunu görebileceğimizden hiç şüphemiz yok. Belki de bu makalenin şansızlığı buradan kaynaklanmaktadır. Fakat tartışılmaz bir yanı vardır. Bize, insana beden açısından bakma perspektifini sunduğu için insanın günlük yaşantısında en basit bir eylem esnasında ne derece (onun deyişiyle) psiko-fiziko-sosyolojik

---

<sup>27</sup> a.g.y., s. 366



etkilerle karşılaştığını göstermektedir. Bunlardan bazılarının köklerine inmeye çalıştığımızda ise bunların son derece eski ve alışıldık eylemler olduğunu görüyoruz. Sonuç olarak bu alışıldık eylemler de akılla bütünleşerek yanlış alışkanlıklar ortadan kalkmaktadır. Mesela Mauss makalesinde Fransız denizciliğinde tayfalara yüzmenin yeni yeni öğretilmeye başlandığını söylemektedir. Günümüz için akıl almaz bir durum olsa da, o dönemin insanların yaşamında ciddi bir sorun teşkil etmiyordu. Mauss'un yalın anlatımıyla insan bu sorunu aklını kullanarak çözmüştür, çünkü ona göre akıl olmadan toplum bir şeye müdahale edemez, aklın müdahalesi ise toplum sayesinde gerçekleşmektedir. Burada belki de en önemli nokta toplumun değişmesi ve gelişmesi için rasyonel olma zorunluluğudur. Buna karşın ölçü çok önemlidir. Günümüz batı dünyasına baktığımız zaman birçok sorunun toplumun hiperrasyonel yapısından kaynaklandığı görülmektedir.

Durkheim, Weber ve Simmel gibi sosyologlar çoğunlukla feodal toplumdan sanayi toplumuna geçişi üzerine çalışmışlardır. Bu sistem değişikliği toplumsalda önemli dönüşümlere yol açtığı için, dönemin sosyologlarının önemli ilgi alanını oluşturmaktadır. Mesela Marx bu anlamda sanayileşmiş toplumun sonucunda özellikle yabancılaşmış işçi sınıfıyla ilgilenmektedir. Bunun karşılığında da bir sonraki yüzyılı küresel anlamda etkileyecek yeni bir sistem önermesini getirmektedir. Parsons'un eylem kuramı çerçevesinde bedene ne şekilde yaklaştığını daha başta da söylemiştik, yine de bu sınırlı tanımlamalarına girecek olursak şu türden bilgilerle karşılaşmaktayız:

*“Organizmanın sağlığı performansını etkileyecektir. ‘Sağlıksız’ bir organizma ya da ‘hasta kişi’ kapasitesiz olacaktır. (...) Sağlık doğal çevre ve organik beden arasında köprü niteliği taşır. Sağlık, ne çevre ne de bedene özgüdür, ikisinin arasındadır. Sağlık bedenin dışından gözlemlenen bir vasıttır.”<sup>28</sup>*

Dolayısıyla Parsons'ta bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi, toplumsalla beden arasındaki ilişki sağlık çerçevesinde kurulmaktadır. Bu tespit bize göre ve az önceki Mauss'un yaklaşımıyla kıyaslandığında bedenin toplumsal ve kültürel yönünü biraz daha ikinci plana itmektedir. Çünkü bu şekilde incelenen beden sosyolojiden çok biyolojiyi ilgilendiren bir bedendir. Hâlbuki cisimsel bir varlık olan insanın cismani tarafı yani bedeni toplumsalla son derece ilintilidir. Fakat döneme nesnel bir şekilde yaklaştığımızda, dönemin sosyologlarının, bizim anladığımız anlamda bedenle ilgilenmelerini beklemek ütöpik bir beklentinin yansımasından öteye geçemez. Bize göre bedenin üzerine gidilmesi için birkaç gelişmenin

---

<sup>28</sup> Işık, Emre **“Beden ve Toplum Kuramı”**, Bağlam Yayınları, 1998, İstanbul, s. 129

gerçekleşmesini beklemek gerekirdi. Bunlardan birisi Fransa'daki Annales Ekolü'nün gittikçe etkili hale gelmesiyle beraber tarih anlayışının değişmesidir. Dolayısıyla öznel, iktidara ait siyasal tarih anlayışının terk edilmesi ve yerini “nesne”nin yani sıradan insanın, günlük yaşamın tarihine bırakması bir anlamda beden inceleme (buna benzer diğer konularda olduğu gibi) konusu olmasına yol açmıştır. Bunun sonucunda özellikle gelişmiş ülkelerde “kültür tarihi” diye adlandırabileceğimiz başlı başına bir alan (disiplin) ortaya çıkmıştır. Bu anlayış bir anlamda tarihin disiplinler arası bir alan olmasına yol açmıştır. İkincisi ise 20'li yıllardaki dünya ekonomik krizinden sonra ekonomideki anlayışın kökten değişmesi ve bunun topluma yansımalarıdır. Değişimi şu şekilde özetlemek mümkün; üretim krizden önce bizzat talebe göre ayarlanmaktayken, ikisi (üretim - talep) arasındaki karşılıklı ilişkinin yok olması, birbirlerinden bağımsız hareket etmeye başlamaları küresel denilebilecek türden bir krize zemin hazırlamıştır. Durumdan ciddi bir ders alan ekonomik yapılanma, hem talebi hem üretimi ele geçirerek özellikle Batı dünyasına has olan tüketim toplumunun temellerini oluşturmuştur. Türkiye gibi ülkelerde ise aynı tarihsel süreç yaşanmadığından sadece yansımaları görülebilmektedir. Dolayısıyla tüketim toplumundan söz etmemiz mümkün değildir. 60'lı yılların ikinci yarısındaki olaylar ve özellikle bireysel hakların önem kazanması, düşünsel anlamdaki özgürlük bu sınırsız tüketim (çünkü tüketimi denetleyen üretim bu mantığa göre düzenlenmiştir) üzerine oturmaya çalışan sistemin ekmeğine yağ sürdü. Her ne kadar sisteme karşıymış gibi görünse de yaşanan süreç, sonuç itibarıyla en fazla sistemin işine yaramıştır. Çünkü bireysel hakların değişimi ve özellikle gençlerin daha erken yaşlarda aileden ayrılarak kendilerine ait bir mekânda yaşama istekleri, üretimin çoğalmasına yol açmıştır. Örneğin iki (18 yaşını doldurmuş) çocuklu bir aile tek evin değil üç evin ihtiyaçlarını karşılamak zorundadır, bu da bir yerine üç buzdolabı veya çamaşır makinesi anlamına gelmektedir. Ekonomideki bu yeni oluşum, daha çok iş alanı sağladığı gibi, işçisine eskisine göre fazla hak ve para da vermekten çekinmedi çünkü tüm süreç verdiklerinin çoğuyla iadesi üzerine kuruluydu. Bu anlamda özellikle kredi kartlarının kullanıma girmesi ciddi bir katkı yapmış oldu. Sonuçta, artık üretim üzerine kurulu bir ekonomiden çok hizmet üzerine kurulu bir ekonomiden (örn. Medya, İletişim-en azından eskisine nazaran elde tutulacak bir şey üretmemektedir örn. bir ayakkabı gibi) söz edebiliriz. Gelişmiş ülkelerdeki istatistikler hizmet sektörünün ekonomideki payının % 50'yi aştığını göstermektedir.

Aslında genel olarak baktığımızda: özneye kendi bedeninden başka hiçbir şey daha tanıdık ve ona ait olamaz. İnsanın sahip olduğu anatomi verileri kadar da hiçbir gerçekçilik nesnel değildir; beden in özgürleşmesi hiçbir özgürlük dışavurumu kadar belirgin ve modern

değildir; bunlar yaklaşık son 30–35 yıldır dünyada ve özellikle de Fransa’da bedenin daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmasına ve kuramsal bir şekilde incelenmesine yol açan düşüncelerdir. Dolayısıyla “beden” kavramı günümüzde belli bir anlamda 60’lı yılların sonlarından itibaren Fransa’nın düşünsel dünyasının en önemli sayılabilecek üç kavramın (varlık, yapı, işaret) yerini yavaş yavaş almaya başladı. Bu türden bir değişikliğe yol açan en önemli etken kuşkusuz Michel Foucault’dur. “Hapishanenin Doğuşu” adlı kitabının “Mahkûmun Bedeni” isimli giriş bölümünde Foucault XV Louis’nin muhtemelen katili olan Damiens’in işkencesini ve idamını anlatmaktadır. Damiens’in vücuduna uygulanan korkunç cezalar kimi aksaklıklar yüzünden daha da korkunç olabilmektedir. Herkesin önünde yapılan bu işkence ve korkunç şeklindeki idam aslında bir gösteriye dönüşmektedir. Foucault’nun deyimiyle, beden siyasal alana atılmıştır. Dolayısıyla burada beden üzerine bir takım oyunlar oynanmaktadır. Bunlardan en önemlisi iktidar oyunudur. Çünkü bu tür oyunlar veya gösteriler sayesinde beden terbiye edilmekte, cezalandırılmakta, işkence edilmekte, çalıştırılmakta, törenlere katılmaktadır; Foucault bedenin tarih boyunca değiştiğini (*in flux*) keşfetmektedir. Bedenin farklı şekillerde istismar edilmesi ve üzerine yapılan işkenceler aydınlanmayla beraber azalsa da beden yine iktidarın ana hedefi olmaya devam etmektedir. Bundan böyle hapishaneler daha çok tutukluların aklına ve ruhuna hitap etmeye başlamıştır. Bu noktada Foucault Platonun tam aksine, ruhun bedenin hapishanesi olduğunu ve aynı zamanda da ruh siyasetin sonucu olduğu için siyasetin onu bir nevi araç olarak kullandığını söylemektedir. Dolayısıyla Foucault’ya göre gösterilen hoşgörü sayesinde eskisine nazaran daha bağışlayıcı olunmasına karşın beden siyasi alanda hala en önemli yere sahiptir.

*“XVIII. yüzyılın ikinci yarısı: asker kendi kendini imal eden bir şey haline gelmiştir; şekil olmayan bir hamurdan, becerisi olmayan bir bedenden ihtiyaç duyulan bir makine yapılmıştır; duruşlar yavaş yavaş dikleştirilmiş; hesaplı kitaplı bir zorlama bedenin her bir parçasında dolaşarak ona egemen olmuş bütiüne boyun eğdirmiş, onu sürekli olarak kullanıma hazır hale getirmiştir ve kendini alışkanlıkların otomatikleştirilmesi içinde sessizce sürdürmektedir; kısacası “köylüyü avlayarak” ona “asker havası” verilmiştir. Askere alınanlar “başı dik ve yukarıda tutmaya; sırtı bükmeden dik durmaya, karnı içeri çekmeye, göğsü dışarı çıkartmaya ve sırtı içeri çekmeye” alıştırmaktadırlar “ve bunları alışkanlık haline getirmeleri için, bir duvara topluklar, baldırlar, omuzlar ve bel buraya degecek şekilde dayanarak onları bu konuma getirmektedirler, böylece ellerin tersi kolları dışarı döndürmekte, ama bedenden uzaklaştırmamaktadırlar... onlara aynı şekilde gözlerini asla yere dikmemeleri, tersine, önlerinden geçtiklerinin yüzüne cesaretle bakmaları... emir beklerken kafa, el ve ayaklarını kıpırdatmadan hareketsiz kalmaları..., nihayet diz ve baldırları gergin, ayak burnu aşağıda ve dışarı doğru, kararlı adımlarla yürümeleri öğretilmektedir.”<sup>29</sup>*

<sup>29</sup> Foucault, Michel “Hapishanenin Doğuşu”, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Temmuz 1992, Ankara, s. 168

Foucault “Deliliğin Tarihi” adlı yapıtında Batı dünyasında ilk başta kutsalla bağlantısı olan ve hatta onun etkisi altında olan deliliğin zamanla zihinsel bir rahatsızlığa nasıl dönüştüğünü göstermektedir. Kanımızca bedenle ilgili durum da böyledir. İlk başta pek fazla göze çarpmayan, kâh sıradan kâh kutsal bir şeyken XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yavaş yavaş disiplin edilen, şekillendirilen ve terbiye edilen bedene dönüşmektedir. Bu durum Foucault’nun sözün ettiği gibi yalnızca askerler için geçerli değildir, çünkü aynı dönemde kadınlar vücutlarını daha acımasız bir şekilde şekillendirmek zorundaydılar. Bunu korse vasıtasıyla yapıyorlardı. XVIII. ve XIX. yüzyıla ait birçok gravürde korseli kadınları görmek mümkündür. Ancak, XVIII. yüzyılda korse aleyhine, tıpkı günümüzde sigaraya karşı açılana benzer savaş açılmıştır. Çeşitli makaleler korsenin her şeyden önce tıbbi olarak zararlı olduğunu iddia etmekteydi. Bunların arasında ünlü Jacques Bonnaud makalesinde balenli korsenin kullanımıyla insan ırkının bozulacağını yazmaktaydı. Korseye karşı yürütülen çabaya karşın XIX. yüzyılın ortalarında geldiğinde konuya ilişkin durumu şu bilgi iyi bir şekilde özetlemektedir:

*“1830’larla birlikte Avrupa moda dergilerinde korselerin yoğun olarak reklâmları yapılmaya başlandı. (...) XIX. yüzyılın ortaları, iç çamaşırı üretiminde büyük icatlar dönemi idi. Artık çamaşırların bağlantı noktaları metal halkalarla güçlendiriliyordu. Arzulanan sıklık ve desteğin sağlanması için kullanılan kauçuk ve lastikler, korselere konulan balenelerle yarışmaya başlamıştı. Bu arada bel çizgisi de bir aşağı bir yukarı oynadı.”<sup>30</sup>*

Asker bedeninin keşfi ve kadınlarda korse kullanımının başlaması, yayılması bizim için tarihsel anlamda bir başka gelişme açısından önem kazanmaktadır. Bilindiği gibi bu dönemde ilk önce aydınlanma hareketi ardından da sanayi devrimi gittikçe etkisini göstermekteydi. İlk aklı ve rasyonelleşmeyi getirmeye, ikincisi binlerce yıllık manevi dünyaya, maddiyatın ve maddi çıkarların üstünlüğünü kabul ettirip son vermeye çalışıyordu. Bunun sonucunda sırasıyla önce kapital, kapitalist ve en sonunda kapitalizm ortaya çıkmıştı. Bunun hemen öncesinde insanın eğitilmesini arz eden aydınlanma hareketi belli bir anlamda kapitalizme de hizmet etmiştir. Çünkü maneviyatın ön planda olduğu evrende rasyonel ve hesap kitaba dayalı bir dünya söz konusu değildir. En azından bu evreni rasyonel açıdan değerlendirdiğimizde böyle bir sonuca varabiliriz. Diğer tarafta ise maddiyatın egemen olduğu evrende hesap kitabın ön planda olduğu, dolayısıyla rasyonelliğe dayalı bir dünya söz konusu olmaktadır. Günümüz gelişmiş Batı toplumlarında rasyonellik insanlar arası ilişkilerin kılcal damarlarına kadar inmiş düzeydedir. Bu açıdan bakıldığında kapitalizm her şeyden önce

<sup>30</sup> Yalom, Marilyn “**Memenin Tarihi**”, Çev. Ayşe Gün, Çitlenbik Yayınları, 2002, İstanbul, s. 168

zihinsel bir süreçtir ve bu yüzden rasyonelleşmeye ihtiyaç duyar. Dolayısıyla kapitalizm ile rasyonelleşme arasında diyalektik bir ilişki söz konusu. Daha da ileriye gidecek olursak Batıdaki tarihsel süreç açısından kapitalizm rasyonelleşmenin bir sonucudur. Kapitalist düzene alternatif olarak ortaya çıkan komünist düzenin irrasyonel olduğunu söylemeye çalışmadığımız gibi kapitalist düzeni de savunma amacını gütmemekteyiz. Zaten birisi tarihsel sahneden neredeyse tam anlamıyla silinmek üzereyken, diğeri farklı bir boyuta geçip liberal kapitalizm adı altında ömrünü uzatmaya çalışmakta, Baudrillard gibi önemli düşünürlerin amansız ve ironik eleştirilerine hedef olmaktadır. Bu ve buna benzer eleştirel bakışlar liberal kapitalist düzenin doğruluğu açısından şüphelenmemize yol açmaktadır. Ufukta ise ne üçüncü bir yol önerisi vardır ne de görünmektedir. Konumuzdan daha fazla uzaklaşmadan söylemek istediğimiz manevi evrenden maddi bir evrene geçiş insanlık tarihine yalnızca yeni ve ona alternatif olacak başka bir sistem getirmedi, bu değişim hayatın tüm alanlarına yansiyacak kadar önemli bir değişiklikti. Mesela o zamana dek prestij ve itibar veya rasyonel olarak baktığımızda akıl almaz şeyler için yapılabilen savaşlar artık daha çok maddi çıkar yüzünden yapılmaya başladı. Dolayısıyla o zamana kadar amaç olan prestij ve itibarın yerini daha önce araç olan fetihler\* almıştı. Hatta 1492'den sonraki Batı tarihine baktığımızda bu türden fetihlerin bu söylediğimiz süreçten çok daha önceden başladığı anlaşılmaktadır. Belki de bu türden fetihlerin Batının maddileşmesi konusunda etkileri bile olabilir. Çünkü tarihsel süreçler uzun olmalarına karşın belli bir noktada birbirlerine bağlıdır ve birbirlerini etkilemektedir. Batı dünyasının maddileşmesi ise konumuz açısından son derece önemlidir. Çünkü dünyanın maddileşmesi o zamana dek önemi olmayan maddiyatın ikinci plandan çıkıp birinci ve ön plana geçmesi demektir. Bunlardan birisi, az önce verilen asker ve korse örneklerinde olduğu gibi bedendir. Dünyanın sözün ettiğimiz anlamda maddileşmesi aslında konumuz açısından beden keşfedilmesine ve bir madde, bir varlık vb. olarak karşımıza çıkmasına yol açmıştır. Bulduğumuz noktadan itibaren bir uyarıda bulunmak istiyoruz, dünyanın maddileşmesini öyle birden bire gerçekleşmiş ve toplumun tüm katmanları tarafından benimsenmiş ve uygulanmış bir süreç olarak görülmemesi gerekir. Tam aksine bu son derece uzun ve yüzlerce (neredeyse bin yıla yakın bir süreçtir)\*\* yıl sürdüğünü rahatça söyleyebiliriz. Çünkü toplumların (nitelik ve nicelik anlamında) dönüşümü ve

---

\* Fetih kavramı burada soyut bir kavram olarak kullanılmamaktadır, tam aksine son derece somut; dolayısıyla toprak, fethedilen yerlerin çeşitli maddi zenginliklerinin fetheden tarafından ele geçirilmesini kast etmekteyiz.

\*\* Georges Duby'nin Orta Çağla ilgili kitaplarına baktığımızda, özellikle kilise tarafından israflı olunmaması konusuna sürekli bir çabada bulunduğunu ve bu çabanın yüzlerce yıl devam ettiğini görebiliriz. Fakat ilginç olan şu ki yine aynı yazar, kiliselerin mali verilerinden yola çıkarak en müsrif kurumun kilise olduğunu ve harcamalarının gelirlerinden kat kat fazla olduğunu anlatmaktadır. Biz yine de kilisenin en azında sözel (yapılan vaazlar bağlamında) bir etkisi olduğunu düşünüyoruz. Bin yıl dememizdeki sebep buradan kaynaklanmaktadır.

değişimi ancak bu süreler içerisinde mümkün olmaktadır. Bu dönemdeki (XVIII. ve XIX y.y.) düşüncenin ne derece maddileştiğini görmek açısından dönemin ve aydınlanma hareketinin en önemli önderlerinden biri olan Voltaire'in şu sorusunu inceleyebiliriz:

*“Delilik ruhun maddiliğini kanıtlar mı, kanıtlamaz mı?”*<sup>31</sup>

Foucault'nun bilgilerine dayanarak XIX y.y. boyunca deliliğin maddi bir sebepten mi, yani organik, yoksa maddi olmayan ruhun manevi bir rahatsızlığından mı kaynaklandığı tartışmalarını hatırlayacak olursak dünyanın bedeni hesap kitap yapmaya başlayacak kadar maddileştirdiğini, fakat ruhtan henüz kurtulamadığını rahatça söyleyebiliriz. Zaten Voltaire'in *“ruhun maddiliği”* şeklindeki ifadesi her ne kadar kendi içinde çelişkili ve paradoksal gözükse de ruhun hâla egemenliğinin göstergesidir. Bir tek aydınlanma hareketi sayesinde farklı bir boyuta ulaştırıldığını düşünüyoruz. Tıpkı Voltaire'in kullandığı ifadede olduğu gibi ortadan kaldırılmadan, ruh maddileştirilerek zamanın genel mantığına uydurulmuştu. Bu da doğal olarak paradoksal duruma yol açmıştı. Foucault'ya göre sözü edilen düşünür beynin ruhun bir organı olduğunu düşünmekteydi. Ruh ile beden üzerindeki tartışmalar çoğunlukla tıp bilgisinden yoksundu, uzağındaydı. Bunun bir örneği Tissot'nun 1767 yılında yazdığı kitabındaki şu ifadeler oluşturabilir:

*“Zihnin beden ve bedeninin zihin üzerindeki etkisinin nedenlerini araştırma metafiziğe düşer.”*<sup>32</sup>

Bu ifadelerden metafizik kavramının yerine tanrıyı rahatça koyabileceğimize göre sözler bilim adamından çok bir din görevlisinin ağzından çıkmış ifadeler benzemektedir. Bu bilgileri aktarırken dünyanın tam anlamıyla maddileşmediğini ve de yalnızca eskisine nazaran maddileştiğini söylemek istiyoruz. Fakat bunlar küçümsenecek türden gelişmeler değildir, çünkü bu dönem insanın anonim yaşamdan, yazdığı bir şeyin altına rahatça imzasını atabileceği ve adını yazabileceği, bireyselleşmeye doğru gittiği ve de kendi başına kararlar verebileceği bir dönemdi. Son derece sıradan gibi görünen şeyler önceki insan davranışları karşısında o dönemin insanı için hayli yeni, büyük ve önemli edimlerdi. Dolayısıyla bu “yeni” insanı hem maddi bakış açısı gereği hem de iktidarın “iktidar” olması açısından terbiye etmek gerekirdi. Tam da bu noktada beden hem ön plana çıkmakta hem de bütün bu oyunların onun etrafında geliştiğini göstermekte. Bu bakış açısının doğrultusunda beden son derece önemli bir yere sahip olmaktadır.

<sup>31</sup> Foucault, Michel **“Deliliğin Tarihi”**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Kasım 2000, Ankara, s. 318

<sup>32</sup> a.g.y., s. 320

Toplumsal ilişkilerin kesintisiz ve birbirlerine bir şekilde\* bağlı olan süreçlerden ibaret olduğunu ve bu yüzden de uygarlık yerine uygarlaşma süreçlerinden söz edilmesi gerektiğini söyleyen ve de bunu “Uygarlaşma Süreci” adlı yapıtında göstermeye çalışan Norbert Elias’ın

*“Çalışmalarında incelediği konular bedenün uygarlaşması ve aynı zamanda rasyonelleşmesi sürecidir.”*<sup>33</sup>

Biz bundan önceki bölümde rasyonelleşmenin ve maddileşmenin sonucunda bedenün keşfedildiğini ve bunun bedene fiziksel olarak müdahaleye yol açtığını söylemiştik. Buna benzer sav Elias’ta da vardır; uygarlaşma sürecinin insanın dış görünümü değiştirdiğini vurgulamaktadır. Biz bu “dış görünümü değişikliğini” vücut üzerine giyilen kıyafetler olarak algılamıyoruz, burada daha önemli olan nokta bedenün günlük hayattaki kullanımı açısından sürekli bir değişimin içinde olmasıdır. Bu süreç oturma alışkanlığından, yemek yeme, çatalın kullanımı, kaşıkla yemek yemeye kadar uzanıp gitmektedir. Konuyu daha iyi algılamak açısından, bu bölümün daha başından Mauss’un sözünü ettiği “beden teknikleri”ni ve bunların kuşaktan kuşağa nasıl değiştiğini hatırlamak yeterlidir. Mauss beden tekniklerinden söz ederken, insana özgü ve diğer varlıklardan onu farklı kılan bu tekniklerin nesilden nesile aktarıldığına dikkat çekmektedir. Elias da buna benzer, insana özgü öğrenmenin ve sayesinde elde edilen toplumsal iletişimin insanları diğer varlıklardan ayırdığını söylemektedir. Bunun yanı sıra Elias bir farklılığa daha dikkat çekmektedir; bu da insan yüzünün kişiden kişiye farklı olması ve dolayısıyla insanın bunu fark edebilmesidir.

*“Ortaçağ günlük yaşamını inceleyen tarihçi Elias’ın anlattıklarından biliyoruz, insanlar hanlarda, orada burada yiyeceklerini, banyo gereçlerini ve hatta yataklarını yabancılarla düşünmeden paylaşırdı. Herkesin tahmin ettiğinin tersine beden Avrupa Ortaçağ’ında çok daha az hapsedilmişti. Beden henüz toplumdan ve dış dünyadan yalıtılmış halde değildi.”*<sup>34</sup>

Her ne kadar bu bilgiler günlük hayattaki alışkanlıklar açısından günümüz gelişmiş toplumlar için ters düşse de (özellikle yabancılarla yatak paylaşma) asıl önemli olan nokta bunların hangi nedenden dolayı değiştikleridir. Elias bu değişimin en önemli nedeni olarak gittikçe saray halkının oluşumuna bağlamaktadır. Örnek olarak kraldan yola çıkmaktadır. Kral

---

\* Gordon Marshall’ın “**Sosyoloji Sözlüğü**”ne göre Elias’ın kuramı, çoğunlukla kesintisiz dediği uygarlaşma süreçlerinin nedeni veya onlara yol açan etken(ler) konusunda açık ve net bir şeyler söylememesinden dolayı eleştirilmiştir.

<sup>33</sup> Işık, Emre “**Beden ve Toplum Kuramı**”, Bağlam Yayınları, 1998, İstanbul, s. 130

<sup>34</sup> ATLAS sayı 126 / Eylül 2003 “**Bedenin Ortaçağ’ı**”, s. 98

her şeyden önce prestij ve itibarını göstermek\* amacıyla sabah yataktan kalktığı andan itibaren tekrar yatağa yatana kadar giyim kuşamını birkaç defa değiştirmekte, oluşan bu yeni tarz beraberinde çeşitli görgü kurallarını getirmektedir. Bunların tümü de hep aynı şeye yani bir çeşit iktidar gösterisine hizmet etmektedir. Daha önceki dönemlerde ise kral ya da hükümdar, toplumun başında kim olursa olsun toplumundan neredeyse yaşamın hiçbir aşamasında (savaş başta olmak üzere) ayrı değildi. Yeme, içme, uyuma vb. toplumla daha paylaşılr vaziyetteydi. Kralın ve çevresinin toplumundan olan ayrışması zaman içerisinde gerçekleşmiştir, sözün ettiğimiz görgü kuralları ise belli bir anlamda “özel”e işaret etmektedir. Dolayısıyla kralın yalnızca sarayı değil, yatağı, yatak odası olmaya başlar ve bu yalnızca sarayla kısıtlı olmaz bu tür uygulamalar belli bir zaman içerisinde sarayın dışına da taşınır. Bu “özel”in yaratılmasıyla cinsellik ve çıplaklık yavaş yavaş geri plana itilmeye başlanır, hatta zamanla daha önce doğal sayılan şeyler utanma duygusuna yol açacak kadar önceki durumdan yabancılaşmaktadır. Sonuç olarak günlük hayatla ilgili birçok kural yavaş yavaş değişmeye başlamaktadır. Şöyle ki:

*“Yabancılarla yatak paylaşmak utanç verici hale gelir. Bedenin işlevleri, örneğin dışkı ve tuvalet ihtiyacının giderimi üzerine tabular oluşur. Bu dönemden önce ne beden ne de onun işlevleri bu kadar tiksinti uyandırmamıştır.”<sup>35</sup>*

Dolayısıyla daha önce özgür olan beden yavaş yavaş toplumdan ya da yakınındaki insandan yalıtılmaya başlanır. Günümüzde ise liberal toplumlarda bedenin özgürleşmesi uğruna yapılan her şey onun aslında özgür olmadığını ve bu düzenin içinde özgür olamayacağını bir çeşit göstergesidir. Hâlbuki bedenin özgür olduğu tarihin baktığımızda böyle bir kaygı veya bir tedbirle karşılaşmamaktayız. Çünkü böyle bir sorun veya takıntı yok. Zaten belirttiğimiz gibi ne kadar özgür olduğunu göstermek amacıyla sürekli ileri gidildiğini gösteren çeşitli yasalarla tanınan haklar aslında özgürlük sınırlarının belirlenmesinden başka bir şey değildir. Sözünü ettiğimiz dönemlerdeyse her şeyden önce bizim anladığımız anlamda özgürlük kavramı diye bir şey, aynı zamanda olması için de bir kaygı yoktur. Bu durum gelişmiş toplumlar için son derece düşündürücüdür. Bundan önceki döneme ait bedeni bir kez daha hatırlayalım:

---

\* Barok döneminde kral tarafından aynı amaçla yapılan eylemler en uç safhasına ulaşmaktadır. Örnek verecek olursak XIV Louis (tahmini olarak XVII. yüzyıl sonları) büyük tuvaletini yaptıktan sonra poposunu silen hizmetçiye sahipti.

<sup>35</sup> Işık, Emre “**Beden ve Toplum Kuramı**”, Bağlam Yayınları, 1998, İstanbul, s. 133



*“Roman de la Rose (Gülin Öyküsü) adlı 1240 yılında yazılmış bir eserde, Orta Avrupa’daki hamam sefaları aşağıdaki dizelerle anlatılır. Hamam bir kaynaşma ve zevk mekânıdır. Birlikte yıkanma, birlikte şölenler ve birlikte çayırarda uzanmalar:*

*“Oraya delikanlılar ve kızlar*

*yaşlı refakatçilerle birlikte giderler,*

*çimen, bahçe ve çayırları ararlar;*

*papağandan daha rengarenktirler.*

*Sonra hamama gidip birlikte teknelerde yıkanır.*”

*On altıncı yüzyıl İsviçre’sini gezen Brantome senyörünün gözlemi de benzerdir: “Kadını, erkeği hamamda birlikteydi; hiçbir zaman ahlaksızlıkta bulunmuyorlardı.” On beşinci yüzyıl Flaman ressamlarının tablolarına, Brugel’in resimlerine baktığımızda benzer kalabalık kadın erkek kaynaşmasını görürüz.”<sup>36</sup>*

Bu tür davranışlarının bir başka nedenine geçmeden önce Baudrillard’ın şu sözlerine kulak vermek gerekir:

*“Bu kültürlerde beden ritüelin ayrılmaz bir parçası olup, yaşamın simgesi değildir. Beden yaşamın simgesi olmadığı gibi sağlıklı olup olmaması, hayatta kalıp kalmaması ve bütünlüğünü koruyup korumaması da önemli değildir.”<sup>37</sup>*

Baudrillard’ın “bu kültürlerde” derken simgesel yani ilkel toplumları kastettiğini biliyoruz, fakat biz dünyada daha önce evrensel olan ve bir nevi sistem işlevini gören potlaç kültürü sayesinde zihniyet anlamında Batı’nın bile neredeyse XIX. yüzyıla kadar dünyanın geri kalan kısmından pek de farklı olmadığını düşünüyoruz. Dolayısıyla ilkel topluma has olan alışkanlıklara birçok anlamda günümüzün modern toplumlarında da rastlayabiliriz, modernleşmemiş toplumlarda ise bu alışkanlıkların devam ettiğini ve onlardan kurtulmadan modernleşmelerinin de mümkün olamayacağını söyleyebiliriz. Biz bu yüzden Baudrillard’ın “bu kültürler” ifadesine Batıyı da katacağız. Böylece konumuz açısından baktığımızda ve de bu alıntıdan esinlendiğimizde beden herkele, yatağını bile yabancıyla paylaştığı dönemlerde maddi bir şeye işaret etmediğini görüyoruz. Burada beden tıpkı dönemin felsefesinde olduğu gibi ruhsal olana işaret etmektedir. Dolayısıyla o görünmezdir. Çıplak bile olsa, bizim günümüzde anladığımız anlamda utanmaya sebep olacak bir çıplaklığa asla işaret etmez. Bu anlayışta beden bir cisim olarak vardır, varlığı yadsınamaz, fakat asıl önemli olan zihinsel anlamdaki yokluğudur. Bedenin zihinsel anlamdaki yokluğu ona karşı algılamayı etkilemektedir. Zihinsel olarak maddi bir varlığa işaret etmediği için, ona karşı ne bir sahiplenme ne de egemen (günümüz modern toplumlarda olduğu gibi) olma duygusu gelişmemektedir. Bunun sonucunda da Baudrillard’dan yapılan önceki alıntıda tasvir edilen

<sup>36</sup> ATLAS sayı 126 / Eylül 2003 **“Bedenin Ortaçağ’ı”**, s. 98–99

<sup>37</sup> Baudrillard, Jean **“Anahtar Sözcükler”**, Çev. Oğuz Adanır / Leyla Yıldırım, Paragraf Yayınevi, Mayıs 2005, Ankara, s. 32

manzaralarla karşılaşmaktayız ve bunlar da sözünü ettiğimiz sebepten ötürü döneme dair doğal ve normal olanın tasvirleridir.

*“Ölüme karşı tavır uygarlaşma süreci içinde değişmiştir. (...) Önceki toplumlarda ölüme karşı tavır günümüzle kıyaslandığında daha kamusal bir niteliktedir ve Elias önceki dönemlerde ölümün daha az özelleşmiş bir nitelikte olduğunu vurgular.”<sup>38</sup>*

Ölüm konusu özellikle Elias’ın değindiği bağlamda ve de konumuz açısından önem kazanmaktadır. Buradaki ölüm kavramıyla daha çok ölü, yani gömülmesi gereken ve gömülecek olan kast edilmektedir. Batılının bu durumun karşısındaki tavır bize göre de zamanın içerisinde büyük bir değişime uğramıştır. Özellikle ölümün zamanın içerisinde daha bir özelleşmiş niteliğe sahip olması konusunda neredeyse hiç şüphemiz yoktur. Buna karşın Richard Sennett “Ten ve Taş” adlı kitabında konuya ilişkin şunları yazmaktadır:

*“Mezarlık Atina’nın kuzeybatısında, şehir surlarının dışındaydı çünkü Yunanlılar ölümlerin bedenlerinden korkuyorlardı: Şiddet yüzünden ölmüş olanların bedenlerinden irin sızıyordu ve bir ölü geceleri mezarından kalkabilirdi.”<sup>39</sup>*

Eğer Sennett’in bu sunduğu verileri doğru olarak kabul edecek olursak o zaman Batı’da ölüm karşısındaki tavrının Eski Yunan’dan beri neredeyse hiç değişmediğini de kabul etmemiz gerekir. Oysaki böyle bir şeyin olması mümkün değildir. Buradaki tasvir edilen ölü bedenlerdeki irin sızmaları ve ölü bedenden korku daha çok alıştığımız Amerikan korku filmlerdeki görüntüleri andırmaktadır. Çünkü ölü beden bu şekilde algılanması daha çok gelişmiş ve modern dünyaya ait bir algılama şeklini andırmaktadır. Atinalılar bu filmleri izlemediklerine göre burada bir yanlışlık olmalı. Biz de buradaki sorunu diğer bilim adamlarının yardımıyla çözmeye çalışacağız. Bu daha başta belirttiğimiz gibi son derece ilginç bir iddia çünkü örneğin “Şeytanın Genel Tarihi”ni\* yazan Gerald Messadié Eski Yunan’da şeytanın var olmadığını ve onu bu toplumda aramanın boşuna olduğunu ve özellikle de bunun Sennett’in sözünü ettiği “Perikles Dönemi” için geçerli olduğunu söylemektedir. Sennett’in bu iddiasını daha ilginç hale Phillippe Aries’nin “Batılının Ölüm Karşısında Tavırları” isimli kitabı getirmektedir. Kitapta ortaçağdan (yani karanlık diye nitelendirilen ve artık ortalıkta şeytanların, cadıların kol gezdiği çağdan) söz edilse bile, mezarlıklar şehrin merkezinde yer alan, insanların buluşup sohbet ettikleri, dans ettikleri

<sup>38</sup> Işık, Emre “**Beden ve Toplum Kuramı**”, Bağlam Yayınları, 1998, İstanbul, s. 136

<sup>39</sup> Sennett, Richard “**Ten ve Taş (Batı Uygarlığında Beden ve Şehir)**”, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yay., Kasım 2002, İstanbul, s. 28

\* Bkz. Messadié, Gerald “**Şeytanın Genel Tarihi**”, Çev. Işık Ergüden, Kabalcı Yayınevi, 1998, İstanbul, s. 227 ve devamı.

mekânlar olarak tasvir edilmektedir. Baudrillard\*\* ölümlerin dolayısıyla mezarlıkların şehrin dışına taşınmasının modern topluma dair bir şey olduğunu ve bunu sembolik olarak ölmüş bir toplumun ölüme dair her tür izin silinmesi için yaptığını söylemektedir. Dolayısıyla bizim Sennett'in bu türden açıklamasını kabul etmemiz mümkün değildir. Bu açıklamanın mantıklı olabileceği nadir olasılıklardan bir tanesi; yaygın, bulaşıcı (salgın) hastalığın böyle bir uygulamayı gerektirmiş olabileceğidir. Burada konuyu daha da yerli yerine oturtmak için az önce sözün ettiğimiz Ariés'nin şu alıntısına kulak vermek gerekir:

*“Mezarlık” kelimesi kentin bir mahallesi değilse bile, bazı mali feodal haklara karşı ayrıcalıklı bir ev yığınına ifade eder hale gelmiştir. Daha geniş bir açıdan bakıldığında, halk bu sığınağın içinde buluşmalar gerçekleştirmeye başlamıştır; tıpkı Romalıların Forum'da veya Akdenizlilerin Plaza Major'da veya Corso'da yaptıkları gibi. Bu buluşmalar iş bağlantıları yapmak, dans etmek, oynamak veya sadece bir arada olmak amaçlarını taşımaktaydı. Charnier'ler boyunca dükkânlar ve tüccarlar türemiştir. Innocents mezarlığının içinde arzuhalçiler halka hizmet sunmaktaydı.*

*Rouen ruhani meclisi 1231'de mezarlıklar ve kiliselerin içinde dans edilmesini yasaklamış, uymayanları aforoz edeceğini bildirmişti. 1404'te toplanan başka bir ruhani meclis mezarlıklarda dans edilmesini, herhangi bir biçimde kumar oynanmasını yasaklamış ve pantomimcilerin, hokkabazların, tiyatro topluluklarının, müzisyenlerin ve şarlatanların kuşku uyandırıcı zanaatlarını buraya taşımalarını men etmiştir.*

*1657 tarihli bir metin, halkın mezarlara ayrılmış yerde “bu galerilerde görülebilecek beş yüz cins sporun” birbirleriyle çakişmasından rahatsızlık duyduğunu söylemektedir. “Bu kalabalığın (arzuhalçiler, terzi kadınlar, sahaflar, eskiciler) ortasında insanlar bir gömme törenini yürütmekte, bir mezarı açmakta ve tamamen çürümemiş olan cesetleri çıkartmaktadırlar; burada kış ölümlerinde bile, toprak iğrenç kokular saçmaktadır”. Fakat 17. Yüzyılın sonundan itibaren hoşgörüsüzlük işaretleri belirmeye başlamış ve halkın bin yıldan fazla bir süreden beri hayatla ölüm arasındaki bu karışıma mükemmel uyum sağlanmış olmasının temelleri sarsılmaya başlamıştır.”<sup>40</sup>*

Senett'ten yaptığımız alıntıyla kıyaslandığında bu veriler aşırı ve abartılmış gibi görünmektedir, fakat tarihsel sürece baktığımızda bunların daha gerçekçi olduğunu düşünmekteyiz. Ruhani meclislerde ard arda getirilen kararlar halkın ısrarlı bir şekilde eski alışkanlıklardan vazgeçmediğini göstermektedir. Burada bizim açımızdan önemli sayılabilecek bir diğer noktaysa XVII. yüzyılın sonlarından itibaren yani bizim daha önce sözün ettiğimiz XVIII. yüzyıla neredeyse denk gelen dünyanın gittikçe maddileşmeye başladığı dönemde ölüme ve ölümlere karşı tavrın gittikçe değişmeye başlamasıdır. Dolayısıyla bu da daha önce bedenle ilgili verdiğimiz örneklerle zamansal olarak üç aşağı beş yukarı bir paralelik göstermektedir. Böylece maddileşmeye başlayan dünyada yalnızca

\*\* Bkz. Baudrillard, Jean “**Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**”, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002, İstanbul, s. 196–197

<sup>40</sup> Ariés, Philippe “**Batılının Ölüm Karşısında Tavrıları**”, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, Ocak 19981, Ankara, s. 21–22

yaşayan değil ölü bedene karşı da tavırlar değişmekte ve farklı uygulamalara yol açmaktadır. Elias'ın deyimiyle ölü bedeninin “özelleşmesi” beraberinde ona karşı bir yabancılık duygusunu getirmiş, beden yeni bir “bilinmeyen” olarak korkunun kaynağı da olmaya başlamıştır. Dolayısıyla ölü bedenden veya ölüden kaynaklanan korku ancak bu dönemde ortaya çıkmış olabilir, Senett'in söylediği gibi Eski Yunan'da ise daha önce söz ettiğimiz sebepten dolayı varlığından çok yokluğu göze çarpmaktadır.

Buraya kadar beden, sosyolojik olarak tartışılmaya çalışılmıştır; yaptığımız alıntılardan da anlaşıldığı üzere konu disiplinlerarası bir yapıya sahiptir. Konunun tüketim toplumu bağlamında başlı başına incelenmesi gerekmektedir, çünkü XVII. ve XVIII. yüzyılda başlayan süreç tüketim toplumuyla beraber devam etmekte, günümüzün bir başka boyutunu temsil etmektedir. Dolayısıyla günümüzde de izlerinin halen sürülebildiği tüketim toplumu beden ilişkisini ayrı bir bölüm altında incelemeyi uygun gördük. Bu noktadan tekrar antropolojiye dönüp oradaki verilerden yararlanıp bir başka konuya alıntı yaparak geçmek istiyoruz:

*“Küçük kızlar balık avında babalarına eşlik ederler, erkekler bu sırada edep bezlerini çıkarırlar. Çıplaklık bu koşullarda doğal sayılır, çünkü zorunludur ve iffetsizce ya da ahlaksızca bir yanı yoktur.”<sup>41</sup>*

Görüldüğü gibi ilkel toplumlarda çıplaklık yasak değil ve günlük hayatın çeşitli anlarında olağan gibi görünmektedir. Fakat burada önemli olan çıplaklığın ne şekilde algılandığıdır. Malinowski de bunu özellikle belirtmektedir, çünkü cinsellikle ve cinsele dair herhangi bir algılama söz konusu değildir. Bize göre kimi farklılıkların dışında belli bir döneme kadar topluluklar birçok açıdan birbirine benzemektedirler. Dolayısıyla çıplaklığın algılanması konusunda da büyük fark olmaması gerekir. Örneğin Eski Yunan'da çıplaklık her an karşımıza çıkmasa da çeşitli kutlamalar sebebiyle erkeklerle kadınlar biraraya çıplak gelebiliyorlar. Bunu gösteren birçok örnek var. Bunlardan birinde Senett şunlar yazmaktadır:

*“Mesela Thukydides, Peloponnesos Savaşı'nı anlatmaya başlarken, medeniyetin ilerlemesini savaşın çıkışına tarihler; bu ilerlemenin bir işareti olarak Spartalılar'ın “olimpiyatlara çıplak katılan, herkesin içinde giysisiz dolaşan ilk halk” olduğuna dikkat çeker, oysa o dönemde barbaroi (bu sözcük hem “yabancılar” hem de “barbarlar” olarak çevrilebilir) arasında*

---

<sup>41</sup> Malinowski, Bronislaw “**Vahşilerin Cinsel Yaşamı**”, Çev. Saadet Özkal, Kabalcı Yayınevi, Ocak 1992, İstanbul, s. 59

*birçok kişi hala olimpiyatlarda herkesin yanında cinsel organlarını örtmekte ısrar etmektedir. Medeni Yunanlı teşhir ettiği bedenini bir hayranlık nesnesi haline getirmişti.”<sup>42</sup>*

Senett burada Spartalıların çıplak (*herkesin içinde giysisiz dolaşan*) olduğunu söylerken barbarları aşan bir çıplaklıktan söz etmektedir. Çünkü onların bile birçoğu (demek ki hepsi değil) herkesin önünde cinsel organlarını örtmektedir. Duerr dört ciltlik kitabının ilk cildinde yer alan “Eski Yunan’da Çıplak Kahraman” başlıklı bölümünde cinsel organların örtüldüğünü kanıtlama çabasında olduğu için söz konusu bölümüne şu sözlerle başlamaktadır:

*“Tanrısal Odysseus böyle dedi, çalılıklardan çıktı, sık ormanda bir dal kopardı güçlü eliyle, bol yapraklı bir daldı bu, örttü onunla bedeninde erkekliğini.”<sup>43</sup>*

Duerr aynı bölümün devamında:

*“Erkeklerin yarışlara çıplak katılmaları, Yunan kültürüne özgü ‘eski’ bir olgu değildir. Platon’a göre bu çıplaklık Girit kökenlidir, Thukydides’e göre Lakedaimonlulardan, yani her iki durumda da Dor boylarından kaynaklanır - “Dorlar gibi davranmak” deyimini ‘açılıp saçılmak’ anlamına gelen yaygın bir ifadeydi. İ.Ö 5. Yüzyılda Thukydides ise çıplaklığın henüz yaygın olmadığını söyler.”<sup>44</sup>*

Anlaşıldığı kadarıyla Senett’te Spartalılar, Duerr’de ise Dorlar bu aşırı çıplaklıktan ötürü suçlu olmakla birlikte istisnai durumu oluşturmaktadırlar. Thukydides’in İ.Ö. 5. yüzyılda çıplaklığın henüz yaygın olmadığı sözüne gelince bunu kabul etmek pek mümkün görünmemektedir; çünkü bu dönemde yaşamış olan insanlar bizim anladığımız anlamda bir çıplaklık anlayışına sahip değildir. Günlük hayatın belirli anlarında ortaya çıkan çıplaklığın da son derece işlevsel ve çoğunlukla cinsel dürtülerden uzak olduğu söylenebilir. Malinowski’den yaptığımız alıntıyı bir kez daha okuduktan sonra cinsel organların Batı uygarlığında da örtülüp örtülmediği meselesine geldiğimizde burada da durumun ilkel denilen toplumlara göre pek farklı olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü her üç durumda (ilkel toplum, Spartalılar ve Dorlar) cinsel organların sürekli açık seçik olduklarına dair veriler görülmemektedir. Mesela ilkel toplumu örneğinde cinsel organlar balık avı esnasında örtülüyor ve hiçbir şekilde ne dikkat çekiyor ne de yadırganıyor. Kaldı ki yanlarında küçük kız çocukları da vardır. Eski Yunan’da da herkesin çıplak katıldığı törenlerde ve yarışlar olduğunda bu tür çıplaklığın doğal sayıldığını varsaymak bize mantıklı gelmektedir. Günlük yaşamın diğer

<sup>42</sup> Senett, Richard “**Ten ve Taş (Batı Uygarlığında Beden ve Şehir)**”, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yay., Kasım 2002, İstanbul, s. 26

<sup>43</sup> Duerr, Hans Peter “**Uygarlaşma Sürecinin Miti (Çıplaklık ve Utanç)**” Cilt I, Çev. Tarhan Onur, Mayıs 1999, Ankara, s. 14

<sup>44</sup> a.g.y., s. 15

zamanlarındaysa anlaşıldığı kadarıyla cinsel organlar örtünmektedir. Buna karşın Duerr bize göre biraz aşırıya kaçarak cinsel organların bir nevi “mikro” denilebilecek örtünmesini keşfeder:

*“Erkekler, atletik alıştırılmalar sırasında sünnnet derisinin geriye kaymasını önlemek amacıyla, penis başının üzerine çekilen sünnnet derisinin ucunu, bir sosis ucu gibi görünecek şekilde kurdeleyle bağlarlardı.”<sup>45</sup>*

Bunu da sırf cinsel organların Batı uygarlığının köklerinin atıldığı Eski Yunan’da baştan beri örtüldüğünü göstermek için yapmaktadır. Hâlbuki varsayalım ki böyle bir uygulama yapılmıştır, bunun sebebi utanç duygusundan çok bize göre (alıştırmaların yapıldığı mekânları düşündüğümüzde) sağlık ve yaralanmama sebebiyle yapılmaktaydı. Kaldı ki Duerr’in kendisi de aynı kitabın 286. sayfasındaki dipnotunda şu türden bilgilere yer vermektedir:

*“R. König, 1958, s. 147, Elias gibi şu Görüşte: “Utanç, ancak hayli yüksek bir kültür basamağında ortaya çıkan bir duygudur.” N.Postman, 1984, s.26 ve devamı, bundan çok dahası kaba bir şekilde, “cinsel dürtüleri baskılama düşüncesinin” geç ortaçağda ve erken yeniçağda insanlara “yabancı” olduğunu ileri sürer. Ayrıca o dönemde “davranış kurallarının” pek olmadığını ve utanç duygusu nedir bilinmediğini vurgular.”<sup>46</sup>*

Biz de bu dipnotta yer alan bilgilerin doğrultusunda düşünmekteyiz. Dolayısıyla bu türden kısıtlamaların belli süreçler sonucunda ortaya çıktığını, ilkel toplumundaki çıplaklık anlayışının benzerinin Eski Yunan’da rahatça bulunabileceğini ve de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Şimdi de buradan Senett’ten alıntı yaparak bir başka konuya geçmeye çalışalım.

*“Perikles’in dönemine gelindiğinde artık gözün bir nesneden ısıtıcı ışınlar aldığı düşünülüyordu. Bu dönemden sonra yazan Aristoteles Duyu ve Duyu Nesnelere adlı eserinde saydamlık ve boş mekân deneyiminin bile bu tür bir fiziksel deneyim olduğunu ileri sürüyordu; bir töz olan ışık göz üzerine vuruyor ve böylece görüntüler gören kişinin gözünde ısı yaratıyorlardı. Ama bu ısıtıcı ışınlar farklı insanlar tarafından eşitsiz biçimde hissediliyordu; harıl harıl yanan bir ateşin bir kütüğü zayıf bir ateşinkinden daha arzulu tüketmesi misali, ışığı alan beden ne kadar sıcaksa uyarılara da o kadar yoğun tepki veriyordu. Soğuk beden tepkileri daha ağırdı; daha yavaş ısıniyordu.”<sup>47</sup>*

<sup>45</sup> a.g.y., s. 19

<sup>46</sup> a.g.y., s. 286

<sup>47</sup> Senett, Richard “Ten ve Taş (Batı Uygarlığında Beden ve Şehir)”, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yay., Kasım 2002, İstanbul, s. 35

Bu alıntı Malinowski'den yapacağımız bir başka alıntıdan sonra son derece ilginç bir hal almaktadır. Çünkü Malinowski de ilkel toplumda gözlerin öneminden söz ederken özellikle göz temasında erotik bir şeylerin olduğunu ve de karşılıklı uyarılmanın oradan başladığını ifade etmektedir. Aradaki fark Eski Yunan'da meseleyi sonuç itibarıyla sıcak soğuk ilişkisine getirmektedir. Bu, günümüzde bilimsel bilgi açısından baktığımızda ilkel toplumdaki böbreğin ne üstündedir ne de altında. Daha önce de söylediğimiz gibi insanın kendisini evrensel varlık olarak görürsek bu türden benzer düşüncelerin neden ortaya çıktığını çok daha kolay kavrayabiliriz. Şimdi de Malinowski'nin aktardığı bilgilere bir bakalım:

*“Arzunun yeri gözlerdir (magila kayta; sözcüğü sözcüğüne: çiftleşme isteği). Cinsel heyecanın temeli ya da kaynağı (u'ula'sı) bunlardır. Arzu votuna aracılığıyla gözlerden beyne taşınır (votuna: sözcük anlamı sürgün ya da sarılgan bitki; anatomide damar, sinir, bağlantı kanalı ya da giriş anlamına geliyor ve bütün vücutta, karna, kol ve bacaklara yayılır, sonunda böbreklerde toplanır. Böbrekler sistemin ana ya da merkez bölümü (tapvana) diye bilinir. Buradan erkek cinsel organına başka kanallar (votuna'lar) gider. Cinsel organ tüm sistemin bir ucudur (matala; sözcük anlamı: göz). Yani gözler arzu nesnesini gördüklerinde “uyarılırlar” ve uyarıyı böbreklere iletirler bunlar da bunu penise gönderirler ve böylece ereksiyon gerçekleşir. Bu nedenle gözler tüm heyecanın ana kaynağıdır, “çiftleşme isteğimizi uyandıran çiftleşme nesnelidir.(...) Cinsel uyarılma süreci kadında da benzer biçimde gerçekleşir. Gözler, böbrekler ve cinsel organlar aynı votuna (bağlantı yolu) sistemiyle birbirlerine bağlanmıştır. Alarm işaretini gözler verir, bu bütün vücudu geçer, böbrekleri harekete geçirir ve klitoriste cinsel uyarılma doğurur.”<sup>48</sup>*

Bundan dolayı bedenün günlük hayatın belirli anlarında çıplak olması cinsel açıdan bir şey teşkil etmiyor ve utanma kaynağı da değildir. Erotik ilginin nereden kaynaklandığı ve nerede odaklandığı konusu önem kazanmaktadır. Yine de erotik duygunun belden aşağı olduğunu çok iyi biliyorlar, bir tek onun kaynağının göz olduğunu düşünüyorlar. Belki de bazı toplumlarda (özellikle kadın) yüzünün kapatılması bundan kaynaklanmaktadır. Biz bedenün her kısmını aşırı erotikleştirirken onlar ise baş ve yüz üzerine odaklanmaktadır. Ancak, ilkel toplumlarda olsun, Eski Yunan'da olsun çıplaklığın tümünden her koşulda serbest yaşandığını ve özel hayatın (tabii ki günümüzdeki mahremiyet anlamıyla aynı değil) varolmadığını söylemek zordur. Her iki toplumda da anladığımız kadarıyla kişilerin sosyal konumları, bedensel ve onun getirdiği cinsel anlamdaki yenilikler (ergenlik çağı, evlenmeye, çocuk yapmaya müsait yaş vb.) aynı zamanda bir takım kısıtlamalara yol açmaktadır. Örneğin ilkel toplumda evlilik öncesi cinsellik hoş görülürken, evlilikten sonra karı koca arasındaki cinsellik anne baba karşısında utanmaya yol açabilir. Bu konunun yanı sıra Malinowski “İlkel Toplumlarında Cinsellik ve Baskı” adlı kitabında çok net bir şekilde ilkel toplumda *edepli-*

<sup>48</sup> Malinowski, Bronislaw “**Vahşilerin Cinsel Yaşamı**”, Çev. Saadet Özkal, Kabalcı Yayınevi, Ocak 1992, İstanbul, s. 138–139

*edepsiz veya temiz-kirli* şeklinde bir ayrımını olmadığını söylemektedir. Aynı şekilde Georges Vigarello “Temiz ve Kirli (Ortaçağ’dan Günümüze Vücut Bakımının Tarihi)” adlı kitabında Ortaçağ Avrupa’sında da bu tür kavramsal ayrımların olmadığını göstermektedir. Örneğin bedeni yıkamak yerine çamaşırları yıkamak ve onları giymek yeterli ve mantıklı tercih sayılmaktaydı. XVI. yüzyıl doktorları, el ve yüzü suyla sabah bir defa yıkamanın görmeyi keskinleştirdiği görüşünü savunmaktaydılar. Yani yıkama ediminin bu bölgeleri temiz tutmayla ilgisi yoktu. Kaldı ki söz konusu yüzyıl boyunca suyun vücuda sızmasının insanın sağlığına zarar getirebileceği korkusu genel ve yaygın bir kanıydı. Dolayısıyla Malinowski’nin ilkel toplumlar üzerine yaptığı çalışmalardaki çıkarımların XVI. yüzyıl Avrupa’sında da geçerli olduğunu görebilmekteyiz. Malinowski aynı eserinde Melanezya’yı örnek vererek bu bölgede cinselliğin tabu oluşturmadığını ve baskı altında olmadığını net bir şekilde ifade etmektedir. Biz daha önce verdiğimiz Eski Yunan veya Ortaçağ Avrupa’sı örneklerinden yola çıkarak, aynı bulguların bu bölgeler için de geçerli olduğunu rahatça söylenebileceğini düşünüyoruz. Dolayısıyla cinselliğin baskı altına alınma sürecinin daha çok sanayileşmeyle beraber ortaya çıktığını düşünüyoruz. Dönemin sonunda ortaya çıkan psikanaliz kuramı tam da bu noktadan hareketle kimi çözümlerinin doğru olmasına karşın eleştirilmiştir. Freud’un getirdiği en önemli kavram; “Oedipus Kompleksi”nin evrensel olmadığını Malinowski kendi araştırmalardan\* yola çıkarak çok açık bir şekilde ifade etmektedir. Bu bölümü Edmund Leach ve Malinowski’ye ait anlatmak istediğimizi özetleyen ifadeleriyle bitirmek istiyoruz:

*“Yüzeyde, kültür ürünleri çok çeşitlilik gösterir ve antropolog, diyelim Avustralya yerlileri ile Eskimoların ya da İngilizlerin kültürünü karşılaştırmaya yöneldiğinde, ilk önce farklılıklar çarpıcı gelir. Ama tüm kültürler insan beyninin ürünü olduğuna göre, yüzeyin altında bir yerlerde tüm kültürlerde ortak olarak bulunan öğeler var olmalıdır.”<sup>50</sup>*

*“Avrupalı gözlemci Melanezyalı tipine ve davranışına bir kez alıştıktan sonra kısa sürede, kendi insan albenisi kavramlarının yerlilerinkiyle özünde üst üste düştüğünü fark eder.”<sup>51</sup>*

---

\* Oedipus kompleksinin sorgulandığı ve evrenselliğinin reddedildiği kitap Öteki Yayınlarından “**İlkel Toplum**” adıyla yayımlanmıştır.

<sup>49</sup> Leach, Edmund “**Levi Strauss**”, Afa Yayıncılık, 1985, İstanbul, s. 28.

<sup>49</sup> Malinowski, Bronislaw “**Vahşilerin Cinsel Yaşamı**”, Çev. Saadet Özkal, Kabalcı Yayınevi, Ocak 1992, İstanbul, s. 222

<sup>50</sup> Leach, Edmund “**Levi Strauss**”, Afa Yayıncılık, 1985, İstanbul, s. 28.

<sup>51</sup> Malinowski, Bronislaw “**Vahşilerin Cinsel Yaşamı**”, Çev. Saadet Özkal, Kabalcı Yayınevi, Ocak 1992, İstanbul, s. 222



## **II. Bölüm**

### **Sinema, Tüketim Toplumu ve Beden**

## **2.1. SİNEMA VE BEDEN**

Sinema olgusu sıradan ve gösteriden ibaret bir eğlencenin parçası olarak ortaya çıktığında hiç kimse XX. yüzyılın en önemli ve en etkili görsel araçlardan birisi olabileceğini tahmin edemezdi. Onu icat eden Lumière kardeşlerin tam anlamıyla ne işe yarayacağını bilmediklerini, bununla beraber geçen yüzyılın adeta mitolojik ikonografisi olabileceğini de tahmin bile edemediklerini söyleyebiliriz. Feministlerin adeta McLuhan'ı sayılan Camille Paglia kendisiyle yapılan bir röportajda XX. yüzyıl tarihinin aslında Hollywood tarihi olduğunu söylemektedir. Ona göre Amerikan sinema sanayisinin yarattığı pop mitoloji aslında tüm dünyanın geleceğini kapsamaktadır. Tüketim toplumu, hipergerçeklik (simülasyon) evreni veya gösteri toplumu diye adlandırdığımız toplumun ulaştığı aşamaya baktığımız zaman bu radikal denilebilecek tespitin gerçekten pek de yanlış olmadığını söyleyebiliriz. İlk başta sese bile sahip olmayan, yalnızca selüloit bandın üzerine devamlılığı arz eden görüntülerin ışık aracılığıyla aktarımından ibaret olan sinema, zaman içerisinde ses, daha sonra rengi kazanarak sanat olma yolunda hem ivme kazandı hem de genel olarak gelişme gösterdi. Doğal olarak sinemayla ilgili teknolojik ilerleme devam etti. Yeni araçlar eklendi. Televizyon, Video, Bilgisayar, DVD ve en son olarak HD. Bunların tümü sinemada hem yerini aldı hem de doğrudan sinemayı etkiledi. Günümüzde sinema neredeyse her aşamasında dijital teknolojiden yararlanmaktadır. Hatta onsuz düşünülemez bile.

İnsanın ruhsal kısmının en önemli parçası hayal etmek sayılmaktadır. Yüzyıllarca soyut bir şekilde ağız yoluyla anlatılan anonim hikâyeler bunun bir parçasıdır. Bunlar aslında başkalarına aktarılan soyut filmlerden başka bir şey değildir. Çünkü insanın yapısı gereği böyle bir şeye ihtiyacı vardır ve var olmaya devam etmektedir. Bu ihtiyacın karşılanması kimi zaman resimle, daha sonra teknolojik gelişmenin sayesinde fotoğrafla mümkün olmuştur. Dolayısıyla insanın en soyut zamanlarında, yani metafizik evrenin egemen olduğu çağlarda bile somut görüntülere ihtiyacı vardır. XIX. yüzyılın sonlarına doğru sinemanın ortaya çıkışı farklı bir şeye yol açtı ve insanın o zamana dek hayal ettiklerini devinimsel yani gerçeğe en yakın biçimiyle görünür kıldı. İnsanın görsel üretimi bakımından bu devrimsel bir gelişmeydi. Sesli filmin devreye girmesi bu devinimsel görsel şölenin duyulabilir yani yeni ve gerçeğe daha yakın bir boyut kazanmasına yol açtı. Gerçeğe yaklaşma bakımından renkli filmin ortaya çıkması bunu daha da öteye götürdü. Dolayısıyla teknolojik ilerlemenin ürünü olan sinema, bu gelişmeler sayesinde uzun süreden beri hayal ile gerçek ve günümüzde simülasyon ile gerçek arasında köprü işlevini üstlenmiştir.

Debord'un gösteri evreninde yaşadığımız, gittikçe gerçekten saparak bir takım sanal kişiler olmaya başladığımız ve birtakım filmlerin, televizyon haberlerinin, oyunların (reality showlar) parçası haline geldiğimiz fikri aslında bize neden Norma Jean'in değil de onun simulakrumu olan Marilyn Monroe'nun ünlü olduğunu göstermektedir. "Truman Show" filmi, bir televizyon kanalı tarafından reality show amaçlı bir program uğruna gerçek olmayan ve tamamıyla kurgulanmış bir hayatı yıllarca göstermektedir. Programdaki neredeyse herkes bunun farkındadır. Farkında olmayan yıllarca kameraların gözetimi altında tutulan Jim Carrey'in oynadığı filmin başkarakteridir. Gelelim günümüzde yaşadığımız dünyaya. Özellikle kimi gelişmiş ülkeler, uydular aracılığıyla, tüm dünyadaki her hangi bir bölgenin istenildiği anda yakın sayılabilecek planda fotoğrafını çekebilmektedirler. Bunun yanı sıra özellikle güvenlik amacıyla büyük şehirlerin her köşesine yerleştirilen kameralar bizim de bir anlamda Foucault'nun sıkça sözün ettiği panoptikon evrenine benzer bir evrende yaşamamıza neden olmaktadır. Teknolojinin gelişmesi panoptikon hapisanenin genişlemesine; yani hayatımızın tümünü sarmasına yol açmıştır. Dolayısıyla bu anlamda büyük ve durmadan çekilen bir reality showda topluca ve kitlesel bir halde yerimizi aldığımızı söyleyebiliriz. Son dönem Amerikan sinemasında bu tür konuları işleyen filmler gittikçe çoğalmaktadır. Bunların arasında Mel Gibson'un oynadığı "Komplo Teorisi", "Oyun", "Az Şey Bilen Adam", "Stepford Kadınları", "Simone" (Simulation ve One kelimelerinin kısaltmasından ortaya çıkan bir isim). Bu filmlerde gerçeklik ya gizli bir servis ya eğlence düzenleyen bir şirket ya da medya tarafından yaratılmakta, şekillendirilmekte ve yönetilmektedir. Örneğin "Komplo Teorisi" filminde başkarakteri canlandıran Mel Gibson tam bir komplo paranoyağını canlandırmaktır. Bu paranoya onun tesadüfen bir gizli servisi keşfetmesine yol açar. Dolayısıyla bu durum neredeyse hayatına mal olacak kadar tehlikeli bir işe karışmasına yol açar. Michael Douglas'ın "Oyun" adlı filminde hayatı eğlence düzenleyen bir şirket tarafından tam anlamında kontrol altına alınır. Çünkü küçük kardeşi abisine hayatında unutamayacağı bir doğum günü sürprizi yapmak ister. Bunun sonucunda kiraladığı şirket Michael Douglas'ın hayatını neredeyse tümüyle ele geçirerek istediği gibi yönlendirmektedir. Sıkıcı ve tekdüze bir işadamı hayatına sahip olan Michael Douglas birden bire kendisini gerilim filmlerdeki gibi bir gerçekle karşı karşıya bulur. Hâlbuki her şeyin bir oyun ve kurmaca olduğunun farkında değildir. "S1m0ne" filminde ise Al Pacino mükemmel bir kadın hologram yaratıp ona Simone adını verir. Simone çok ünlü bir yıldız olur. Kimsenin gerçekte göremediği ve dokunamadığı fakat varlığına inanıldığı bir yıldız. Hatta bu o kadar mükemmel bir hologramdır ki Al Pacino insanları varlığına inandırabilmek için onu binlerce kişinin

karşısına canlı yayına çıkarmayı kabul eder. Başarılı olur ve gerçek olmayıp hologram olan Simone'a karşı hayranlık daha da artar. Özellikle gösteri dünyasında işin doğası gereği, milyonlarca kişinin hayranlık duyduğu çeşitli dalda yıldız olan kişilerin veya grupların hangisi gerçektir? Ne zaman gerçektir? Niye gerçek olsun ki? Show dünyası belli plan ve program çerçevesinde yürütülen projelerden başka bir şey değildir. Dolayısıyla ilgili kitleler onların yeniden ürettikleri ve sundukları gerçekleri tüketmektedir. Gerçeğin yerini alan gerçek bu anlamda tek kalıp esas gerçeği ortadan kaldırmaktadır. "Simone" filmini bu pencereden baktığımızda bire bir gerçekteki karşılığını bulabiliriz. Aslında filmde tasvir edilen evren Baudrillard'ın sözün ettiği simülasyon evrenidir. Gerçeğin tüm göstergelerine sahip olan ve hatta gerçekten daha da gerçek olan yani hipergerçek gerçeğin yerini almaktadır. Peki, böyle bir şey mümkün mü? Platon'un Kratylos diyalogunda söyle bir yorum yer almaktadır:

*"Sokrates-(...) Söylediğim doğru mu değil mi, bir düşün. Bir tanrı ressamlar gibi yalnız senin rengini ve biçimini resimde göstermekle kalmayıp, senin tüm içini olduğu gibi resme koysa, ona yumuşaklığın ve sıcaklığın tüm özelliklerini verse, devinimi, canı, düşünüyü sende olduğu gibi resme sokabilse, bir sözcükle sende olan bütün şeyleri yanı başına, ikinci bir kez olduğu gibi koysa, Kratylos'la Kratylos'un resmi iki ayrı şey olmaz mı? Bu Kratylos'la Kratylos'un resmi iki ayrı şey olmaz mı? Bu Kratylos'la Kratylos'un resmi mi olur, yoksa iki Kratylos mu? Kratylos-Sanırım, iki Kratylos olur. Sokrates-Görüyorsun ya (...)"<sup>52</sup>*

Platon'un bu önermesi aslında Baudrillard'ın simülasyon kuramının bir özetidir. Dolayısıyla gerçek olmayan, taklit olan ve yeniden üretilenin mükemmellik derecesi gerçeğin yerini alacak kadar ileri olabilir. Daha doğrusu taklit ile gerçek arasında bu yeni doğan ilişki hangisinin gerçek olduğunu anlamamızı mümkün kılmamaktadır. Bu durumda yapacağımız tek bir şey kalıyor o da, hem sahteyi hem gerçek olanı gerçek olarak kabul etmemizdir. Sahte veya taklit olanın haddinin ötesine geçmesi aslında gerçeği ortadan kaldırarak yeni bir aşamaya ulaştırmaktadır. Gerçeğin üretilebildiği ve hatta onun önüne geçilebildiği aşamaya. Bu bir nevi taklidin var olması için gerçeğe karşı başkaldırısıdır. Hâlbuki taklit gerçek karşısında kusurlu olduğu ölçüde var olabilmektedir. Taklidin kendi başkaldırısı sonucunda gerçekleşen bu ölümü gerçek dünyaya karışmasına ve gerçeklik evrenini allak bulak etmesine yol açmaktadır. Kuşkusuz ki bu durumun en fazla geçerli olduğu alanlardan biri görsel ve yazılı medyadır.

*"Anlam ve iletişim hipergerçekleşmiştir. Gerçeğe bir son veren şey gerçekten daha gerçek gibi görünendir. (...) Sistemin kendi gerçekliğini kanıtlayabilmesi için göstergelerin (haberinin)*

<sup>52</sup> Platon "Diyaloglar" Cilt I, Çev. Teoman Aktürel, Remzi Kitabevi, 5. Basım, İstanbul 1998, s. 250

*sürekli olarak yinelenmesi gerekmektedir. Olmayan varlığını imgeler yani göstergelere dönüşerek yineleyen sistem bu sayede bir gerçeklik katsayısına sahip olabilmektedir. Habere inanılmasının ve iman edilmesinin nedeni de zaten budur.”<sup>53</sup>*

Belki de bu noktada neden BBC World ile CNN'in dünyanın en fazla izlenen iki kanalı olduğunu sormamız gerekecektir. Debord'un sözünü ettiği “*gösteri toplumunda*” görsel medya sürekli en iğrenç ve en korkunç sahnelerin peşindedir. Bu yüzden özellikle savaşların, felaketlerin sözünü ettiğimiz iki kanal sayesinde canlı yayını için doğal bir parçasıymış gibi sunulmaktadır. Belki de bu noktada “*gösteri toplumunun*” yeşerdiği yıllarda Gualtiero Jacopetti'nin 1966 yılında “*Africa Addio*” adındaki belgeselini anımsamak gerekir. Çünkü bu belgesel sayesinde insanlar helikopter çekimleri vasıtasıyla canlı canlı katliamın nasıl yapıldığını görebilmişlerdir. Belki de bu belgeselin doruk noktası (kimilere göre söylenti, kimilere göre ise gerçek) belgesel çekimi aksamasın diye kötü hava koşullarında katliamın ertelendiği haberidir. Dolayısıyla belgeselin konu edindiği katliamın ancak kameraların çalıştırıldığı anda yapılması ve hatta kameraların olayları yönlendirebilecek güçte olması bu aracın ve arkasındakilerin ne derece acımasız olabilecekleri konusunda son derece çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir. Sanırız sıradan insanlar veya bu programları izleyen seyirci adındaki çoğunluk bu tür şeyleri izlemeyi sevmektedir. İnsanın korkunç taraflarını kesintisiz bir şekilde yayımlayan bu ve benzeri kanallar artık neredeyse var oluşlarını sanki bu görüntülere borçluymuşçasına onları elde etmek için ellerinden gelen her şeyi yapmaktadırlar. Nasıl ki savaş sanayinin savaşların var olması için çabası var ise ve nasıl ki savaşların bir kısmı tamamıyla bu sanayinin var olma mücadelesinden kaynaklanıyorsa o zaman parçalanmış insanların vücutlarıyla, savaşın canlı vb. görüntüleriyle beslenen medyanın da bu felaketlerde bir paya sahip olduğunu söylemek yanlış olmaz. Dolayısıyla yıkılmış binalar, çaresiz insanların ağlama eşliğindeki yüzleri, kopmuş kollar, bacaklar, yıpranmış ve ölü bedenler, yanmış bedenler ve buna benzer görüntüler savaş söz konusu olduğunda görsel medyanın maalesef kaçınılmaz “dekoru” olmaktadır. Görüntü imparatorluğu en iğrenç ve dayanılmaz görüntülere ihtiyaç duymaktadır; çünkü günümüz dünyasında bunlar en fazla izlenmekte ve en fazla rağbet görmektedir. Belki de gittikçe tekdüze bir dünyaya doğru gittiğimizden dolayı başka bir seçenek kalmamaktadır. Geçmişe baktığımız zaman yalnızca medyayı suçlamak anlamsız olur; çünkü insanın kökenindeki yıkıcı olan kısmını da göz önünde bulundurmak gerekir. Özellikle görsel medya insanın geçmişinden beri var olan bu kısmı doyurmak için oldukça kârlı bir iş yapmaktadır. Var olan düzende ise çoğu zaman kâr söz konusu olduğunda

---

<sup>53</sup> Jean Baudrillard “*Simülakrlar ve Simülasyon*”, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir Haziran 1998, s. 103

her yol mubahtır; gerekirse savaş esnasında para karşılığında kameranın önünde birisi öldürülür veya katliam yapılır. Çünkü liberal düzenin egemen olduğu bu evrende insan her şeyi görmeli, her şey bilmeli, her türlü ihtiyacı karşılanmalı ve hatta sürekli yeni ihtiyaçlar oluşturulmalıdır. Yalnız bu konuya özellikle haber bağlamında eğildiğimizde çok ilginç bir durumla karşılaşırız:

*“Her geçen gün daha çok haber ve bilgiye karşın giderek daha az anlamın üretildiği bir evrende yaşıyoruz.”<sup>54</sup>*

Zaten Baudrillard bu sözlerden yıllar önce kitleyi tarif ederken anlam gibi bir derde sahip olmadığını söylemiştir. Söz konusu olan çıkara dayalı bir fikir birliğidir. Herkese kazandıran bu oyunda anlamın olup olmaması veya haber enflasyonun ürettiği sonuçların bir önemi yoktur:

*“Boşa üretilen haber oranı muazzam boyutlara ulaşsa bile, genel bir “consensus”e dayanılarak haddinden çok anlamın toplumsal kılcal damarlarına kadar dağıtılması istenmekte ve bu yüzden boşa üretilen haber kadar anlam üretimi konusunda da kimsenin sesini çıkarmadığı görülmektedir – aynen kendinden kaynaklanan bozukluklara ve irrasyonel yanlarına rağmen maddi üretimin daha çok zenginlik ve toplumsal uyum üretmesini isteyen bir “consensus” gibi.”<sup>55</sup>*

Sistemin önemli bir parçası olmasına karşın sinema görsel medyadan farklı olarak hala kendi gerçekliğini koruyabilmekte ve fantazm olma özelliğini muhafaza etmektedir. Çünkü sinema beyaz perdede yansıtılan devinimsel görüntüden de öte bir şeydir, daha çok bir tören ve şöleni andırmaktadır. İlerleyen teknolojiye rağmen hala sinema salonuna, beyaz perdeye, yaklaşık 90 dakikalık süreye ihtiyacı vardır. Birbirini tanımayan insanlar izlemek istedikleri film sayesinde aynı mekânda toplanmaktadır. Belki de sinemanın kopmaya ve simülasyon evrenine kaymaya başladığı noktayı görmemiz için Baudrillard’ın stereo hakkındaki sözlerine yer vermemiz gerekecektir:

*“Büyülenmişiz (yalnızca müzikte değil) o “high fidelity” müzik “röprodüksiyonunun” kalitesiyle. Tuner’larla silahlandırılmış amfiler ve bizim stereo sistemin hoparlörleriyle, basları ve tiz tonları istediğimiz gibi ayarlıyoruz, bantları çoğaltıyoruz, mükemmel teknoloji ve hatasız müzik arayışındayız. Hala stüdyodaki dört banttan müziğin yayınlandığı ses kabinini hatırlıyorum, bu müzik bize dört boyutlu ulaştığında pek gerçekçi gelmediği gibi aynı zamanda da gerçeküstü bir derinliğe sahiptir... O artık müzik bile değildir. Nerede o teknolojik sofistikeliğin derecesi, “high fidelity” hangi basamaktır ki müzik mevcut haliyle yok olmaktadır? Çünkü müziğin yok olma sorunuyla tarihin yok olma sorununun aynısıdır: müzik,*

<sup>54</sup> a.g.y., s.101

<sup>55</sup> a.g.y., s. 102

*müziğin eksikliğinden dolayı değil, sınır çizgisini ve yok olma noktasını aştığı için kendi maddi kusursuzluğu ve özel efektinde (bundan sonra her hangi bir estetik ölçüt veya estetik keyif alma olmayacaktır, bir tek müzikal orgazm ve onun sonu) yok olacaktır.”<sup>56</sup>*

Baudrillard, çalışmalarını çoğunlukla belli bir sistem veya metot kullanmadan ortaya çıkardığı söyler. Yaptığı şeyin ise tersine çevirme (reversibilité) olarak adlandırmaktadır. Çalışmaların çoğunda Batı toplumunun “sınır” veya “uç noktalarını” yakalamakla ve sunmakla meşguldür. Baudrillard’a inanmak gerekirse günümüz Batı dünyası bu “sınır” noktaların çokluğu açısından bitip tükenmeyen bir kaynağı oluşturmaktadır. Çünkü bir şeyi tersine çevirmek için sahip olduğu şeyin anlam sınırlarını zorlayarak zıddına veya ötesine geçmesi gerekmektedir. Örneğin aşırı derecedeki aşk duygularının bu sınırı aşınca nefretten başka varabileceği bir nokta yoktur. Bir savaş uç noktalara vardığında arkasında, yani sınırın öteki tarafında barıştan başka bir şey olamaz. Örnekleri çoğaltmak mümkün, fakat biz bu noktadan itibaren tersine çevirmenin konumuz bağlamındaki öneminden söz etmeye çalışalım. Biraz önce sinemanın bir takım özelliklerinden yola çıkarak hala fantazm olgusuna sahip olduğunu söylemeye çalıştık. Fakat ilerleyen teknoloji, seste olsun, görüntüde olsun, ışıpta olsun veya filmin bizzat sunumunda olsun sinemanın da “sınır” diye adlandırdığımız noktaya doğru kaymaya başladığını göstermektedir. Baudrillard’ın stereo hakkındaki düşüncelerinden yola çıkarak sinemadaki durumu yorumlamaya çalışalım. Eğer müziğin stereo vasıtasıyla aktarımı esnasında bir sınır aşıyorsa, yani stereonun bize kusursuz müzik sunumu müziği bizden uzaklaştırıyorsa o zaman orada bir sorun var demektir. Tıpkı daha önce verdiğimiz Platon’un örneğinde olduğu gibi stereo müziğe değil kendi kendisinin yarattığı yeni bir boyuta bizi ulaştırmaktadır. Çünkü o artık taklit değildir gerçeğin ötesine geçip yerini almıştır. Dolayısıyla burada gerçeğin yerini alan bir müzik simülakrından söz edebiliriz. Buna karşın mononun gerçeğin karşısında kusurlu oluşu simülasyon evreninden uzak durmasını sağlamaktadır. Dinleyicilerin klasik müziğin kayıt edilemeyeceği fikri yıllarca hâkimdi. Çünkü gerçek bir klasik müzik parçasıyla kaydı kıyaslandığında kayıt her zaman yetersiz kalıyordu. Yani kayıt vasıtasıyla aktarılamayan bir şeylerin eksikliği hissediliyordu. Müzik kaydına Dolby sistem ve CD girince durum tamamıyla değişti. Fakat tuhaf bir şekilde değişti. Artık bu ve daha gelişmiş sistemler sayesinde müziğin gerçek hali CD kaydına nazaran yetersiz kalmaya başladı. Yani kayıt edilen müzik onun taklidi kaydına göre yetersiz ve kusurlu kalmaya başladı. Eğer bu bakış açımızı sinema sektörüne ve de özellikle film

---

<sup>56</sup> Jean Baudrillard, “**The Year 2000 Will Not Take Place**”, “**Future Fall: Excursions into Post-Modernity**”nin içinde yer almaktadır, Ed. E.A.Grosz et al, Annandale: The Power Institute of Fine Arts, University of Sidney, 1986, s. 21

gösterimlerinin gerçekleştiği sinema salonlarına yöneltecek olursak benzer sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Özellikle cep sinemalarını göz önünde bulunduracak olursak, sinemada alışık olduğumuz fantazma ile gerçek arasındaki mesafenin seyir esnasında tamamıyla yok olduğunu söyleyebiliriz. Sınırlar bu anlamda kalkmıştır. Günümüz sinema seyircisi artık Woddy Allen'in "Kahire'nin Mor Gülü" filmindeki başkahraman kadın oyuncu gibi filmde izlediği oyuncuya âşık veya hayran olmadan teknoloji sayesinde filmin içinde yerini alabilmektedir. Küçük bir mekânda inanılmaz ses düzeni, kocaman perdenin bize yakınlığı, kusursuz görüntü, mekânların gittikçe bir laboratuara benzemesi, son derece işlevsel olması, kapıların hermetik bir şekilde kapatılması sinemanın stereoda olduğu gibi bize kendi yarattığı fantazmin ötesine geçme olanağını sağlamıştır. Özellikle tam donanımlı cep sinemalarındaki sinema seyircisi muhafaza edilmesi gereken bir virüse benzemektedir. Bir buçuk iki saat boyunca sınıksız kapalı tutulması gereken bu virüs aslında "sınırı" geçmeye çalışan bizzat sinemanın yaydığı virüstür. Bize bulaştırması için etkinsi gösterdiği o bir buçuk iki saat boyunca bizi hermetik bir şekilde sinema salonu adlı virüs bulaştırma mekânında tutması gerekmektedir.

30'lu ve 40'lı yıllarda sinemanın doğrudan insan üzerindeki etkileri üzerine bazı kuramsal, hatta tıbbi çalışmalar yapılmıştı. Kracauer ve Benjamin'i de kuramsal olarak bu konuyu inceleyenler arasında sayabiliriz. Kracauer filmin seyircisine özdeksel bir varlık gözüyle baktığını ve o şekilde seslendiğini söylemektedir. Dolayısıyla filmdeki maddi öğeler yani görsellik doğrudan insandaki fiziksel kısımlara seslenmektedir: sinirlerine, duyularına, onun tüm fizyolojik özelliklerine. Benjamin ise "teknolojinin insan sinir sistemini karmaşık bir eğitime tabii tuttuğunu" söylemektedir. Scott Lash'ın "Teknolojik Yaşam Tarzları"\* adlı makalesinde\*\* yaşam tarzı veya onun ifadesiyle "tarzları" teknolojiyle ilgili olduklarında dünyayı bir takım teknolojik aygıtlarla kurmaya başladığımızdan söz etmektedir. Bu durumda insanlar anlamları cyborg olarak olmasa da teknolojinin işbirlikçisi olarak üretmeye başlıyorlar. Bunun sonucunda insanlar örnek verecek olursak cep telefonsuz, kişisel bilgisayarsız, internetsiz, arabasız fonksiyonel olamıyorlar ya da en azından olamadıklarını düşünüyorlar.

---

\* Yaşam tarzından kasıt bir nevi günlük hayatın antropolojisidir. Eşyaların veya nesnelerin günlük hayattaki kullanımı, dolayısıyla yaşam tarzı veya tarzları bir taraftan doğal ve biyolojikken, diğer taraftan toplumsal ve kültürelidir.

\*\* Bkz. Lash, Scott, "Tehnološki oblici života", Çev. Goran Vujašinović, Theory, Culture & Society 18, 2001, s. 105-120



Sinemayı beden bağlamında incelediğimizde ilk göze çarpan şey kendiliğinden ortaya çıkan ikili yaklaşım olmaktadır. Bu aslında doğal bir sonuçtur. Çünkü sinemaya beden bağlamında bakarken bir fenomenoloji ve bir de sinemanın bizzat kendi ürünlerinde konu edildiği veya farklı şekilde sunduğu bedene bakmaktayız. Konuya fenomenoloji bağlamında eğildiğimizde kendimizi daha çok Maurice Merleau-Ponty'nin \* sözün ettiği bedenle karşı karşıya bulmaktayız. Biz birincisi üzerine durmakla beraber daha çok ikincisi yani beden doğrudan veya dolaylı bir şekilde konu edildiği filmler üzerine duracağız. Bunun yanı sıra beden doğrudan veya dolaylı bir şekilde konu edildiği filmleri daha iyi anlayabilmek, kavrayabilmek ve çözümleyebilmek açısından bir sınıflandırmaya doğru gitmeye çalışacağız. Son olarak da konumuzla doğrudan ilgili olduğu için beden tüketim toplumdaki sunumu açısından özenle seçtiğimiz birkaç film üzerine durarak bir takım sonuçlara varmaya çalışacağız.

---

\* Bkz. Merleau-Ponty, Maurice **“Göz ve Tin”**, Çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, 1996, İstanbul.

## 2.2. TÜKETİM TOPLUMUNDA BEDENİN SİNEMADAKİ SUNUMU

*“Tüketim artık bireyin özgün bir etkinliği değildir, birey için zorunluluğa dönüşmüş durumdadır. Böyle bir anlayışın egemen olduğu tüketim toplumdaysa gerçek ihtiyaçlarla sahte ihtiyaçlar arasındaki ayrım ortadan kalkmıştır.”*

**Jean Baudrillard**

*“We are spirits in the material world.” (Biz maddi dünyanın ruhlarıyız)*

**“Ghost in the Machine” adlı albümünden  
The Police**

Mike Featherstone tüketim kültürü kuramlarını incelerken geliştirilen beli başlı üç perspektiften söz etmektedir. Bunlardan birincisi; tüketim mallarının birikmesi, alışveriş ve tüketim alanların çoğalmasının kapitalist üretimin büyümesinden kaynaklandığıdır. Bunun sonucunda ortaya çıkan eşitçilik ve bireysel özgürlük gibi kavramlar kimileri tarafından olumlu karşılanırsa da sonuç itibarıyla en fazla tüketime yaramıştır. Çünkü daha fazla özgürlük ve daha fazla bireysel hak istemekle görünüşte sisteme muhalif olan kitleler, aslında daha fazla malın tüketilmesini sağlamıştır. Dolayısıyla bu evreden sonra Batıda tüketim giderek ön plana çıkmaya başlamıştır. İkincisi daha çok sosyolojik bir perspektif arz etmektedir. Buna göre elde edilen ürünler vasıtasıyla hem bir çeşit doyuma ulaşılmakta hem de toplumsal statünün (tarzının) bir nevi belirlenmektedir. Üçüncü perspektif, doğrudan konumuzla ilgili olduğu için Featherstone’un kitabında yazdığı şekliyle aktarmayı yeğlemekteyiz:

*“Çeşitli şekillerde dolaysız bedensel tahrik ve estetik hazlar yaratan, tüketicinin kültürel hayalinde ve tikel tüketim alanlarında coşkuyla karşılanır hale gelmiş olan tüketimin duygusal hazları, rüyalar ve arzular sorununu ortaya koyar.”<sup>57</sup>*

Günümüz Batı dünyasındaki tüketimin en büyük özelliği ihtiyaç olmayan veya “o zamana kadar” ihtiyaç duyulmayan şeylerin abartılı ölçülerde satın alınıp tüketilmesidir. Bunun çoğunlukla “arzunun yaratılmasıyla” mümkün olduğu söylenmektedir. Örneğin, Turner “emek harcayan” (yani Sanayi Devrimine ait olan) bedenin, tüketim toplumuna geçişle “arzulanan bedene” dönüştüğünü söylemektedir. Tüketim toplumu aşamasında üretim “baştan

---

<sup>57</sup> Featherstone, Mike **“Postmodernizm ve Tüketim Kültürü”**, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, Temmuz 1996, İstanbul, s. 37

çıkarmayı” ortadan kaldırarak amacına uygun olan “arzu”yu devreye sokar. Cinsellik de bunun üretilmesi için aynı şeyi yaparak; “arzu”yla ilişki kurarak iktisadi anlamdaki hedefine ulaşmaktadır. Peki, tüketim toplumunu tarih boyunca varlığını sürdürmüş olan “baştan çıkarma” neden bu kadar rahatsız etmektedir? Bunu bir erkek kadın ilişkisi bazında örnekleyerek açıklamaya çalışalım. Baştan çıkarmanın egemen olduğu evrende her iki tarafın (hem kadın hem erkek) belli başlı rolleri vardır. Burada duygular önemlidir; karşılıklı iletişim, tanışma, beğenilme, sevilme ve sevişme gibi her iki cinsin katılımıyla gerçekleşen durumlar söz konusudur. Dolayısıyla burada bir sonuca varana kadar bir süre geçmektedir-yani burada başlı başına bir süreç söz konusu olmaktadır. “Arzu”nun egemen olduğu evrendeysen tam aksine süreçten çok anlık bir deşarj ve duygu patlaması kişiyi eyleme itmektedir. Dolayısıyla sevişme anlamında birbirine delicesine seven iki insan arasındaki sevişme ile genelevdeki sevişme arasında dağlar kadar fark vardır. Sistem akılsız ve anlık olan “arzu”yu yani genelevde sevişmemizi tercih etmektedir. Çünkü ancak “arzu”nun üretilmesi ve yaratılmasıyla tüketimin bu düzeye gelmesi ve bu düzeyde kalması sağlanabilir (tabii ki bu noktada sistemin sürekli büyüme hedefini unutmamakta yarar var). Bunun yanı sıra Baudrillard’a göre “arzu” sistem açısından bir başka önemli görev daha üstlenmektedir:

*“Her ne kadar üretimin ufku yok olmaya başlasa da sözün, cinselliğin, arzunun ufku onun yokluğunu hissettirmiyor.”<sup>58</sup>*

Pazarın erotikleşmesi, bedenin tarih boyunca baştan çıkarıcı, her zaman başarılı olmuş ve kendini kanıtlamış özelliğinden yararlanma isteğinden kaynaklanmaktadır. Fakat bu transferin gerçekleşmesi için az önce belirttiğimiz en önemli nokta atlanmaktadır, o da baştan çıkarmanın bir sürece ihtiyaç duymasıdır. Kısa yoldan gösteri şeklindeki müstehcenlik aracılığıyla işi halletmeye çalışan sistem aslında “arzu” uyandıran gösteriden başka bir şey yapamamaktadır veya aksine tam da istediğini yapmaktadır:

*“Kadınla cinsel özgürleşme karıştırılarak, kadın cinsel özgürleşmeyle, cinsel özgürleşme kadınla etkisiz hale getirilir. Cinsel özgürleşmeyle kadın, kadınla cinsel özgürleşme “tüketilir”. Bu bir sözcük oyunu değil. Tüketimin temel mekanizmalardan biri...”<sup>59</sup>*

Bedene “emekle işkence” asla Sanayi Devrimi’nde olduğu kadar (ne kölelik ne de çeşitli hastalıklardan dolayı gerçekleşen toplu ölümler) çektirilmedi. Burada tabii ki çalışma

<sup>58</sup> Baudrillard, Jean **“Baştan Çıkarma Üzerine”**, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, 2001, İstanbul, s. 63

<sup>59</sup> Baudrillard, Jean **“Tüketim Toplumu”**, Çev. Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, Nisan 1997, İstanbul, s. 167

saatleri, koşulları ve karşılığında verilen ücretleri kast ediyoruz. Bu gelişmelerin sonucunda ortaya çıkan Marksizm emeği bir sömürü ve eşitsizliğin kaynağı olarak gördü. Bu mantığa göre işçi ürettiğçe fakirleşecekti. Hatta bunun daha ötesi de vardı: “yabancılaşma” yani işçinin ürettiğini bir vitrinde parlatılmış vaziyette gördüğünde kendisinin ürettiği bir mal olduğunu tanıyamama durumu. Emeğin ve emekçinin metaya dönüşmesi halinden kurtulmanın yolu sınıfsız toplumun oluşturulması çözüm gibi görünüyordu:

*“Paradoksal bir durum olarak, devlet sosyalizmi toplumların mülkiyet özellikleri yabancılaşma ve acizlik duygularını arttırmıştır, çünkü bu mülkiyet boşluğunda hiç kimsenin kendini devlet mülkiyetiyle özdeşleştirememesinin moral bozucu etkileri, Marx’ın zihnini çok fazla meşgul etmiş olan serbest piyasa koşullarındaki aktif mülkiyetin olumsuz etkilerinden daha fazladır.”<sup>60</sup>*

Marx’ın bu noktada çok önemli bir yanılması söz konusu, çünkü eleştirmek ve asıl gerçeği ortaya çıkarmak amacıyla sürekli üzerinde durduğu (özel) mülkiyet yüzünden bizzat kendisinin önerdiği (herkese ait olan) mülkiyet ve doğurabileceği sıkıntılar üzerinde yeteri kadar durmadı. Sanki önerilen sınıfsız toplumda yer alacak insanlar başka insanlarmış gibi yola çıkan bu anlayış, bu insanların aynı insanlar olduğunu anlayınca düzenin yürümesi için aşırı otoriter bir yapıya dönüşmek zorunda kaldı. Bu da tabii ki korkunç sonuçlara\* ve paradoksal şeylerin (sınıfsız toplumda yabancılaşma gibi)\* yaşanmasına yol açtı. Bir diğer önemli bir yanılğı da işçinin çalıştıkça fakirleşeceğidir.\* Günümüz Batı toplumların çoğunda yaşam standartlarına, verilen özgürlüklere, tanınan sosyal haklara (çifte standartlarını da unutmadan) baktığımız zaman Marx’ın sınıfsız toplum için hayal ettiklerini aştığını, bununla beraber ortada işçi sınıfı diye bir sınıfın kalmadığını rahatça görebiliriz. Günümüzde kimi zaman işçi sınıfının yok olmadığı, tam aksine daha da çoğaldığı iddia edilmekte, tıpkı Jameson’un günümüz kapitalizminin yok olmadığını ve en üst aşamasında olduğunu söylemesi gibi. Burada bize göre “işçi” ile “işçi sınıfı” arasında bir ayırım yapmak gerekir. Çünkü niceliksel anlamda “işçi”lerin çoğalması pek muhtemeldir. Çünkü artık sermaye sınır tanımaz hale gelmiş vaziyettedir. Buna karşın gittikçe yok olan ve yalnızca sembolik düzeyde varlığını gösterebilen “işçi sınıfı” söz konusudur. Eğer “işçi sınıfı”nda niceliksel anlamda bir

<sup>60</sup> Marshall, Gordon **“Sosyoloji Sözlüğü”**, Çev. Osman Akinhay / Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999, Ankara, s. 799–800

\* Bkz. Courtois, Stephane, / Werth, Nicolas, / Panne, Jean-Louis, / Paczkowski, Andrzej, / Bartosek, Karel, / Margolin, Jean-Louis **“Komünizmin Kara Kitabı”**, Çev. Bülent Tanatar, Doğan Kitapçılık, 2000, İstanbul

\* Bkz. Marshall, Gordon **“Sosyoloji Sözlüğü”**, Çev. Osman Akinhay / Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999, Ankara, s. 799 (Yugoslavya örneği)

\* Marx’ın yaşadığı ve Marksizmi doğuran dönem için doğru olduğunu ve bu bakışın şartlar açısından doğal olarak kabul etmek gerekir.

çoğalma söz konusu olsaydı dünya günümüze göre belli bir ölçüde farklı olurdu. Çünkü “işçi sınıfı” bu sınıfa aidiyet duygusuna, bilincine, dayanışmaya ve mücadele ruhuna sahip bir sınıftı. Günümüz dünyasında özellikle gelişmiş ülkeler tarafından yapılan kimi haksızlıklara karşı, “işçi sınıfı”nın tepkisizliğine, kayıtsızlığına baktığımızda derdinin yalnızca kendi maddi boyutunda cereyan ettiğini söyleyebiliriz. Böylece, Jameson’un sözün ettiği “işçi sınıfı” düzen tarafından memnun edildiği için (sosyal haklar, refah seviyesi vb.) evrensel kardeşliği, proletarya olduğunu unutup yalnızca “işçi” olmaya karar verdi. Bunun sonucunda kapitalizm paradoksal bir şekilde komünizmin yapmak istediğini fazlasıyla yapmış oldu. Yani kısacası Marx’ın sözün ettiği (her ne kadar onun yaşadığı dönem için büyük oranda gerçeklik payına sahip olsa da) dünyadan söz etmemiz artık mümkün değildir. Bu sözünü ettiğimiz değişimi anlatmak amacıyla basit bir örnek verecek olursak, Baudrillard grevin artık eskisi gibi çalışmayarak değil, çalışarak yapıldığını söylemektedir. Biz bu değişen dünyayı kendi düzlemimizde yani bedene bağlı olarak incelemeye ve anlamaya çalışalım.

*“Kadının işi 20. Yüzyılın başında daha kolay değil miydi? Bedenleri silahlarıydı. Kullanabiliyorlardı. (...) Büyük bir dayanışma derneği gibi yaşayan erkek dünyasına karşı doğanın armağan ettiği yuvarlak hatlarıyla savaşıyordu kadın. (...) Açıkçası kadınların silahı ellerinden alındı. Artık kadınlar, kendini savunacağı donanımdan ‘arındı’. Erkekler dünyasında “Biz de varız” dediklerinden beri kadınlar, talep edilen değil, talep eden durumundalar.”<sup>61</sup>*

Kadının baştan çıkarması ilk önce bir “nesne” (burada bir ayırım yapmak gerekir, tüketim toplumu öncesinde bu doğal bir süreçken, tüketim toplumuyla beraber saf bir “nesne”den söz ediyoruz, bedenün yokluğuna işaret eden “nesne olarak bedenden”) yani beden olarak algılanmasından gelmektedir. Bedenin bu baştan çıkarıcı hali ve erkekle kadın arasındaki bitip tükenmeyen bu oyun özellikle tüketim toplumu sürecinde son derece önemli bir yere sahip olarak karşımıza çıkmaktadır. Tabii ki burada baştan çıkarmanın ortadan kaldırılması ve yerine “arzu”nun yaratılması ön plandadır. Çünkü tüketim toplumunda bedenin sunumu özellikle gösteri şeklindeki müstehcenlik (talep edilen “nesne” olarak beden) üzerine kuruludur. Özellikle 60’lı yıllarda “özgürleşen beden” ve cinsellik, çok kısa bir süre sonra üretim uğruna müstehcenleşmiştir (bu aşırı cinselleştirmenin sonucudur). Özellikle kadın bedeninin her bölgesi artık neredeyse bir erojen (érogène) bölgeyi temsil etmektedir. Doğal olarak bunun böyle olması bizzat üretim süreciyle ilgili bir şeydir.

---

<sup>61</sup> Temelkuran, Ece, 1999. “Cinsel özgürlük mavalı...”, Birikim, İstanbul, sayı 119, s. 38

*“Herkes arzuyla zorunlu bir ilişki içine girmekte... bunun kusursuz bir arzu ekonomi politiği olduğu söylenebilir.”*<sup>62</sup>

Daha önce bir kaç kozmetik ürünü üretilirken, günümüzde ise yüzlerce ürünün ve binlerce markanın üretimi, pazarlanması ve reklâmı yapılmaktadır. Bunun sonucunda da ürünün üretim sürecinde yer alan kişi sayısını onun reklâmını ve pazarlamasını yapan kişi sayısı aşabilmektedir. Böylece dev boyutlarda bir kadın parmağı bile reklâm malzemesi olmaktadır.

*“Beden sattırır. Güzellik sattırır. Erotizm sattırır.”*<sup>63</sup>

Söz konusu olan bedenin parçalanması ve dolayısıyla da eskisine nazaran çok daha ekonomik ve kullanışlı olmasıdır. Burada ilginç olan nokta bedenin her hangi bir kısmı reklâm veya benzeri uğrunda sunulduğu takdirde bütün olarak algılanmasıdır, bu tabii ki bedenin sunum (genellikle yeni ve dev bir boyut kazandırılarak kendine has yeni bir gerçekçiliğin üretimi söz konusu) şekliyle alakalı bir şeydir. Çoğunlukla bu bir takım ideal modeller aracılığıyla yapılmakta ve hedef kitle genelde kadınlardan oluşmaktadır. Diyet (bu ideal modeller dünyasının en uç temsilcisi Amerika’da toplumun %50’si kadar obezite sorunuyla karşı karşıyadır; acaba önce şişmanlatmak, daha sonra da sağlıklı beslenme söylemiyle zayıflatmak bir strateji midir? Oysaki Mike Featherstone\* yapılan araştırmalarda zayıfların şişmanlara göre daha sağlıklı olmadıkları ve de bunun tam aksinin doğru olduğu kanıtlandığını söylemektedir. İdeal vücut ölçüleri (artık tüm şifreler çözülmüştür ve her şeyin mükemmeli bilinmektedir), tüysüz bacaklar - gerçek olup olmadıklarını anlamayacak kadar tüysüz ve bakımlı, su geçirmeyen makyajlar, uzun süreli makyajlar (artık makyajlı uyuma ve uyanma rüyası gerçekleşti), estetik ameliyatlara ulaşılan ideal hatlar, boyutlar, vücuttan alınan yağlar vs. vs. vs. Para mı? Hiç önemli değil kredi kartıyla da ödeme yapabilirsiniz, hatta taksit bile yapmanız mümkün. Kitle iletişim araçları ve görsel medyanın bu gelişmeye çeşitli diziler ve reklâmlar aracılığıyla ideal hayatı (ki bunun içeriğine baktığınızda bedene yönelik olduğu çok kolay anlaşılmaktadır) çizerek katkıda bulunduğunu söyleyebiliriz. Oğuz Adanır “arzu” kavramı konusuna son derece ilginç bir yorum getirmektedir:

---

<sup>62</sup> Baudrillard, Jean **“Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm”**, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002, İstanbul, s.161

<sup>63</sup> Baudrillard, Jean **“Tüketim Toplumu”**, Çev. Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, 1997, İstanbul, s. 163

\* Featherstone, Mike **“Postmodernizm ve Tüketim Kültürü”**, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, Temmuz 1996, İstanbul

*“Arzunun evreninde (kolektif arzunun demek istiyoruz): haz ve zevk ve (orgazm) ayartma vardır. Kolektif arzunun ölmüş olduğu bir ortamda ayartma, haz, zevk ve orgazm da sona ermektedir. Bu duyguların yerini istek (ya da buna ayartılma da diyebiliriz, ancak bu kez ayartmanın bilinçli olarak arzulandığı söylenebilir ) ve ona bağlı olarak fizyolojik boşalma, hoşnutluk ve keyif gibi bireysel denilebilecek duyguların almış olduğu söylenebilir.”*<sup>64</sup>

Aynı kitabın bir başka yerinde Adanır, kolektifliğin ön planda olmadığı evrende halüsinasyonun\* egemen olduğunu söylemektedir. Halbuki kolektifliğin ön planda olduğu evrende ise illüzyon ön plandadır. İllüzyon kolektif ve ortak bir hayale işaret ederken, halüsinasyon tam aksine bireysel hayalleri ve dolayısıyla ortak hayalin olmadığı evreni işaret etmektedir. İllüzyonu burada belli bir ölçüde ideoloji, halüsinasyonu ise ideoloji ötesi olarak adlandırmamız mümkündür. İdeoloji boşluğu Doğu Bloku’nun dağılmasından sonra yaşanmaya başlanmış, günümüzde ise bu gittikçe daha belirgin hale gelmiştir. Dolayısıyla günümüz Batı toplumu, bulunduğu “simülasyon” aşamasında, önlerine sunulan modeller aracılığıyla birbirlerinden farklı hayallere sahip ancak bu hayallerin ideolojinin yerini alabildiği ortak yapıdan yoksun bireylerden oluşmaktadırlar. Buna karşın elde ettikleri sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasi başarılar, bazı ortak noktalara sahip olduklarını göstermektedir. Dünyanın geri kalanının onlara gösterdiği hayranlık dolayısıyla üstünlük kompleksine sahipler, demokrasiyi sahiplenmekte ve tartışmasız bir şekilde birçok kozu kullanarak dünyaya karşı kendilerini bir model olarak ileri sürmektedirler. Bireyselliğin bu derece ön planda olduğu bir evrende artık toplumsaldan söz etmek zordur, onun yerine ancak kitleden söz edebiliriz. Baudrillard’ın deyimiyile söyleyecek olursak kitlenin en büyük özelliği sisteme karşı gösterdiği “hiperuyumluluk”tur.

*“Anlam gibi sorunları yoktur. Direnmezler de.”*<sup>65</sup>

Kitlenin temel stratejisi, aşırı uyumluluğun dışında, sistem tarafından modeller aracılığıyla sunulan her şeyi kabul etmek ve emmektir. Mesela Baudrillard, Amerika’daki obezite sorununu aşırı uyumluluğun biçimsel sonucu olarak görmektedir. Böyle baktığımızda bu vakanın asıl sebebinin biyolojik ve tıbbi çok sosyolojik verilerde bulmak mümkündür. Bu türden (vücuda tesir edecek kadar) vakalara rağmen sistem ile kitleler arasında bir çıkar iş

<sup>64</sup> Adanır, Oğuz “Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış (Kuramsal Bir deneme) I, II”, Dokuz Eylül Yayınları, 1997, İzmir, s. 187

\* Jean Baudrillard da benzer şekilde “Çaresiz Stratejiler” adlı kitabının 59. sayfasında “Dünyada illüzyon diye bir şey kalmamıştır.” ve 60. sayfasında “Modern dünyaya özgü müthiş bir halüsinasyon.” ifadelerini kullanmaktadır.

<sup>65</sup> Baudrillard, Jean “Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu”, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Nisan 2003, Ankara, s. 42

ortaklığı söz konusu olduğu için uyumluluk\*\* konusunda taviz verilmemektedir. Tüketmek isteyen kitlelere sistem her tür (maddi-manevi) olanak sağlamaktadır. Daha çok ve daha çok ve daha çok... Özgürleşmek isteyen kitleye sistem her gün işine yarayacak farklı farklı özgürlükler vermektedir. Hatta talep edilmeyenleri bile. Zaten kitle talep etmez. Baudrillard'ın deyimiyle, sistemin gelecek stokları özgürleşme ve haz verme üzerine kuruludur. Bunlar aslında tam da kitlenin talep etmeden istediklerine işaret etmektedir. İstemesine gerek yok çünkü sistem o düşünmeden bile onun yerine her şey düşünmektedir. Özgürleşme bazında cinselliğin sistem tarafından ve tüketim toplumuna uyumlu bir şekilde nasıl ele alındığına bir bakalım:

*“Senin bir cinsiyetin var ve onu en iyi nasıl kullanabileceğini bulman lazım; Senin bir bilinç dışın var ve ‘o’nun konuşması lazım; Senin bir beden var ve onun haz duyması lazım; Senin bir libidon var ve onu harcaman lazım.”*<sup>66</sup>

Bu türden bir bilinci topluma aşlamak doğrudan sistemin üretim ve dolayısıyla da tüketim mantığıyla ilgilidir. Zaten günümüz Batı toplumlarının bulunduğu aşamada artık böyle bir bilinç aşlamaya gerek kalmamıştır; o bulunduğu noktada artık bu bilince zaten sahiptir. Sunulanların karşısında zevk aldığı ve özgürleştiği sürece her hangi bir direnmesi de söz konusu değildir. Artık cinsel anlamda sahip olunan bu bilinç daha mikro düzeyde geliştirilmektedir. Bu türden bilince sahip olan bir toplumda beden sıralamanın hep en üstünde yer almaktadır. Hâlbuki:

*“Durmaksızın başvurduğumuz şu bedenimizin cinsel ve üretken bir model olmaktan başka bir gerçekliği de yok.”*<sup>67</sup>

Bedenin özellikle cinsel yönü aracılığıyla üretken bir model olarak karşımıza çıkması cinselin artık yalnızca cinsel olmamasını sağlamaktadır. Bu durumda doğala değil de üretime hizmet eden cinsel için de cinsel dememiz mümkün değildir. Burada cinsel ona doğası tarafından verilen özelliklerinden çıkıp yeni bir boyuta ulaştırılmıştır. Cinsel, cinsel alandan

---

\*\* Baudrillard'ın daha yeni çalışmalarına bakıldığında birçok konuda (cinsellik, cinsel özgürleşme gibi) düşüncelerinde bir takım değişiklikleri gözlenebilir. Bunlar eski düşünceleri yadsımaktan çok eskisine göre daha aşırıya ve neredeyse yeni bir boyuta (aşamaya) geçildiğinin göstergeleridir. Burada hiper uyumlu ve bundan dolayı da sesini çıkarmayan kitleyi (“Sessiz Yığınların Gölgesinde Ya Da Toplumsalın Sonu” adlı kitabına da atıfta bulunarak) 1990’da çıkan “Kötülüğün Şeffaflığı” adlı eserinin 47. sayfasında şu şekilde tasvir etmektedir: “Eskiden kitlelerin sessizliğinden söz ediliyordu. Bu sessizlik, geçmiş kuşakların uğraştıkları olaydı. Günümüzde kitleleri harekete geçiren şey, kopma değil, bulaşmadır. Kitleler karmakarışık fantezileriyle kamuoyu yoklamalarına ve tahminlere mikrop bulaştırıyor.”

<sup>66</sup> Baudrillard, Jean **“Baştan Çıkarma Üzerine”**, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, 2001, İstanbul, s.

53

<sup>67</sup> a.g.y., s. 53



başka alanlara kaydığı zaman (kaldı ki aynı durum toplumsal için de geçerlidir) müstehcenlikten söz etmemiz gerekir. Çünkü beden artık o kadar çok anlama ve gerçeğe sahip ki, Baudrillard'ın sözün ettiği “simülakr”ın en uç aşamasında hayatını sürdürmektedir. Bedenin hiperanlamlaşması ise onun müstehcen olmasını sağlamaktadır. Çünkü aşırı anlama sahip olan her şey müstehcendir. Scène (sahne) ve obscène (müstehcen) arasında etimolojik köken açısından her hangi bir bağlantı söz konusu değildir. Bu iki kelimenin aralarındaki ironik bağ Baudrillard'a göre insanı baştan çıkarmaktadır. Anlam olarak da bu iki kavram birbirlerine göre zıt şeylere işaret etmektedir. Sahnede bir mesafe, ötekilik ve oyun söz konusuyken, müstehcenliğin kendini gösterdiği yerde sahne veya oyun söz konusu değildir, mesafelerin tümü ise ortadan kalkmaktadır. Örnek olarak pornoyu verebiliriz. Baudrillard pornoya birçok konuya yaklaştığı gibi tersine çevirme (reversibilité) yöntemiyle yaklaşmaktadır. Porno gerçek cinsel ilişkiye aşırı yaklaşarak ve onu yeni bir boyuta ulaştırarak artık cinsel ilişki olmaktan çıkardığını söylemektedir. Dolayısıyla burada bir şeyin cinsel ilişki olması için sınır çizgisi söz konusu ve porno mesafeyi ortadan kaldırarak, yeni bir boyut kazandırarak, her şeyi gösteri haline dönüştürerek (kusursuzlaşarak) bizi cinsel ilişkiye yakınlaştırmak yerine ondan uzaklaştırmaktadır. Fakat bu yabancılaşma eskisine göre tam tersi bir yönde gelişmektedir. Çünkü aşırı yakınlaşma ve saydamlaşma sayesinde gerçekleşmektedir. Porno bu şekilde kendi başına kendi gerçekliğini üretmektedir. Böylece bulunduğu noktada cinsel ilişkiye değil kendi kendisine ve ürettiği gerçekliğe benzemektedir. Bu yüzden pornonun saf bir simülakr olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü her şeyin cinsel olduğu evrende cinsellik belirlenimini yitirip cinsel olmaktan çıkmaktadır. Bu sanat, siyaset, kültür vb. için de geçerli bir durumdur.

*“Tıbbi teknolojinin gelişmesi sonucunda (transplantasyon-estetik cerrahi vb.) yaratılan siber bedenler ya da bilgisayar ortamında yaratılan sanal beden örnekleri incelendiğinde bir ortak noktaya varıldığı görülür. Bütün farklılaşma çabalarının gerisinde en farklı, en dikkat çeken kişiye dönüşme başka bir deyişle “arzu nesnesi” olma isteği yatmaktadır.”<sup>68</sup>*

İdeal olana ulaşmanın yolu her ne kadar çok olsa da ideal olan tektir ve bu tüm kültürel kodları (küreselleşmenin mantığı gereği) yok eden bir idealdir. Bu yüzden sizin kültürünüzde şişman güzel, ideal olsa da kabul edilemez, çünkü o tektir (ölçülerine kadar belirlenmiştir) ve onun dışında olduğunuz takdirde dışarıdasınız demektir. Dolayısıyla bütün kadınların güzel olduğuna ya da olabileceğine dair çekilen söylevin arkasında aslında şunları yaparsanız hayal ettiğiniz güzelliğe ulaşabilirsiniz gerçeği yatmaktadır, bu da tabii ki son

<sup>68</sup> Aslanoğlu, Rana A. “Siberbedenler: İnsan-makine ayrımında”, Birikim, 1999, İstanbul, sayı 119, s. 35

derece zekice, baştan çıkarıcı ve reddedilemez bir tekliftir. Sonuçta arzunun nesnesi olma fikri anlaşıldığı kadarıyla üretimin ve tüketim toplumunun mantığına son derece uygun bir durumdur ve bu eğer doğruysa arzu, sonsuza (çünkü bu sistem bu kadar yaşamayı planlamaktadır) dek uzaklarda kalmalı ve hep o baştan çıkarıcı (hem ulaşılamadığı hem de onsuz olmadığı için) hedef olmalıdır. Yaşasın arzusuz evren, kadının en büyük silahının yok edildiği ve bu yüzden de artık baştan çıkaramadığı evren.

*“Kadınlar ne kadar da rahattı oysa. Bir yüzyıl önce kendilerini bu kadar yormalarına gerek yoktu. Kurallar daha kesin ve netti. Kabarık etekler giyip bir-iki salınmaları yeterliydi. Oysa “çağdaş” dünya, kadından ve bedeninden çok daha fazlasını bekliyor. (...) Bugün ideal kadın olmak için çok çeşitli ve birbirleriyle çelişen onlarca özelliğe sahip olmak gerekiyor.”<sup>69</sup>*

Günümüzde artık bedenin çeşitli bölgeleri göz, kalça, göğüs, bacaklar v.b. yalnızca bedenin parçaları ve onun fiziksel varlığının kanıtları değildir. Bedene ve çeşitli bölgelerine özellikle sistemden kaynaklanan bir sürü görev yüklenmiştir. Dolayısıyla bedenin çeşitli bölgeleri kültürel, sembolik, kamusal, özel, siyasi, ahlaki, özellikle de ekonomik anlamlarla yüklüdür. Daha doğrusu bedene yüklenen bu anlamların tümü onun cinsel nesne, arzulanan ve kadın bedenine has baştan çıkarıcı olma özelliklerinden yararlanmaktadır. Bu yüzden beden artık hem pazarlamakta hem pazarlanmaktadır. Yani maksimum düzeydeki kullanımı söz konusu; pornoda gittikçe çoğalan türler bunun daha ötesine (hangi ötesi, var olmayanın keşfi mi yoksa ?) gitme çabaları:

*“Kutsal porno: Eğer ellerinden gelseydi, herifler, bütün varlıklarıyla kızın içine girip yok olabilirler... (...) ...Eğer müstehcenlik, cinsellik niteliğinde değil de gösterim niteliğindeyse, bedenin içinin ve iç organların bile keşfine çıkmalı-mukozaları ve düz kasları gözlerimizle parçalara ayırmanın derin bir haz vermeyeceğini kim iddia edebilir.”<sup>70</sup>*

Baudrillard'ın konuya ilişkin ironik bakış açısı bize yeni bir şey daha eklemektedir, o da gösterim niteliğindeki müstehcenliktir. Sınırsız bir şekilde ve sonsuza kadar yaşamak isteyen bu sistem, Baudrillard'ın deyimiyle “geleceği sınırsız” ve gösterim nitelikte olan müstehcenlikten yararlanmaktadır. Joel Schumacher “*Se7en*” filminin de senaryosunu yazan Andrew Kevin Walker, “*8 mm*” adlı filminde marjinal kültürün tabu teması olarak kabul edilen snuff filmleri konu etmektedir. Filmin başkarakteri Nicolas Cage gerçek bir snuff filmde öldürülen bir kızın cinayetini araştırmaktadır. Söz konusu filmde çıplak ve bağlanmış

<sup>69</sup> Temelkuran, Ece “**Cinsel özgürlük mavalı...**”, Birikim, 1999, İstanbul, sayı 119, s. 37

<sup>70</sup> Baudrillard, Jean “**Baştan Çıkarma Üzerine**”, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 45

vaziyetteki kızı Makine adındaki maskeli adam kameralar önünde öldürmektedir. Snuff filmlerde aslında çoğu zaman cinsellikle bezenmiş ölüm gerçek ana temayı oluşturmaktadır. Bu tür filmlerin başlangıç tarihi daha 8mmlik film makinelerin var olduğu dönemlere dayanmaktadır. Hayatın çok ucuz ve değersiz olduğu ülkelerde, amatör çekimlerden, özellikle savaşta anlık ölümlerin görüntülerinden ibaretti bu filmler. Kimilerine göre snuff filmlerin çoğunda gerçek ölüm gerçekleşmemektedir, kimilerine göre ise tam aksi iddia edilmektedir. Ama tek bir gerçek var o da snuff filmlerin piyasadaki değeri bin dolardan başlayıp inanılmaz rakamlara ulaşabilmektedir. Bu tür filmlerin yanı sıra yine snuff adı altında nitelendirilebilecek, vajina veya anüsün içine yerleştirilen kameranın aracılığıyla elde edilen görüntülerin alışılmışın dışında pahalıya satılması ve alıcı bulması bize Baudrillard'ın az önceki alıntıda ne kadar haklı olduğunu göstermektedir.

*“Bugünün bedeni ise pazarda yaratılır. İmge beden dolaşıma sokulur ve orada elde edilir”<sup>71</sup>*

Beden özellikle pazarla ilişkiye girdiğinden beri yeniden üretilmektedir; şöyle ki yeniden üretilen bu beden\* gerçek değil onun (kopyası) modelidir. Modeller aracılığıyla üretilen bedenin ise gerçeğiyle ilişkisi kalmamıştır, tıpkı pornonun cinsel ilişkiyle ilişkisi kalmadığı gibi. Burada beden tıpkı pornodaki cinsellik gibi sınırını aşmış yeni bir boyuta ulaşarak gerçeğini ortadan kaldırmakta ve yerine birçok model aracılığıyla tek gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla burada gerçek bedenin ortadan kalktığı ve yerini hipergerçek yani gerçekten daha gerçek ve mükemmel (ulaşılması çok zor-yoksa imkânsız mı?) bir bedenin aldığı bir evrenden söz ediyoruz. Kanımızca insan bedeniyle bu kadar ilgilenmesine ve uğraşmasına karşın tarih boyunca bedenine bu kadar yabancılaşmamış ve uzaklaşmamıştır. Belki ironik gözükabilir, fakat aynı şekilde insan tam bir sağlık bombardımanı (bilgi birikimi, teknik imkân, medyadaki günlük bilgilenmeler vb. anlamında) altında yaşarken aynı dönemde ortaya çıkan en amansız hastalıklarla da çaresiz bir şekilde uğraşmaktadır.

---

<sup>71</sup> Atlas, Sayı: 126, Eylül 2003, İstanbul, s. 87

\* 24 Haziran 2005 tarihli Radikal gazetesinin arka sayfasında “Seni ben yarattım” başlıklı haber yer almaktaydı. Haber Çin’de düzenlenen en son dünya güzeli yarışmasını kazanan Perulu Maria Julia Mantilla’yla ilgiliydi. Cesar Morillas isimli plastik cerrah İspanyol El Mundo gazetesine dünya güzelinin birçok yerini (öncesi ve sonrasına ait fotoğraflarını göstererek) düzelttiğini iddia etmekteydi. Dolayısıyla eğer tanrıya inanıyorsanız tanrının veya inanmıyorsanız babasının ve annesinin eseri olmaktan çıkmış ve tıpkı ünlü ressamların tablolarında yapılan restorasyon sonrası resimlerin hala ressamalara ait olduklarına dair çekilen söyleve benzemektedir.

Buraya kadar anlaşılması olmasına rağmen, biz yine somut bir şekilde tüketim toplumu kavramının daha çok Batı dünyasıyla ilgili olduğunu söyleyelim. Bu toplumlar giderek maddi üretimden ve hizmet üretiminden çok tüketimin (bu malların ve boş zamanın tüketimidir) etrafında örgütlenmektedir. Türkiye gibi ülkeler için bu terimi bire bir kullanmak yanlıştır. Her ne kadar kimi yansımaları (hipermarketler, kredi kartların kontrolsüz kullanımı gibi) olsa da, burada kredi kartıyla (keyfi olsa da) alışveriş yapanların birçoğu borçlu durumdadır (hem de ciddi anlamda). Ayrıca Batıdaki alış-veriş çılgınlığı buraya göre kıyaslanamayacak düzeydedir. Örneğin ihtiyacı duyulmayan şeylerin satın alınması (milyarlarca dolarlık gadget sanayiden söz edilmektedir) ve buna benzer tüketime eğilimli davranışlar Batıdaki insanların fiziksel ve biyolojik yaşamlarını etkileyecek kadar ileri gitmiştir. Eğer daha önce verdiğimiz obezite sorunu yaşayan Amerika örneğini hatırlarsak ne demek istediğimiz daha kolay anlaşılacaktır. Dolayısıyla bizim gibi ülkelerde daha çok ilkel düzeyde kimi tüketim toplumu yansımaları vardır. Batı toplumlarının bu aşamaya gelmelerinin çeşitli nedenleri vardır; gittikçe artan zenginlik, kitlesel popüler kültürün ortaya çıkışı, bireyciliğin artması, kitle iletişim araçların çoğalması gibi. Bütün bunların sonucunda kitleleri tüketime yönelten bir teşvik söz konusu olmuştur:

*“Filmlerin çoğu, sırf kötü olanları değil, aynı günlük duygusal konuları işliyorlar: Arabalar, telefonlar, psikoloji, makyaj; yaşam biçiminin arı ve basit bir örneklendirilmesi. Reklamın başka yaptığı bir şey yok: Yaşam biçimini görüntü ile göklere çıkartıyor, onu gerçek bir entegre devre durumuna getiriyor.”<sup>72</sup>*

Hele günümüzdeki üretim, üretilen ürün, reklâm aracılığıyla ona dair yaratılan imajlar\* ve hayal bile edilemeyenlerin (“ıvır zıvır” gibi) üretimi incelenirse, kitlenin elindeki zenginliğiyle ne kadar çaresiz (Baudrillard’a göre bu onun bir nevi “bilinçli stratejisidir”) bir durumda olduğunu daha kolay anlayabiliriz. Belki de gerçekten insanlık tarihinde nesnelere hiç bir zaman bu kadar insanın üzerine gitmemiştir.

Baudrillard’ın sıkça tekrarladığı, baştan çıkarmanın artık özneye değil nesneye ait bir şey olduğu savını sorgulamak gerekir. Çünkü böyle bir düşüncüyü savunduğumuz takdirde, cool ve soğuk yani çoğunlukla canlı olmayan bir takım şeylerin (örneğin fotoğraflar- hareketli veya hareketsiz olsun) baştan çıkarıcı olduklarını kabul etmiş oluruz. Oysa mankenler

<sup>72</sup> Baudrillard, Jean **“Amerika”**, Çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, Haziran 1996, İstanbul, s. 119

\* Jean Baudrillard’ın **“Tüketim Toplumu”** adlı kitabındaki Elle dergisinde yer alan makale çözümlemelerine bakınız s. 155 ve devamı.

defilede pist üzerinde yürürken orada bir kadın güzelliği veya çekiciliğinden çok bir nesnenin yani ruhu veya duygusu olmayanın sunumu söz konusudur.

*“Mankenin bedeni hiç de arzunun nesnesi değil, işlevsel nesne, modanın ve estetiğin birbirine karıştığı göstergeler forumudur.”<sup>73</sup>*

80’li yıllarda beden tartışma ve inceleme konusu olmaya başlarken sinemada da “Blade Runner”, “Terminator”, “Videodrome”, “Predator”, “Alien”, “Robocop” vb. beden in daha da ön plana çıktığı filmlere rastlanmaktadır. Biz bu filmlerin arasından David Cronenberg’in 1996 yılında çektiği “Crash”e konumuzun çerçevesinde değinmeyi düşünüyörüz.

Film son derece soğuk renklerle (bu jenerik için de geçerli) başlamaktadır ve bu renkler genellikle film boyunca etkisini sürdürür. Bu soğuk mavi renklerin yanı sıra film boyunca çalan müzik gitar tellerinden gelmektedir ve renklerin yarattığı soğuk, metalik atmosferi desteklemektedir. Fakat müzik melodiden çok ya can çekişen ya da canlı varlığa dönüşme çabasında olan bir metal parçasının çıkarabileceği sesleri andırmaktadır. Dolayısıyla müziğin renklerle birlikte filme katkısı oldukça yüksektir. Filmin ilk sahnesinde Ballard’ın karısı Catherine bir uçak hangarında ‘piper’ tipi bir uçağın kaportasına sutyenden sıyırdığı memesinin ucunu değdirmeye çalışır. Yüzündeki ifade yapılanın cinsel birleşmeye benzer bir şey olduğunu göstermektedir. Daha sonra Catherine’i gören oradaki bir işçi arkasından gelerek onu tatmin etmeye başlar. Bu arada Catherine’in kocası ise film setindeki kameraman kızla beraber olmaktadır. Daha sonra da Catherine ile Ballard birbirlerine boşalıp boşalamadıklarını sorarlar. Böylece daha filmin başında konusu ve karakterlerin arayışları ortaya çıkmaktadır: cinsel boşalma. Fakat yalnızca fizyolojik bir boşalma değil, alışılmışın dışında zevk veren boşalma söz konusudur. Yani ancak arzu evreninde var olan bir boşalma... Ballard filmin devamında kaza geçirir. Bu kazada diğer arabada bulunan Dr. Helen Remington’un eşi ölür. Kazanın hemen ardından yaralanan Ballard diğer arabadan çıkmaya çalışan Dr. Helen Remington’un çıplak memesini görür. Bu nasıl bir evren ve nasıl bir cinselliktir? Bu kısacık sahne bize aslında olayın yüzeyselliğini ve gösteri nitelikli olduğunu göstermektedir. Bu sahnenin hemen ardından Ballard’ın protez içindeki bacağı yakın çekimle gösterilir. Böylece görüntüde açık seçik yaralarla metal parçaların birbiriyle kaynaşması söz konusu edilmektedir. Metalle etin kaynaşma isteği fizyolojik bir sonuç vermiştir. Peki teknolojinin

<sup>73</sup> Baudrillard, Jean **“Tüketim Toplumu”**, Çev. Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, 1997, İstanbul, s. 161

cinsiyeti var mıdır? Claudia Springer\* “Teknolojinin cinsiyeti yoktur. Ancak teknolojinin temsilleri çoğunlukla bir cinsiyete sahiptir” söylemektedir. Eğer bu savı doğru olarak kabul edersek o zaman film boyunca arabanın eril (fallus) bir şey olduğunu ve sürekli (çarpışma aracılığıyla) bir şeyin içine girmeye çalıştığını onaylamış oluruz. Fakat çarpışma aracılığıyla iki erilin birbirine geçmesi cinsel ilişkinin gerçekleşmesini sağlayamayacaktır. Peki o zaman dişil nerededir? Yoktur, bu durum kadının yokluğunun en önemli göstergesidir. O zaman çarpışma aracılığıyla aranan cinsel birleşme nerededir? Ölümde ve ölü olan dişile ancak onun aracılığıyla ulaşmak mümkündür. Dolayısıyla bir anlamda penis olan arabanın (metafor için şekliyle, hızıyla, çıkardığı sesiyle uygun) yok olan kadın bedeniyle beraber yok olan vajinaya girmek için yok olması gerekmektedir. Burada cinsel birleşme metafizik bir varlığa işaret etmektedir ve belki de o çarpışma (mutlaka ölümün gerçekleşmesi gereken) ile ölüm arasında çok kısa süreli, yalnızca o anda bir kadından söz etmek mümkündür ve ondan sonra hem kendisi hem de erkek yok olmaktadır. Dolayısıyla bu gösteri toplumunda beden genel anlamda bir yokluğu, fakat bolluğu sayesindeki yokluğu temsil etmektedir.

Kazadan sonra hasta yatağında Ballard karısına: “Kazadan sonra neredeyse kendimi daha rahat hissediyorum” der. Bütün yaraları ortadadır, onların herhangi bir bezle sarılması veya kapatılması söz konusu değildir, neredeyse sanki normal bedenin bir parçası yeni oluşmuş organları gibidir.

*“Bundan böyle (érogéne) “cinsel istek uyandıran bölge” yoktur çünkü her organ anlık bir deşarj görebilmesi için bir deliğe dönüştürülmektedir.”<sup>74</sup>*

Filmin sonuna doğru bir sahnede (belden aşağısı ve bedenin bir bütün kalmasını sağlayan protezler aracılığıyla hareket edebilen) Gabrielle ile Ballard sevişirler. Ballard kendisini ve onu bacağındaki yarasından tatmin eder. Bu bir yara değildir, kesinlikle değildir, çünkü acı yerine her iki tarafa keyif ve fiziksel tatmin sağlamaktadır. İşe yaramayan cinsel organ. Çünkü yalnızca şekil ve içine girilebilir olduğu için vardır. Çoğalmayla yitirilen gerçek erojen bölgelerin arayışından başka bir şey değildir. Baudrillard’ın deyimiyle, gerçeğe son veren şey bizzat gerçeğin kendisidir. Çünkü tüketim toplumu evreninde her şeyin (her alandaki) fazlasıyla üretimi gerçeğe son verdiği gibi, onun üretilebilir bir şey olmasını sağlamaktadır.

\* Bkz. Springer, Claudia “**Elektronik Eros**”, Çev. Hakan Güneş, Sarmal Yayınevi, Ekim 1999, İstanbul, s.14

<sup>74</sup> Baudrillard, Jean “**Simülakrlar ve Simülasyon**”, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir 1998, s. 138

Ballard'ın karısı ellerini sabunladıktan sonra Ballard'a mastürbasyon yaparken, cinsel bir birleşme yaşıyormuşçasına şunları söylemektedir: “Arabanın ön tekerlekleri ve motoru tamamen sürücünün bölümüne girmiş. İçeri çökmüş. Ön kapakta hala kan var. Sanki bir nehir gibi akmış. Ön cam tamamen parçalanmış. Daha yakından görmek istedim. İçine girdim ve koltuğa oturdum. Direksiyonu avuçlarıma aldım. Panel eğilmiş, saat ve göstergeler çatlamış. Sanki kıyamet kopmuş gibi. Ve toz, cam kırıkları ve her yere yayılmış plastik parçaları. Döşeme kıpkırmızı. Sanki kanınla makine birleşmiş gibi. Her yer.” Buradaki her şey, özellikle sözcükler işlevseldir ve onun gereklerini yerine getirmektedir. Dolayısıyla duygu yok, metalleşen dünya ve yok olduğunu gizlemeye çalışan beden. Varsa bile fizyolojik görevlerini yerine getirmek için vardır. Bu yüzden de kendisini ancak böyle bir kaosta ortaya çıkabilir. Burada tasvir edilen arabanın çeşitli bölümlerin birer cinsel organ olmadığını kim iddia edebilir? Yoksa bunu cinsel bir haz alırmışçasına anlatan Catherine'e başka nasıl açıklayabiliriz? Dolayısıyla film ilerledikçe buradaki karakterler makineyle daha da iç içe olmakta, bütünleşmekte ve gittikçe “mutlu son”a yaklaşmaktadırlar.

Catherine'in bu sözlerinden sonra Ballard geçirdiği kazada ölen adamın cenazesine neden gitmediğini sorar. Karısı ise o sırada başka (uzun süre orada olmayacak) biriyle olduğunu söyler. Film boyunca hiç aralıksız ve sınır tanımaz sevişmeler, hedefe ulaşamadığının göstergesidir. Çünkü filmde herkes herkesle sevişmektedir. Ballard kazayı geçirmiş olduğu arabasına bakmaya gider. Arabasına biner. Sürücü koltuğunun yan tarafında, yerde hala yarı çıplak kadın fotoğrafları ve bir dergi kapağında yarı çıplak ve elleriyle memelerini örten bir kadın vardır (bu o kadar büyük bir ihtiyaçtır ki cinsellik her yerde ve her anda vardır). Bu esnada kazada diğer arabada olan ve aynı kazada eşini yitiren Dr. Helen Remington kendi arabasını bulmak amacıyla oraya gelir ve Ballard'a: bir insanın içinde öldüğü arabaya nasıl binersin şeklinde sözler söyler, fakat buna karşın, kısa bir süre sonra Ballard'ın arabanın içine girmiş olan ön tarafına dokunmak ister. Dokunur. Neden dokunmak? Filmin başından itibaren sanki metalle et arasında da bir haz, his veren ilişki kurulabilmiş izlenimini verilmektedir. Az önce belirttiğimiz gibi o onların evreninde bir nevi canlı varlık. Ballard'la ölen doktorun karısı arasındaki ilişki son derece ilginçtir ve kısa konuşmalarından sonra Ballard: “Seni bırakabilir miyim? Bir şekilde yine araba kullanmaya başladım.” der ve arabaya binmiş olduklarını görürüz. Arabadaki sahnede kalçalarına kadar çıplak bacakları görünen Dr. Helen Remington'un bacakları üç veya dört defa dışarıdan ve Ballard'ın olmadığı taraftan gösterilir. Ballard bacaklarına bir ara kısa bir bakış atar fakat o zaman da biz

bacakları Ballard'ın gözünden değil yine dışarıdan, yani camın üzerinde dış yansımaların olduğu ve içeride Dr. Helen Remington'un bacaklarının görüldüğü şekliyle götürürüz. Burada sanki araba canlı bir varlıkmış gibi gösterilmiştir. Arabadaki konuşmalardan Dr. Helen Remington'dan içinde buldukları Ballard'ın yeni arabasının kazayı geçirdiği arabayla aynı (rengine ve modeline kadar) olduğunu öğreniriz. Kazayı geçiren Ballard'la Dr. Helen Remington'un trafiğe dair sözlerinin benzerliği göze çarpmaktadır: “Hastaneden çıktığım gün çok garip bir şey hissettim. Sanki bütün arabalar benim anlamadığım özel bir sebepten bir araya gelmişti. Sanki ortada on kat fazla trafik vardı.” Ballard hastaneden çıktığında ve hastaneden eve taksikle dönerken otobanda bir sürü arabanın olduğu bir görüntü gösterilir. Fakat filmi o ana dek dikkatli izlediyseniz bunların artık araba değil de sanki cinsel bir nesne veya cinsel birleşmeyle ilgili bir takım varlıklar olduğu izlenimine kapılabilirsiniz ve bu kısa bir an da olsa ürpermenize yetmektedir (sanki anlık bir kâbus gibi). Ballard burada Dr. Helen Remington'a benzer şeyler söyler: “Kazadan önce en az üç kat fazla trafik var.”- Ne bu bir uyanış mı yoksa... Cinsel isteğin bastığı sıcaklık film boyunca gittikçe çoğalmaktadır. Ballard'la Dr. Helen Remington hava alanı garajına giderek arabada sevişirler. Bunun ardındaki sahnede karısıyla (genellikle bir sevişme sahnesinin ardından bir sevişme sahnesi daha gösterilir bununla sanki hedefe ulaşma, orgazm olma çabasını vurgulanmaktadır) Ballard sevişir. Karısı daha sonra arabada, Ballard şoförlüğü yaparken Vaughan'la sevişir. Vaughan yine Ballard'ın şoförlüğü yaptığı sahnede arabasının arka koltuğunda bir fahişeye sevişir. Vaughan'la Ballard, dolayısıyla burada sınır tanımaz cinsel tercihin bile var olmadığı bir evren söz konusudur. Sevişilmediğinde bile eller mutlaka birbirlerinin cinsel organlarının üstündedir. Özellikle filmin başından beri vajina en kolay ulaşılan bölgedir. Hemen yanı başımızda, elinizi uzattığınız anda ona ulaşabilirsiniz. Fakat bunun sonucu pek tatminkâr görünmez, sanki bir nevi “vajinal manipülasyon” söz konusudur, yani gerçek vajinanın alabileceği zevki doyuma ulaşmadan veya karşı tarafı yani penisi doyuma ulaştırmadan işlevini fiziksel bir şekilde yerine getirmektedir. Dolayısıyla gerçekliğinden şüphelenmek gerekmektedir.

Filmin bir yerinde Ballard'la Dr. Helen Remington Vaughan'ın yaptığı gösteriyi izlerken Vaughan'ın ne yaptığına dair fikir ediniriz. Sahne Vaughan'ın sesiyle ve arabayı canlı bir varlıkmış gibi okşamasıyla başlar. James Dean'in (hayatını kaybettiği) geçirdiği kazadan söz eden Vaughan bir az sonra kazayı tekrarlayacaktır. Nedir bu ? Baudrillard'ın dediği gibi veya daha doğrusu sorduğu gibi “ölümün yüceltilmesi mi?” Kaza, bildiğinizden, istediğinizden veya hayal edebildiğinizden fazla zevk veren bir orgazm mıdır? Vaughan'ın



gösteri kazasında her şeyin orijinaline bire bir uyması konusunda son derece titiz davranılmıştır. Arabalar aynı, çarpışma aynı, şoförleri koruyacak ekipmanlar kullanılmamıştır, gerçeğiyle aynı olmayan arabanın içindeki kişiler, kazanın geçtiği mekân ve zamandır.

Vaughan bir başka sahnede arabasında Ballard'a içinde ünlülerin kaza fotoğrafları bulunan bir albümü gösterir ve Ballard'ın fikrini sorar: Ballard: "Bunlar gerçekten çok tatmin edici, ama tam neden olduğunu anlayamıyorum ?" Vaughan: "Bunlar gelecek Ballard ve sen de bunun bir parçasısın. Bunu hayatında ilk defa görmeye başladın. İçinde bir psikopatoloji var. İçindeki meşaleyi ateşliyor. Çok basit. Araba kazası yok edici değildir. Daha çok yaratıcı bir olaydır. Cinsel enerjinin ortaya çıkışı... cinselliği başka hiçbir formda, mümkün olmayacak bir yoğunlukta diğer formlarla bir araya getirebiliyor. Bunu ancak yaşayarak, uygulayarak hissedebilirsin. İşte benim projem bu. Bunu gerçekleştireceğim." Burada ilk kez çarpışmanın anlamı açık bir şekilde anlatılmaktadır.

Bir sahnede sevişme esnasında karısıyla Ballard birbirlerine şunları söylemektedirler: Catherine:"O büyük arabanın içinde pek çok kadınla yatmış olmalı. Bunu arka koltukta yapmıştır. Bunu hissedebiliyorum." Ballard: "Bu doğru." Catherine: "Onu çekici buluyor musun ?" Ballard: "Kesinlikle evet. Özellikle o yara izleri." Catherine:"Onunla sevişmek ister misin? O arabada ?" Ballard: "Hayır... ama arabada yaşadığını söyledi." Catherine: "Penisini gördün mü ?" Ballard:"Bu tehlikeli bir soru. Belki bir kaza olur." Catherine: "Sünnet olmuş mu? Penisinin nasıl olduğunu düşünemiyorum. Hadi anlat bana. Onunla yatmak ister misin? Onunla o arabada sevişmek ister misin? Onunla olmak ister misin? Cevap ver, hadi. Hadi anlat. Bana neler yapacağını anlat. Sadece öpmek mi isterdi? Hadi söyle. Hadi anlat. Ayrıntılarıyla. Yağlı pantolonundan penisi çıkarışını, onu göreceksin. Öpecek misin? Hadi söyle bana. Hadi anlat, hadi söyle! Hadi anlatmanı istiyorum. Penisini öpecek misin? Biliyor musun bu çok farklı bir şey. Bunu hiç tattın mı James? Bu heyecan verici. Bana anlatmalısın. Çok büyük olmalı. Hadi anlat bana." Bu sözlerin ne anlama geldiğini Baudrillard'ın şu alıntısı çok net vermektedir:

*"Müstehcenlikteki dolambaçlı üslubu gözler önüne seriyor. Müstehcenlik burada, baştan çıkarıcı bir süs ve dolayısıyla arzunun "tarifsiz" bir anıştırması; müstehcenlik, hakiki*

*olamayacak kadar kaba ve namussuz olmayacak kadar edepsiz; (...) çünkü aslında, cinsellik talebin saf olarak ortaya konması, cinselliğin saf olarak ifade edilmesi imkânsızdır.”<sup>75</sup>*

Bu, tüketim toplumuna has dilsel düzeydeki ve ancak “isteği” uyandırabilen gösteriden başka bir şey değil. Mike Nichols’un “Closer” isimli filmde de benzer bir diyalog geçmektedir:

**Adam**-İyi sikişiyor mu?

**Kadın**-Bunu yapma.

**Adam**-Soruma cevap ver. İyi mi?

**Kadın**-Evet.

**Adam**-Benden iyi mi?

**Kadın**-Değişik.

**Adam**-Daha iyi yani?

**Kadın**-Daha nazik.

**Adam**-Bu da ne demek?

**Kadın**-Ne demek olduğunu iyi biliyorsun.

**Adam**-Söyle!

**Kadın**-Hayır.

**Adam**-Sana orospu gibi mi davranıyorum?

**Kadın**-Bazen.

**Adam**-Neden acaba?

**Kadın**-Üzgünüm sen....

**Adam**-Sakin söyleme! Sakin benim için sen fazla iyisin deme. Öyleyim ama sakın söyleme. Hayatının hatasını yapıyorsun. Mutluluğu hak etmediğine inanıyorsun ama hak ediyorsun, Anna. Onunla seviştiğin için mi banyo yaptın? Üstünde kokusu kalmasın diye. Demek suçlu hissetin kendini. Nasıl hissediyorsun?

**Kadın**-Suçlu.

**Adam**-Beni hiç sevdin mi?

**Kadın**-Evet.

**Adam**-(*Buldukları salonu kast ederek*) Burada hiç yaptınız mı?

**Kadın**-Hayır.

---

<sup>75</sup> Baudrillard, Jean “**Baştan Çıkarma Üzerine**”, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 58

**Adam**-Neden?

**Kadın**-Yapmış olmamızı mı isterdin?

**Adam**-Yalnızca doğruyu söyle.

**Kadın**-Evet, burada yaptık.

**Adam**-Nerede.

**Kadın**-(*Parmağıyla kanepeli işaretler*) Orada.

**Adam**-(*Aynı yeri ima ederek*) Bunun üstünde mi? İlk kez burada sikişmiştik. Beni düşündün mü? Ne zaman? Ne zaman burada yaptınız? Soruma cevap ver?!

**Kadın**-Bu akşam.

**Adam** -Boşaldın mı?

**Kadın**-Bunu neden yapıyorsun?

**Adam**-Çünkü bilmek istiyorum.

**Kadın**-Evet, boşaldım.

**Adam**-Kaç kere?

**Kadın**-İki.

**Adam**-Nasıl?

**Kadın**-Önce bana oral seks yaptı, sonra sikiştik.

**Adam**-O neredeydi?

**Kadın**-Ben üstteydim, sonra beni arkadan sikti.

**Adam**-O zaman da ikinci kez boşaldın...

**Kadın**-Tanrım, seks niye bu kadar önemli?

**Adam**-Çünkü ben boktan bir mağara adamıyım! Seni sikerken kendine dokundun mu?

**Kadın**-Evet.

**Adam**-Ona 31 çektin mi?

**Kadın**-Bazen.

**Adam**-O da yaptı mı?

**Kadın**-Sevişen insanların yaptığı her şeyi yaptık.

**Adam**-Ağızına almak hoşuna gidiyor muydu?

**Kadın**-Evet.

**Adam**-Tadı nasıldı?

**Kadın**-Seninkisi gibi ama daha tatlı.

**Adam**-İşte böyle. Teşekkürler. Dürüstlüğün için teşekkürler. Şimdi siktir git ve geber. Seni sikik orospu.

Buna benzer anlatımlarla dolu başka örnek ise yirminin üzerindeki ülkede bestseller olmuş ve ülkesi İtalya’da bir milyonun üzerinde satmış bir kitap olan Melisa Panarello’nun Türkçe’de “Yatmadan Önce 100 Fırça Darbesi” ismiyle yayımlanan günlüğüdür. Kitabın ilgi çekici ve baştan çıkarıcı yanı son derece genç yaşta birinin açık saçık bir dille yaşadığı cinsel deneyimlerini yansıtmadır. Bunun yanında arada bir yazarın kendi iç dünyasına değiniliyormuş gibi yapılmaktadır, tıpkı az önceki diyalogda olayın sosyal boyutuyla ilgileniliyormuş izlenimini vermeye çalışması gibi. Bu küçük kitabın inanılmaz iktisadi başarısı cinselliğin artık insanlar arası biyolojik bir olgu olmaktan çok iktisadi bir olgu olduğunu net bir şekilde göstermektedir. Ölümün adını bile duymak istemeyen sitemin sayesinde cinsellikle ölüm arasında kurulan bağlar da artık sistemin ölümü gizlediği yerde gizlenmektedir.

Crash filminin sonlarına doğru Vaughan’ın kazada öldüğü hurda durumundaki arabanın arka koltuğunda Gabrielle ile Dr. Helen Remington sevişirler. Bu arada Ballard’la karısı Vaughan’ın hurdaya dönmüş arabasını satın alırlar. Filmin en sonunda Ballard satın aldığı Vaughan’ın arabasıyla karısını takip eder ve arabasına kasıtlı bir şekilde çarpar, karısı ise direksiyon hâkimiyetini kaybederek arabasıyla yuvarlanır. Yanına gelen Ballard yaşadığını görünce devrilen arabanın dumanları yükselirken karısıyla sevişmeye başlar. Bir tek Ballard’la karısı arasındaki sevişme sahneleri evlerinde gerçekleşmektedir. Filmin umut veren tek noktası da budur. Bu sevişme sahnesi arabanın dışında gerçekleşirken birbirlerine söyledikleri bir tek şey vardır; “Belki bir dahaki sefere... Belki bir dahaki sefere?” Bu demek ki onların bilinçleri dışında var olmayı başarmış bir gerçek kalıntısıdır. Çünkü Vaughan’ın (ulaşmaya başardığı ve) vaat ettiği “kazayla mümkün olan orgazm” hedef olmaya devam etmektedir. Hedef: ölümün var olmadığı evrendeki ölümdür.

Dolayısıyla burada büyüleyen (bir şey varsa o da) öznenin çekiciliğinden nesnenin (çünkü filmdeki her şey plastikten yapılmış bir cinsel nesne gibi karşımıza çıkmaktadır) ölümcül denilebilecek türden çekiciliği ve ona karşı duyulan fiziki ve anlık bir istektir. Çünkü her şey (gösteri, defile) bittiğinde o da yok olmaktadır. Fakat bu kısa da olsa duyulan istek, sistemin amacına ulaşmasını sağlamaktadır. Yani (giyilmeyecek veya bir iki defa giyilip dolapta yer alacak olan) eşyanın satılmasıdır. Rasyonellik üzerine kurulu olan günümüz Batı dünyasının artık hiperrasyonel konuma ulaştığını görüyoruz. İrrasyonele degecek kadar hiper.

“XX. Yüzyılın yetmişli yıllarında çocuğun ne demek olduğu hikâyesiyle yetiştirildim. Bu hikâyenin ana fikri, insanların birbirlerine âşık olma, evlenme, sevişme ve bunun sonucunda çocuk yapma üzerine kuruluydu. (...) XXI. Yüzyıl Amerikan kültüründe çocukları çoğunlukla bir nevi genetik olmayan anne babalar yetiştirecektir. Biz şimdiden 1998’den beri doğanların %40’nun 18. yaş gününe dek birden çok anne veya bir babaya sahip olacaklarından eminiz. Amerika’da yaşayan çocukların çoğu çoğunlukla anaokullarında yetişmektedir onların üç veya dört anne babası ise kariyer yapmakla meşgul.”<sup>76</sup>

Klonlama cinsel ilişkiyi ortadan kaldıracak mı? sorusu her ne kadar hayalî görünüyor olsa da, sanki artık o ütöpik “sınırından” çıkmış gibidir. David Cronenberg’in “Crash” filmindeki sınır tanımaz (her türlü) cinsel birleşmeye karşı hiç çocuk yoktur. Hiç umut yoktur. Gelecek yok. Ölümden ve ondan önce bedensel bir dönüşüm yaşamak isteyenlerden başka ne vardır? İşte bütün bunlar ve yukarda alıntıda verilen bilgiler sorgulanması gereken bilgilerdir. Medyada klonlamayla ilgili yer alan hikâyeler kimi zaman bir korku filmi kadar ürpertici olabilmektedir. Kazada ölen çocuğun klonu yapılmaktadır. Bir başka hikâyede koca karısının gençken neye benzediğini görmek için klonunu büyütmektedir.

“Cinsel özgürleşme döneminde parola, en az üreme ile en çok cinsel ilişki oldu. Bugün, klonik bir toplumun düşü daha çok bunun tersi olurdu: Olası en az cinsel ilişkiye en çok üreme: Vaktiyle beden ruhun metaforuydu, ardından cinselliğin metaforu oldu, bugün artık kesinlikle hiçbir şeyin metaforu değil.”<sup>77</sup>

Her şeyin metaforu olduğu, her şeye ve her yere bulaştığı için mi cinsellik yeni bir aşamaya mı geçti acaba? Kendini de ortadan kaldıran bir aşamaya...

“Gelmekte olan genetik devrim şu soruyla karşı karşıya bırakır: Bir insan mıyım ben, sanal klon mu? Cinsel devrim tüm arzu potansiyelini serbest bırakarak bizi şu temel soruya yöneltir: Erkek miyim ben, kadın mıyım?”<sup>78</sup>

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere cinsel özgürleşme eskisine göre bulunduğu noktada cinsler arası farkların kalkmasına yol açmıştır. Dolayısıyla bu noktadan sonra cinsler arası farkın ortadan kalktığı evrende ancak trans-seksüellikten söz edebiliriz. Bunun sonucunda da özellikle giyimde “unisex” ortaya çıkmıştır. Bu belki de “sex” diye bir şey ortada kalmadığı için böyledir:

“Benim bir cinsiyetim var mı? Hangi cinstenim ben? Eninde sonunda, cinsiyet zorunlu mu? Cinsel farklılık nerede? Özgürleşme herkesi tanımsız bir durumda bırakmış (her zaman aynı şey olur: Bir kez özgür kaldınız mı, kendinize kim olduğunuzu sormak zorundasınız).”<sup>79</sup>

<sup>76</sup> Makgi, Glen “Kloniranje, seks i nove vrste porodica”, Rec, 2002, Beograd, no. 67/13, s. 377

<sup>77</sup> Baudrillard, Jean “Kötülüğün Şeffaflığı”, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, Ocak 1998, İstanbul, s. 14

<sup>78</sup> a.g.y., s. 30

Her an karşımıza çıkan ve farklı biçimlerde nesnel anlamda kendisini gizleyen para, modern toplumun olmazsa olmazıdır. Belki de günümüz Batı toplumunu en iyi simgeleyen nesnelere bir tanesidir. Çünkü her şeyin yerini her şeyle değiş tokuş edilebildiği için alabilmektedir. İlginç olan, bu derecede değerli olan nesnenin ortada en az görünmesidir. Doğrudur para doğası gereği pis ve kirlidir, fakat paranın somut bir şekilde ortada dolaşmamasının başka ve daha önemli sebepleri vardır. Çoğunlukla para güvenlik ve daha pratik kullanımı nedeniyle cüzdana taşınmayıp kredi ve benzeri kartlara dönüştürülüp o şekilde kullanılmaktadır. Kredi kartlarıyla başlayan süreç, her hangi bir miktar parayı cebinde veya evinde bulundurmanın neredeyse anormal sayıldığı bir yapıya dönüşmüştür. Dolayısıyla istediğiniz kadar paraya sahip olabilirsiniz, burada sorun yok, ama para elinizde ve evinizde olmamalıdır. Doğru olan bu, bankalar da para sahiplerini bir an önce elindeki paralardan (birçok cazip teklifleri vasıtasıyla) kurtulmaları için ideal günah çıkarma yerleridir. Çünkü orada paraya sahip olduğunuzu itiraf etmektesiniz. Baudrillard bu noktada çok basit bir soru soruyor:

*“Günah çıkarmaya gidip, günahlarınızı papaza emanet olarak bıraktığınızda, hiç bu günahlarınızı geri almayı geldiğiniz oluyor mu?”<sup>80</sup>*

Evet, günümüz Batı toplumunda para bir günahdır ve bu yüzden de ondan bir an önce kurtulmak, kiliseye gitmek ve ona sahip olduğunuz için işlediğiniz günahı itiraf etmek gerekmektedir. Kilise de tanrıyla doğrudan sahip olduğu ilişki sayesinde sizin günahlarınızı küçük bir bedel karşılığında silecektir. Gerçekten de bankaya para emanet edildikten sonra inancılı birinin günah itirafı sayesinde günahlardan arınmış kadar bir hafifleme hissediliyor olmalıdır. İronik ve gerçek, rasyonelleşmenin en üst noktasını temsil eden banka ne kadar da orta çağdan kalma kilise mantığına benzemektedir.

Bulduğumuz noktada konunun daha iyi anlaşılabilmesi açısından kuramsal bir gözden geçirme yararlı olacaktır. Daniel Bell Batı dünyasını tartışırken, toplumun içindeki sosyo-ekonomik kısmını kültürel kısmından ayırmaktadır. Ona göre sosyo-ekonomik kısma rasyonalite ve bilimsel başarılar öncülük ederken, kültürel kısma ise zevk alma ve aşırı tüketim öncülük etmektedir. Yani Batı dünyasındaki kültürel hayatta (buna günlük yaşam dersek yanlış yapmış olmayız) hedonizm yaşamın temel felsefesini oluşturmaktadır. Bell’e

---

<sup>79</sup> Baudrillard, Jean “Amerika”, Çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, Haziran 1996, İstanbul, s. 60

<sup>80</sup> a.g.y., s. 75

göre bu sürecin başlangıç tarihi geçen yüzyılın 20'li yıllarıdır. Amerika'da bu yıllarda belli başlı sanat ve edebiyat çevrelerinde egemen olan yaşam tarzına ve kültürel değerlere karşı çıkmaktadır. Dolayısıyla burada sanat, sanat dünyasından çıkıp günlük yaşama karışmakta ve onu ciddi bir şekilde etkilemektedir. Bu yıllarda aynı zamanda özellikle teknoloji sayesinde üretimde bant sistemine geçilmektedir. Bu da doğal olarak bir takım kültürel değişikliklere yol açmaktadır. Bu dönemin en önemli özellikleri gittikçe çoğalan tüketim, yükselen yaşam standardı, fakat buna rağmen geleneksel değerlerin korunmasıdır. Bell, bu geçiş dönemi için "modernizm" demektedir. Günümüz Batı dünyasının kökleri (modernizmin temelleri) orada bulunuyor olsa da, günümüze asıl öncülük eden kredi kartlarının kullanıma girmesiyle birlikte ilk kez gerçek anlamda kontrolsüz ve aşırı tüketimin ortaya çıkmasıdır. Bir diğer önemli unsur ise bu aşırı tüketimle donanmış hayatın kitle iletişim (özellikle televizyon) araçları tarafından desteklenmesi ve hatta bu yaşam biçiminin bir nevi propagandasının yapılmasından kaynaklanmaktadır. Hedonizm özellikli bu dönemi Bell "postmodernizm" olarak adlandırmaktadır. Bilindiği gibi sanayi sonrası Batı toplumları üzerine Baudrillard, Lyotard ve Jameson gibi önemli kuramcılar durmaktadır. Çoğunlukla bu dönem, modernizm sonrası bir aşama olarak nitelenmekte ve "postmodernizm" olarak adlandırılmaktadır. Kimileri ise modernizmin henüz tamamlanmadığını ve sürecin devam ettiğini savunmaktadır. Örneğin Baudrillard, postmodernizmin en önemli kuramcısı olarak nitelenmesine karşın, bunu reddetmekte ve hatta dönemle ilgili her hangi bir adlandırmayı da yadsımaktadır. Bell üzerinde özellikle durmamızın en önemli nedeni, adı geçen kuramcılar arasında bir tek onun "postmodernizm"den neyi kast ettiğini açıkça ifade etmesidir. Kaldı ki kanımızca dönemle ilgili aydınlatıcı açıklamalar söz konusudur. Postmodernizmi dönemi tarif edecek doğru bir kavram kelimenin veya böyle bir dönemin varlığının tartışması konumuzun biraz dışında olduğunu düşündüğümüz için üzerinde (en azından şu bulunduğumuz noktada) durmayacağız. Bizce bu isimlendirmeden çok dönemi, sebeplerini ve getirdiği sonuçları doğru analiz etmek önem taşımaktadır. Kanımızca bu tavır Baudrillard'da da var ve biz bunu doğru bir tavır olarak görmekteyiz.

Frederic Jameson tıpkı Bell gibi toplumsal yaşamdaki kültüre vurgu yapmaktadır. Ona göre günümüz günlük hayattaki her şey kültürel hale gelmektedir. Jameson sanayi sonrası terimi yerine geç kapitalizm terimini kullanmayı yeğlemektedir. Bunun yanı sıra kapitalizmi üç döneme ayırmaktadır:

- 1-Pazar kapitalizmi (1700 – 1850 yılları arasında), en önemli özelliği sanayinin büyümesidir;
- 2-Tekel kapitalizmi (II. Dünya Savaşı'na kadar), bu dönemde dünya pazarı ve ulus devletler ortaya çıkmaktadır;
- 3-Geç kapitalizm (II. Dünya Savaşı sonrası), bu dönemde ise çok uluslu şirketlerin sayısı gittikçe çoğalmakta ve kimi ulusal sınırlar ortadan kalkmaktadır.

Bell “postmodernizm” diye adlandırdığı dönem için sınıf ayrımlarının ortadan kalktığını\* söylerken, Jameson bunun tam aksine şu anda yaşanan kapitalizmin bundan önceki tüm aşamalardan daha net bir kapitalizm olduğunu söylemektedir. Bu noktadan sonra Jameson konuyu kitle iletişim araçlarına taşımaktadır. Ona göre kitle iletişim araçları (medya) artık tamamıyla iktisatla ilgili bir alan haline almış, iletişim bir mal haline gelmiştir. Kapitalizmin son aşamasının kültürel modeli de bu araçların vasıtasıyla adeta bir bombardıman halinde sunulmaktadır.

Baudrillard'ın geliştirdiği ve daha önce kısaca özetlemeye çalıştığımız kuramlar arasında en radikal çözümlere sahip olan kuramında “simülasyon” ile “simülakr” kavramlarını ortaya çıkan yeni durumları tespit etmek ve anlamlarını ortaya çıkarmak amacıyla kullanmaktadır. Genel anlamıyla Baudrillard için simülakr nesnelerin ve olayların röprodüksiyonu anlamına gelmektedir. Ona göre tarihsel olarak bakıldığında simülakr ile gerçek arasındaki ilişkide farklılık gösteren üç dönem söz konusu:

*“Rönesans'tan sanayi devrimine “klasik” dönemi belirleyen biçim kopyalama; Sanayileşme dönemine egemen olan biçim üretim; Kodun belirlediği güncel evredeyse egemen biçim simülasyondur.”<sup>81</sup>*

“Klasik” diye adlandırılan dönem aslında feodal sistemin egemenliği altındaki yaşam biçimini temsil etmektedir. Bu dönemde hiyerarşi çok net bir şekilde belirlenmiş vaziyeteydi. Şöyle ki göstergeler süreklilik, değişmezlik ve belirginlik arz ediyorlardı. Çünkü bu dönemde bir kişinin üzerinde giydiği kıyafetten bile çok net bir şekilde kim (toplumsal statü bağlamında) olduğu anlaşılabilirdi. Var olan toplumun yok olmaması için hiyerarşideki herhangi bir değişiklik mümkün değildi. Bu yüzden de var olan göstergeler bu derece net

---

\* Baudrillard bu durumu proletaryanın buharlaşması şeklinde ifade etmektedir.

<sup>81</sup> Baudrillard, Jean “**Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**”, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 200, İstanbul, s. 78



anlamlar taşımaktaydı. Dönemin önemli özelliği kopyalamadır. Hatta Baudrillard'a göre sahte ile asıl Rönesans döneminde ortaya çıkmıştır. Örnek olarak iç mekânlarda kullanılan yalancı mermer veya alçıdan yapılan çeşitli süslemeler verilmektedir. Bu süslemelerin çoğu barok dönemine aittir. Bu dönemdeki üretimde çok önemli bir yenilik eklenmektedir bir şeyi bir şey gibi veya onun benzeri gibi yapmak. Hâlbuki bundan önceki devirlerde böyle bir anlayış veya kıyaslama yapılmamaktaydı. Bu anlayışta değeri belirleyen “doğal değer yasası” olarak adlandırılmaktadır. Burada en başından üretimi yapılan şey belli olduğu için eskisine göre üretim kısıtlı ve bir şey üzerine odaklanmış şekilde yapılmaktadır. Buna Baudrillard haklı olarak “azat edilmiş ve özgür” demektedir. Değeri belirleyen ustalık ve beceridir, doğal değer denilmesi de buradan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla usta ne kadar iyi ise ve ustalığıyla ne derece ün saldıysa o kadar da karşılık almaktadır.

Simülakrın ikinci dönemindeyse kopyalamanın yerini üretim yer almaktadır. Bantlı ve büyük seriler halinde yapılan üretim belli pazarlarda satışa sunulmaktadır. Söz konusu pazarlardaki arz ve talep üretilen malın değerini belirlemektedir. Baudrillard bunu “ticari değer” olarak adlandırmaktadır. Bu dönemde fotoğrafın ve daha sonra sinemanın icadıyla beraber sanatın bile yeniden üretimi söz konusu olmaktadır. Seri üretimin getirdiği bir başka yenilik ise üretilen tüm malların tıpa tıp aynı ve eşdeğerli olmasıdır. Farklı şirketler tarafından üretilen aynı malların fiyatları ise daha önce dediğimiz gibi pazarda belirlenmektedir.

Simülakrın üçüncü dönemi ise günümüz Batı dünyasının içinde bulunduğu simülasyon aşamasıdır. Bu dönemde üretimin yerini yeniden üretim almıştır. Simülasyon aşamasındaki üretimde orijinalin izine rastlanmamaktadır. Çünkü onu ortadan kaldıran taklit onu yok ederek yerini almıştır. Dolayısıyla bu dönemde taklit ile orijinal arasındaki ilişkiden söz edemeyiz. Çünkü iki orijinalin olduğu yerde taklit yoktur. Çünkü taklidin var olması için farklılık arz etmektedir. Yani bir şeyin taklit olabilmesi için aslından belli bir ölçüde farklı olması gerekir. Bu durumda iyi taklit kötü olan taklit iyi taklit ise (aslını ortadan kaldırma gücüne sahip olduğu için) kötü taklit olmaktadır. Günümüz Batı dünyası ise aslının var olmadığı ve yerini taklidin aldığı; klasik anlamda üretimin yerine eskisine nazaran bir şey üretmeyen hizmet sektörünün (rakamlara göre ekonominin %50'si bu sektörlerin elinde) yer aldığı bir evren içerisinde yer almaktadır. Günümüzde aslının var olmadığını göstermek için belki de en bariz örnek her gün gözümüzün önünde olan giyilen kıyafetler, yapılan müzik, onlar için üretilen görsel imajlar (klipler) bunların tümü bize adeta bir déjà-vu (aynı anı yeniden yaşama hissi) duygusunu yaşatmaktadır. Hâlbuki zamanın bunların tam aksine her

zamanki gibi akıp gittiğini biliyoruz. Baudrillard bu dönem için egemen olanın “yapısal değer” olduğunu söylemektedir. Yapısal değerde bariz bir şekilde “değer”in klasik kapitalist mantığın dışında belirlendiğini görebiliyoruz. Çünkü o artık metafizikleşmiş vaziyette kaşımıza çıkmaktadır. Metafizikleşmiş çünkü artık harcanan emek, masraflar, pazar vb. veriler değerın fiyatını çoğunlukla belirlememektedir. Örneğin sinema sektöründe 55 bin dolara çekilen film 50 milyon dolar kazanabilmektedir. Sıradan tekstil ürünler marka haline gelip değerlerini yüzlerce kat arttırabilmektedir. Bu türden örnekler çoğaltılabilir ve bunların tümü o söylediğimiz somut olarak bir şey üretmeyen “hizmet” sektörüyle ilgilidir. Çünkü bir şeyin iyi pazarlanması için iyi reklâma, dağıtımına vb. ihtiyaç vardır. Dolayısıyla burada bir önceki evredeki üretim ikinci bir özelliğe sahip olmaktadır. Hâlbuki hala en önemli aşama üretilenin satılmasıdır. Fakat bir şeyin satılması tamamıyla (günümüz Batı dünyasına has olan) sanal evrenle ilgilidir. Rüyalar, hayaller, arzular, ideal güzellik, hayali bir dünya toptan üretilmekte, pazarlanmakta ve satılmaktadır. Bu dünyayı kılcal damarlarına kadar inceleyen Baudrillard bu yüzden gerçekliğin aranmasını boş bir uğraş olarak görmektedir. Baudrillard’ın tasvir ettiği Batı dünyası adeta “Truman Show” filmindeki dünya gibidir. Aradaki fark filmde yapay ve tamamıyla üretilen ve her gün (her gece) yeniden üretilen dünyada yaşadığını bilmeyen yalnızca başkarakterini canlandıran Jim Carrey’dir. Baudrillard’ın simülasyon evrenindeki dünyada Batı toplumun tümü “Truman Show”daki Jim Carrey’dir. Baudrillard bu durumda ancak “Truman Show”un yapımcısı olabilir. Fakat yapımcıların aksine projenin batması için elinden geleni yapmaktadır. Biz şimdi yavaş yavaş konumuz açısından bu dünyaya inmeye başlayalım.

*“Bolluk içindeki insanlar artık, tüm zamanlarda olduğu gibi başka insanlar tarafından değil, daha çok NESNELER tarafından kuşatılmış durumda.”<sup>82</sup>*

Baudrillard “Tüketim Toplumu” adlı eserine bu sözleriyle başlarken, biz bu sözlerin doğruluğunu tartışmak amacıyla bu aşamaya nasıl geldiğini göstermeye çalışacağız. Sanayi Devrimi ve o devrim esnasında yaşanan sancılı dönemden sonra Batı dünyasında belli başlı değişiklikler gözlenmektedir. İlk önce toplumun feodal yapısı hızla ortadan kalkmaktadır. Her şeyden önce feodal toplumunun en belirgin özelliği olan hiyerarşik yapıyı biçimsel anlamda belirgin kılan giyim kuşamı gittikçe itibarını kaybetmektedir. Bunun sebebi hem ekonomik hem zihinsel sebeplere dayanmaktadır. Ekonomik anlamda sanayi devriminin ihtiyacı doğrultusunda ortaya çıkan seri üretim, her şeyden önce giyim kuşamının vb. eskisine göre çok

<sup>82</sup> Baudrillard, Jean **“Tüketim Toplumu”**, Çev. Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, Nisan 1997, İstanbul, s. 15

çeşitli ve fazla sayıda, elde edilebilir duruma gelmesini sağladı; bu da feodal toplumun en önemli simgesini yitirmesine neden oldu. Bu gelişmeyle beraber gittikçe maddileşen dünyada şeref, prestij, şan ve şöhretin yerini maddi zenginlik almaya başladı. Dolayısıyla bu zamana kadar araçsal özelliğe sahip olan nesne, maddenin ta kendisi olduğu için amaç olmaya başladı. Çünkü zenginliğin kaynağını oluşturmaktaydı. Dolayısıyla üretilen ve satılan her nesne zenginliği getirebilirdi. Burada bir diğer önemli nokta ise zenginliğin artık rasyonel ve para üzerine değerlendirildiğidir. Braudel XVII. veya XVIII. yüzyılda aristokrasinin et tüketiminin Versailles sarayından kalan yiyecekleri halka satacak ve halkın bir kısmının bunlardan geçinmesini sağlayacak derecede fazla olduğunu söylemektedir. Burada belirtmek gerekir ki bu uygulama yalnız Versailles sarayına mahsus değildir, çünkü neredeyse bütün Batı Avrupa'daki saraylarda bu yapılmaktadır. Yiyeceklerin belli bir ücret karşılığında satılması ise yavaş yavaş yapılan zihniyet değişikliğin habercisidir. Çünkü bu tarihlere kadar para değerli bir şey olamamıştır. İktisat tarihçileri bugüne kadar potlaç kültürüne gereken önemi vermedikleri için paraya verilen değerdeki değişimin nedeni hakkında bir türlü tatmin edici açıklama getirememişlerdir. Büyük iktisat tarihi profesörü Cipolla Ortaçağ Avrupa'sından, söz ederken bunu itiraf etmektedir:

*"Gerçekten tarihçiler ve iktisatçılar sık sık paranın artan oranlı değer yitirmesine evrensel bir "kanun" olarak atıf yapmışlardır. Ancak, bu kanunun neden var olduğu ve nasıl işlediği tatmin edici bir şekilde hiçbir zaman açıklanmamıştır."*<sup>83</sup>

Özellikle II. Dünya savaşı sonrasında Batı'da gittikçe yükselen standart beraberinde alım gücünü de körüklemekteydi. Kapitalist düzen sürekli bir büyüme mantığı üzerine kurulu olduğu için ihtiyaç olan malların yanı sıra o zamana kadar ihtiyaç duyulmayan malların da üretimi devreye girdi. Burada ihtiyaç kavramına dikkat etmek gerekir, çünkü göreceli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun üzerine yapılan manipülasyon sonucu böyle bir ayırım ortadan kalkmıştır. İşte bu noktadan itibaren tam da Baudrillard'ın söylediği gibi Batı dünyası kendini nesnelere tarafından kuşatılmış vaziyette buldu.

*"Tüketim kültürününün bir başka boyutu olan doymak bilmez hayal gücününün büyümesini de bu tutumlar kapsamında görebiliriz."*<sup>84</sup>

Üretim, süreklilik sağlayabilmek uğruna toplumdaki alım gücününün de artmasıyla "ihtiyaç" kavramının ortadan kalkmasına neden oldu. Onun yerine devreye hayal gücü girdi.

<sup>83</sup> Cipolla, Carlo M. "Akdeniz Dünyasında Para, Fiyatlar ve Medeniyet", s.73

<sup>84</sup> Chaney, David "Yaşam Tarzları", Çev. İrem Kutluk, Dost Kitabevi, Nisan 1999, Ankara, s. 25

Bu noktadan itibaren kapitalist üretim süreci hayatta kalmak için hem kendi adına hem de malı satın alacaklar adına hayal etmeye başladı. Üretimnin geldiği noktada aynı malın birçok anlamdaki çeşidi ya da tamamıyla ve o zamana kadar hiç yapılmamış bir takım yeni malların üretilmesi gerekliliği ortaya çıktı (yumurta kaynatan makine gibi). Beden bu aşamada çok önemli rol oynadı ve hala oynamakta; kozmetik sanayinin inanılmaz boyutlara ulaşması da bunu desteklemektedir. Bunun yanı sıra sistem tarafından sunulan “ideal” ve “sağlıklı” beden aslında insanın yalnızca hayalindeki bedene işaret etmektedir. Dolayısıyla bu “model bedenler” aslında insanların büyük çoğunluğunun asla ulaşamayacakları hedeflerdir. Zaten onları baştan çıkararak da budur. Habermas günümüz Batı dünyasında ideolojinin yerini teknolojinin almaya başladığını söylemektedir. Biz ise bunun belli bir ölçüde doğru olduğunu kabul ederek, buna karşın ideolojinin yerini az önce sözün ettiğimiz “modellerin” aldığını düşünmekteyiz. Batı toplumları her gün farklı şekillerde sunulan “ideal” ve “sağlıklı” beden üzerine odaklanmış vaziyettedir. Bu toplumlarda beden üzerindeki bilinçleri ve bilgi birikimleri üst düzeydeyken ciddi anlamda obezite sorununu yaşamaktadır (örn. Amerika’daki nüfusun yaklaşık yarısı). Sistem açısından baktığımızda bedenlerin anormal düzeyde şişirilmesi bir anlamda çift taraflı kazanım getirmektedir. Bir tarafta şişmanları zayıflatmaya yönelik diyet gıdaların, çeşitli egzersiz aletlerinin, zayıflama salonlarının, tedavi yöntemlerinin sürekli çoğaldığı “zayıflatma sanayisi” kurulurken diğer tarafta “şişmanlatma sanayisi” toplumdaki profile bakılırsa kusursuz çalışmaktadır. Çünkü fast food, çeşitli bol soslu yiyecekler, cipsler, kremalar vb. hala en fazla tercih edilen ve tüketilen yiyecekler arasında yer almaktadır. Bu yaşam tarzı devamlı ve özendirici bir şekilde toplumun büyük bir çoğunluğunun istisnasız her gün ve belli bir süre iletisine maruz kaldığı televizyonda ve sinema filmlerinde sunulmaktadır.

*“Nesneler çağını yaşıyoruz: Söylemek istediğim, nesnelerin ritmine ve onların hiç kesintisiz art arda gelişlerine göre yaşadığımız.”<sup>85</sup>*

Baudrillard, çağlar boyunca insanın ömründen daha uzun yaşamış ve dayanıklılık göstermiş olan nesnelerin bugün artık yüzlercesinin doğumuna, gelişimine ve ölümüne kısa sürelerde bizim tanıklık ettiğimizi söylemektedir. Scott Lash’ın “Teknolojik Yaşam Tarzları”\*

---

<sup>85</sup> Baudrillard, Jean **“Tüketim Toplumu”**, Çev. Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, Nisan 1997, İstanbul, s. 16

\* Yaşam tarzından kasıt bir nevi günlük hayatın antropolojisidir, eşyaların veya nesnelerin günlük hayattaki kullanımı, dolayısıyla yaşam tarzı veya tarzları bir taraftan doğal ve biyolojik, diğer taraftan toplumsal ve kültürel dir.

adlı makalesinde\*\* yaşam tarzı veya onun ifadesiyle “tarzları”, teknolojiyle ilgili olduklarında dünyayı bir takım teknolojik aygıtlarla kurmayı başlıyoruz. Bu durumda insanlar anlamları cyborg olarak olmasa da teknolojinin işbirlikçisi olarak üretmeye başlıyorlar. Bunun sonucunda insanlar cep telefonsuz, kişisel bilgisayarsız, internetsiz, arabasız fonksiyonel olamıyorlar ya da en azından olamadıklarından eminler. Kim bilir, belki de bu tür yaşam tarz(lar)ına sahip olan insan gerçekten araba kazasını yaşamadan tıpkı “Crash” filminde olduğu gibi cinsel doyuma ulaşamaz. Ve belki de bunu yaşamak için gerçekten ölmeli (korkunç bir ironi; ironi bile değil):

*“Belirli bazı ilerlemeler gerçekleştiikten sonra, teknolojinin, sürücüsünün kontrolünden çıkmış hızla giden bir kamyonu benzediği korkusu ortaya çıkmıştır.”<sup>86</sup>*

Olabilir. Ama unutmayalım ki teknolojik gelişme rasyonelleşme sürecinin önemli bir parçası ve insana hizmet etmek üzere ortaya çıkmış bir olgudur. İnananlar için tanrılar tarih boyunca (günümüz dâhil olmak üzere) istediklerini yapar ve yaptırırlar. Dolayısıyla o kontrolden çıkmış kamyonun direksiyonu (arz ettiği görünümüne rağmen) aslında onları yaratanların elinde, her zaman olduğu gibi. İnsan ve teknoloji, sistem bağlamında incelendiğinde aslında hiçbir şeyin kontrolden çıkmadığını, tam aksine insan ve onun ürettiği teknoloji sistemle inanılmaz bir işbirliğine girdiğini görüyoruz. Teknolojik gelişmedeki hız bundan kaynaklanmaktadır. Genel olarak bu hızın kökeni sistemin büyüme kasılmasından kaynaklanmaktadır. Halbuki büyüme biyolojik olsun, toplumsal olsun, ekonomik olsun bir sınıra sahiptir ve optimum bir sınırı vardır. Egemen olan düzenin doğasında ise daha önce de belirttiğimiz gibi sürekli, kesintisiz bir şekilde büyümedir; hedefi ve sonu olmayan bir büyüme.

---

\*\* Bkz. Lash, Scott, “**Tehnoloji oblici životu**”, Çev. Goran Vujašinović, Theory, Culture & Society 18, 2001, s. 105–120

<sup>86</sup> Lyon, David “**Elektronik Göz**”, Çev. Dilek Hattatoğlu, Sarmal Yayınevi, İstanbul 1996, s. 65

### **2.3. SİNEMA VE BEDENİN FENOMENOLOJİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

*Beton yığınları arasında*

*Sıkışmış bakışlar*

*Size sesleniyorum*

*Bakmaya değil, görmeye çalışın*

*Aynı yerlerin farklı olduklarını keşfedeceksiniz.*

Sinema için görme eylemiyle başladığını söyleyebilir miyiz? İnsanlık tarihine baktığımızda bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde insan hep görüntülerle karşı karşıya kalmıştır. Bu özellik ilk önce tabii ki insanın temel duyularından bir tanesi olan görmeden kaynaklanmaktadır. Görme, ilk insanlara uzakta ufukta bir yerde sürü halindeki hayvanların kaçışını izlerken adeta bir sinema perdesini andırır mışçasına onların kayboluşlarını, suda belki de korktukları ve kimi doğaüstü güçlere affettikleri yansımalarını fark etmelerini sağlamaktaydı. Dolayısıyla insan hem devinen hem devinmeyen hem renkli hem renksiz olanı görme duyusu sayesinde ayırt edebiliyordu. Görmenin yanı sıra insanın sahip olduğu bir diğer duyu dokunmadır. Descartes'e göre kör olan insanlar elleriyle görürler. Burada dokunma bir nevi göz işlevini yerine getirmektedir. Ponty de "Göz ve Tin" kitabında Descartes'in bu sözünden yola çıkarak onun görme modelinin *dokunma* olduğunu söylemektedir. Hâlbuki burada dokunma görme yetisinin yerini bedenin kusurlu olmasından dolayı alıyor. Kaldı ki Elias Canetti "Kitle ve İktidar" adlı kitabının daha başında, insanı bilinmeyene dokunmaktan başka hiçbir şey daha çok korkutamaz diye ifade etmektedir. Ne olduğunu görmeden bir şeye dokunmak gerçekten de bir ürpertiye ve kimi zaman çekinmeye veya korkuya yol açabilir. Ama burada da durum daha çok görme yetisine sahip olup da görmeden dokunma eyleminde bulunanlar için geçerlidir. Oysaki görme duyusundan yoksun olanlar zaten hep görmediklerini dokunarak görmeye çalışmaktadırlar. Berger'in "Görme Biçimleri" adlı kitabında ise "yalnızca baktığımız şeyleri görürüz" şeklindeki ifadesi yer almaktadır. Hemen ardından da dokunma duyusuyla sağlanan görme biçimine değinerek onun sınırlı ve durağan olduğunu söylemektedir. Görmenin yalnızca bakmakla gerçekleşmediğini rahatça söyleyebiliriz.\*

---

\* Samuel Taylor Coleridge'in "**Hapishanem Bu İhlamur Ağacından Çardak**" adlı şiiri görme fenomenolojisi açısından belli bir öneme sahiptir. Yazar kendisini yürümekten alıkoyan bir kaza geçirdiği için dostlarının bir ziyaretinden sonra yalnız kaldığında duygularını ifade eden söz konusu şiiri yazmıştır. Şiirde dostlarının daha önce onlarla birlikte gezdiği fakat belki de bir daha göremeyeceği yerlerde nasıl gezindiklerini anlatır. Daha önce görme aracılığıyla sahip olduğu bilgiler onun o mekânları sözselsel ve duygusal düzeyde oradaymışçasına tasvir etmesine ve yaşamasına yol açar. Fakat şiir devam etince şair yüzlerce defa oturduğu çardağın çevresine baktıkça daha önce hiç görmediği bir takım şeylerin ve yerlerin var olduğunu fark eder. Aslında bu yerler daha

Özellikle film yönetmenleri kimi zaman bir filmi çekmeden önce kafalarında defalarca onu geriye sarıp tekrar tekrar izlediklerini söylemektedir. Bu da bize göre bir görme biçimidir. Dolayısıyla görmeden mahrum kalan insanların dokunma, duyma veya kimi zaman yalnızca dokunma yetisiyle görmelerini sağlamaları, kısıtlı veya durağan bir görme biçimine sahip oldukları anlamına gelmez. Çünkü görme nesnel olduğu kadar özeldir. Özel olunca da görmeyen biri gören birinden pekâlâ çok daha fazla şey görebilir. Buradaki farklılık Barthes'ın deyimiyle *studium* ve *punctum* kavramları bağlamında incelendiğinde daha net ortaya çıkmaktadır. Bilindiği gibi Barthes bu iki kavramdan fotoğraf üzerine yazdığı “Camera Lucida” adlı kitabında söz etmektedir. Kısaca değinecek olursak *studium* genel anlamıyla bir fotoğrafa baktığımızda herkesin kavrayabileceği bilgiler yer almaktadır. Bizim örnek fotoğrafımızda bir arabanın önünde fotoğrafı çekilmiş birini kafamızda canlandıralım. Fotoğraf renkli veya siyah-beyaz olsun görme yetisine sahip olan herkes arabanın önünde duran birinin fotoğrafı olduğunu kavrayabilir. Tanıdık biriye daha da fazla bilgiye sahip olabilir örneğin o araba fotoğrafta görülen kişiye ait mi veya görülen kişinin kimliği konusunda bilgi sahibi olabilir. Ama burada bizi ilgilendiren nokta o değil. Bizi ilgilendiren nokta fotoğrafa ilk bakışımızdaki genel kavrayışla, onun bize aktardığı ve herkesin kolayca kavrayabileceği nesnel bilgilerle ilgilidir. Buna Barthes kısaca *studium* demektedir. *Punctum* biraz daha farklıdır çünkü içinde tamamıyla öznel bilgiler barındırarak var olmaktadır. Bu sözün ettiğimiz örnek fotoğrafın doğrudan bizimle veya tanıdık biriyle ilgili olması gerektiği anlamına gelmemektedir. Hayatımızda ilk kez gördüğümüz ve bizimle hiçbir şekilde ilgisi olmayan fotoğrafta da *punctum* pekâlâ yer alabilir. Bu tamamıyla fotoğrafa bakan kişinin öznel yaşantısıyla ve tecrübeleriyle ilgilidir. Bir an örnek verdiğimiz fotoğrafa onunla hiçbir

---

önce de var olan yerlerdir, fakat o çardakta sağlık sebebiyle kalmak zorunda olan yazara son derece farklı ve o aynı yerlere bakmanın dostlarla özendiği gezideki kadar doyurucu olduğunu fark eder. Dolayısıyla demek ki görme insanın sahip olduğu fiziksel, mekanik ve biyolojik bir özellikten öte bir şeydir. Görme göreceli bir görmeyi ifade ettiği gibi insanın psikolojisi ile bağlantı kurduğumuzda değişken olabilmektedir. Aynı mekânlar bizim belli bir anda farklı bir şey görmemizi ve farklı bir duyguya kapılmamızı veya yalnızca görmeyle elde edebileceğimiz bir görüntüyü görmemize sağlayabilir. Çünkü Barthes'in sözün ettiği *punctum* daha sonradan ortaya çıkabilendir. Bu bize daha önce belirttiğimiz tam aksine *punctum*un aslında gördüğümüz her şeyde yer aldığını düşünmemize yol açmaktadır. Fakat sorun şu bu bir *punctum* mu? Bizim düşüncemize göre değil çünkü *punctum* bizim özel hayatımızla veya duygusal dünyamıza bağ kuran bir özelliktir. Hâlbuki burada söz konusu olan daha önce defalarca baktığımız halde var (hep orada) olan nesnelere görülmesidir. Bunlar bize *punctum*un yaptığı gibi bir duygu vermek zorunda değildir. Bunların tek özellikleri onlara defalarca bakmamıza rağmen onları görmememizdir. Burada kesin olan bir şey vardır, körlüğün sebebi bakıp ta görmediğimiz nesnelere değildir. Bu körlüğün sebebi bakmanın ta kendisidir. Fakat görme yalnızca fizyolojik bir süreç olarak değil insana has olan psikolojik ve toplumsal bir süreçtir. Bundan dolayı insan belli bir yere veya şeye bakabilir fakat onu görmeyebilir. Her bakış beraberinde görmeyi getirmez ama her görmenin ön koşulu bakmaktır. Sinema görmenin kusurlu olması sayesinde var olmuştur. Yani saniyede 24 sabit karenin ve aralarındaki karanlık anların geçmesi devrimin mahiyeti sayesinde ve gözümüzün onlar kadar hızlı olmaması sinemanın temel var olma unsurlardan bir tanesidir. Dolayısıyla görme sinemanın temel unsuru olduğu kadar onun bu *görememe* veya *kusurlu* oluşu da onun için temel ihtiyaçtır.

ilgisi olmayan birinin baktığını düşünelim. Fotoğrafın ilk genel yani *studium* kavrayışından sonraki aşamada eğer varsa ki olmak zorunda değil *punctum* kendisini gösterir. Kimi zaman ise durum tam ters olabilir. Bizimle ilgisi olmayan bu fotoğrafta adamın kafasında duran şapka inanılmaz derecede ilgimizi çekebilir ve biz ondan sonra fotoğrafa değil hep ona bakmaya başlayabiliriz. Muhtemelen çoğu kişinin bu fotoğrafa yüz kez de baksa belki de fark etmeyeceği bir şapkadır söz konusu olan. Peki, tanımadığımız kişinin kafasındaki şapka dikkatimizi niye çeker? Çünkü çocukluğumuzda babamızın taktığı şapkaya çok benzemektedir. İşte bu *punctum*dur, kimi zaman bizimle ilgili olmayan ama bizimle bir şekilde doğrudan ilgili olana götüren de odur. Dolayısıyla *punctum* öznel bilgiye dayalı olduğu gibi kişiye özel bir belleğe de ihtiyaç duymaktadır. Bunun sonucunda şunu diyebiliriz ki bize ait olsun veya olmasın her fotoğrafın *studiumu* vardır. Buna karşın aynı şekilde de her fotoğrafın *punctumu* olmadığını da ifade edebiliriz. Şimdi de bu kavramları bizim az önce değindiğimiz görme yetisine sahip olanlar ve olmayanlar bağlamında inceleyelim. Görme yetisine sahip olmayan biri görme yetisine sahip olan birine göre *studium* ve *punctuma* sahip olabilir mi acaba? Akla ilk gelen düşünce; görme yetisinden mahrum olan kişinin hiç tanımadığı birinin fotoğrafını görme yetisine sahip olan birinin tasviri üzerinden *studium* bilgisine sahip olabileceği düşüncesidir. Her ne kadar görme yetisinden mahrum kalan birinin *studiumu* “işlenmiş” bir *studium* olsa da sonuçta *studiumun* var olması için gereken şartları yerine getirecek kadar doyurucu olmaktadır. Hemen ardından akla gelen bir diğer düşünceyse ise görmeyen birinin asla *punctuma* sahip olamayacağı düşüncesidir. Çünkü *punctum* belirttiğimiz gibi aşırı öznel ve kişiden kişiye değişebilir. Aynı fotoğrafta hem vardır hem yoktur. Bundan dolayı sanki gözün onu görme şartına bağlıymış izlenimi vermektedir. Yani sanki *punctum* ancak gerçekten gözle görüldüğü takdirde varlığını gösterebilir diye düşünmekteyiz. Fakat diğer taraftan görme yetisine sahip olmayan birine fotoğrafın daha ayrıntılı tasviri yani *studium* için gerekenden daha ayrıntılı tasviri yapıldığı takdirde görme yetisine sahip olmayan birinin de pekâlâ *punctumu* bulma olanağını sağlanabilir. Çünkü doğuştan ya da daha sonra görme yetisini yitiren biri aşırı öznel de olsa kafasında bir takım görsel sınıflandırmalara veya hazır görüntülere ve fotoğraflara sahiptir. Tasvir aracılığıyla da bunlardan biri canlanıp çok rahatça *punctumun* ortaya çıkmasına yol açabilir. Dolayısıyla diyebiliriz ki görmeyen de gören gibi hem *studium* hem *punctuma* sahip olabilmektedir. Görmeyen görünenin tüm tasvirine veya dokunma sayesinde görmeyi sağlamasına rağmen hep öznel gerçekliği görmektedir. Öznel olandan kurtulması neredeyse olanaksızdır. Buna karşın gören biri için de gerçeklik öznel özelliklere sahiptir çünkü herkesi görüneni algılama biçimi farklıdır. Hem özel yaşantıyla hem de birikimiyle alakalıdır. Dolayısıyla bu



süzgeçlerden geçen görüntüler bir yorumun ürünü olduğu için yine bir bakıma öznel sayılmaktadır. Örnek olarak verdiğimiz fotoğrafı hatırlayacak olursak fotoğrafa bakan birisi için orada yalnızca bir araba varken başka kişi için markasından tutup her tür özelliklerine kadar üzerine konuşulabilecek bir nesneye dönüşebilir. Fotoğraftaki arabanın markasını ve modelini görme yetisine sahip olmayan birine söylemiş olsak ve bu kişi konuya ilişkin bilgi birikimine sahip olsa da o hep kafasında “işlenmiş” bir arabadan söz etmiş olacaktır. Çünkü o her halükarda görüntüyü “üretmek” zorundadır. Gören birisi ise gördüğü şey için yorum yapmadığı takdirde böyle bir süreçten geçmemektedir. Buna karşın görme yetisine sahip olanla olmayanın örtüştüğü bir nokta söz konusu olmaktadır. Görme yetisine sahip olan da görme yetisine sahip olmayan da görerek veya dokunarak (duyarak, tasvir sayesinde) gördüğü nesneden onu gördüğü anda ondan ayrılır. Çünkü en nihayetinde görme yetisine sahip olan da olmayan da karşısında şu veya bu şekilde görsel düzeyde var olan nesneyi algılamak zorundadır. Onu tanımak veya onun hakkında bilgi sahibi olmak zorunda değil ancak onun var olabilmesi için şu veya bu şekilde onu algılamak zorundadır. Buna karşın biz onu algılasak da algılamasak da bizden bağımsız bir şekilde var olan ve varlığını sürdürmeye devam eden nesnel bir evren söz konusudur. Algılama da bizim o evrenle ilişki kurmaya başladığımız anda ortaya çıkmaktadır. Kendi kendine var olan nesnel olan tam da bu noktada bir “işleme” tabii tutulur ama bu bir az önce sözün ettiğimiz “üretim”e tekabül etmez (olumlu veya olumsuz anlamda kasti bir şekilde istendiği takdirde pekâlâ üretilebilir). Dolayısıyla nesnel gerçeklik kendi kendine var olsa da özneyle ilişkiye girdiği andan itibaren sözün ettiğimiz “işleme” tabii tutulduğu için öznel niteliklere sahip olabilmektedir. Bu anlamda da nesnel gerçeklik ancak kendi kendine var olduğu takdirde ve öznenen bağımsız kaldığı takdirde var olabilmektedir. Nesnel ancak kendi başlarına kaldıkları takdirde nesnelendir, aksi takdirde sandalye veya masa olmaktadırlar, bu da onları öznel ilişkiye girdiği andan itibaren sözün ettiğimiz boyuta ulaştırmaktadır. Dolayısıyla “bizimle birlikte var olan” ve “bizden bağımsız var olmayan” gerçeklik algılama işlemine tabii tutulmadan var olamaz. Bundan dolayı insan hep bir nevi “yorumlanmış” gerçeklikle cezalanmış birine benzemektedir. Çünkü o durumun doğası gereği ondan bağımsız var olan gerçeklikle diyalektik bir ilişkiye sahiptir. Bunun sonucunda da insanın şu veya bu şekilde görüntüyle ilişkiye girme zorunluluğu doğar. Biz de tam da bu noktadan ne zaman ve nasıl sinemanın devreye girdiğini kavramaya çalışacağız.

Charlie Chaplin “Şehir Işıkları” adlı filminde kör olan bir çiçekçi kıza tedavi olması için yardım eder. Tedavi sonucunda görmeye başlayan kız tedavi olmasını sağlayan kişiyi

tanımamaktadır. Aslında bir sokak serserisi olan Chaplin de çiçekçi kızı kör iken kendisinin zengin biri olduğu konusunda ikna ettiği için kızın kendisine yardım eden kişiyi bulması daha da zorlaşmaktadır. Dolayısıyla artık görüyor olmasına karşın ona yardım eden kişiyi bulması ancak kör olan birinin görme biçimiyle mümkün olacaktır. Çünkü burada gören birinin görme biçimi kusurlu ve yetersiz kalmaktadır. Dolayısıyla kör olan çiçekçi kızın durumu kusurludur çünkü o artık görmesine rağmen hayatını değiştiren kişinin yanından geçse bile onu tanıyamaz.\* Son derece basit olan bu durum konumuz açısından ilginç bir hal almaktadır. Çünkü bu durumda hem görebilen hem de kör olan kusurlu konumuna düşmektedir. Görme söz konusu olunca özellikle algılama ile ilgili sorunlar devreye girmektedir. Bu konuyla ilgili Oğuz Adanır “Sinemada Anlam ve Anlatım” adlı kitabında Chaplin’in bir başka filminden örnek vermektedir.\* Sevgilisinden ayrıldıktan sonraki karede Chaplin’i arkadan şiddetle nasıl sarsıldığını görüyoruz ve bu sahneyi bir önceki sahneye ilişki kurduğumuzda hıçkırıklarla ağladığını düşünmekteyiz. Çünkü görme yetisi ve mantık bu durumu böyle algılamamıza yol açmaktadır. Hâlbuki az sonra Chaplin’i elindeki shakerin sarstığını gördüğümüzde yanıldığımızı anlamaktayız. “Şehir Işıkları” filmine dönecek olursak, Chaplin bir sokak serserisi olarak daha sonra çiçekçi kızın çalıştığı dükkâna gider. Chaplin’in dükkânın vitrininden baktığını fark eden çiçekçi kız bir ara ona acıyıp dışarı çıkar ve ona bir çiçek verir. Kısa bir ısrardan sonra kabul eden Chaplin oradan uzaklaşmaz. Tam aksine hiçbir şey olmamış gibi aynı yerde kalıp tekrar çiçekçi kıza bakmaya devam eder. Belli bir süre sonra bunu fark eden çiçekçi kız kasadan biraz bozuk para alıp Chaplin’e vermek için dışarı çıkar. Fakat Chaplin ona uzatılan bu parayı almayı kabul etmez. Buna karşın çiçekçi kız parayı ona verme konusunda ısrarlı davranır. Chaplin’in direnişi sonucunda da elini tutar ve bozuk paraları avucunun içine koyar. Onu tanıma umudunu gittikçe yitirmeye başlayan seyirci için bu an inanılmaz bir sürpriz getirmektedir. Çünkü çiçekçi kız Chaplin’in elini tutarak daha önce sahip olduğu ve de onu tanıdığı görme biçimiyle onu tekrar görme ve tanıma imkânına kavuşur. Dokunmanın da bir çeşit görme biçimi olduğunu daha önce söylemiştik. Kör olan

---

\* “Floransa Katedralinin kubbesinin sözlü tasviri, hiçbir biçimde görüntüsünün yerini tutamaz. Sonuç olarak dünyayı görmeyen, onu tanıyamaz.” (Sartori, Giovanni “**Görmenin İktidarı (Homo Videns: Gören İnsan)**”, Çev. Gül Batuş - Bahar Ulukan, Karakutu, Mart 2004, İstanbul s. 152) Görülebilir gerçeklik ancak görülerek tanınır savı belli bir açıdan bakıldığında doğrudur; çünkü görmeyen birini tanımadığı bir yere götürdüğümüzde kendisi sahip olduğu biçimine rağmen nerde olduğunun asla farkına varamaz. Daha doğrusu bulunduğu yerin görülmesi konusunda en ufak bir fikre sahip bile olamaz o ancak dokunarak bir takım kararlar verebilir. Bunun yanı sıra görmenin de kısıtlı olduğunu vurgulamamız gerekmektedir. Çünkü görmenin kendisi kısıtlı bir eylemdir ve görünüş dışında bilgi vermez. Örneğin bir ağacı görebiliriz ama onun ne ağacı olduğunu ve de kimyasal içeriği konusunda yalnızca görmeden ibaret olmayan başka yerlerden beslenmemiz gerekir ki ancak öyle bu konular hakkında bilgi sahibi olalım.

\* Bkz. Adanır, Oğuz “**Sinemada Anlam ve Anlatım**”, Kitle Yayınları, 1994, Ankara.

birisi için görmeye tekrar kavuşsa eski görme alışkanlıkları onu terketmeyecektir. En azından bu durumda tekrar görmeye kavuştuktan sonra “ilkler” için bunu söylemek mümkün.

Josipovici'nin belirttiği gibi insan bedende biçim kazanmış bir varlıktır, bundan dolayı fiziksel dünyaya erişmesini sağlayan da bedendir. Böylece insan bedende biçim kazanmış bir varlık olarak fiziksel dünyadaki farklı biçimlere sahip öteki varlıklarla evrende yerini alır. Konuya bu şekilde yaklaştığımızda insan bu cisimsel özelliği sayesinde izleyici değil katılımcı konumundadır. Yani dünyaya dışardan bakamaz çünkü onun bir parçası olduğu için içinde yer alır. Bunun en önemli sebebi sahip olduğu bedendir. Konuyu daha iyi irdelemek açısından Josipovici'nin Ponty'den yaptığı şu alıntıya kulak vermek gerekir:

*“Hareketsiz uyumakta olan bu adamı izliyorum ve aniden uyanıyor. Gözlerini açıyor. Yanına düşmüş olan şapkasına doğru bir hareket yapıyor, güneşten korunmak için şapkayı alıyor. Sonuçta beni kendi güneşimin onun güneşiyle aynı olduğu, onun benim gördüğüm ve hissettiğim gibi gördüğü ve hissettiği kanısına varıran şey, başlangıçta beni, ötekini algulamaktan alıkoymuş şeyin aynısıdır – yani, onun bedeninin benim nesnelere arasında yer aldığı, o nesnelere biri olduğu, o beden benim dünyamda belirlediği. Nesnelere arasında uyuyan adam onlara doğru jestler yapmaya, onları kullanmaya başladığında, onun yöneldiği dünyanın (le monde auquel il s'adresse) gerçekte benim algıladığım dünyanın aynısı olduğundan bir an olsun kuşku duymam.”<sup>87</sup>*

Ponty'nin bu sözlerinden yola çıkarak dünyayı bir sahne olarak düşünecek olursak, sırf cisimsel varlık olduğundan, yani insan bir bedene sahip olmasından dolayı bu sahnede ancak oyuncu olabilir ve söz konusu sahneyi ancak diğer oyuncularla paylaşabilir. Sahip olduğu beden onun seyirci olmasını etkileyen en önemli sebeptir. Bu noktadan hareketle sinema alanına geçtiğimizde ortaya paradoksal diye nitelendirebileceğimiz bir durum çıkmaktadır. Sinemanın özellikle devinimsel, gerçeğin gözle görülebilecek en yakın niteliklere sahip olmasından ve de kendi dilini kabul ettirmesinden dolayı beden farklı bir muameleye tabii tutulmaktadır. Bu durumu belki de seyirci fenomenolojisi olarak tarif etmek yanlış olmaz. Sinemada az önce saydığımız bir takım biçimsel özelliklerinin yanı sıra öykünün dramatik anlatımı kuralları çerçevesinde anlatılması özdeşleşmeye yol açtığı gibi beden bir nevi astral projeksiyon yaşamasına da yol açmaktadır. Karanlık sinema salonunda beyaz perdenin karşısında devinimsel görüntü ve anlattığı öyküyle karşı karşıya kalan seyirci filmin anlattığı dünyaya çoğunlukla fazla çaba göstermeden girebiliyor. Josipovici bu durumla ilgili şöyle bir tespitte bulunmaktadır:

---

<sup>87</sup> Aktaran Josipovici, Gabriel “**Dokunma**”, çev. Kemal Atakay, Ayrıntı Yayınları, Ağustos 1997, İstanbul, s. 18.

*“O dünyada kendi dünyamızda yaşadığımız gibi yaşıyoruz; ancak çok önemli bir fark var: Bedenlerimizi aramızda bırakmış durumdayız.”*<sup>88</sup>

Bu durum tabii ki bilinçli ve rızaya dayalı bir şekilde gerçekleşmektedir. Filmi izleyen onun sunduğu dünyaya gönüllü bir şekilde girebilmektedir çünkü sözün ettiğimiz özellikleri etkili bir ilaç gibi hemen etkisini göstermektedir. Bunun yanı sıra bir önemli nokta daha vardır. Seyircinin bilinçaltında bulunduğu durumuyla ilgili çok önemli bir bilgi yer almaktadır; izlediği filmde özdeşleştiği hiçbir gelişme onu gerçekte etkilemez, çünkü onun cisimsel varlık olarak yer aldığı evrende her hangi bir şey gerçekleşmemektedir. Belki de bu bedenin orda yer almadığının en önemli kanıtı sayılabilir. Dolayısıyla bilinçaltına yerleşmiş olan bu bilgi onu son derece güvenli hissetmesine yol açmaktadır. Duygusal temelde filmin yarattığı etkiyi bu tabii ki etkilemez. Fenomenoloji açısından filmin tadına varmanın en önemli bedeli bedenin terk edilmesidir ya da Josipovici'nin deyişiyle ardında bırakılmış olmasıdır. Buna karşın izleme edimi esnasında terk edilmiş bedenin sahip olduğu bilgiler mutlaka işimize yaramaktadır. Edindiğimiz bu bilgiler sayesinde bir anlamlandırma süreci yaşarız. Tıpkı örnek verdiğimiz “Şehir Işıkları” adlı filmde kör kızın, serseri rolündeki Chaplin'in ancak eline dokununca onu tanıması gibi. Kızın ifadesine bile gerek kalmadan bunu anlayabiliriz. Çünkü o dokunuşun görmenin ta kendisi olduğunu bilmekteyiz. Woody Allen'in “Kahire'nin Mor Gülü” adlı filmi sözün ettiğimiz durum açısından son derece ilginç bir örnek sayılabilir. Defalarca romantik bir filmi izlemeye giden ve filmin oyuncusuna hayran olan kadının yanına, seyir esnasında perdeden oyuncunun gitmesi ve sinema salonunu onunla birlikte terk etmesi filmin içerisinde izleyerek bedenin terk edilmemesi durumuna denk gelmektedir. Burada söz konusu olan durum az önce sözün ettiğimiz savın tam tersine tekabül etmektedir. Fakat bu durum yalnızca filmin içinde ve anlattığı öyküde gerçekleştiği için bizim, yani onu seyredenlerin tarafında değişen bir şey yok. Gerçek ve cisimsel dünyamıza giremediği gibi bedensel terk edilmiş yaşanması hususunda her hangi bir değişikliğe de yol açmamaktadır.

---

<sup>88</sup> a.g.y., s.20.

## **2.4. BEDENİN DOĞRUDAN VEYA DOLAYLI BİR ŞEKİLDE İŞLENDİĞİ FİLMLER ÜZERİNE**

Doğrudan bedeni konu edinen filmleri düşünecek olursak 80’li yıllar önemli bir çıkış noktası sayılabilir. Bu dönemde ortaya çıkan kimi filmler bilim kurgu türünde olmasa da kaslı, yapılı ve erotik bağlamdaki vücutlarla ön plana çıkmaktadır. Örneğin “Rambo” ve “Rocky” gibi filmler. Erotik bağlamında ise “Body Heat” ve “Basic Instinct” gibi filmler. Bunların yanı sıra doğrudan bilim kurgu sinemasında yer alan “Total Recall”, “Terminator”, “Robocop”, “Bladerunner” gibi birçok filmde beden – ruh ilişkisi ana konuyu oluşturmaktadır. Fakat bu bağlamdaki filmleri incelediğimizde ilk çıkış noktalarını sinemanın ortaya çıkış yıllarında yakalayabiliriz.<sup>89</sup> Edison’un “The Thieving Hand” (Hırsız El) Filminde zengin bir adam sokakta gördüğü kolsuz bir dilenciye acıyarak protez bir kol taktırır. Fakat bu kol daha önce bir hırsıza ait olduğu için dilenci istememesine rağmen hırsızlık yapmaya devam eder. Dilenci bunu engellemek için ona taktırılan bu kolu bir dükkâna satar. Fakat kısa bir süre sonra kol onu bulur. Sonuçta dilenci hapse düşer. Kol hapiste bu defa tek kollu gerçek bir hırsız bulur ona yapışır ve artık onun kolu olur.

*“Sinemanın erken dönemlerine denk gelen bu film özellikle konusu açısından dramatik bir şekilde günümüz bilim kurgu sinemasının temel ilgi alanlarından birini işlemektedir. Ben bu konuyu “protez hafızası” olarak adlandırmak istiyorum. Protez hafızası canlı varlıklarda olduğu gibi yaşanmış bir takım olayların sonucunda oluşmuş bir hafıza şekli değildir.”<sup>90</sup>*

Burada ilginç olan nokta şudur: hafıza her zaman beyinle ilişkilendirilen bir şey olmuştur, çünkü onun varlığının sonucudur. Fakat burada vücudun yardımcı bir parçası olan protez kol hafızaya sahiptir. Bu hafıza o anda ait olduğu gerçek beynin hafızasıyla hiçbir ilişkisi olmadan ve bağımsız bir şekilde kendi hafızasının varlığı sayesinde hareket edebilir. Hâlbuki normal yaşamda insanlar hafızaya sahip olur, hafıza insanlara sahip olamaz. Daha doğrusu aralarında birbirini tamamlayan bir diyalektik ilişki söz konusudur. Kaldı ki hafızayı sürekli içi doldurulan bir havuz gibi de algılayabiliriz. İçini dolduran farklı niteliklere sahip olan bilgiler aslında yaşanmış somut bir takım şeylerin sonucudur. Yapay bir varlık ise ne türden donanıma sahip olursa olsun bir şeyi yaşaması mümkün olamaz, dolayısıyla filmde sözün ettiğimiz anlamda bir hafızaya da sahip olamaz. Aynı şekilde yapay varlık duygusal da olamaz. Oysa Spielberg’in “Yapay Zekâ” adlı filmindeki robot çocuk insanın en önemli

<sup>89</sup> Bkz. Ur. Mike Featherstone, Roger Burrows “**Kiberprostor, Kibertjela, Cyberpunk (Kulture tehnološke tjelesnosti)**”, Prev. Ognjen Strpić, Zagreb 2001, Jesenski i Turk

<sup>90</sup> a.g.y., s.251

sayılabilecek özelliğine yani duyguya sahiptir. Aslında bir açıdan bakıldığında “Yapay Zekâ” filmi biraz da *Pinokyo* masalını andırmaktadır. Bu bağlamda *Pinokyo* tahtadan bir kuklayken, filmdeki robot çocuk daha çok günümüz ve geleceğin teknolojisine aittir. Dolayısıyla bu şekilde baktığımızda değişiklik daha çok biçimsel düzeyde kendisini göstermektedir. Bizi burada asıl ilgilendiren şey sinemanın tüketim toplumuna, daha doğrusu kapitalizmin ulaşmış olduğu şu aşamaya nasıl ayak uydurduğu meselesidir. Birinci bölümde özellikle Baudrillard’dan yaptığımız alıntılardan yola çıkarak tüketim toplumunda beden ne kadar merkezde yer aldığı göstermeye çalışmıştık. Bu konuyu tekrar dile getirmemizin sebebi az önce verdiğimiz iki örneğin yani *Pinokyo* masalıyla “Yapay Zekâ” filmindeki robot çocuk arasında kurduğumuz paralellikle ilgilidir. Biçimsel düzeyde farklılığın var olduğunu söyledik, bu noktada belki şu da eklenebilir *Pinokyo* bir masal olarak tüm diğer masallar gibi doğal bir sonucun yani ihtiyacın ürünüdür. Yapay bir tarafı yoktur. “Yapay Zekâ” filmini beden ne tüketim toplumu çağındaki yerini göz önünde bulundurarak incelediğimizde kolayca filmin sisteme son derece uyumlu, ona hizmet eden, onun parçası olan ve ondan yararlanan bir ürün olduğu sonucuna varabiliriz. Eğer beden tüketim toplumunda bu derece sömürülüyor ve sömürülüyor o zaman o hayatın her alanında yer almalıdır. Yalnızca reklâmlarda, dergilerde değil, sinemada da bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde yer alması gerekmektedir. Tüketim toplumu ve sistemin sunduğu yaşam tarzı (gıda, giyim, kozmetik, sağlık vs.) beden odaklıysa o zaman beden her türlü şekilde bilincimizin altına, üstüne yani her köşesine girmelidir. Bu açıdan bakıldığında beden sinemada bu derece dolaysız bir şekilde karşımıza çıkmasının nedeni olarak sistemin içinde bulunduğu aşamayı gösterebiliriz.

*“Protez hafıza konulu filmleri kitle iletişim araçlarının bir alegorisi olarak yorumlayabiliriz. Çünkü bu araçlar bize yaşamadığımız bir takım tecrübeleri hafızamıza sokarak ona sahip olmaktadır.”<sup>91</sup>*

Bu alıntıyı bir alıntıyla destekleyerek yorumlaya çalışalım:

*“İngiltere’de tanınmış bir yorumcu, hazırladığı bir haber filminin, biri gerçek diğeri aşırı bir biçimde tahrif edilmiş iki versiyonunu Daily Telegraph’a, sonra radyoya ve televizyona verdi ve izleyiciler, dinleyiciler ve okuyuculardan oluşan 40.000 kişilik bir örnek grubundan, iki filmden hangisinin doğruyu söylediğini tahmin etmeleri istedi. Yalanları keşfetmede en başarılı olanlar radyo dinleyicileriydi (%73’ünden fazlası). Hâlbuki televizyon izleyicilerinin başarı oranı % 52’de kalmıştı.”<sup>92</sup>*

<sup>91</sup> a.g.y., s.253

<sup>92</sup> Giovanni Sartori **“Görmenin İktidarı (Homo Videns: Gören İnsan)”**, Çev. Gül Batuş - Bahar Ulukan, Karakutu, Mart 2004 İstanbul, s. 79

Görsel medyanın kendi gerçeklerini kabul ettirmesi konusundaki bu denli başarılı oluşunu ve günlük hayatımızdaki yerini göz önünde bulundurduğumuz zaman protez hafızasını çok rahatça iletişim araçların alegorisi sayabiliriz. Çünkü günümüz insanının hafızasının bir bölümünü çeşitli medya ürünleri oluşturmaktadır. Tıpkı Edison'un filminde olduğu gibi bize ait olmayan ve yaşanmamış bir takım şeyler hafızamızın bir parçası olmaktadır. Nasıl ki canlı varlık olmayan kolun kendine has bir hafızası var ise medyanın da bize pompaladığı ve bize ait olmayan yaşamadığımız bilgiler bizi yönlendirebilmekte ve hatta günlük hayatımızı etkileyebilmektedirler. Protez kol dilencinin istemi dışında ve kendi hafızasına dayalı bir şekilde hırsızlık yapmaya devam etmektedir. Günümüzde dünya da kendi hafızasından bağımsız bir şekilde gelişen bir takım olaylara ancak medyanın sunduğu şekliyle sahip olabilmektedir. Dolayısıyla bu bağlamda günümüz toplumları nasıl ki seçimlerde bir sürü anket ve propaganda aracılığıyla yönlendirilebiliyorsa, aynı şekilde hayatının büyük bir kısmı da bu şekilde pekâlâ yönlendirilebilmektedir. Dolayısıyla günümüz kitle iletişim araçlarını bize ait olmayan, yapay, fakat kendine has bir hafızaya sahip olan yapay bir kola benzetebiliriz. Biyolojik bir varlık olan insanda bedeninin her parçası hafızaya sahip değildir. Hafıza, beyin adlı organda yani merkezde bulunmakta ve her şey de oradan yönlendirilmektedir. Bu durumda ise yapay kalmamakla birlikte aynı zamanda da hafızaya sahip olduğu için kendi başına hareket edebilen ve istemimiz dışında bize istediğini yapabilen ve yaptırabilen bir varlıkla karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz.

Paul Verhoeven'in 1990 yılında çektiği "Total Recall" adlı filmindeki Douglas Quaid (Arnold Schwarzenegger) Mars gezegenine yapılan "yolculuk hafıza paketi" satın alır. Gerçekte yapılmayan bu yolculuk için hafızayı satın almakla birlikte aynı zamanda da bu yolculuğu farklı bir kişi olarak yapabilmektedir. Fakat aldığı hafızanın takılması esnasında bir sorun çıkar çünkü Quaid bir takım şeyleri hatırlamaya başlar. Hatırladıkları da aslında kendisine ait değildir. Yani yaşanmış pratik ve gerçek hayatın kendisinden kaynaklanmamaktadır. Hatırladığı şeyler daha önce Mars gezegeninde gizli servisin ona taktığı bellekten kaynaklanmaktadır.

Ridley Scott'un 1982 yılında çektiği "Blade Runner" adlı filmde Harrison Ford'un oynadığı Deckard karakteri dünyaya gelen replikantları yok eden özel polis teşkilatında çalışmaktadır. Replikantlar aslında Tyrell şirketinin görünüş olarak insana tıpa tıp benzeyen robotlarıdır ve dünyanın dışındaki başka gezegenlerde iş gücü olarak kullanılmaktadırlar. En gelişmiş replikantlar, replikant olduklarını bilmeyecek şekilde programlanmıştır. Bunlardan

birisi Tyrell şirketinde çalışan Rachel (Sean Young) Deckard'a âşık olur. Tyrell şirketinin sahibi Eldon Tyrell (Joe Turkel) replikantlara geçmişe dair hafıza takmıştır çünkü bu şekilde onları daha kolay kontrol edebilmektedir. Dolayısıyla burada bellek ve geçmişe dair bir takım ipuçları robotların duygusal kılınması işlevini görmektedir. Çünkü geçmişe ait olan bilgiler farklı durumlarda farklı ölçüde kendini gösterse de doğrudan duygusal dünyayla ilişkileri vardır. Bu özellik söz konusu olan filmde replikantların manipüle edilebilmesine yol açmaktadır.

Alison Lindberg "Protez Hafıza" başlıklı çalışmasında özellikle Herbert Blumer'in 1933 yılına ait "Movies and Conduct" başlıklı kitabından yola çıkarak sinemanın seyircisine özdeşlemeden öteye de giderek hafızasını da işgal edebileceğini söylemektedir. Birkaç örneğin dışında Rudolph Valentino'nun oynadığı "The Sheik" filmi örnek olarak vermektedir. Bu filmin rağbet gördüğü dönemde ilk kez izlemiş olan bir kadın aynı gece filmi rüyasında tekrar gördüğünü anlatır. Aradaki fark rüyasında gördüğü filmde kadın rolünde kendisinin yer alması, Valentino'nun filmde kızı değil kendisini öpmesi ve bunun aynen gerçek hayatta oluyormuş gibi hissetmesidir. Bu örneğin yanı sıra birkaç örnek daha veren Alison Lindberg şöyle bir sonuca varmaktadır:

*"Böylece sinemada bir film vasıtasıyla perde üzerinde yaşanmış bir olay ve aynı filmin belleğimizde hatırlamamıza yarayan izler; gerçek yaşamda yaşanmamış bir takım şeylerle ilgili olmasa da seyircinin kimliğini oluşturan belleğinin hem konstruksonuyla hem dekonstruksonuyla yaşanmış bir olay kadar eşit derecede ilgili olmaktadır."*<sup>93</sup>

Alison Lindberg'in vardığı bu sonucu göz önünde bulundurarak, bir başka noktaya da dikkat çekmek istiyoruz. Çünkü olay görüldüğünden biraz daha karmaşıktır.

*"Şimdi, gözlerimi kapıyorum ve algılamış olduğum sandalyenin görüntüsünü üretiyorum. Şimdi, görüntü olarak oluşan sandalye önceki gibi artık bilincin içine giremez. Bir sandalye görüntüsü sandalye değildir ve olamaz da. Aslında üstünde oturduğum hasır sandalyeyi algıladığım zaman da veya onu tasarladığım zaman da bu sandalye her zaman bilincin dışında kalır. Her iki durumda sandalye orada uzamın içinde, bu odanın içinde, masanın karşısındadır. (...) Görüntü sandalye değildir; genel olarak görüntünün nesnesi de görüntü değildir. Görüntünün sentetik bir organizasyon, bilinç olduğunu söyleyebilir miyiz? Ama kendi içinde, kendisi için var olan ve her zaman düşünceye aracısız kendini verebilecek bilinç güncel ve somut bir yapıdır. O halde görüntü sözcüğü sadece bilincin nesneyle olan ilişkisini belirtir:*

---

<sup>93</sup> Aktaran Ur. Mike Featherstone, Roger Burrows "Kiberprostor, Kibertjela, Cyberpun (Kulture tehnološke tjelesnosti)", Prev. Ognjen Strpić, Zagreb 2001, Jesenski i Turk, s.258



*diğer bir ifadeyle bu, nesnenin bilinçte ortaya çıkışının belirli bir biçimidir. Doğru söylemek gerekirse zihinsel görüntü ifadesi karışıklığa neden olmaktadır.”<sup>94</sup>*

Belki de sinemada izlediğimiz bir film, yani gerçek yaşamımızla ilgisi olmayan beyaz perde üzerindeki bir hikâye belleğimizi işgal edebilir. Bilinçaltımıza işleyebilir, rüyalarımıza girebilir fakat bu onun gerçek olduğu anlamına gelmez. Dolayısıyla insan belleği yalnızca gerçekte yaşanmış bir takım olayların depolandığı bir havuz değildir. Öyle bir süzgeci de yoktur. Bunun sayesinde pekâlâ gerçek olmayan bir takım unsurlar, okuduğumuz bir roman, izlediğimiz bir film, duyduğumuz bir haber gibi şeyler belleğimizin bir parçası olabilir. Buna karşın gerçeğin kendisi, gerçek olmayan şeylerden kendisini sürekli bir şekilde muhafaza eder. Belleğimizin içinde istediği şekilde var olmasa bile. Daha sonra belleğimizin bir parçasını oluşturacak olan filmi izlerken onun yalnızca bir kurmaca olduğunu bilmemizi ister, ona rağmen varlığını korur. Perdendir, ışıktır, fotoğraf karesidir, fakat bizim belleğimizi gerçek değil, perdenin üzerinde onun yansıması sayılabilecek bir takım görüntüler oluşturmaktadır. Buna karşın tıpkı Jean-Paul Sartre’in dediği gibi algıladığımız veya gördüğümüz gerçek bize rağmen o hep vardır ve bizden bağımsız bir şekilde var olmaya devam etmektedir. Görüntü konusuna geldiğimiz zaman Sartre “zihinsel görüntü” diyerek anlamını son derece soyutlaştırmaktadır. Görüntü ile gerçek arasındaki ilişkiye değindiğimiz zaman görüntünün gerçek olmadığını söyleyebiliriz yalnız onun temsili olduğu konusunda hiç şüphemiz yoktur. Gerçeğin yerini alamaz, fakat özellikle sinemada bizi gerçeğin kendisinden daha fazla etkileyebilmektedir. Bir iki saat boyunca hem ruhsal hem bedensel anlamda bizi alıp götürebilir. Oysaki gerçek bağımsız bir şekilde bambaşka bir yerde varlığını sürdürebilir. Örneğin filmde gördüğümüz bir masa “o” masa olmayabilir fakat görüntü aracılığıyla onun temsili soyutlanmaz tam aksine somut halini korur. Kusurludur, üç boyutlu değildir, körlüğümüzden yaralanıp saniyede 24 kare akıtarak hareket ettiği konusunda bizi ikna etmeye başarır. Fakat bizi burada ilgilendiren nokta, hiçbir teknolojiye ihtiyaç duymayan ve kusursuz olan gerçeğin kendisi değil de sinemada sunulanların belleğimizi işgal etmesi konusudur. Bu durumda filmler belleğimizin bir parçası olabiliyorsa ve hatta Alison Lindberg’in dediği gibi kimliğimizin inşasında veya yıkılışında rol üstlenecek kadar önemliyse o zaman filmde işlenen konular, içinde yer alan görüntüler o derece önemlidir. Dolayısıyla beden şu veya bu şekilde sinema perdesinde bir görüntü olarak her geçen gün çoğalarak artmasının, önemsenmesi gereken bir konu olduğunu söyleyebiliriz. Diğer yandan dijital teknolojinin sinemaya girmesi, makyajın daha üst seviyelere gelmesi ve bunun sonucunda daha gerçekçi

<sup>94</sup> Der. Armand Cuvillier “**Felsefe Yazarlarından Seçilmiş Metinler**”, Cilt 1, Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, 1995 Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, s. 141–142

olması zaten sistemin ekonomi politikasında merkezde yer alan bedenin sinemada eskisine göre daha başat bir yer almasını sağlamıştır.

Burada değinmemiz gereken bir iki nokta daha var. “Blade Runner” filminin daha başında Holden adında bir replikant yok edicisi Leon adındaki birini teste tabi tutar. Amacı Leon’un replikant olup olmadığını öğrenmektir. Bunun için de tek bir yolu vardır, o da duygusal tepkiye yol açacak sorular sormak, yani geçmişe ve belleğin derinliklerine doğru yolculuğa çıkmak gerekmektedir. Holden Leon’a çölde olduğunu ve birden bire orada bir kaplumbağa gördüğünü kaplumbağayı kafasında canlandırmasını söyler. Leon bunun üzerine Holden’a kaplumbağanın ne olduğunu sorar. Bunun üzerine şüphelenen Holden Leon’dan annesinin iyi taraflarını söylemesini ister. Leon bu sorunun karşılığında ayağa kalkar, tabancayı çıkarır ve Holden’ı öldürür. Çünkü cevabı yoktur, geçmişi yoktur, annesi yoktur bu yüzden de onu tarif edemez. Bu soru üzerine yakalandığını ve yok edileceğini anlayınca daha hızlı davranıp onu yok etmek isteyeniyi yok etmenin sebebi de budur.

Aynı filmin bir başka sahnesinde Rachel piyanonun başına geçer ve çalmaya başlar. Deckard yanına gelir. Replikant olmadığı konusunda hem kendisini hem Deckard’ı inandırmaya çalışan Rachel piyano derslerini hatırladığını söyler. Fakat piyano dersleriyle ilgili hatırladığı şeylerin ona mı yoksa Tyrell’in kuzenine ait olduğunu bilmediğini de söyler. Meselenin bu tarafına ilgi göstermeyen Deckard Rachel’a çok iyi çaldığını söyler. Bu noktada Rachel’in becerisi ön plana geçip yaşanmış olan piyano derslerinin onunla ilgili olup olmaması ikinci plana itilmektedir.

*“Filmin ilk versiyonundan farklı olarak yönetmenin kurgusuyla yapılan filmde replikantla insan ve protez hafızayla gerçek arasında kesin ayrımlar yapılmamaktadır.”<sup>95</sup>*

Az önce söz ettiğimiz sahnenin gösterime giren versiyonunda Deckard piyanonun üstüne dizdiği fotoğraflara bakar, yönetmenin kurgusuyla yapılan filmde ise az önce belirttiğimiz gibi Rachel’in çalması onun için replikant olup olmamasından önemlidir. Dolayısıyla yönetmenin kurgusuyla yapılan filmde Deckard’ın bile replikant olma ihtimali doğmaktadır. Bu durumda “Blade Runner” filmindeki evren Baudrillard’ın simülasyon evrenini inanılmaz derecede andırmaktadır. Gerçek ortadan kalkmıştır, sahte ile gerçek arasındaki ayırım yok olmuştur. İnsanla makine arasında fark kalmamıştır, hepimiz birer

<sup>95</sup> Ur. Mike Featherstone, Roger Burrows “**Kiberprostor, Kibertjela, Cyberpunk (Kulture tehnološke tjelesnosti)**”, Prev. Ognjen Strpić, Zagreb 2001, Jesenski i Turk, s.266

replikantız. Gerçeği aramanın ne anlamı ne de faydası vardır. Baudrillard'ın tarif ettiği kitle ve de onun stratejisi bu değil midir? Durmadan sistem tarafından empoze edilen her şeyin emilmesi, tepki gösterilmemesi ve sisteme her anlamda uyum gösterilmesi. Şöyle ki sistemin yaşaması ve de refahın devam etmesi için sürekli büyüme gerekiyorsa kitle bu uğurda şişmanlamaya ve de obez olmaya hazırdır. Medya tarafından yönlendirilen beyinler ve bu obez insanlar gerçekten insan mı yoksa replikantdır mı belli değildir. Bunlara sistem tarafından üretilen yeni varlıklar olarak bakabilir miyiz? Böyle söylemekle acaba çok mu aşırıya gitmiş oluruz bilemiyoruz ama herhangi bir bilim kurgu türü filmde söz etmediğimiz farkındayız. Sözü ettiğimiz dünya günümüzde var olan Batı dünyasıdır, yani dünyanın geri kalanının kendisine örnek aldığı dünyadır.

Belki de bu noktada “protez hafıza” diye adlandırılan şeyin yalnızca bilim kurgu sinemasına ait ve makinalarla ilgili bir şey olmadığını söylememiz gerekecek. Yaşanmamış ve günlük maddi yaşamımızla ilgisi olmayan şeyler pek ala beynimizin bir yerinde yer bulabilir, bizi etkileyebilir, şekillendirebilir, değiştirebilir ve hatta eyleme bile itebilir. Dolayısıyla üzerinde durduğumuz “protez hafıza” için klasik felsefenin bellek konusundaki yaşanmış bir takım şeylere dayalı önermesi kısmi doğruyu içermektedir. Yaşanmamış şeylerin de hafızamızı işgal edebileceğini ve hatta farklı şekillerde etkili olabileceğini göz önünde bulundurmamasından kaynaklanan önerme aynı zamanda bir takım şeylerin değişmeye başladığını göstermektedir. Bu bizim, farklı veya bir öncekine göre değişmiş bir dünyadan söz etmemize yol açmaktadır. Söz ettiğimiz bağlamın dışında bir başka bağlamda da bu filmleri incelemek mümkündür:

*“İnsanın gelecekteki var oluşuyla ilgili tartışmalar yirminci yüzyılın son on yılında yaygınlık kazandı. Bir yanda, insan zekâsıyla aynı düzeyde ya da onu geride bırakan zekâya sahip yapay varlıkların dünyaya yerleşeceği öngörüsünü taşıyan araştırmacı ve kuramcılar vardır. Simule edilmiş hayatın ortaya çıkması, bunlara göre, insanın bağımlı bir konuma yerleştirilebilir, hatta insansız bir gelecek oluşturulabilir. Bu kuramcılar, dünyayı yapay zekâlara, yapay elektronik hayatlar, genetik olarak inşa edilmiş organizmalar veya bilgisayar yazılımına geçirilmiş ve hareketli robotlara yüklenmiş insan bilinçleriyle dolu olacağını iddia etmektedir.”<sup>96</sup>*

Günümüzde bilim ve teknolojiye aşırı hız sinemada bilim kurgu türünün kimi unsurlarının günlük hayata girmesini de çabuklaştırmıştır. Bundan dolayı bilim kurgu sinemasıyla gerçek hayat arasındaki mesafe gittikçe azalmaktadır. Bu türün yaratıcıları artık eskisi kadar geniş bir alana sahip değildirler. On yıl önce çekilen bilim kurgu filmdeki

<sup>96</sup> Claudia Springer “**Elektronik Eros**”, Çev. Hakan Güneş, İstanbul Ekim 1999, Sarmal Yayınevi, s.27–28

mükemmel tasarlanmış bir dekor on yıl sonra eskimiş ve çekiciliğini kaybetmiş görünmektedir. Buna rağmen sinemada bilim kurgu aracılığıyla hayal etmek bilimi fikir düzeyinde etkilediği gibi, bir takım bilimsel çalışmalar bilim kurgu türünde bir filmin konusunu teşkil edebilmektedir. J. G. Ballard “Çarpışma” adlı romanının girişinde daha da öteye giderek şunları yazmaktadır:

*“...Kurguyla gerçek arasındaki dengenin son on yirmi yıldır önemli ölçüde değiştiğine inanıyorum. Bu ikisinin rolleri gün geçtikçe tersine dönüyor. Yaşadığımız dünyayı, pazarlamacılık, reklâmcılık, reklâmcılığın bir kolu olarak görülen politika, özgün tepkinin yerini televizyon ekranı aracılığıyla deneyimin alması gibi çok çeşitli kurgu türleri yönetiyor. Bizler kocaman bir romanın içinde yaşıyoruz. Özellikle yazar, romanına kurgusal bir içerik bulmaya gitgide daha az gereksinim duyuyor. Kurgu zaten önünde. Yazarın görevi gerçeği icat etmektir.”<sup>97</sup>*

Konumuz bağlamında bir başka filme değinmek istiyoruz. Peter Brooks “*Body Work: Object of Desire in Modern Narrative*” isimli kitabının “*Narrative and the Body*” başlıklı bölümüne “Bedenler bir şekilde bizimle hep beraberdir...” şeklindeki sözlerin sinemadaki karşılığını Christopher Nolan’ın “*Memento*” adlı filminde bulabiliriz. Söz konusu filmde hafıza sorunu yaşayan başkarakter, hafıza kaybına ve eşinin ölümüne yol açan olayla ilgili ipuçları kısa notlar şeklinde bedenine dövme yaparak yazmaktadır. Bu durum bedenin film boyunca karşımıza daha belirgin bir şekilde çıkmasına yol açmaktadır. Hafızanın kayıp olduğu yerde yazının devreye girmesiyle bir bellek oluşturulmaktadır. Yazının da yetersiz olduğu yerde devreye fotoğraf girmektedir. Aynı şekilde de fotoğrafın yetersiz kaldığı yerde yazı devreye girmektedir.

Hafıza kaybı yaşayan başkarakter kaldığı otelin adresini ve adını yazarsa kaldığı yeri kolayca bulabilecektir, fakat filmde buna karşın oteli fotoğraf vasıtasıyla bulmaktadır. Bedende olduğu gibi fotoğrafın üzerinde de yazılı bir açıklama veya not bulunmadığı takdirde gerçeğe dair akataramayacağı ipuçları bulunmaktadır. Örneğin filmin başkarakterinin elinde sıkça gördüğümüz Teddy’nin fotoğrafının arkasında “Teddy” ve “Don’t believe his lies” yazmasa fotoğraftaki kişinin ne kim olduğunu, ne yapmak istediğini ve de olayla ne tür bağlantısı olduğunu eylemlerini görmeden bilemezdik. Aynı şekilde de hafızasını yitiren birisi için yazının de yetersiz olduğu anlar vardır. Mesela az önce verdiğimiz Teddy örneğini tekrar edersek, Teddy’nin yazıyla mükemmel bir tasvirini yapabiliriz fakat onu bu şekilde asla tanıyamayız. Onun Teddy olduğunu daha önce belirttiğimiz gibi fotoğraf + yazı söyleyebilir

<sup>97</sup> J. G. Ballard “*Çarpışma*”, Çev. Nurgül Deveci, İstanbul Nisan 1997, Ayrıntı Yayınları, s. 6

veya olaydan haberdar olan başka bir kişi. Dolayısıyla yazı burada o başka bir kişi veya 'ötekinin' yerini almaktadır. 'Öteki' ise önemlidir, çünkü onun sayesinde başkarakterimiz kim olduğunu ve 'ötekinin' de kim olduğunu bilmektedir. Filmdeki başkarakterin önemli ipuçları notlar şeklinde bedenine yazması, bedene yeni bir işlev yüklemektedir. Beden üzerine yazılan bu notlar, hafızasını yitiren birisi için hem asla kaybolmayacağı ve de onlar unutulduğu zaman her an görülebileceği bir yerde muhafıza edilmektedir - bedeni üzerinde. Tüm bunlar Peter Brooks'un söylediği gibi bizden asla ayrılmayan bedenin üzerinde olmaktadır. Peki, bu durumda, imaj oluşturmak veya belli bir estetik amaçla değil de daha çok yitirilen belleği canlı tutmak için adeta bir kâğıt gibi kullanılan bedene neler olmaktadır? Bedenin üzerinde yazıların bulunduğu bütün kısımlar aslında bedenin belli bir anlamda yok olduğu kısımlardır. Bu filmdeki başkarakter için olduğu kadar seyirci için de geçerli bir durumdur. Dolayısıyla beden üzerindeki yazılanlar her ne kadar bedeni ön plana çıkarsa da, filmdeki önemi açısından bedeni değil yazılanları okumakta ve görmekteyiz. Bu yüzden de bedenin bir nevi kâğıt işlevini gördüğünü söyleyebiliriz. Nasıl ki okuduğumuz bir romanın en heyecanlı yerinde kâğıdın ve kitabın baskıdan dolayı sahip olduğu kokusunun bile farkında değilsek burada da gözümüz yazıdan başka bir şey görmemektedir. Tam da bu noktada Helen Cixious'nun yazı ve beden üzerindeki kuramı paradoksal bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Cixious'nun yok olan kadının ancak yazı yazma vasıtasıyla var olabileceği savı bu durumda erkeğin yazı vasıtasıyla yok olduğu savına tekabül ederek belirttiğimiz kuramın paradoksal devamı niteliğindedir.

Hafızasını yitiren ve onun peşinde olan birinin gözünden izlediğimiz bu film sondan başa doğru giden bir kurguya sahiptir. Filmde ne gelecek ne de şimdiki zaman vardır, yalnızca geçmiş zaman ve geriye dönüş. Geriye dönüşün ve de filmin başladığı yerde aslında şimdiki zamandan kopma gerçekleşmektedir. Filmdeki başkarakterinin elinde az önce öldürdüğü Teddy'nin fotoğrafını daha net görmeyi beklerken, daha fazla ağardığını gördüğümüz andan itibaren ki bu filmin açılış karesidir, yalnızca geçmişin var olduğu bir evrende olduğumuzu anlarız.

Filmin en sonunda, daha doğrusu en başında şöyle bir cümle geçer: "Hepimiz kim olduğumuzu bilmek için anılara ihtiyaç duyarız." Olayın en başında geçen bu cümle filmin kapanış cümlesidir. Nasıl ki toplumlar\* veya uluslar varlıklarını bir takım bellekler üzerine

---

\* Bkz. Paul Connerton "Toplumlar Nasıl Anımsar?", Çev. Alaeddin Şenel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

kuruyorlarsa ve nasıl ki eski Yunan tragedyalarında kimlikler ancak bedendeki bir takım izler sayesinde tespit edilebiliyorsa “Memento”daki başkarakterimiz de bu anlamda varlığını beden üzerindeki yazılara borçludur. Kişi toplumlar gibi daha ufak çaplı bellekler sayesinde kendi varlığını muhafaza etmektedir. Gerisi ise fizikten ibarettir. Çünkü etrafımızdaki dünya beyindeki süreçlerdir ve bunları yitirdiğimiz anda anlamlar yitmiş oluyor ve bu aynı dünya tinsiz bir fizikten ibaret olur.

## 2.5. TÜKETİM TOPLUMUNDA BEDENİN SİNEMADAKİ SUNUMU AÇISINDAN DAVID CRONENBERG SİNEMASININ İNCELENMESİ

Cronenberg sineması birkaç filmi dışında, çoğu zaman korku, korku-bilim kurgu veya bilim kurgu türü çerçevesinde değerlendirilmektedir. Her ne kadar ilk bakışta filmlerinin çoğu özellikle biçimsel anlamda böyle bir izlenim bıraksa da, içerik olsun veya sıklıkla bizi kandıran biçim olsun söz konusu türlere ait olan klasik diye nitelendirebileceğimiz özellikleri taşımamaktadır. Her şeyden önce bilim kurgu ve korku sinemasındaki gerilim, macera, ritim ve efekt gibi ana unsurlar Cronenberg'in bir çok filminde en aza indirilmiş durumdadır. Bu yüzden Cronenberg'in sinematografisi kendi türünde farklı bir yere sahiptir. Görsel anlamda büyülemekten çok\* işlediği konular (füturistik ve fantastik görünüyor olsa da) çoğunlukla teknolojinin kontrolden çıkmaya başladığı çağdaki insanın hem maddi hem manevi anlamdaki özü terk edişiyle ilgilidir. Üzerine çalıştığımız konu açısından bu kişisel ve çoğu zaman içeriğin ön planda olduğu sinemanın üzerine durmayı uygun görüyoruz. Cronenberg sineması bize kimi zaman Baudrillard'ı anımsatarak gerçeğin yeni bir boyuta geçtiğini, değiştiğini veya yok olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Söz konusu gerçekliğin yok oluşu beraberinde şu ana dek bildiğimiz ve tanıdığımız insanı da alıp götürmektedir. Bu gelişmelerin çoğu özellikle teknoloji aracılığıyla tecavüz edilen ve bir daha asla o eski gerçek olamayan gerçeğin kendisine tecavüz edenlere gösterdiği tepkiden kaynaklanmaktadır:

*“Görsel olarak yönlendirilen bilgisayar ara yüzleri, film, fotoğraf ve onlardan önce resim ve çizim, insanların dünyayı görme biçimlerini çok değiştirdi. İnsanlar sinema perdesindeki ilk yakın çekim yüzlerin dev görüntüleri karşısında çılgınlık atarak kendilerini salondan dışarı atmışlardı. Rönesans, Grek felsefesinin yeniden keşfedilmesinden olduğu kadar, perspektifin ortaya çıkmasından da etkilenmişti. Kültürel evrimimizin bir parçasıdır bu; yaygınlaşmış bir görsel paradigma ne zaman yeni bir boyuta girse gerçeklik bir parça yön değiştirir. Siber mekânın dönüşümünde (dijital bilgisayarın doğası gereği) gerçeklik epeyce değişmekte.”<sup>98</sup>*

Kimileri, alıntıda belirtilen sebeplerden dolayı, değişime uğramış bu gerçeği Postmodernizm (Bell, Eagleton, Jameson), kimileri ise gerçekliğin tam anlamındaki yokluğundan şikayet ederek bu duruma Simülasyon Evreni demektedir (Baudrillard). Cronenberg bu bağlamda özellikle “*Videodrome*” adlı filminin içeriğiyle adeta McLuhan ve

\* Özellikle bilimkurgu sineması çoğu zaman yalnızca görselliğiyle büyüleyen, içeriksiz ve para kazanmak amacıyla yapılan bir tür olarak nitelendirilmektedir. Michael Ryan ve Douglas Kellner “**Politik Kamera**” adlı eserlerinde ise bu türe ait filmlerin egemen ve muhafazakâr ideolojiyi yansıttıkları iddia etmektedir. Bkz. Michael Ryan & Douglas Kellner “**Politik Kamera**”, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul Eylül 1997.

<sup>98</sup> Kevin Robins “**İmaj (Görmenin Kültür ve Politikası)**”, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999, s. 80

hatta Baudrillard'vari bir söylev çekmektedir. Cronenberg'in filmografisine genel olarak baktığımızda filmlerinin çoğu beden etrafında gelişmektedir. Fakat söz konusu beden modernleşme (ilk başlarda olumlu, daha sonra ise hedefinden şaşan süreç) projesi çerçevesinde teknoloji tarafından belirlendiği için hem biçimsel hem içerik anlamda değişikliğe uğramaktadır veya eskisine nazaran yok olmaktadır. Cronenberg'in filmlerini sürekli meşgul eden beden işte bu sözünü ettiğimiz ve gittikçe yok olan bedendir. Şimdi de sinemasına bir göz atmaya çalışalım.

İlk uzun metrajlı filmini çekmeden önce Cronenberg dört kısa metrajlı film çekti. Bunların dördü de büyük prodüksiyonlardan uzak ve düşük bütçeli filmlerdir. Kısa filmlerini izleme olanağına sahip olmadığımız halde, haklarında yazılanlardan yola çıkarak Cronenberg sineması hakkında ipucu verdiklerini rahatça söyleyebiliriz. Örneğin yönetmenin, daha önce belirttiğimiz gibi ana konusu olan beden ve onun dönüşümü, dolayısıyla yok oluşu 1970 yılında çektiği kısa metrajlı "Crimes of the Future" adlı filminde bu net bir şekilde ortaya çıkmaktadır:

*"(...) Kozmetik ürünlerin yol açtığı bir alerjik reaksiyon sonucunda dünya yüzeyindeki bütün kadınlar yok olmuştur ve bir takım klinikler ve araştırma kurumları tek bir biyolojik cinsiyetin var olduğu bu tuhaf ortamda cinselliği farklı yönleriyle yeniden keşfetmek için "bilimsel" çalışmalar yürütmektedirler. (...) Akvaryumların bulunduğu klinikte tedavi gören bir hastanın bedeni sürekli olarak görünüşte işlevsiz olan organlar üretir; filmin kahramanı Adrian Tripod ile işbirliği yapan bir diğer mutant'ın burnundan ne işe yaradığı belli olmayan anten benzeri ince kablolar sarkar."*<sup>99</sup>

Cronenberg'in bundan sonraki filmlerinde de beden benzer muameleyi görmekte ve benzer şekillerde dışavurumlarla kendini göstermektedir. Çünkü Cronenberg'in sinematografik evreninde beden et ve kemikten çok kablolar, her tür şekle dönüşebilen, iğrençleşen, hastalıklı (kanseri andıran ama kanser olmayan) bir hücre yuvası olarak gösterilmektedir.

İlk uzunmetrajlı filmi "Shivers" (Ürpertiler), "They Come From Within", "The Parasite Murders" ve "Orgy of Blood Parasites" isimleriyle de tanınmaktadır. Dünyada özellikle bilimin kat ettiği ilerleme ve özellikle de gelişmiş ülkelerin ulaştığı refah seviyesi, medya vb. sosyologlar tarafından incelendiğinde daha çok toplumsaldaki değişimi vurgulamaktadırlar. Baudrillard mesela bırakın toplumu, kitleden bile söz edilemeyeceğini söylemektedir. Örneğin bu konuyla ilgili olan Türkçeye çevrilmiş metninde "yığın" hatta

---

<sup>99</sup> Orhan Anafarta "Cronenberg Projesi", Geceyarısı Sineması, Sayı 3, s.4



“sessiz yığın” terimi kullanılmaktadır. Dolayısıyla sosyoloji genel anlamda toplumsaldaki değişiklikleri vurgularken, Cronenberg aynı şeyi beden üzerinden sinema aracılığıyla yapmaktadır. Bedenin ön planda olduğu filmlerinde bir nevi rasyonelitenin bedene teslim edilmesiyle içgüdüsel olanın ön plana çıkması söz konusu edilmektedir. “Shivers” filminde bir doktor kaybedilen organların yerini (gerekten organa dönüşerek) alabilecek bir ilaç üretir. Fakat ilaç kontrolden çıkınca ve yan etkileri göstermeye başlayınca bir parazit şeklinde insandan insana bulaşmaya başlar. Söz konusu parazitin bulaşabilmesi veya yaşayabilmesi için bedenler arası sıvı değiş tokuşuna ihtiyaç duyulduğu için etkisini bulaştığı kişilerin hemen birbirleriyle sevişmeye başlamasıyla gösterir. Burada beden biyolojinin ve aklın ona gösterdiği yönde değil sentetik bir ürünün ona emrettiği yönde ilerlemektedir. Cinsel ilişki artık yalnızca birbirini tanıyan iki kişi arasında yapılan bir şey değildir. Artık baştan çıkarmaya da gerek yoktur, müstehcenlik yeterlidir. Bu yüzden de cinsel ilişki birbirini hiç tanımayan (genelevdeki sevişmeyi andıran) iki kişi arasında da gerçekleşebilmektedir. Cronenberg’in bir çok filminde cinsellik tam anlamında değişime ve ucube bir şeye bürünmüştür. Gelecek sağlayan bir şey değildir ve artık normal bir şekilde yapılamamaktadır. Hatta bunun daha ötesi de vardır:

*“Vücut derisi/ten “çıplaklık” olarak değil erojen bir bölge gibi algılanmaktadır...”<sup>100</sup>*

Dolayısıyla beden, üstü örtülü bile olsa her gördüğümüzde cinsel boşalmaya benzer bir şey yaşayabilmekteyiz. Liberal sistem sayesinde bedenin her hangi çıplak bir yeri göstergebilimsel anlamda bize cinselliği veya cinsel teması çağrıştırmaktadır. Bedenin bu şekilde sunulması ve aşırı cinselleştirilmesi liberal düzenin hayatta kalması için yaptığı çırpınışların sonucudur. Çünkü tezimizin birinci bölümünü göz önünde bulundurduğumuzda ve özellikle de antropolojik verilere baktığımızda ilkel toplumlarda çıplak veya giyinik beden diye bir ayırım yoktur. En azından bizim anladığımız anlamda yoktur. Çıplaklık Duerr’in\* kanıtlamaya çalıştığının aksine her zaman değil daha çok uygarlaşma süreciyle ortaya çıkan ve önemsenmeye başlayan bir olgudur. Günümüzde ise geçmişe oranla en marjinal haline ulaşmış bulunmakta ve iktisadi anlamda son derece kullanılabilir hale getirilmektedir. Örneğin bir ürünün daha çok satılması ve tanıtılması amacıyla özellikle kadın vücudu ayartıcı ve baştan çıkarıcı unsur olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda belki de tam bundan dolayı

<sup>100</sup> Jean Baudrillard “**Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**”, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2002, s. 75

\* Duerr, Hans Peter “**Uygarlaşma Sürecinin Miti (Çıplaklık ve Utanç)**” Cilt I, Çev. Tarhan Onur, Dost Kitapevi, Ankara Mayıs 1999

Cronenberg sinemasında bedenler çirkinleşmekte, deforme edilmekte ve çoğunlukla hastalıklı görünmektedir. Çünkü Croneberg'in filmlerinde yer alan vücutlar, sistemin nesne olarak değerlendirdiği ekonomik işleve sahip olan vücutların tam aksi bir görünümüne sahiptir. Paradoks şurada yatmaktadır her ikisi de gelir getirmekte ve ilgi çekmektedir.

İkinci filmi olan “Rabid” (Kuduz) ilk uzun metrajlı filmi gibi bedeni yine sentetik bir şekilde (bilimin aracılığıyla) bir deformasyona uğratmış olsa da, filmin de yeni bir şeyler anlatmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Bunlara değinmeden önce filmin işlediği konuya bir göz atalım:

*“Rose (Marilyn Chambers), kötü bir motosiklet kazası geçirerek ağır yaralanır ve ölmeden yetiştirilebildiği en yakın hastaneye götürülerek ameliyata alınır. (...) Don Keloid kadını kurtarabilmek için henüz denenmemiş radikal bir operasyon tekniği kullanmak zorunda kalır: kaybedilen iç organların şeklini alabilen sentetik bir organizmanın bedene yerleştirilmesi. Bağırsakların yerini alması beklenen bu organizma her nasılsa bu işlevi yerine getirmez ve Rose'un koltuk altında oluşan aniüs benzeri bir delikten dışarı uzanabilen kana susamış bir tür penis haline gelir.”<sup>101</sup>*

Bir önceki filmle ilgili yaptığımız yoruma bağlantılı olarak bir şey söylememiz gerekirse, bilimin bu filmde de ölümcül bir hata yaptığını söyleyebiliriz. Çünkü yapılan uygulamayla istenilen sonuca ulaşamamaktadır. Her seferinde bilimin ürettiği, dolayısıyla kendi kontrolü altında olması gereken şey, kontrolden çıkmakta, tam bağımsızlığa kavuşarak istediğini yapmaktadır. Böylece insanın egemenliği altında olması gereken (ava giden avlanır misali) onu egemenliği altına almaktadır. Bunun sonucunda da (uygulama onun üzerinde yapıldığı için) beden değişime uğramakta ve cinsiyetini yitirmektedir. Fakat bu unisex yani her iki cinsle ait olmak bir cinsiyet yitirilişidir. Bu her cinsin her tür cinsel organa sahip veya ona sahip olmadan da cinsel ilişkiye girilebileceği bir evrendir. “Shivers” filminde kurbanlar birbirleriyle sevişirken bu filmde birbirlerini öldürmektedirler. Filmin sonunda söz konusu semptomları taşıyan biri tarafından öldürülen Rose'un Sokak ortasında duran cansız bedenini temizlikçiler çöp kamyonuna atarlar. Rose'un ölü bedenine karşı gösterilen bu davranışla aslında insana karşı gösterilen davranış arasında fark yoktur. Dolayısıyla insan buradaki sahnede herhangi canlı varlık gibi gösterilmemektedir. Bedenini hem fonksiyonel hem biyolojik anlamda yitiren insan değil, canlı bile sayılmamaktadır. O insanın kontrolünden kaçırıldığı teknolojinin ve sistemin ürünüdür. Yoksa makyaj malzemesinin bir “sanayi ürünü” olduğu çağ başka nasıl algılayabilir veya açıklayabiliriz.

<sup>101</sup> Orhan Anafarta “Cronenberg Projesi”, Geceyarısı Sineması, Sayı 3, s. 5–6

Üçüncü filmi olan “Fast Company”den bir yıl sonra yani 1979 yılında özel bir yere sahip olan “The Brood” (Kuluçka) adlı filmini çekti. Bu film önceki filmlere göre hem prodüksiyon açısından hem görsel anlamda daha üst düzeydedir. Bunun önemli nedenlerinden birisi Cronenberg’in bu filmle yıllarca beraber çalışacağı ekibi yakalamış olmasıdır. Bunların arasında özellikle şu isimleri saymak gerekir: Mark Irwin (görüntü yönetmeni), Ron Sanders (kurgu), Carol Spier (yapım ve tasarım) ve Howard Shore (müzik). Bunların arasında özellikle son iki kişi neredeyse günümüze kadar Cronenberg’in vazgeçemediği kişilerdir. “The Brood” adlı filminin konusuna geri dönecek olursak: zihinsel rahatsızlıkları tedavi eden Dr. Raglan’ın uyguladığı yöntemine göre zihinsel hastalıklar bedensel yönde semptomlar gösterdikleri takdirde tanımları konulabilir hale gelmektedir. Fakat burada bilimin yine gözden kaçırdığı ve hatalı olduğu bir nokta vardır. Zihinsel rahatsızlığın ne olduğunu tespit etmek için bedene uygulanan baskı, belli bir noktadan sonra bedenin bir daha kontrole alınmamak üzere kontrolden çıkmasına yol açmaktadır. Tedavi gören Nola’nın bedeni sürekli öfkeli olduğu için karnından dışarı çıkan cüce şeklindeki yaratıkları üretmektedir ve bu yaratıklar onun öfke duyduğu kişileri öldürmektedir. Bu filmde de yine önceki filmlerinde olduğu gibi kontrolden çıkmış ve ‘kafasına göre’ takılan bedene rastlamaktayız. Her tür zihinsel kontrolden çıkan kocasının bedeni son derece tehlikeli ve zararlı olmaya başlayınca çaresiz kalan Nola’yı boğarak öldürür ve dolayısıyla cüceler de Nola’nın ölümü üzerine yok olup giderler. Bu filmde olduğu gibi cinsel ilişkiye girmeden doğurabilen kadın ve reklamın en önemli malzemesi kadın bedeni olumlu bir tavır olarak algılanabilir mi? Bize göre bu durum genel anlamda kadını ve ona ait en temel özellikleri de ortadan kaldırmaktadır. Bununla birlikte kadının özellikle bedensel anlamda ortadan kalkmasına yol açmaktadır. Dolayısıyla Nola’nın kocası tarafından öldürülmesini, kadına ve doğurganlığına yönelik bir tavırdan çok kadının bulunduğu durumun vurgulanması gibi algılanması gerekir. Akılla beden ikilemini ortadan kaldırdığımızda ki bunu Dr. Raglan filmde yapmaya çalışmaktadır, ortada yalnızca bedenin kalması mümkün değildir. Çünkü geride hiçbir şey kalmaz. Çünkü bu ayrılmaz ikilinin varlığı tam da eş zamanlı var olmalarından ve aralarındaki diyalektik ilişkiden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla ancak bir arada oldukları ölçüde var olmaktadırlar. Yoksa zihinsiz bedene boşuna ‘bitkisel hayat’ denilmemektedir. Günümüz Batı dünyası kimi durumlarda bilim ve teknolojinin vasıtasıyla toplumsal olanı ‘bitkisel hayatta’ tutarak yaşadığını inandırmaya çalışmaktadır. Cronenberg düşünsel anlamda bizi buralara kadar getirirken aynı zamanda da onunla beraber benzer soruyu sormamıza yol açmaktadır: Bütün bunlar gerçekten bilim mi? Sınırları nerede ve olmalı mı?

Beşinci filmi olan “Scanners” (Tarayıcılar) ile Cronenberg bilim kurgu sinemasına daha bariz bir şekilde adımlarını atmış oldu. Hamilelerin kullandıkları Ephemerol adlı ilaç sayesinde doğan insanlar özel telepatik yeteneklere sahip olmaktadır. Bu nedenle bu insanlar diğer insanların düşüncelerini duymakta ve özellikle kalabalık yerlerde duydukları seslerden aşırı derecede rahatsız olmaktadır. Oysa başkalarının düşüncelerini duymak, insanın kendisinin düşünmesini engellemesi anlamına gelir. “Bu duruma Descartes'çı bakışla yaklaştığımızda bu kişilerin var olmadıklarını söyleyebiliriz. Şizofreni hastalığını andıran bu rahatsızlık kişinin düşünme yeteneğini elinden almaktadır. Çünkü kendileriyle ilgisi olmayan bir sürü sesi (bilgi) istek dışı dinlemek ve duymak zorundadırlar. Seslerin çokluğundan dolayı rahatsız olan kişilerin kafalarında tam bir kaos oluşmaktadır. Çünkü seslerin çokluğu ve farklı içeriği beraberinde anlamsızlığı getirerek rahatsızlık veren gürültüden başka bir şey olmamaktadır. Bu durumun bize medya ve iletişim mağduru olan günümüz insanını hatırlattığını söyleyebiliriz. Kaldı ki filmin kendisi de Marshall McLuhan’a göndermelerde bulunmaktadır. Dolayısıyla bu telepatik özelliklere sahip olan, daha doğrusu rahatsız olan kişiler aslında her gün farklı formatlardaki medya bombardımanına tutulan bizler değil miyiz? Medyadan gelen bu seslerin çokluğu filmdeki rahatsız kişilerin kafalarındaki ve büyük şehirlerin uğultusunu andırmaktadır. Peki bu çok sesli ve özgür medyanın ürettiği anlam nerede veya bu durumda başına neler gelmektedir:

*“(…) Haber enflasyonu ile anlam deflasyonu arasında, haber-anlamı doğrudan yok ya da nötralize eden bir niteliğe sahip oldukça belirgin ve zorunlu ilişki vardır. Anlam yitiminin doğrudan iletişim araçlarıyla kitle iletişim araçlarının haberi eriten, ikna edici bir biçime sokan müdahaleleriyle bir ilişkisi vardır.”<sup>102</sup>*

Konuya bu açıdan yaklaştığımızda çokluk ve bolluk yokluğa veya yok oluşa işaret etmektedir. Dolayısıyla kafalarda duyulan ve medyayı andıran bu bir sürü ses aslında hiçbir anlam üretmemektedir. Kaldı ki öyle bir ortamda üretmek de pek mümkün görünmemektedir. Mesele sistemin bu çokluk ve bombardıman aracılığıyla varlığını gösterme çabasından kaynaklanmaktadır. Filmin bir sahnesinde bu telepatik ilişki geliştikçe, daha doğrusu rahatsızlık ilerledikçe kafa bir balon gibi patlar. Cronenberg ise kendisiyle yapılan bir röportajda özellikle bu sahne ile ilgili ironik bir açıklamada bulunmaktadır:

---

<sup>102</sup> Jean Baudrillard “**Simülakrlar ve Simülasyon**”, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir Haziran 1998, s. 101–102

*“Özel bir şey yapmadım, kafaları bütün diğer, normal Kuzey Amerikalı gençler gibi patlattım.”<sup>103</sup>*

Burada her ne kadar yönetmenin kendisi şiddet anlamında doğrudan Amerika’daki hayatla ilişki kuruyor olsa da bizi asıl ilgilendiren bir başka nokta vardır. O da bu durumun aslında gerçeğin ta kendisi olmasıdır. Bu kabusvari sinemadaki gerçekler gerçektekilerden ne daha az ne de daha korkunçtur. Aradaki fark filmdeki kadar korkunç ve fantastik görseelliğin olmamasıdır. Yani fark biçimsel düzeyde kendisini göstermektedir. Dolayısıyla günümüz dünyasına dair geliştirilebilecek nihilist bakış açısı hayal ürününden çok gerçeğin kendisinden kaynaklanmaktadır.

“Scanners” filminden iki yıl sonra, yani 1982’de Cronenberg belki içerik anlamında daha sonra üzerine duracağımız en iyi filmini “Videodrome”u çeker, bu filmden bir yıl sonra da “The Dead Zone” adlı filmini çekti. 1986 yılında çektiği “The Fly” (Sinek) adlı filmiyle o zamana dek çektiği tüm filmlerin toplam hâsılatından daha fazla hâsılat elde etti. Bu film aslında 1958 yılında Kurt Neumann çektiği “The Fly” filmin yeniden çevrimidir.

*“Orijinal hikâyede madde teleportasyonu ile uğraşan bir bilim adamı transfer kabine kazara giren bir sinekle birleşip diğer kabinden kafası ve bir kolu sineğinkiler ile yer değiştirmiş olarak çıkıyordu. Canavarlara değil de “canavarlaşma” sürecine daha meraklı olan Cronenberg, filmin, teleportasyon odasından görünüşte normal çıkan bilim adamı Seth Brundle’ın (Jeff Goldblum) 96 dakikaya yayılan korkunç bedensel dönüşümü üzerine kurdu.”<sup>104</sup>*

Cronenberg gerçekten de bu filmde bedenin yavaş yavaş dönüşerek ve iğrençleşerek nasıl yok olduğunu aşama aşama göstermektedir. Anafarta’nın da belirttiği gibi basit bir canavar hikâyesinden çok dönüşümlerle ilgilenen Cronenberg bu filmin hikâyesini de orijinal çevrime göre insandan sineğe dönüşme süreci üzerine kurmaktadır. Başarılı teleportasyondan sonra görünmez kaza sonucu Brundle’un DNA’sı bir sineğin DNA’sıyla birleşir ve kendisi o andan itibaren sineğe dönüşmeye başlar. Bu durumun ilk belirtileri sırtında çıkan kalın tuhaf kıllar şeklindedir. Daha sonra ise pis kokması, aşırı yemek yemesi ve abartılı enerjiye sahip olması tuhaf bir şeylerin olduğunu sezmesine yol açmaktadır. Kız arkadaşı da (Gena Davis) onun yavaş yavaş kötü kokmaya başladığını anlamaya başlar. Brundle teleportasyon makinesinde DNA düzeyinde bir sinekle birleştiğini öğrenince bulunduğu durumdan kendisini kurtarmaya çalışır. Ama yapmaya çalıştığı her şey başarısızlıkla sonuçlanıp dönüşümü durduramamaktadır. Cronenberg’in önceki filmlerinde olduğu gibi bu filmde de insan ile

<sup>103</sup> Mark Kermode “**David Cronenberg Interview**”, Sight and Sound, March 1992, s. 13

<sup>104</sup> Orhan Anafarta “**Cronenberg Projesi**”, Geceyarısı Sineması, Sayı 3, s. 11

teknoloji işbirliği korkunç bir bedensel dönüşüm ve ölümle sonuçlanmaktadır. Dolayısıyla Brundle'ın ürettiği teleportasyon makinesi kendi korkunç ölümüne yol açar. Bütün o kusursuz düzeni bozan ise bir sinektir. “Crash” filminde nasıl ki cinsellik ölüm anlamını içinde barındırıyorsa bu filmde de teknoloji aynı anlamı barındırmaktadır. Brundle tüm çabalarına rağmen en sonunda sineğe dönüşür ve kendi isteğiyle kız arkadaşı onu av tüfeğiyle öldürür. Bu filmin şimdiye kadar sözünü ettiğimiz filmlerine göre farklı bir noktası vardır. Diğer filmlerinde ölüm veya yok oluş esnasında bedensel anlamda bir takım deformasyonlar yaşanmış olsa bile sonuç olarak insan biçimi korunmaktaydı. Bu filmde ise önce bedensel anlamda bir yok oluş (hayvanlaşma) süreci yaşanmakta, daha sonra bu süreç tamamlandığında ölüm gerçekleşmektedir. Şöyle ki öldürülen Brundle için artık bir insan olduğunu söyleyemeyiz, tıpkı bir böcek olduğunu söyleyememiz gibi.

Bu filmde iki yıl sonra yani 1988 yılında Cronenberg “Dead Ringers” (Ölü İkiizler) filmini çekti. Bu filmle beraber Cronenberg'in görüntü yönetmeni değişti ve Mark Irwin'in yerine Peter Suschitsky geçti. Görüntü yönetmenin değişmesi doğal olarak özellikle görsel anlamda bir takım değişikliklere yol açtı. Şöyle ki Irwin'e göre Suschitsky'de Cronenberg'in anlattığı o hastalıklı ve bir anlamda izole edilmiş dünya daha fazla ortaya çıkmakta ve kendini göstermektedir. Bunun sonucunda, örneğin sözünü ettiğimiz “Dead Ringers” adlı filmdeki klinik ortam daha etkileyici hale gelmektedir. Filmde ikiz kardeşler olan Eliot ve Beverly bir jinekoloji kliniğini yönetmektedirler. Aralarındaki fark Eliot daha çok konferanslarla ilgilenirken, Beverly ameliyatlara yaparak doğrudan hastaların bedenleriyle uğraşmaktadır. Eliot kendinden emin ve insanlarla rahatça iletişim kurarken, Beverly daha çok içe kapalı ve duygusal biridir. Aynı şekilde de Eliot kadınlarla rahatça ilişki kurarken, Beverly ise neredeyse hastaların dışında onlara yaklaşmamaktadır. Bunun sonucunda Eliot kadınlar konusunda beceriksiz olan Beverly'nin yerine geçmesine izin vermektedir. Beverly zamanla kadınların bedeninde bir takım yanlışlıkların olduğunu düşünür ve onları ‘düzgün hale’ getirmek için bir takım ameliyat aletlerinin çizimlerini yapmaya başlar.

*“(…) İkiizlerden biri işi iyice ileri götürüp hezeyanlara yakalandığı bir anda “vajinanın içine daha rahat girecek” eğri büğrü aletler yaptıracak ve bunları hastaları üzerinde denemeye kalkışacaktır. Cronenberg'in tıp bilimine bakışı değil mi burada? Bedene müdahalenin en abartılmış biçimini gösteren sanatçı, bunun normal hallerine de kuşkuyla (ve korkuyla) bakmamızı istiyor.”<sup>105</sup>*

<sup>105</sup> Durul Taylan “Genetik Çağın Dâhisi: David Cronenberg”, Sayı 14, s. 23

Cronenberg bilime kuşkuyla bakmamızı istemekten çok, bilim alanında son 20-30 yılda ortaya daha belirgin bir şekilde baş döndüren hıza ve tüketim toplumu bağlamında ortaya çıkan tavra karşı çıkmaktadır. Çünkü bilim artık sınırları aşmış, iyilik yapmak isterken kötülük yapmaya başlamıştır. Bundan dolayı Cronenberg'in filmlerin çoğunda bilim mutlaka kötü bir sonuca yol açan ölümcül bir hata yapar. Baudrillard'ın da bu anlamda bilime karşı benzer fakat ironik bakışı söz konusudur. Baudrillard "Çaresiz Stratejiler" adlı kitabının "Şişko" bölümünde gelişmiş ülkelerde şişmanların aşırı artışından söz etmektedir. Sistemin hayatta kalması için çaba gösteren bilim bu noktada bir yandan ideal beden ölçülerini sunarken diğer yandan hormonlu ve son derece zararlı gıdalarla insanları aşırı kilolu hale gelmesine neden olmaktadır. Daha sonra ise bu aynı sistem, yine bilimin aracılığıyla şişirdiği insanları önerdiği rejim ve diyetle normal veya ideal hale getirmeye çalışmaktadır. Bunun bilimle uzaktan veya yakından bir alakası yoktur. Bu bir oyundur, sistem tarafından oynanan bir oyun. Bilimden çok sistemin ömrünü uzatmaya yönelik kusursuz bir ekonomi politik. Çünkü hem şişmanlatma hem zayıflatma ekonomi politikası arkasında inanılmaz büyük bir sanayi yatmaktadır. İşte bilimin, bilim olmaktan çıktığı ve özellikle de ekonomiyle flört etmeye başladığı noktalardan birisi burasıdır. Bu yüzden Baudrillard olsun Cronenberg olsun her ikisinin de buna karşı durduklarını düşünmekteyiz. Baudrillard'ın hayvanlar hakkındaki şu tespiti:

*"Yük hayvanı olup insanlar için çalıştılar. Deney hayvanı olup bilimin sorularını yanıtlamaya zorlandılar. Tüketim hayvanı olup sinai ete dönüştüler."*<sup>106</sup>

çok rahat bir şekilde günümüz tüketim toplumuna uyarlanabilir. Çünkü nasıl ki hayvanlar bir et (kazanç) potansiyeli olarak görünüyorsa insanlar da aynı şekilde görünmekte ve değerlendirilmektedir. Dolayısıyla sistemin bilimsel ve iktisadi anlamda hayvana gösterdiği ilgi birbirine benzemektedir. Çünkü her ikisini birleştiren ortak nokta kazançtır. Sonuçta eğer hayvanlar günümüz konumları itibarıyla sinai ete dönüştüyse o zaman günümüz insanları için de 'sinai insana' dönüştüğünü pekala söyleyebiliriz. Cronenberg'in filmlerinde insanın özellikle özdeksel anlamda gittikçe iğrençleşmesi, deformasyonlara uğratılması, hastalıklı olması belki de aslında simülasyon evrenindeki sıradan bir insanın yaşadığı dünyanın kabusvari yorumundan başka bir şey değildir. Bu noktada belki de Cronenberg'in korku veya bilim kurgu filmleri yapmadığını (kaldı ki Baudrillard'a göre bu artık mümkün değildir) yalnızca gerçekleri biraz abarttığını söyleyebiliriz. Tıpkı orta çağdaki maniyerist sanatçıların

<sup>106</sup> Jean Baudrillard "Simülakrlar ve Simülasyon", Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir Haziran 1998, s. 161

yaptığı gibi fantastik bir şey değil de gerçeğin ta kendisini biçimsel dönüşüme uğratarak bize sinema aracılığıyla aktarmaktadır.

Cronenberg'in "The Fly"dan sonra çektiği film "Naked Lunch" (Çıplak Yemek – Müthiş Yemek) Willam S. Burroughs'ın aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Burroughs'un bizzat bu romanında uyguladığı cut-up\* yazı yöntemi filmde de uygulanmıştır. Burroughs bu romanını yazarken uyuşturucu kullandığı için yazım aşamasını hatırlamadığını sıkça söylemektedir. 60'lı yılların biri iletişim diğeri sanat alanındaki iki önemli siması McLuhan ve Warhol'a göre Burroughs sayıklayan biri olarak tanımlanırken, Ballard ise onun için yirminci yüzyılın en önemli yazarı demektir.

*"Gerçek yaşamla alakası yok dediğimiz şeylerin gerçekliğin ta kendisi olduğunu bilen ve bu gerçekliğin ta kendisi olduğunu bilen ve bu gerçekliği tüm çıplaklığıyla bize armağan eden esrarengiz bir adamdı."*<sup>107</sup>

Burroughs'un bu romanına uyguladığı cut-up yönteminin onun bilinçli seçiminden çok uyuşturucu aracılığıyla ortaya çıkan ve kendini gösteren bilinçdışının etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Bilinçdışının önemini göz ardı etmeksizin az önceki alıntıdan yola çıkacak olursak Burroughs'un hayal dünyasından çok gerçeklerden söz ettiğini söylememiz gerekecek. Bilinçaltı zihinsel düzeyde bile ön plana (bu durumda yazı aracılığıyla) çıksa bilincin bir uzantısı olmaktan kurtulamamaktadır. Çünkü onun birikimleri sonucunda ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla Burroughs'un anlattıklarını yalnızca halüsinasyon ürünü olarak değerlendirmek son derece yanlış olur. Cronenberg uyuşturucu kullanmadığı halde filmlerinde Burroughs'un romanlarındaki evreni andıran bir evren sürekli anlatılmaktadır. Bunları rahatsız kişiler olarak algılamak bizi son derece yanlış ve anlamsız sonuçlara iter. Örneğin Burroughs'un kendi karısını öldürmesi tam da bu yüzden sürekli ön plana tutulmaktadır. Anlaşılacağı gibi yaratıcılık anlamında Cronenberg'in öteden beri Burroughs'la aynı evrenden söz etmesi onu bu romanı sinemaya uyarlamaya itti. Bu filmle beraber "Videodrome"dan sonra tekrar gerçekliği sorgulayan bir film çekmiş oldu. Filmin başkarakteri William Lee (Peter Weller) başına gelenler karşısında son derece tepkisiz kalmaktadır. Bu anlamda Kafka'nın romanlarındaki karakterleri andırmaktadır. Dolayısıyla film boyunca kahraman istediği yere değil, olayların onu sürüklediği yere gitmektedir. Gittiği

---

\* Birbirinden bağımsız bölümlerden oluştuğu için anlatımda zaman ve mekân ilişkisinde anlam bazında kopukluk vardır.

<sup>107</sup> Alper Bahçekapılı "Polaroid Android – William Seward Burroughs", Lull, Ocak 2002, s.16



yer ise bir yazarın iç dünyasıdır. Bunlar aslında yazım aşamasının veya yaratıcılığın çektiği sancılardır. Söz konusu olan şey aslında yazarın gözünde daktilonun böceğe, kendisinin ise uzaylıyı andıran garip bir varlığa (mugwamp) dönüştüğü aşamadır. Kahramanın pasif duruşu, cut-up yönteminin getirdiği anlama zorluğuna karşın, film yine de bizi alıp götürmekte ve yazarla birlikte gerçekliğin ötesine geçen fakat aynı zamanda yanı başımızda olan bir evrenin keşfine çıkmaktadır.

*“Keskin nişancılığıyla arkadaşlarına gösteriş yapmak için, William Tell numarasını yapacağımı açıkladı. Joan kafasına bir bardak koydu ve... Burroughs tek kurşunla onun hayatını sona erdirdi. Sonradan Burroughs bu kazayı anarken hep: ‘kaza sırasında bir başkası tarafından ‘Çirkin Ruh’ kontrol ediliyordum...’ dedi.”*<sup>108</sup>

“Naked Lunch” filminde (romanda da) ise aynı şekilde William Lee karısını öldürmek için böcekten talimat almaktadır. Zaten kendisi de daha sonra onu yavaş yavaş öldürmeye çalıştığını söylemektedir. Dolayısıyla “Naked Lunch”ın doğrudan Burroughs’un gerçek hayatıyla bağlantısı vardır. Bu anlamda filmin konusu sıkı bir şekilde gerçekte yaşanmış bir takım şeylerle ilişkilidir. Az önce belirttiğimiz gibi özünde yazarın bilinçaltını dışa vursa da göz önünde sürekli bulundurulması gereken bir gerçeğe sıkı bir ilişkisi bulunmaktadır.

Cronenberg 1993 yılında David H. Hwan’ın “M. Butterfly” adlı tiyatro oyununu ismini değiştirmeden Jeremy Irons’u başrolde oynatarak çekti. Filmin belli bir değeri olsa da kanımızca Cronenberg sinemasının biraz dışında kalan bir çalışmadır. En başarısız olduğu nokta ise filmin ana temasını oluşturmaktadır. Batılı bir diplomat Çinli opera şarkıcısıyla uzun süreli ilişkiden sonra onun erkek olduğunu öğrenir. Beden yine bir şekilde merkezde yerini almaktadır. Fakat filmin hikâyesini bilmeyen biri bile çok rahat bir şekilde kadın hareketlerine ve giyimine sahip olan bu kişinin erkek olduğunu anlayabilir. Ne yazık ki filmle ilgili en önemli iki kişi bunu anlayamamaktadır. Biri Cronenberg, diğeri ise daha az suçlu olan çünkü rolün gereği ne ise onu yapmaya çalışan Jeremy Irons’tur.

Cronenberg 1996 yılında J. G. Ballard’ın çok beğendiği “Crash” (Çarpışma) adlı romanını filme uyarladı. Dokuz milyon dolar bütçeli bu film için para bulmak diğer Cronenberg filmlerine göre iki kat daha zor oldu. Gerçi finansmanın büyük payını Kanada’nın en büyük prodüksiyon şirketlerinden biri Alliance üstlendi. Fakat Cronenberg televizyonda veya dergilerde olsun kendisiyle yapılan röportajlarda yakın arkadaşlarından bu filmi

---

<sup>108</sup> a.g.y., s.15

çekmemesi konusunda tavsiye aldığını söylemektedir. Buna karşın Cronenberg'in bu filmi çekmesi ve ilk kez katıldığı Cannes Film Festivali'nden ödülle dönmesi onun doğru bir karar verdiğini gösteren bir kanıt niteliğindedir. Belki de onun sinemasını (tür bakımından klişe bir sinema olmasına rağmen) farklı kılan kişiliğini ve karakterini filmlerinde yansıtabilmesidir. Yönetmen kendisiyle yapılan bir röportajda "Crash" filmiyle ilgili şunları söyler:

*"Gösterilmeyeni göstermek, söylenmeyeni söylemek istiyordum. (...) Dolayısıyla elimde geleceğin psikolojisiyle var olan karakterler vardı. (...) 77 sayfalık senaryomla kendimi ve oyuncularımı koruma altında almaktaydım."*<sup>109</sup>

Gerçekten de Cronenberg bu filmiyle bir sürü tabunun yıkılmasına yol açıyordu. Pasolini öldükten sonra özellikle cinsellikle ve bedenle ilgili konulara cesur bir şekilde yaklaşan ve çekilen pek film yoktu. Aklımıza gelen bir Greenaway vardı. Cronenberg bu filmiyle çok değişik bir şey yaptı, romanla başlayan ve filmle sonuçlanan bir meselenin o zamana dek görülmemiş bir açıklıkla ve cesaretle anlatılmasıdır. Kanımızca önemli olan nokta filmin pornografiye kaçmaması ve erotizme saplanmamasıdır. Bu bir başarıdır. Baudrillard Ballard'ın bu romanı için bir bilim kurgu romanı olamayacağını söylerken genel anlamda da günümüzde bu türün var olamayacağını söyler. Çünkü ona göre gerçeğin kendisi bilim kurgunun önüne geçmiş vaziyette. Kendi deyimiyle:

*"Bundan böyle gerçekten yola çıkarak gerçek olmayan, gerçek verilerden yola çıkarak düşsel bir şeyler üretebilmek mümkün değildir."*<sup>110</sup>

Dolayısıyla bizim bakış açımıza göre bu roman veya film bilim kurgudan çok gerçeği groteskleştirerek ve teknolojiyle kaynaştırarak sunmaktadır. Kaldı ki romanda değişime uğrayan dünyaya dair yeni bir şeyler vardır. Belki de bunu *tekno erotizm* olarak adlandırabiliriz. Buna karşın bilim kurgunun neden var olamayacağını veya sanatta yeni bir şeylerin olmaması sorusu önemini koruyan bir sorudur. Bu her iki konu, sanat veya bir tür olarak bilim kurgu olsun varlıklarını gerçeğin varlığına borçlu olan olgulardır. Dolayısıyla gerçeğin var olmadığı yerde bunların da varlıklarından söz etmemiz mümkün olmamaktadır. Peki, gerçeğin yok olması mümkün müdür? Gerçeğin yokluğu özellikle Baudrillard'ın üzerinde durduğu en önemli noktalarından birisidir. Gerçekle düşsel arasındaki mesafe ortadan kalkınca ve bunun sonucunda insan hayal edemez hale gelince bilim kurgunun var

<sup>109</sup> Chris Rodley "Crash", Sight and Sound, June 1996, s.16

<sup>110</sup> Jean Baudrillard "Simülakrlar ve Simülasyon", Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir Haziran 1998, s. 152

olması mümkün değildir. Çünkü siz hayal etmeden evvel bizzat gerçeğin kendisi, bırakın hayal ettiklerinizi, etmediklerinizi bile var eder duruma gelmiştir. Özellikle Virillio'nun söz ettiği hız bunun en önemli sebeplerden birisidir. Bu düşüncenin temelinde yatan şey budur. Baudrillard'ın Ballard'a karşı takındığı tavrın özünde bu mantık yatmaktadır. Bunun sonucunda Baudrillard bu roman hakkında somut bir şekilde şunları söylemektedir:

*“Bizim dünyamızı anlatan Crash adlı bu romanda “yeni olarak nitelendirilebilecek” hiçbir şey yoktur. Bu romanda anlatılan trafik ve kaza, teknik ve ölüm, cinsellik ve fotoğraf makinesi objektifi vb. her şey hiperişlevseldir.”*<sup>111</sup>

Belki de romanda Baudrillard'ın söz ettiği bağlamda bir hiperişlevsellikten söz etmek mümkündür. Fakat “Crash” filminde veya romanında olsun bedenin başına gelenlere baktığımız zaman Baudrillard'ın bakışıyla ciddi ölçüde örtüşmektedir. Hatta Baudrillard'ın yazdığı metinlerinde kimi zaman ‘çoştığında’ ve bizi güldürdüğünde onunla bire bir örtüştüğünü bile söyleyebiliriz. Bu çalışmanın bir başka yerinde de belirttiğimiz gibi bedene bizzat sistem tarafından ayakta kalabilmesi için bir takım hiperişlevsel diye adlandırabileceğimiz görevler yüklenmiştir. Özellikle kadın bedeni ve bunun sayesinde de (daha az olmakla birlikte) erkek bedenin neredeyse her bölgesinden cinsellik ve ekonomik değer fıskırmaktadır. Bedenin insanların kafalarında artık ancak bu şekilde var olması doğrudan üretim süreciyle ilgilidir. Çünkü bu görsel terbiye insanlara bizzat oradan aktarılmakta ve öğretilmektedir. Eskiden televizyon üretilirken günümüzde ise onun yüzlerce markası ve binlerce modeli üretilmektedir. Üretimdeki bu çoğalma müstehcenliği ve bedeni devreye sokup amacına ulaşmaya çalışmaktadır. Eskiden bedenin tümü reklam ve kozmetik malzemesiyken, günümüzde bedenin üzerindeki tüylerine kadar her kısmının hem reklam hem kozmetik alanındaki kullanımı söz konusu olmaktadır. Dolayısıyla bu üretim mantığında yer almak için de sistem bedenin eskisine göre (kıyaslanamayacak kadar) daha fazla müstehcen ve cinsellik yüklü yani işlevsel bir nesne haline gelmesi sağlanmaktadır. Bunun sonucunda artık kadının bir ayak parmağı bile erojen (erogene) bir bölge işlevini görebilmektedir.

Cronenberg'in filminde ise kaza sonucu ortaya çıkan her yara, yani bedendeki her delik erojen bölge işlevini görmektedir. Filmdeki başkarakterler Ballard ve karısı bütün o sınır tanımaz sevişmelerine rağmen bir türlü cinsel ilişkinin ve boşalmanın verdiği rahatlamayı yaşayamazlar. En basit ilişkinin verebileceği hazzı onlar en radikal olanında bile yaşayamazlar. Bu anlamda mutsuzdurlar ve sürekli bitip tükenmeyen bir arayış içindedirler.

---

<sup>111</sup> a.g.y., s.154

Belki de bu arayışın en uç noktasını araba kazaları oluşturmaktadır. Çünkü bir türlü doyuma ulaşamayan veya bu anlamda uyanamayan beden uyanmakta veya uyarılmaktadır. Yani kurtuluş ölüm müdür? Yoksa kazaların oluşturduğu beden yaralarının içine girmek ve orada kendini tatmin etmeye çalışmak mıdır? Yani izlediğimiz film boyunca sanki bedenin cinsel boşalmayı yaşamaması ve cinselliğin kendisini gösterebilmesi için ölüm kaçınılmaz bir sonuç gibi görünmektedir. Zaten filmin sonunda bir kaza esnasında Ballard'ın, arabasından dışarıya fırlayan karısı ile (bulunduğu durumuna rağmen) hiçbir şey olmamış gibi sevişmesi aradığını hala bulamadığını göstermektedir. Çünkü onların evreninde cinsel ilişki ve onun insana verdikleri artık 'var olmayan' bir insan türüne ait bir bio-psikolojik davranış biçimidir.

*"(...) Konu insanın elektronik teknolojiyle kaynaşması olduğunda ölüm her zaman yanı başımızdadır."*<sup>112</sup>

Belki de mevcut sisteme güvenen insanlar ölüme doğru gitmektedirler ve anlaşılan ölüm bile bu durumda yetersiz kalmaktadır. Bunun en karamsar bakıştan bile daha karamsar görünen bir bakış açısı olduğu doğrudur. Ama ne yazık ki filmin içeriği bizim bu şekilde düşünmemize neden olmaktadır. İnsana maddi anlamda çok veren (alan) bu sistem çiftlerin yataklarını yalnızca uyumak amacıyla paylaşımlarını sağlamaktadır. Pornografinin sayısız ürüne ve türe sahip bir sanayi olabildiği bir evren için bunun anlamı ne olabilir ki?

*"(...) Eğer müstehcenlik, cinsellik niteliğinde değil de gösterim niteliğindeyse, bedenin içinin ve iç organların bile keşfine çıkmalı - mukozaları ve düz kasları gözlerimizle parçalara ayırmannın derin bir haz vermeyeceğini kim iddia edebilir."*<sup>113</sup>

Cinsel ilişkide ne şimdi ne de daha önceden var olan gizli herhangi bir şey yoktur. Aynı şekilde cinsel organların içinde de (tarihin belli bir dönemi dışında) kutsal ve bilinmeyen her hangi bir şey söz konusu değildir. Peki, bu konunun bu kadar sapıkça bile değil, saçmalık derecesine kadar derine inilmesinin sebebi nedir? İnsanlar anatomist olmadıklarına göre vajinanın veya penisin içindeki neyi bu kadar merak ediyorlar? Aslında merak edilen herhangi bir şey söz konusu değildir. İnsanlar artık tatmin olamıyorlar, sevme ve âşık olma duygulardan uzak duruyorlar. Yaşamın biçimi bu türden şeylerin hayatlarında bir yer edinmesine izin vermemektedir. Oysaki insan hem fizyolojik hem biyolojik hem de psikolojik olarak bu egemen sistemden çok daha eski birikimlere, dolayısıyla ihtiyaçlara sahiptir. Ne

<sup>112</sup> Claudia Springer **"Elektronik Eros"**, Çev. Hakan Güneş, Sarmal Yayınevi, İstanbul 1998, s.18

<sup>113</sup> Baudrillard, Jean **"Baştan Çıkarma Üzerine"**, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, 2001, İstanbul, s. 45

yazık ki bunlar günümüzde karşımıza ucube olarak çıkmaktadır. Bunun sonucunda da mutluluk cinsel organların içinde aranmakta, sırrın ve sorunun cevabı orada bulunduğu sanırısı vardır.

*“Kutsal porno: eğer ellerinden gelseydi, herifler, bütün varlıklarıyla kızın içine girip yok olabilirler – ölümün yüceltilmesi mi?”*<sup>114</sup>

İnsanlık tarihine baktığımız zaman cinselliğin hiçbir zaman bu kadar sorun ve takıntı olmadığını rahatça söyleyebiliriz. Psikanaliz bireyin baskı altında tutulduğunu keşfedince sistemin ekmeğine yağ sürmüş olduğunun farkına bile varmadı. Çünkü var edilmesi planlanan bir sorunu kuramsallaştırarak var etmeyi başardı. Bu gelişme tam da sistemin küresel düzeyde krizde bulunduğu dönemde ortaya çıktı. Sözüm ona baskı altında tutulan bireyin özgürleşme ihtiyacını sistem dört gözle karşıladı, hatta günümüzde bile en büyük kozu bu değerlidir? Özgürleşme her gün farklı, yani mikro ve makro düzeylerde önümüze konulup ondan yararlanmamız istenmektedir. Çünkü çağdaşlaşma gereği bu bizim en tabi hakkımızmış. Cronenberg’e dönecek olursak, bize göre sanatçılar yalnızca anlattıklarıyla değil düşündükleriyle de önemsenmelidir. Dolayısıyla Cronenberg’in sinematografisinden yola çıkarak buraya varmamız bizim için son derece önemlidir. Bu durum Manchevski’nin kendi filmi olan “Before The Rain”in (Yağmurdan Önce) bir sahnesi dışında geri dönüşlerden oluştuğunu bilmemesi, onun yerine yabancı bir gazetecinin fark etmesine benzer. Kaldı ki kendisi aynı zamanda filmin senaryosunu da yazan kişidir. Belki de bu sanatın baştan çıkarıcı yönüdür. O sizi yolculuğa çıkmak için ikna eder, fakat gideceğiniz yer ve başınıza gelecekler tamamıyla sizin birikiminizle alakalı şeylerdir.

Cronenberg uzun metrajlı film çekmeye başladığı dönemde korku sineması yavaş yavaş canlanmaya başlamıştı. 80li yılların başlarında ise doruk noktasına ulaşacaktı. Dolayısıyla sonuç olarak korku ve bilim kurgu karışımı türüne dâhil edebileceğimiz Cronenberg sineması gerçekleştirilme bakımından şanslı sayılmaktaydı. Bu türe yapılan yatırımlar sayesinde bu dönemde Wes Craven, George A. Romero ve daha sonra John Carpenter gibi isimler ortaya çıktı. Kabul etmek gerekir ki Cronenberg bu isimlerin yanında pek de duyulmayan bir isimdi. Ticari kaygısı olmadığı ve özgün sinema yapmaya çalıştığı için bu ünlüler kervanına katılamadı. Buna karşın ABD’nin dışında olup da onlara kafa tutan nadir yönetmenlerden biriydi. 1982 yılında yaptığı “Videodrome” adlı filmi onun içerik kaygısı

---

<sup>114</sup> a.g.y., s.45

taşıyan bir sinema yapma çabası içinde olduğunun göstergesiydi. Medyanın sosyolojik düzeyde tartışıldığı bu dönemde, Cronenberg'in bu filmiyle medya sosyolojisi yaptığını söyleyebiliriz. Bu film gösterime girdiği dönemde Jean Baudrillard Simülasyon hakkındaki düşüncelerini kuramsallaştırdığı "Simülakrlar ve Simülasyon" isimli kitabını 1981 yılında yayımladı. Gerçi Cronenberg bu filmde somut bir şekilde Baudrillard'dan söz etmez. Fakat filmin başkarakterlerinden medya profesörü Brian O'Blivion (Jack Creley) son derece Baudrillard'vari söylemler çeker. Cronenberg'in ciddi bir biçimde McLuhan'la ilgilendiğini biliyoruz. Dolayısıyla belki de profesör O'Blivion aslında McLuhanın ta kendisidir.

Günün 24 saati ve yılın 365 günü yayın yapan televizyonun mutlaka ki bir işlevi vardır ve mutlaka ki günlük hayatta bir takım değişikliklere yol açmaktadır. Sistemin ayakta kalabilmek için kullandığı bu araç izleyenleri pasif ve etkisiz hale getirdiği gibi onları kitle ve ötesi diye nitelendirilen tanımlanması güç ucubeler yığına dönüştürmektedir. İçerik bakımından son derece fakir olan televizyonun tüm bunlara kaynaklık ediyor olması şaşırtıcı ve inanılması güç gibi gelmektedir. Bu ve buna benzeri, yani toplumsal bazda medyadan kaynaklanan sorunları çözmeye çalışırken söz konusu filmin özetini vermek son derece yararlı olacaktır.

Pornografi ve şiddet dolu yayınlar yapan Civic TV kanalını yöneten Max Renn (James Woods) iflasın eşiğinde olduğu için kanalını ayakta tutabilecek yeni bir program aramaktadır. Max Renn yardımcısına korsan uydu anteniyle yabancı programları taratarak aradığı programı bulmaya çalışır. Nitekim de Malezya'dan yayın yaptığı düşünülen Videodrome adında bir programa rastlarlar. Çıplaklık, işkence ve cinsellikten ibaret olan bu program tam da Max Renn'in aradığı türden bir şeydir. Film ilerledikçe bu programın etkisi sonucunda Max Renn'in yeni kız arkadaşı Nicky (Deborrah Harry)\* ile ilişkisi normalden bir sado-mazoşist ilişkiye kaymaya başlar. Bu arada Max Renn Videodrome'un Malezya'dan değil de o anda bulunduğu Pitsburg kentinden yayımlandığını ve bu programla ünlü medya profesörün doğrudan ilgili olduğunu öğrenir. Max Renn profesörle doğrudan ilişki kurmayı başaramaz. Fakat profesörün kızı Bianca O'Blivion (Sonja Smiths) ona izlemesi için bir kaset gönderir. Bu kaseti izlemeye başlamasıyla birlikte Max Renn'in gerçeklikle ilişkisinde kırılmalar başlar. Profesör O'Blivion bu kasette, televizyonda akan görüntülerin gerçekten daha gerçek olduklarını söylerken bir anda birden bire doğrudan Max Renn'e hitap etmeye başlar:

---

\* Deborrah Harry 70'lerin sonlarında ortaya çıkan ve 80'lerde popüler olan "Blondie" grubunun şarkıcısı. Cronenberg buna benzer bir şekilde "Rabid" filminde ünlü porno yıldızı Marilyn Chambers'i de oynatmıştı.

*“Max, ...şu anda senin için gerçeklik yarı yarıya video halüsinasyonu haline gelmiş durumda ama dikkat etmezsen tamamı bir halüsinasyon olacaktır.”*

Profesör O’Blivion bunları söylerken kafası siyah maskeyle örtülü ve cellâdı andıran biri ellerini oturduğu koltuğa bağlar ve boğazını kabloyla sıkmaya başlar. Bu arada profesör O’Blivion bu duruma hiçbir tepki göstermeden Videodrome’un ilk kurbanı olduğunu söyler. Max Renn bir anda bu işin (programın) arkasında kimin olduğunu sorar. Cellâdı andıran kişi kafasındaki maskesini çıkarınca Nicky yani kız arkadaşı olduğu anlaşılır. Nicky maskesini çıkarır çıkarmaz Max Renn’e televizyon vasıtasıyla seslenir ve onu istediğini söyler. Max Renn o anda canlı varlığa dönüşmeye başlayan, yani damarları olan ve nefes almaya başlayan televizyonu okşamaya başlar. Nicky’nin dudakları ekranı kaplayınca ekran dışarıya yani Max Renn’e doğru uzanmaya başlar. Max Renn bunun karşılığında yumuşak ve içine girilebilecek bir şeyi andıran bu ekrana kafasını sokar. Bundan sonrası ise tam da profesör O’Blivion’un söylediği gibi gelişmektedir yani gerçekte halüsinasyon veya gerçek olmayan birbirine karışmaktadır. Max Renn bundan sonra Videodrome programlarını izledikçe bedensel dönüşüme uğramaya başlar. Şöyle ki zaman içerisinde karnında vajinaya benzer bir yarık oluşur. Daha sonra ise bu yarık işlev kazanır. Spectacular Optical’ın sahibi Bary Convex (Leslie Carlson) bir videokaseti Max Renn’in karnına yerleştirerek onu ortaklarını ve Bianca O’Blivion’u öldürmek için programlar. Bunun sonucunda Max Renn vajina benzeri karnındaki yarığa elini sokup daha önce oraya koyduğu tabancayı çıkarıp harekete geçer. Tabanca da belli bir süre sonra bedenin bir parçası veya organı işlevini görmeye başlar. Çünkü Max Renn’in tabancayı tutan elindeki kablolar aracılığıyla bedeniyle bütünleşmiş vaziyettedir.

Max Renn Bary Convex’in ortaklarını temizledikten sonra Bianca O’Blivion’u öldürmeye gider. Fakat Bianca O’Blivion kendisini öldürmemesi için onu ikna etmeyi başarır. Max Renn’e babasının Videodrome’un cellâtları tarafından çok önce öldürüldüğünü ve televizyon kanallarında gösterilen babasına ait görüntülerin aslında gerçek olmadığını anlatır. Onun yerine önceden kayıt edilmiş kasetlerin\* gösterildiğini söyler. Filmin devamında Max Renn ona komplo kuran ve uydudan Videodrome’u bulan yardımcısını ve Spectacular Optical’ın sahibi olan Bary Convex’i öldürür. Filmin sonunda televizyonun karşısında bitkin duran Max Renn’e yine televizyon ekranının içinden kız arkadaşı Nicky seslenir. Max artık

---

\* Bianca O’Blivion’un Max Renn’e gösterdiği yüzlerce kasetle dolu ve kütüphaneyi andıran koca bir mekân aslında bu durumda Profesör O’Blivion’un temsilinin de ötesindedir, yani profesörün ta kendisidir.

yeni organı sayılan tabancasıyla ekrana bir el ateş eder. Patlayan ekrandan kırık cam parçaları yerine etrafa beden parçaları saçılır.

*“Medya pratikleri uzam ve zaman duyularımızı yeni baştan düzenlemiştir. Gerçek olan artık dünya ile doğrudan doğruya bir bağlantı içinde olduğumuz değil, televizyon ekranlarından bize verilir: televizyon dünyadır. Televizyon yaşam içerisinde, yaşamsa televizyon içerisinde çözülmektedir.”*<sup>115</sup>

Filmde Max Renn Videodrome programlarını izlemeye başladıktan sonra bu yaptığımız alıntıda da söylendiği gibi yeni bir boyuta ulaşmaya başlar. Daha doğrusu televizyondaki gerçeklikle yaşanan gerçeklik birbirleriyle karışmaya başlarlar. Televizyonun ve tekniğin galip gelmesiyle gerçek yeni bir boyuta sahip olur. Çünkü o artık kurgulanmıştır ve daha önceden ne olacağı bilindiği için ‘sonra’ yok edilmektedir. Kaldı ki gerçek kurgulanabilir hale geldiğinde birçok şey değişmekte. Her şeyden önce onunla manipüle etmek bile mümkün olmaktadır. Dolayısıyla istenilen şey empoze edilebilmektedir. Non-stop bir şekilde yapılan televizyon yayını aslında bir nevi sistemin kalbi gibidir. Ve o yayın durursa sanki o anda ölüm gerçekleşecekmiş gibi bir izlenim bırakmaktadır. Aslında kablolar, antenler, uydular, kasetler, kesintisiz bir şekilde akan gittikçe kusursuzlaşan görüntüler aracılığıyla ölüm döşeğinde olan sistemin serum işlevini gören araçlardır. Nasıl ki filmde Max Renn’in karnındaki yarık bir video cihazı işlevini yerine getiriyorsa biz de onun gibi belki farkında olmadan daha önce takılan kasetlerin oynatıcılarıyız. Bu son derece sıkı ilişkinin arkasında televizyondan herhangi bir bilginin alınması söz konusu değildir. Çünkü televizyondaki görsel ve anlamsal bombardıman son derece hızlı ve kaotiktir. Dolayısıyla bize bir şey vermesi, bırakması veya aktarması neredeyse mümkün değildir. Bu bağlamda açık televizyon ile kapalı televizyon arasında neredeyse farklılık bulunmamaktadır. Kanalların çoğalması aslında hiçbir şeyin izlenememesine yol açmaktadır. Günümüz Türkiyesinde bile kablolu televizyon aracılığıyla 50–60 kanal izlemek mümkündür. Uydu anteni devreye girince ise yüzlerce kanal söz konusu olmaktadır. Bu durumda her kanala yalnızca birkaç dakika ayırmak saatlere mal olur. Zaping için ayırdığımız bu sürenin karşılığında kafa karışıklığından başka bir şey alınmamaktadır. Baudrillard’ın bu bağlamda şöyle bir yorumu vardır:

*“Her geçen gün daha çok haber ve bilgiye karşın giderek daha az anlamın üretildiği bir evrende yaşıyoruz.”*<sup>116</sup>

<sup>115</sup> Madan Sarup **“Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm”**, Çev. A. Baki Güçlü, Ark Yayınları, Ankara 1997, s.234

<sup>116</sup> Jean Baudrillard **“Simülakrlar ve Simülasyon”**, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir Haziran 1998, s.101



Aynı eserin bir başka yerinde ise şunları söylemektedir:

*“Anlam ve iletişim hipergerçekleşmiştir. Gerçeğe bir son veren şey gerçekten daha gerçek gibi görünendir. (...) Sistemin kendi gerçekliğini kanıtlayabilmesi için göstergelerin (haber) sürekli olarak yinelenmesi gerekmektedir. Olmayan varlığını imgeler yani göstergelere dönüşerek yineleyen sistem bu sayede bir gerçeklik katsayısına sahip olabilmektedir. Habere inanılmasının ve iman edilmesinin nedeni de zaten budur.”*<sup>117</sup>

Haber zaten başlı başına medyada özel bir yere sahip bir olgudur. Baudrillard'ın haberle ilgili çok yerinde ve McLuhan'ın o ünlü “Medium is Message” saptamasının bir üst aşaması niteliğindedir. Kendisi ironik bir şekilde tanrıya medyayı yarattığı için şükretmemiz gerektiğini söyler. Çünkü haber diye bir şey yoktur. Dolayısıyla haber üretilen ve üretiminden sonra herhangi bir mal gibi pazara sunulan bir şeydir. Fakat burada önemli bir nokta haberin birileri tarafından istedikleri şey olmasıdır. Böylece sıradan bir olay veya gerçek medya aracılığıyla işlevselleştirilerek ve kurgulanarak, dolayısıyla gerçeğin kendisinden bile daha inandırıcı hale getirilerek, televizyon ve benzeri araçların aracılığıyla sunulmaktadır. Neil Postman “Televizyon: Öldüren Eğlence” adlı eserinde televizyon kanallarında çekimin ortalama 3,5 saniyeyi geçmediğini, dolayısıyla art arda gelen görüntülerin göz için son derece yorucu olduğunu söylemektedir. Ayrıca da gün boyu birbirleriyle ilgisiz programların gösterilmesi kafayı karıştırdığı gibi kavramak için asgari bir yetenek yeterli olmaktadır. Neil postman bu kitabında televizyonun uzun tartışmasından sonra ne anlama geldiğini ve nasıl bir amaç güttüğünü şu şekilde anlatmaktadır:

*“Televizyonla ilgili en önemli saptama, insanların onu izlemeleridir; adına “televizyon” denmesinin nedeni de budur. Ve insanların izledikleri, izlemekten hoşlandıkları şey hareketli resimlerdir – kısa süreli durmadan değişen milyonlarca resim. Görsel ilginin gerekliliklerini karşılamak, yani gösterinin değerlerini karşılamak amacıyla fikirlerin içeriğinin geri plana atılması zorunluluğu bu aracın (medium) doğasından gelmektedir.”*<sup>118</sup>

Belki de televizyon bizi izlemektedir veya belki de biz ona bakarak ve onun içinde kaybolarak yaşamasını ve beslenmesini sağlamaktayız. Medya aracılığıyla mesafeler ortadan kalkmaktadır ve en önemlisi de “Videodrome” filminde olduğu gibi gerçeğe üretilen gerçek arasındaki mesafe gittikçe yok olmaktadır. Bu noktada Jürgen Habermas'ın sözlerine kulak vermek lazım:

---

<sup>117</sup> a.g.y., s.103

<sup>118</sup> Neil Postman “Televizyon: Öldüren Eğlence”, Çev. Osman Akinhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1994, s.104

*“Bugün artık iktidar kendini salt teknoloji aracılığıyla değil, tersine teknoloji olarak ölümsüzleştirmekte ve genişletmektedir ve bu da bütün kültür alanlarını içine alan geniş politik erki, büyük meşrulaştırmayı sağlamaktadır.”*<sup>119</sup>

Marcuse'den bildiğimiz gibi iki çeşit iktidar\* vardır. Birincisi baskıcı, ikincisi ise özgürleştiricidir. Kanımızca iktidar her iki durumda bir çeşit 'baskı' uygulamaktadır. Birincisinde bu baskı somut bir şekilde, yani tek partili rejimlerde olduğu yapılmaktadır. İkincisinde ise baskı yumuşak bir şekilde uygulanmaktadır ve daha çok liberal düzene has bir baskı türüdür. Çünkü bu düzende her şey başlangıç ve bitiş noktası belli olmayan 'özgürlük' kavramı üzerine oturtulmaktadır. Neil Postman az önce belirttiğimiz eserinde bu iki iktidar türünü Georg Orwell ve Aldous Huxley'in gelecek üzerine yazdıkları eserler aracılığıyla tartışmaktadır. Orwell "1984" adlı eserinde geleceğin iktidarını baskıcı rejim uygulayan bir iktidar olarak görürken. Huxley "Brave New World" (Cesur Yeni Dünya) adlı eserinde geleceğin iktidarını baskı uygulamayan bir iktidar olarak görmektedir. Dolayısıyla bu anlamda Orwell'a göre Huxley haklı çıkmış oldu. Çünkü günümüz özellikle gelişmiş Batı dünyasına baktığımız zaman, her tür iktidarın hayal edebileceği son derece pasif ve uyum gösteren kitleyi görmektediriz. Bu durum klasik anlamdaki baskı ve kısıtlama aracılığıyla değil tam aksine sınırı belli olmayan özgürlük ve hayal bile edemedikleri şeylerin sunulmasıyla elde edildi.

*“(…) Sanal Makine size konuşmaktadır ve sizi düşünmektedir.”*<sup>120</sup>

Sınırsız ve artık hiperrasyonel (yumurta kaynatmaya yarayan makine gibi) hale gelen üretilen ürünler ve hizmet sektörü sistemin ayakta ve dolayısıyla hayatta kalması için elinden değil de her şeyinden ve her yerinden geleni yapmaktadır. Televizyona dönecek olursak o artık ilk çıktığı dönemde olduğu gibi yalnızca odanın başköşesinde değildir. O artık bizim bir parçamızdır, biz de onun ve her yerde, tuvaletlerimizde bile. Cronenberg "Videodrome" da anlattıklarını 1998'de çektiği "eXistenZ" (Varoluş) adlı filmiyle daha da öteye götürür. Çünkü bu filmdeki insanlar hayatlarını bellerine takılan kablolar aracılığıyla yaşayabilmektedirler. Dolayısıyla filmde gerçeklik neredeyse yoktur. Üretilen bir oyun aracılığıyla sanal bir evrende yaşanılmaktadır. Gerçeklik ise yalnızca kablolarda bir kısa devre olduğu zaman kendi varlığını kısa aralıklarla gösterebilmektedir. Gerçeklik kısa devrenin yol açtığı arızaların

<sup>119</sup> Jürgen Habermas "**İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim**", Çev. Mustafa Tüzel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s.36

\* Bkz. Herbert Marcuse "**Tek Boyutlu İnsan**", İdea Yayınevi

<sup>120</sup> Jean Baudrillard "**Tam Ekran**", Çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s.13

tamiri sürdüğü kadar yaşabilmektedir. Belki de bu yüzden Max Renn televizyon ekranına ateş ettiğinde etrafa beden parçaları saçılır. Çünkü gerçeklik artık orada bizim özdeksel varlıklar olarak kapladığımız yerler değildir. Teknolojinin kontrolümüzde olduğu ve artık nostaljik hale gelmiş dönemi hatırlatan ve bunun doğruluğuna inanan Baudrillard'ın şu sözleriyle bitirmek istiyoruz:

*“Sizi evcilleştirmek için şöyle deniliyor size: Bilgisayar, daha pratik, daha karmaşık bir yazı makinesinden başka bir şey değildir. Bu doğru değil. Yazı makinesi son derece gerçek bir nesnedir. Yazdığınız sayfa serbestçe dalgalanır, ben de onun gibi dalgalanırım. Yazıyla somut bir ilişkim vardır benim. Ak sayfaya ya da yazılan sayfaya gözlerimle dokunurum, ama bunu ekranla yapamam.”*<sup>121</sup>

Yorgunluktan önümüzde duran daktilo makinesiyle yazdığımız kâğıda doğru üflememiz sonucunda onun dalgalanmasını, ancak ayda ya da haftada bir sevdiğimiz programın heyecanla bekleyişimizi... bunların hem değerini bilip hem de unutmamamız gerekir. Çünkü bunlar üretilen gerçeğin bu kadar üzerimize gelmediği doğru zamanlardı.

---

<sup>121</sup> a.g.y., s. 132

## **III. BÖLÜM**

### **Tüketim Toplumu Bağlamında Filmlerin İncelenmesi**

### 3.1. TÜKETİM TOPLUMU BAĞLAMINDA FİLMLERİN İNCELENMESİ VE SINIFLANDIRILMASI

Özellikle 80’li yılların başlarında bilim kurgu sinemasına robot-insan, makine-insan, ruh-beden ve benzeri konuları ele alan “beden” merkezli filmler damgasını vurmuştur. Bilim kurgu sinemasının kült filmleri olarak anılan “Bladerunner”, “Robocop” ve “Terminator” gibi filmler bu dönemde yapılmış olup, özellikle “Terminator Exterminator”, “Re-Animator”, “Eliminators”, “The Annihilators”, “The Vindicator”, “The Russian Terminator” gibi taklit filmlerin ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. 1987 yılında çekilen “Robocop” filminde öldürülen polis memuru Murphy bilim adamları sayesinde tekrar hayatına kavuşur. Fakat o artık insan değildir, tam aksine bilim adamları tarafından tasarlanmış mekanik bir aygıt veya bir robottur. Katiller tarafından öldürülen oğlu ve karısı hakkındaki soruşturması ilerledikçe insan olan Murphy’nin bellek kırıntıları ortaya çıkmaya başlar ve bunun sonucunda Murphy’nin insan olarak yaşadığı dönemde ilgili hatıraları canlanır. Tüm bunlar doğal olarak onu altüst eder. Bilim kurgu sineması için son derece uygun ve basit olan bu konu aslında o dönemdeki bilimsel araştırmalarından hiçte uzak değildi. Murphy’nin hikâyesi “gerçek”te henüz hayata geçmemiş olsa bile bilim adamlarının bu konuda zihinsel anlamda bir hayli yol katettiklerinden rahatlıkla söz edebiliriz. Hatta onların hayal gücünün sinemanın hayal gücünden daha ileride olduğunu söylersek abartı yapmış sayılmayız. Bu söylediklerimizi destekleyen bazı örnekler vermek gerekirse:

*“...Sinir ağları tarzındaki bilgisayarlar insan beynindeki nöronların işlevlerini taklit etmek üzere tasarlanmıştır. Bu fikri geliştiren Japon bir bilim adamı olan Masuo Aizawa, sinirsel etkinliği taklit edebilmesi için bilgisayar uzmanlarının kullandığı elektronik cihazlardan daha iyi çalışacağını tahmin ettiği yapay sinir hücrelerini geliştirmektedir. Aizawa deneylerinin sonucunda biyolojik ve elektronik unsurları bir araya getirecek gelişmiş biyolojik bilgisayarlar geliştireceğini ummaktadır.”<sup>122</sup>*

Bu tür deneylerin yapılması hiç kuşkusuz bu konuda patafizik yorumlarda bulunmamızın yolunu açmaktadır. Günün birinde eğer bu deneyler gerçekleşirse bu durumda gerçekte kurgulanmış dünya (Sinema ve Edebiyat) arasındaki mesafenin yok olacağını söyleyebiliriz. Kimi zaman gerçeğin hayalin önüne geçtiğini görebiliyoruz. Mesela Baudrillard tam da bu noktada bilim kurgu türünün var olamayacağını söylemektedir. Çünkü var olması için gerçekte kendisi arasında mesafenin olması gerekir. Günümüz dünyasında ise gerçek kurgunun önüne geçerek bilim kurgu türünü bir tahribata uğratmaktadır. Bu yüzden de

<sup>122</sup> Claudia Springer “Elektronik Eros”, çev. Hakan Güneş, Sarmal Yayınevi, İstanbul 1998, s.28

Baudrillard gibi radikal düşünürler varlığı sorgulayacak kadar ileri gidebilmekteler. Mesela “Crash” adlı romanın yazarı J.G.Ballard da gerçek ile kurgunun arasındaki dengenin değiştiğini söylemektedir. Ona göre her türden kurgu ve kurgulanmış dünya gündelik hayatta zaten mevcuttur. Bunların arasında büyük ticaret işletmeleri, reklâmcılığı ve onun bir kolu gibi çalışan siyaset, televizyon gibi unsurları saymaktadır. Ballard’ın tanımladığı evrende yazarın veya yaratıcının işi gerçeği aramak ve bulmaktır. Çünkü kurgulanmış ve bilim kurguyu andıran evren zaten günlük hayatta mevcuttur. Peki, bu durumda neler olmaktadır:

*“İnsan ve yapay arasındaki sınır ortadan kalktığında tüm ve diğer ikililikler de kaybolur, parçaları ayırt edilemez hale gelir ve insanlar Aydınlanma felsefesinin sağladığı müstesna ve ayrıcalıklı konumlarını kaybederler.”<sup>123</sup>*

Sınırların ortadan kalkması aslında yaşadığımız dönemin en önemli özelliklerinden biridir. Bu da doğal olarak beraberinde anlamın yitmesine yol açmaktadır. Çünkü artık her şey kurgulanabilir, birbirinin yanına getirilip bir şekilde insanlara sunulabilir. Anlama sahip olmayabilir. Onun yerine kendince ürettiği anlamlar varlığını sürdürmesine yarayabilir. Bunun sonucunda anlamsız olan her şey birçok anlama sahip olarak aslında anlamın kendisini ortadan kaldırmış hayali bir anlam veya herkese göre başka bir anlama sahip olan anlam günümüz dünyasında “anlam”ın tanımı olarak tüm evreni sarmıştır. Bunun “anlamsız” ya da “birçok anlamlı anlam” da diyebiliriz. Popüler kültürün 1980’li yılların başlarında ortaya çıkan bir alt türü olan Cyberpunk aslında insanla teknoloji arasındaki ayrımın ve mesafenin yok oluşunun bir sonucudur. Büyük şehirlerin sokak kültürüne sahip, otoriteye ve genel anlamda sisteme karşı yani punk duyarlılığa sahip Cyberpunk, belli bir anlamda tıpkı dönemin filmlerinde olduğu gibi kartezyen ruh-beden ikilemi etrafında dolanıp durmaktadır. Frederic Jameson Cyberpunk edebiyatını son dönem kapitalizmin üst düzey edebi ifadesi olarak nitelendirmektedir.

Eğer şu veya bu şekilde ve birçok sebepten ötürü gerçekle düşsellik arasındaki mesafe küçülüyorsa o zaman düşsellik diye bir şey kalmamaktadır. Düşselin olmadığı bir yerde hayal de yoktur. İnsanları hayallerinden mahrum eden bu dönemde gerçek’in hayallerin önüne geçtiğini söyleyebiliriz. Örneğin 11 Eylül saldırısı bir bilim kurgu, gerçek yoksa kurgu mu hiç kimse kesin bir şey bilmiyor. Özdeksel anlamda ve sonuç itibarıyla var olan bir gerçek hayallerin ötesine ve önüne geçebilmektedir. “Yüzüklerin Efendisi” ve “Harry Potter” gibi fantastik filmlerin inanılmaz sayıda çekiliyor olmasının nedeninin belki de hayallerin

---

<sup>123</sup> a.g.y., s.41-42

eksiliğinin en büyük göstergesi olduğunu söyleyebiliriz. Masalar artık yalnızca çocukların uyku öncesi duydukları hikâyeler değil yetişkinler de masallara ihtiyaç duymaktadırlar.

*“Bir sistem gidebileceği en uç noktaya kadar giderek, bir doyuma ulaştığı yani tükenmeye başladığı zaman bir tersine çevirme olayıyla karşılaşmaktadır – bu arada düşselin başına da bir şeyler gelmektedir.”*<sup>124</sup>

Baudrillard burada gerçekten yola çıkılarak gerçek olmayanın yani düşsel olan bir şeyin üretilmeyeceğini ifade etmektedir. Bu yüzden de ona göre bilim kurgu türündeki romanlar roman olma özelliğini yitirmiştir. Bu romanların işe yaradıkları bir durum varsa o da parçalara bölünmüş ve gerçekliğini yitirmiş evrene yeniden can vermeye ve onu tekrarlamaya yaramaktadırlar. Örneğin Ballard’ın sinemaya Cronenberg tarafından uyarlanan “Crash” adlı roman için Baudrillard “yeni” herhangi bir şey getirmediğini söylemektedir. Ona göre romanda anlatılan trafik, kazalar, arabalar, teknik, cinsellik ve ölüm gibi konular hiperişlevseldir. Bu hiperişlevsellik beraberinde hipergerçekliğe yol açarak hem kurmacaya hem de gerçekliğin kendisine son vermektedir. Ayrıca bilim kurgudan söz edilemez çünkü romanda anlatılan bilim kurgu türüyle günlük yaşamın her yerinde ve anında karşılaşabiliyoruz.

“Crash”in ister romanında ister filminde olsun önemli bir özelliği vardır, o da inanılmaz derecede gösterge yayma becerisine sahip olmasıdır. Göstergelerin bolluğu yalnızca bedenin ve cinselliğin bariz bir şekilde kullanılmasından, çoğalması da teknikle bedenin bir araya gelmelerinden kaynaklanmaktadır. Bedenle tekniğin iç içe gelmesi burada fiziksel anlamda gerçekleşmektedir. Kazalar aracılığıyla beden üzerine oluşan yaralar yeni bir tür cinsel organı işlevini görmektedir. Bunun sonucunda hem cinsel organların anlamı değişmekte hem çoğalmaktadır. Kaza sonucu oluşan her yara cinsel organ işlevini görebiliyorsa ve dolayısıyla bedenin herhangi bir yeri erojen bölge gibi tatmin edilebiliyorsa ve cinsel haz verebiliyorsa o zaman cinsel organların anlamı ortadan kalkmakta veya değişmektedir. Daha ileriye gidecek olursak bedenin her yeri cinsel organın gördüğü işlev dönüştürülebiliyorsa o zaman bedenin tümü bir cinsel organdır diyebiliriz. Bedenin bu aşırı cinselleştirilmesi sonucunda tanıdığımız beden ortadan kalkmaktadır. Bu da aşırı cinselleştirmenin doğal sonucudur. Anlamın çoğalması doğal olarak anlamın yitimine yol açmaktadır. Eğer kaza yaşamın tam merkezinde yer alıyor ve yaşamı cinsel organların yerini

---

<sup>124</sup> Jean Baudrillard “**Simülakrlar ve Simülasyon**”, Çev. Oğuz Adamır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir 1998, s.151

alan yaralarla şekillendiriyorsa o zaman “kaza” Baudrillard’ın deyimiyle “yaşamın cinsel organı” işlevini görmektedir. Oysaki:

*“Cinsel ilişki önceden belirlenmiş bölgeler üzerinde arzu olarak adlandırılan itkinin yoğunluğunun azalıp, hacminin artmasından başka bir şey değildir. Cinsel ilişki bir tür cinsel ilişkinin tüm vücudu kapsayacak bir şekilde anagramlaştırılmasını sağlayan simgesel yara çeşitleri tarafından çoktan aşılmış geçilmiştir – öyleyse bunun adı cinsel ilişki değil başka bir şeydir...”*<sup>125</sup>

Aslında eğer bir romanda veya filmde bedeni bu şekilde görebiliyorsak onun bu hale nasıl geldiğini düşünmemiz ve bu noktayı sorgulamamız gerekiyor. Doğal olarak bu doğrudan günlük hayatla ve onu şekillendiren sistemle ilgilidir. Bedenin kendi gerçekliğinden kopuş noktalarından biri 20’li yıllardaki dünya ekonomik krizinden sonra ekonominin yeniden şekillenmesiyle ilgilidir. Ekonominin bu yeni şeklinde artık üretici kendi rızasıyla ikinci plana geçip birinci plana tüketiciyi koymuş, bunun sonucunda birçok şey değişime uğramıştır. Çünkü artık merkezde o zamana dek “önemsenmeyen” tüketici vardır. Bu sistem ve sistemin çarklarını döndürmesine yarayan ekonomi politika için çok önemli bir buluştu. O zamana dek piyasa “üretilenlerden” ibaretti. Bundan böyle piyasanın, ekonominin ve üretimin sürekli büyümesini “tüketilenler” sağlayacaktır. Bunun sonucunda sistem ve bizzat üretim tarafından keşfedilen “tüketici” gözetim altına alınmış oldu. Çünkü onun kafasındaki her tür “ihtiyacı” üretim karşılamaya hazırdu. Duraklamadan kurtulması ve büyümesi için başka çaresi yoktu. Bu durum çok kısa bir süre içerisinde malların çeşit bakımından çoğalmasına yol açtı. Üretici konumunda olanların üretim gücünün çoğalması çalışanlarına da daha fazla verme konusunda teşvik etti. Çünkü verdiği çoğuyla alacağına bilincindeydi. Kredi kartları, taksitli satışlar, kitle iletişim araçlarının çoğalması ve üretimin bir parçasına dönüşmesi tam anlamında bir patlamaya yol açtı. Dünya üretilen ürünlerin imparatorluğuna dönüştü. Tam anlamıyla nesnelere tarafından kuşatılan ve onlara bağımlı hale gelen bir evren yaratıldı. Malların ürün olarak olsun, onun farklı şekillerdeki temsilleri olsun beraberinde inanılmaz bir rekabet ortamını doğurdu. Bu tabii ki tüketiciyi kazançlı konumuna getiren bir olgu fakat en kazançlı olan kuşkusuz ki sistemin kendisiydi. Çünkü çarkları durma aşamasındayken birden bire kimsenin takip edemeyeceği hıza ulaşmış oldu. Öyle ki günümüze baktığımızda üretim sektörü ikinci plana geçip yerini hizmet sektörüne bırakmış durumdadır. Bunu da kanımızca üretimin kendisi yaratmıştır. Bu noktada bedene nelerin olduğunu bakmakta yarar var. Böyle bir durumda beden tam merkezde yer almaktadır. Çünkü hem “tüketen” hem “tüketiren” hem

---

<sup>125</sup> a.g.y., s.141



de “tüketilen”dir. Bedenin sözün ettiğimiz evrenin tam merkezinde yer alması her tür anlamda çoğalması onu ortadan kaldıran en önemli unsurlardan birisidir. Çünkü farklı boyutlarda ve farklı amaçlarla sömürülen bedenin sürekli olarak gözümüzün önünde onu buharlaştırmakta, çokluğundan ve bolluğundan dolayı onu göremez hale gelmemize neden olmaktadır.

“Yaklaşık yüz yıl kadar öncesine bir Batı ülkesi kentinin sokak fotoğraflarına baktığımız zaman gözümüze ilk çarpan şey günümüz dünyasındaki görselliğinin var olmayışıdır. Bunun yanı sıra trafiğin henüz varlığını hissettirmediği, ulaşım hızının bir-iki yüzyıl öncesine göre ilerlemiş durumda olmasına rağmen hala Virilio’nun sözünü ettiği “hız”dan söz etmenin mümkün olmadığından söz edebiliriz. İletişim araçları ise varlığını minimal düzeyde göstermekte ve bu çoğunlukla gazete şeklinde olmaktadır. Günümüz sokak fotoğrafıyla bir yüzyıl öncesine ait sokak fotoğrafı arasında görsellik açısından ciddi farklar vardır. Bizim günlük yaşamımızdaki görsel dünyamız Rönesans karşısındaki Barok çağı gibi durmaktadır. Bizi ilgilendiren nokta mimariden çok sıradan sokağın sunduğu görselliktir. Ve bizim yaşadığımız çağın sokağı her tarafı bu anlamda kuşatılmış vaziyettedir. Bir önceki yüzyılda ise sadelik ve bembeyaz duvarlar göze batmaktadır. Görsellik daha doğaldır, afişlere ve reklâmlara bile minimal düzeyde yansımış vaziyettedir. Görsellik doğal ve ait olduğu ortamla sınırlandırılmış vaziyette olduğu için vitrinden dışarı pek taşmamaktadır. Bu da nesnelerin kesin bir şekilde varlıklarını göstermesine yol açan bir unsurdur. Günümüzde ise her şey iç içe geçmiş vaziyettedir. Mekânlar, görüntüler ve onların temsil ettikleri şeyler örneğin bir çölün ortasında bile yolun kenarında karşımıza çıkabilir. Mesafe her iki durumda, yani hem görsellikle günlük hayat hem de makine ile insan arasında vardır. Charlie Chaplin “Modern Times” filminde üretimde bir dönüm noktası sayılan bantlı sistemle ilgili olarak çok yerinde eleştiriler yapmaktadır. Makinenin yaratıcısı insan ona bağımlı hale gelerek makineleşmektedir. Fritz Lang’ın “Metropolis” filminde ise bu defa makine insanla üzerinde egemenliğini kurmuş olup insanlar ona ve düzenine hizmet etmektedir. Bu her iki filmde (özellikle de “Metropolis”) aslında belli bir ölçüde 80’li yıllardaki bilim kurgu sinemasının ruh-beden ikilemi üzerine kurulu filmlerinin öncüleri sayılabilir. Aslında bizim için bu iki film çok önemlidir. Çünkü sözünü ettiğimiz çağın başlangıç noktasını işaretlemektedir. 80’li yıllar ise makine ile insan arasındaki mesafenin neredeyse yok olduğunu gösteren bir dönemdir. Dolayısıyla sinemadaki yansıması son derece doğaldır. Aynı şekilde sinemadan kısa bir zaman önce sosyolojide de ciddi inceleme alanı olması da tesadüf değil ve aynı süreçle ilişkilidir. Kuşkusuz ki bizim çağımız bir önceki yüzyıla göre tartışılmaz bir şekilde aşırılıklar çağıdır. Bu aşırılıklara bağlı olarak da insanla teknoloji arasındaki mesafe ortadan

kalkmış, toplum sözcüğü başına “tüketim” tanımlaması almış, hatta daha da ötesi uzun zamandan beri “kitle” ya da “yığın” olarak tanımlanır olmuştur. Bugün sinemada işte tam da bu “Toplum”dan söz edilmektedir. Belki de bu açıdan Baudrillard haklı, yani eğer bilim kurgu günlük hayatın kendisini anlatıyorsa ve önüne geçemiyorsa o zaman bilim kurgudan nasıl söz edebiliriz? Ancak biçimsel düzeyde belki ama içerik anlamda 80’li yıllarda yaşanan bilim kurgu patlaması bizce toplumsal “ötesi”nin yansımından başka bir şey değildir.

İşin daha sistematik bir şekilde yürümesi, çözümlenmesi ve içeriğin daha net bir şekilde açığa çıkması için bir sınıflandırma yapmak gerekir. Bedenin tüketim toplumunda sinemadaki sunumu açısından bir sınıflandırma yapmaya çalıştığımız zaman göze ilk çarpan şey çeşitliliktir. Söz konusu olan çeşitlilik daha çok bedenin biçimsel düzeydeki sunumuyla ilgilidir. Bunun sonucunda erotik, pornografik, yaralı, sakat, hastalıklı, parçalanmış, ölü, sanal, kadın rolündeki erkek (“Tootsie” filminde olduğu gibi) ya da tam tersi erkek rolündeki kadın (“Boy’s Don’t Cry” filminde olduğu gibi), çizgi roman kahramanlarının ve son olarak da çizgi roman kahramanlarıyla aynı filmde yer alan beden karşımıza çıkmaktadır. Biçimsel düzeydeki bu zenginlik içerik düzeyinde gittikçe fakirleşiyor. Bu da yapmak istediğimiz sınıflandırmayı olanaklı hale getiriyor. Dolayısıyla bedenin tüketim toplumundaki sunumu içerik düzeyinde üç ana gruba toplanabilir:\*

- 1- Erotik ve Pornografik Beden,**
- 2- Hastalıklı, Parçalanmış, Yaralı ve Ölü Beden,**
- 3- Sanal Beden;**

Erotik ve Pornografik Beden başlıklı sınıflandırmanın çerçevesinde Paul Verhoeven’in “Basic Instinct”, Hastalıklı, Parçalanmış, Yaralı ve Ölü Beden başlıklı sınıflandırmanın çerçevesinde Mel Gibson’un “The Passion of the Christ”, Sanal Beden başlıklı sınıflandırmanın çerçevesinde Andrew Niccol’un “S1m0ne” adlı filmleri inceleyeceğiz. Üçünü farklı başlıklar adı altında incelemiş olsak da ortak noktaları bedenin sunumu çerçevesinde birleşmektedir. Üç filmde de beden kusursuz bir şekilde tüketim toplumuna aittir. İlk filmde bu konunun ikinci ve hatta üçüncü plana itilerek bedenin ve özellikle cinsel

---

\* Sınıflandırmayı yaparken bunu keskin ve homojen bir sınıflandırma gibi algılamamak gerekir. Kuşkusuz ki birçok film bir diğer sınıfa geçebilecek niteliklere sahip olabilir. Fakat film çözümlerinin sonunda eklediğimiz liste filmlerin hangi gruba daha ağır basarsa o gruba dâhil edilir şeklinde oluşturulmuştur

yönünün ön planda yüzeysel bir şekilde sunumuyla gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla devreye ayartma ve müstehcenlik girerek film daha gösterime girmeden seyirci kitlesinin ilgisini çekmeye başarmaktadır. Tüketim toplumunda beden tıpkı bu filmde olduğu gibi merkezde yer alır. Özellikle de cinsel obje olarak beden. Çünkü o günümüzde sahip olduğumuz algı açısından hem üretken hem de ilgi çeken bir modeldir. Başaramadığı, kilidini açamadığı bir kapı yoktur, bu yüzden de iktisadi anlamda son derece kullanışlı ve sistemin çarklarının dönmesi için asla vaz geçemeyeceği ana unsurlardan birisidir. Filmdeki beden de seyirciye bu mantığa uygun bir şekilde sunulmuştur. İkinci filmde ise İsa'ya ait bedenın aidiyeti ciddi bir şekilde tartışılmaktadır. Filmin başarılı gerçekliğine ve hatta natüralist anlatımına karşın filmdeki beden tüketim toplumuna aittir. Çünkü bu beden ancak televizyonlar aracılığıyla (özellikle Körfez Savaşı'ndan) terbiye edilen gözün izleyebileceği bir bedendir. Sunum şekli tamamıyla bu göze göre yapıldığı için film ciddi bir başarıya ulaşmıştır. Oysaki İsa'nın ne dinsel tasvirlerinde (Kiliselerdeki heykeller ve ikonlar) ne de önceki filmlere baktığımızda böyle bir İsa ile karşılaşmıyoruz. Çünkü bu İsa dine ait bir İsa değil onun ait olduğu yer özellikle savaşlarda, depremlerde vb. felaketlerde görmeye alışkın olduğumuz görsel dünyadır. Son film ise hologram ve tamamıyla sanal dünyada yaratılan bir film yıldızını anlatmaktadır. Buna karşın onu sanal ortamda yaratan yönetmen filmin bir noktasında onu öldürmekle suçlanarak neredeyse idam edilecek kadar ileriye gidilir. Bu tamamıyla tüketim toplumunun hipergerçeklik evreniyle alakalı bir meseledir. Çünkü "Simone" adındaki ve tamamıyla sanal ortamda yaratılan ve herkesin "gerçek" diye kabul ettiği oyuncu aslında gerçektir. Çünkü tüketim toplumundaki gerçeklik algısına bire bir uymaktadır. Etrafına göstergelerini yayarak fazlasıyla gerçek olabilmektedir. Filmleri var, magazin dergilerinde fotoğrafları, televizyon kanallarında röportajları, reklâmları, güzel sesi, güzelliği... dolayısıyla o gerçek değil de kim olabilir. Algı böyle olunca pek tabii ki gerçek olan onun yaratıcısı yönetmen Viktor Taransky (Al Pacino) onun katili olabileceği şüphesiyle yargılanabilir. Söz konusu evrende "Simone"un özdeksel varlığı asla sorgulanmaz, görsel düzeyde var olması yeterlidir. Kaldı ki gerçek dünyamızda da hepimiz starların varlığına inanırız, onlara dokunmadan ve hatta görmeden bile.

### 3.1.1. *Erotik ve Pornografik Beden Sınıflandırması Bağlamında “Basic Instinct” Adlı Filmin İncelenmesi*

#### “BASIC INSTICT” (Temel İçgüdü)

Yönetmen: Paul Verhoeven

Senaryo: Joe Eszterhas

Yapım Yılı: 1992

Oyuncular: Michael Douglas (Nick Curan), Sharon Stone (Catherine Tramell), George Dzundza (Gus Moran), Jeanne Tripplehorn (Dr. Beth Garner), Leilani Sarelle (Roxy);

*“Bir milimetrelik bile olsa erojen alan kalmadı.”*

**J. F. Held**

*“Altmışlar ilerledikçe, sansürün sınırlamaları da gerilemeye başlıyordu. Üstelik ana-akım filmleri de –popüler sinemanın berbat bodrum katındaki bu değişimleri yansıtırcasına– çiplaklığa ve cinselliğe doğru kaymaktaydı. (...) Yetmişlerin ortasına gelindiğinde seks / korku patlaması biterken düşük bütçeli sinemacılar da cinsel istismar filmlerine ve pornografiye kaymak zorunda kalıyordu.”<sup>126</sup>*

Avrupa’daki 60’lı ve 70’li yıllardaki korku ve seks karışımı filmlerin kökenleri sinemanın başlangıcına dayanmaktadır. Bu filmleri çeken yönetmenlerin\* çoğu aynı zamanda sıkça sinemaya gidip film izleyen kişilerdi. Cathal Tohill ve Pete Tombs’a inanmak gerekirse bu filmlere örnek teşkil eden iki film vardır. Bunlardan birisi seri halinde çekilen Louis Feuillade’ın “Fantomas” adlı filmidir. Bir diğeri ise sinemanın klasiği sayılan Fritz Lang’ın “Metropolis” filmidir. Bu filmlerin birçoğu daha düşük bütçeli oldukları için daha cüretkâr olabiliyordu. Aslında bu bir anlamda ayakta kalmak ve batmamak için bir mecburiyetti. Özgürleşme ve özellikle cinsel özgürlük taleplerinin sonucunda sansürün ciddi bir ölçüde sinemadan elini çekmesi yıllarca biriken enerjinin sinemada patlamasına yol açtı. Dolayısıyla seksle korkunun iç içe yer aldığı bu düşük bütçeli filmler yıllarca var olan sansürün baskıladığı konuların görsel olarak anlatılamaması sonucunda ortaya çıkmıştır. Avrupa’da bu tür filmlerin “fantastik”\*\* çerçevesinde değerlendirilmesi ve onlara bu açıdan dokunulmaması

<sup>126</sup> Cathall Tohill, Pete Tombs “Avrupa Seks ve Korku Sineması”, Çev. Nilgün Birgül, Kabalcı Yayınevi, Ocak 2005, İstanbul, s. 8–9

\* Bunların arasında en tanınmış olanlar Jesus Franco, Jean Rollin, Jose Larraz, Jose Benazeraf ve Walerian Borowczyk sayılabilir.

\*\* İlk “fantastique” diye adlandırılan filmler seksle ilgili olmaktan çok gerçeküstüçülüğe daha yakındı. Uygulanan sansür korkusu ise filmlerin erotizme yaklaşmasını ciddi bir şekilde etkilemişti. Bu türün içerisine seksin dâhil edilmesi 60’ların başını bulacaktır.

Amerika'ya göre daha sınırsız ve açık saçık şeylerin gösterilmesine yol açmaktaydı. Buna karşın Amerika'da da bu özgürlük taleplerine bir karşılık verilmesi ve bunun bir çerçeveye oturtulması üzerinde durduğumuz film gibi filmlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Daha doğrusu sinema sektörü kendilerine verilen özgürlükten, filmleri kendi çıkarlarına uygun bir şekilde tasarlamak suretiyle, ciddi bir şekilde yararlanmayı başarmıştır. Çünkü özellikle 60'lı yılların sonlarına doğru sansürün yeniden şekillenmesi sonucunda cinsellik müstehcen bir şekilde sinemaya girmeye ve seyirciyi sömürmeye başlamış oldu.

*“Eğer sinema, 1960'lardan beri, giderek daha fazla müstehcen bir temsil alanı –sözcüğün gerçek anlamında, bir zamanlar perde dışında olanı perdeye getirme haline geldiyse, bunun nedeni basitçe, sansürün, liberalleşmenin bir zamanlar bastırılan erotik ya da şiddet içeren konuların ortaya çıkışına izin vermiş olması değildir. Aksine bu tür perde dışı konuları izleyici kitlelerinden uzak tutan sansürün, bu konuları ender, istenir ve dolayısıyla pazarlanabilir hale getirme sonucunu doğurmuş olmasıdır. Bir kere pazarlanabilir oldu mu, bizzat müstehcenlik fikri ortadan kalkar. Her şey perdeye gelir; tek sorun, nasıl ve kimin için olduğudur.”*<sup>127</sup>

60'lı yılların sonlarına doğru özgürleşme taleplerinin sonucunda Hollywood Yapımcılık Yasası kaldırılır. Yerine ise MPAA sınıflandırma sistemi getirilir. Bunun sonucunda o zamana dek sansürle karşı karşıya gelen filmler rahat bir nefes almaya başlar. Çünkü bu yöntem sayesinde filmin değerlendirmesi cinsel temsil, kullanılan dil ve şiddete göre yapılmaktaydı. Böylece filmler tamamıyla yasaklanmıyordu. Bu yasayla birlikte yöntemin uygulama şekli şu şekildeydi:

*“G (genel izleyici) filmler sözde tüm izleyiciye uygun olmalarına karşın; gerçekte “G” çocuklara ve yaşamın gerçeklerine hazır olmayan diğer insanlara uygun, kibar eğlenceler anlamına geldi. “PG” (17 yaş altındaki çocuklar için ebeveyn rehberliği önerilen), “PG-13” (13 yaş altındaki çocuklar için uygunsuz) ve “R” (sınırlı -17 yaş altındaki kişilere bir yetişkin eşlik etmelidir) kategorileriye, aksine daha fazla “yetişkin” düzeyinde sınıflandırmalar peşinde koşan filmlerde çoğunlukla karşılıksız seks, küfür ya da şiddetin bir basamağı haline geldiler. “Yetişkin” kategorisinin kendisine “X” (17 yaşın altındaki herkes için yasak, 1990'dan itibaren “NC-17” olarak biliniyor).”*<sup>128</sup>

Yapılan bu uygulama özellikle film üreticilerine inanılmaz ölçüde yaradı. Böylece sinema da nihayet sistem bağlamında tüketim toplumundaki yerini alabildi. Çünkü rasyonalite bu tür sınıflandırmaları sever, buna tüketim toplumunu ve hiper rasyonaliteyi eklediğimiz zaman ortaya çıkan sonuç kusursuz bir şekilde film üreticilerinin yararına işlemektedir. Dolayısıyla bu yeni sansür uygulaması müthiş bir pazarlama stratejisine dönüşmüştü. Artık

<sup>127</sup> Editör: Geoffrey Nowell – Smith **“Dünya Sinema Tarihi”**, Çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, 2003, İstanbul, s.562

<sup>128</sup> a.g.y., s. 562

filmler yalnızca yıldız oyuncularla, yönetmenle, türüyle vb. ilgi çekmiyordu ona yeni ve daha etkileyici bir şey eklenmişti. Yaş sınırı etiketi. Filmler bu anlamda etiketlenmeye başlamıştı. Bu durum filmlerin biçimsel anlamda farklı bir şekilde dikkat çekmek için işine yaradı. Filmlerin etiketlenmesi aslında tüketim toplumunun sevdiği ve bildiği bir dildi. Film sektörü de bundan bir pazarlama stratejisi oluşturup iyi bir şekilde yaralanmaya başladı. Üzerinde durduğumuz film de o pazarlama stratejisinin önemli ve başarılı bir örneğidir.

Film bedeninin sergilenmesi bakımından 11 yıl önce çekilmiş “Body Heat” filmine göre daha cüretkâr ve hatta daha pornografik bir şekilde başlamaktadır. Filmin kurgusundan ve belki de anlatımdan kaynaklanan bir diğer fark bu filmde bedenler daha rahat hareket etmektedir. Çünkü diğer filmin sevişme sahnelerinde çekim, bütünlüğe müdahale eden bir şey gibi görünmektedir. Dolayısıyla orada etkili ve kısa çekimlerle bizi etkilemeye çalışmaktadır. “Basic Instinct” (Temel İçgüdü) filmindeyse anlatım daha bütünseldir ve “Body Heat” filmine göre daha kesintisiz bir biçimde gelişmektedir.

Dedektif rolünde yeşil ışığın altında ve özel gözlüklerle cesedin etrafındaki spermlere bakan başroldeki oyuncu Michael Douglas’ın (Curran) gözünden kanlar içindeki cesedi görmemize rağmen onu görmemekteyiz. Çünkü bir önceki filme modernleşmiş teknolojinin bize sunduğu bu ipucu bedeni görmemizi engeller, dolayısıyla biz de oyuncuyla birlikte ışık ve gözlük sayesinde sperm izlerine bakmaktayız. Buna karşın bu teknik sayesinde görülen bu izler ve onların müstehcenliği adeta çıplak beden yaratacağı etkinin yerini almaktadır. Bu yüzden de filmin bir önceki filme nazaran daha masum ve daha samimi olduğunu söyleyemeyiz.

Filmin dil düzeyindeki baştan çıkartıcı yaklaşımı ise filmin başındaki tanışma sahnesinde diyaloglarda ortaya çıkar. Filmde dedektif rolünde olan Curran ile yardımcısı öldürülen adamın sevgilisinin evine gider. Dedektifler evin hizmetçisi tarafından içeri alındıktan kısa bir süre sonra evin üst katındaki merdivenlerden aşağıya inen bir bayan merdivenlerin bir yerinde durur ve konuşmaya başlar:

**Curran**-Rahatsız ettiğimiz için üzgünüz. Sadece birkaç soru sormak istiyoruz.

**Roxy**-Asayişten misiniz?

**Curran**-Hayır. Cinayet masası.

**Roxy**-Ne istiyorsunuz?

**Moran**-John Boz'u en son ne zaman gördünüz?

**Roxy**-Öldü mü?

**Moran**-Neden böyle düşündünüz?

**Roxy**-Ölmeseydi burada olmazdınız, değil mi?

**Moran**-Dün gece onunla mıydınız?

**Roxy**-Siz beni değil, Catherine'i arıyorsunuz.

**Curran**-Siz kimsiniz?

**Roxy**-(*Konuşurken saçını toplar*) Adım Roxy. Arkadaşıyım.

**Curran**-Pekala Roxy, arkadaşının nerede olduğunu biliyor musun?

**Roxy**-Stinson'daki yazlık evde. Seadrift 1402.

**Curran**-Teşekkürler. (*Oradan uzaklaşırlar*).

Bu çok basit, kısa ve söz düzeyinde baştan çıkarıcı sahnede dikkatimizi çeken bir şeyden söz etmek istiyoruz. Dedektif Curran ve yardımcısı soruşturma yapmak için Roxy'nin evine gelmişlerdir. Roxy merdivenlerde görünene kadar her şey normal seyrinde giderken, Roxy'nin görünmesiyle birlikte müzik devreye girer ve o andan sonra Roxy ve polislerin bakışları, davranışları filmin ya da sahnenin bağlamına uygun olmayan farklı ve erotik bir boyuta taşınır. Söz konusu sahne kaba hatlarıyla az önceki diyaloglardan da bellidir. Biz yine de özetlemeye çalışalım: eskiden ünlü olan bir jazz şarkıcısı öldürülmüştür, bunun sonucunda polis şarkıcının sevgilisiyle görüşmeye karar verir. Çünkü öldürülen adam elleri bağlı bir şekilde sevişme esnasında buz kırıcıyla birçok yerinden bıçaklanarak öldürülmüştür. Dolayısıyla ortada cinayet gibi ciddi bir konu olmasına karşın gerek dedektif Curran, yardımcısı ve Roxy'nin bakışları, beden dili, tavırları, gerekse diyalog düzeyindeki içerik bizi farklı boyutlara taşımaktadır. Yeni son derece alakasız bir sahnede sanki birçok şey cinsel olanla ilgiliymiş gibi bir görünüm kazanır. Roxy'nin tavırları, dedektif Curran'ın bakışları ve beden dili sanki bir porno filmdeki biraz sonra sevişecek kişileri andırmaktadır. Dolayısıyla nasıl ki Body Heat filminde sıcakla ve bedenlerle üzerimize gidiliyorsa filmdeki bu sahnede de aynı şekilde hem beden diliyle, hem de oluşturan atmosferle üzerimize gelinmektedir. Cinsellik bu sahnede olması gereken en son unsurken gizlenmiş ve imalı bir şekilde buram buram kendini hissettirmektedir. Tıpkı "Body Heat" filmindeki sıcaklık gibi. Bu açıdan bakıldığında filmin erotik tarafı tam da bu noktada sıradan bir porno filmle çakışmaktadır. Çünkü filmdeki karakterler porno filmlerdeki tiplere benzemektedirler. Nasıl ki birçok porno filmde her koşulda, sebepsiz, tutkusuz ve duygusuz bir şekilde cinsel ilişkiye giriliyorsa, söz ettiğimiz filmde de erotizm benzer bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Herhangi bir filmde

pornografinin veya erotizmin amaç edilmesi tabii ki belli bir anlamda sorun teşkil etmez. Bizim burada sorun olarak tespit ettiğimiz şey bir filmde önemli öge olan erotizmin abartılarak amaçlarının dışına çıkarak saçmalık derecesine varmasıdır.

*“Beden tüm görsellik dünyasının en temel dayanaklarından birisidir ama bedeni vazgeçilmez bir araç olarak seçip kullanan, reklâmlardır. O nedenle reklâmların giderek artan yoğunluğuna bakarak içinde yaşadığımız ‘görsellik dünyası’nu bir ‘cinsellik dünyası’ olarak nitelendirmek yanlış değil. Kaldı ki, görsellik, gerek bedeni gerekse onun içerdiği açık ya da gizli erotizmi her düzeyde kullanır.”<sup>129</sup>*

Bu durum bir bakıma bizi çok tuhaf bir sonuca da götürebilir. Çünkü az önce sözünü ettiğimiz sahnede bir cinayetten dolayı birinin evine polisler sorgulama amacıyla gidiyorsa ve hatta gittikleri kişinin katil olma ihtimali varsa o zaman filmin amacı ne olursa olsun bize böyle bir sahne sunma mantığı tartışılır. Çünkü söz konusu durumda bulunan polisler ve merdivenlerden aşağıya inerek onlara doğru gelen kadının müzik eşliğinde birbirlerine biraz sonra sevişeceklermiş gibi bakmaları erotizmi aşarak bizi “örtülü” diye adlandırabileceğimiz bir pornografiye doğru götürmektedir. Çünkü erotik filmde bu düzey ve bu kabalığa pek rastlanmaz. Belki ancak ikinci sınıf filmlerde bunu görmek mümkündür. Kaldı ki “Basic Instinct” yalnızca erotik bir film değildir.

Filmin bir sonraki sahnesi az önce söz ettiklerimizin bağlamında bir önceki sahnesinin bir üst aşamasıdır. Dedektif Curran ile dedektif Moran Roxy’nin verdiği Catherine Tromell’in (Sharon Stone) adresine giderler. Deniz kenarında bulunan evinin balkonunda oturan ve sigara içen Catherine Tromell’in yanına Curran ile Moran gelirler. Gelişleri olsun bakışları olsun veya Catherine Tromell’in tavırları olsun bir önceki sahnenin biraz daha baştan çıkarıcı halinin tekrarıdır başka bir şey değildir. Aynı durum diyalog düzeyinde de kendini gösterir:

**Curran**-(Uzaktan seslenir) Bayan Tramell ?! (Sigara içen Catherine hafif gülümser ve küçümser tavırla ona bakar. Sigara dumanını içine çeker ve sigarayı elinden atar. Curran biraz duraklar. Gözlüklerini çıkarır ve Catherine’nin yanına yaklaşır. Arkasından yardımcısı gelir) İyi günler. Ben dedektif Curran bu da dedektif Moran. San Francisco polis...

**Catherine**-Kim olduğunuzu biliyorum. Nasıl ölmüş?

**Moran**-Cinayet...

**Catherine**-Bu ortada. Nasıl öldürülmüş?

<sup>129</sup> Hasan Bülent Kahraman “Cinsellik Görsellik Pornografi”, Agora Kitaplığı, Haziran 2005, İstanbul, s. 53



**Curran**-Bir buz bıçağı ile. (*Kısa bir ara*) Ne zamandır birlikteydiniz?

**Catherine**-Onunla birlikte değildim. Onunla sikişiyordum.\*

**Moran**-Nesiniz siz bir profesyonel mi?

**Catherine**-Hayır, bir amatörüm.

**Curran**-Onunla ne zamandır yatıyordunuz?

**Catherine**-Yaklaşık bir buçuk yıldır.

**Curran**-Dün gece onunla birlikte miydiniz?

**Catherine**-Evet.

**Moran**-Onunla kulübe gittiniz mi?

**Catherine**-Evet.

**Curran**-Onun evine gittiniz mi?

**Catherine**-Hayır. Kulüpte içki içip birlikte ayrıldık. O eve gitti, ben buraya geldim.

**Curran**-Dün gece yanınızda biri var mıydı?

**Catherine**-Hayır dün gece havamda değildim.

**Curran**-Size bir soru soracağım Bayan Tramell. Öldüğü için üzgün müsünüz?

**Catherine**-Evet. Onunla sikişmeyi seviyordum. Bakın, artık konuşmak istemiyorum.

**Moran**-İsterseniz bunu merkezde de yapabiliriz.

**Catherine**-Öyleyse haklarımı okuyup beni tutuklayın. Ve ben de merkeze geleyim. Yoksa defolup gidin buradan. (*Curran'a dönüp daha nazik bir şekilde*) Lütfen.

Bir önceki sahnedeki dedektif Moran'ın "John Boz'u en son ne zaman gördünüz?" sorusu üzerine Roxy'nin verdiği "Öldü mü?" şeklindeki cevabı; Catherine'in bu sahnedeki "Nasıl ölmüş?" sorusu aynı amaca hizmet etmektedir ve aynı anlamda kullanılmaktadır. Her iki kadının buldukları duruma rağmen tavırları ve davranış şekilleri gerilimi ve şüpheyi artırmakla birlikte tuhaf bir şekilde beden dili ve yüz ifadesi erotik bir şeyleri çağrıştırmakta ve onlara hizmet etmektedir.

*"İşlevsel bir dilin varlığını yadsıyabilmek mümkün değildir çünkü bir biçimle diğeri arasında yani krom parçalarıyla mukoza arasında bir uyum vardır. Ölüm ve cinsel ilişki arasında da aynı türden bir ilişki vardır çünkü ikisi birlikte orgazm olma eylemine eklemelenen bir tür süper tasarımı içine yerleştirilmişlerdir. Zaten burada söz konusu olan şey orgazm olmaktan çok basit ve saf biçimiyle bir deşarj olma eylemidir."*<sup>130</sup>

\* Filmin DVD versiyonunda "fucking" kelimesi yatmak olarak çevrilmiştir oysaki filmin içeriğine bariz bir şekilde uygun olan ve amaçlanan "sikişme" anlamında kullanılmaktadır. Biz burada bu yüzden DVD'nin çevrilmiş halini kullanmayı tercih etmiyoruz.

<sup>130</sup> Jean Baudrillard "Simülasyon ve Simülakrlar", Çev. Oğuz Adamır, Dokuz Eylül Yayınları, Haziran 1998, İzmir, s. 142-143

Baudrillard bu yaptığımız alıntıda Ballard'ın "Crash" adlı romanının dilinden söz etmektedir. Fakat buradaki her sözcük aynı şekilde bu filme de uymaktadır. Nasıl ki romanda ve daha sonra da uyarlanan filmde teknikle cinsellik arasında bir uyum var ise bu filmde de cinayetle cinsellik arasında bir uyum vardır. Daha doğrusu nedenin doğurduğu sonuç ilişkisi tuhaf bir şekilde cinsel olanla ilişkilendirilmektedir. Bu filmin ilk sahnesiyle mantıklı hale getirilmeye çalışılmaktadır. Sevişme esnasında buz kıracağıyla öldürülen adam, etrafında saçılan kanlar, ölü beden ve özel gözlüklerle görülebilen yine aynı şekilde kanlar gibi ortalığa saçılan spermeler. Filmdeki müstehcenlik çapraz ve kesintisiz bir şekilde kendisini göstermektedir. Görüntüyle yapamadığı sırada devreye dil girmektedir. Dolayısıyla burada da "Crash"taki gibi bir uyum ve iç içe geçme söz konusu olmaktadır.

Catherine Tromell'i sorguya almak üzere evine giden dedektif Curran ile dedektif Moran'ın sahnesinde diyaloglar şu şekilde gelişir:

**Curran-**Merkeze gelip birkaç soruya cevap vermenizi istiyoruz.

**Catherine-***(Gülümseyerek ve küçümser bir tavırla)* Beni tutukluyor musunuz?

**Curran-**Böyle olmasını siz istediniz.

**Catherine-**Daha uygun bir şey giyebilir miyim? Bir dakika sürer, içeri girin. *(İçeri girer. Arkasından Curran ile Moran gelir)* Rahatınıza bakın. Hemen dönerim. *(Curran eline masanın üzerinde duran gazeteyi alır. Gazetenin sayfasında kendisiyle ilgili haber yer almaktadır. Moran'a göstermek için yanına çağırır)* Bu iş ne kadar sürer?

**Curran-**Bilmiyorum. *(Curran Catherine'nin seslendiği yöne bakar. Catherine'i soyunurken çıplak bir şekilde görür. Onu daha iyi görebilmek için yerini değiştirir)* Eski gazetelere meraklı mısınız?

**Catherine-**İlginç yazılar varsa, evet. *(Çıplak vücudu üzerine beyaz ve kısa bir elbise giyer ve yanlarına gelir)* Ben hazırım.

**Moran-**Avukatımızı çağırabilirsiniz.

**Catherine-**Avukata neden ihtiyaç duyayım? *(Önlerine geçer. Curran ile Moran tavırlarından dolayı birbirlerine bakarlar).*

Bir sonraki sahnede dil düzeyindeki baştan çıkartıcı ve şüphe uyandırıcı etki devam etmektedir. Catherine ile Curran'ın yakın planları ve bu planlardaki yüz ifadeleri, birbirlerine bakışları bize filmin ana konusunu oluşturan cinayeti unutturup bu ikilinin erotik odaklı ilgisi

üzerine kaymaktadır. Dolayısıyla cinayet burada bir anlamda bu iki kişinin bir araya gelmesine aracılık etmektedir. Eğer cinayet ve hasta ruhlu bir katil üzerine kurulu bir filmde erotik olana hizmet ediyorsa, daha doğrusu araç ise o zaman erotik olan amaç haline gelmektedir. Film ilk sahnesinden itibaren bu doğrultuda ilerlemektedir. Kaldı ki seyirci açısından ayartıcı olan da budur. Dolayısıyla film şaşmaz bir şekilde gittikçe Catherine ile Curran'ın sevişecekleri veya bir araya gelecekleri sahne veya sahneler beklentisi üzerine ilerlemeye başlar:

*“Pornografiyi tanımlayabileceğimizi sanmıyorum. Bir tanım bulmamız şartsa, pornografik malzeme ile pornografik sinemayı birbirinden ayırmalıyız. Pornografik sinema bir türdür. Korku sineması ya da Kung Fu'nun komedi versiyonu gibi. Bazı özel sahnelere geçmek için senaryonun bir bahane olduğu bir türdür. Örneğin bir Kung Fu filminde hafif ya da orta karar bir senaryo olacaktır ve bu senaryonun kung fu yani dövüş sahnelerine geçmekten başka bir işlevi yoktur. Bir porno filmi de aynı işleyişe sahiptir. Senaryo sadece seks sahnelerine geçiş için bulunur. Aynı zamanda, sinemadan söz etmek için başka ölçütler de gerekiyor. Bir filmde her zaman ışık, kadraj ve sahneye koyma çalışmaları yapılır. Kamera asla tesadüfî bir yerde durmaz. Oyuncular yönetilmelidir. Pornografik malzemedeyse, tam aksine, ışık, kadraj ve sahneye koyma çalışması yapılmaz. Tek amaç cinsel eylemleri göstermeye dayanır.”<sup>131</sup>*

Araba sahnesinden sonra meşhur sorgulama sahnesi gelmektedir. Catherine'in sorgulandığı mekân ve ışık daha önce alışla gelmiş kara filmleri andırıyor olsa da aslında tuhaf bir karışımı içermektedir. Bu bir bakıma pek de rastlamadığımız bir sorgulama sahnesidir. Mekân ve yerden gelen ışıklar daha çok bir disco barı andırırken Catherine'i sorgulayan polislerin konumları “Flashdance” filmini andırmaktadır. Polisler sanki polis değil de bir dans pistin kenarında bulunan jüri üyelerini andırmaktadır. Dolayısıyla söz konusu sahnenin mizansenini alıştığımız sorgulama sahnelerinin dışında gelişmektedir. Buna bir de masaya neredeyse kitlenmiş, gözleri yarı çıplak Catherine'in bacak arasına odaklı polislerin komik görünümelerini de katarsak daha önce de belirttiğimiz gibi bedeninin ve çıplaklığın sunumuna aracılık ettiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu sahnede de filmin konusu olan cinayet ve bağlamındaki sorgulama önemli değildir. Bu sahne sorgulama için yapılmamaktadır. Bu sahne Catherine'in bir arzu nesnesi ve beden olarak sunulması için yapılmaktadır. Dolayısıyla burada da filmin konusu kadın bedeninin baştan çıkarma aracılığıyla erotik olanın sunumunun gerisinde kalmaktadır.

---

<sup>131</sup> Ovidie, Söyleşi: Michela Marzano, “**Oyuncu Olarak Beden (Porno Filmler: Rol mü Gerçek mi?)**”, Çev. Yaprak Yatlı, Dharma Yayınları, İstanbul, 2006, s.26–27

**Correli-***(Catherine masaların önünde bulunan sandalyeye oturur. Bacağını diğer bacağının üstüne atar ve cebinden sigara kutusunu çıkarır)* Bu binada sigara içmek yasaktır Bayan Tramell.

**Catherine-***(Sigara kutusundan bir sigara çıkarır)* Beni sigara içmekten mi tutuklayacaksınız?  
*(Sigarasını yakar. Kısa bir suskunluk)*

**Correli-**Bay Boz'la ne tür bir ilişkiniz vardı?

**Catherine-**Onunla bir buçuk yıl kadar yattım.\* Onunla yatmaktan hoşlanıyordum. Deneylerden korkmuyordu. Böyle erkeklerden hoşlanırım. Bana zevk verirler. Bana çok zevk verirdi.

**Correli-***(Kısa bir suskunluktan sonra)* Onunla herhangi bir sadomazoşist ilişkiniz oldu mu?

**Catherine-**Tam olarak ne demek istiyorsunuz Bay Correli?

**Curran-***(Kısa bir ara)* Onu hiç bağladınız mı?

**Catherine-**Hayır. Johny ellerini kullanmayı severdi. Eller ve parmaklardan hoşlanırım.

**Lt. Walker-***(Kendisine bir bardak su doldurur)* Kitabınızda beyaz ve ipek bir eşarptan bahsediyorsunuz.

**Catherine-***(Üstündeki paltoyu çıkarırken)* Beyaz ipekleri severim. Çok kullanışlıdırlar.

**Curran-**Ellerini kullanmalarından hoşlandığınızı söylediniz, öyle değil mi?

**Catherine-**Hayır, bunu sadece Johny için söyledim. *(Doğrudan Curran'a konuşur)* Benim kurallarım yoktur Nick. Olayı akışına bırakırım.

**Correli-**Bay Boz'u öldürdünüz mü Bayan Tramell?

**Catherine-**Sizce birini, kitabımda anlattığım gibi öldürür müydüm? Bu, katil olduğumu ilan etmek demektir. Ben aptal değilim.

**Komiser Talcott-**Aptal olmadığımı biliyoruz Bayan Tramell.

**Curran-**Kitap size avantaj sağlıyor.

**Catherine-***(Küçümsyerek gülümser)* Evet, öyle değil mi? Ama cevabım hayır. Onu öldürmedim.

**Moran-**Uyuşturucu kullanır mısınız Bayan Tramell?

**Catherine-**Bazen.

**Correli-**Bay Boz'layken kullandınız mı?

**Catherine-**Elbette.

**Moran-**Ne tür uyuşturucu.

---

\* Catherine dedektif Curran ve Moran'la ilk görüşmesinde Boz'la arasındaki ilişkiden söz ederken "fuck" kelimesini kullanırken burada "sex" kelimesini kullanmaktadır.

**Catherine-Kokain.** (*Doğrudan Curran'a*) Hiç kokain kullanıp biriyle sikiştin mi Nick? \*\*  
(*Birden bire herkes dedektif Curran'a bakar. Catherine bacaklarını açıp sandalyedeki oturma şeklini değiştirir. Savcı Yardımcısı Correlli heyecanlı ve hafif terli bir şekilde ona bakar. Catherine ise son derece rahat çıplak bacağı sallayarak Curran'a*) Çok iyi olur.

**Curran-**(*Ayağa eline önündeki kupayı alıp ayağa kalkar*) Oyun oynamayı seviyorsunuz, değil mi?

**Catherine-**(*Elindeki çakmağı yakar ve ona bakarak*) Psikoloji eğitimi aldım. Oyunlar eğlencelidir.

**Curran-**(*Kupasına kahve doldurur*) Ya boks? O da eğlenceli midir?

**Komiser Talcott-**Bence bunun konumuzla ilgisi yok!

**Catherine-**Manny ölene kadar eğlenceliydi.

**Curran-**Öldüğünde ne hissettiniz? (*Yerine oturur*)

**Catherine-**Onu seviyordum. Üzüldüm.

**Curran-**Ya Johny Boz öldüğünde ne hissettiniz?

**Catherine-**Birinin kitabımı okuyup bir oyun oynamak istediğini düşündüm.

**Curran-**Ama bu sizi üzmedi...

**Catherine-**Evet...

**Curran-**Çünkü onu sevmiyordunuz. Onunla sadece sikişiyordunuz.

**Catherine-**O zevki hala yakalayabiliyorum. (*Doğrudan Curran'a*) Evliyken başka biriyle sikişmedin mi Nick?

**Lt. Walker-**Evli olduğunu nereden bildiniz?

**Catherine-**Tahmin ettim. Ne var bunda? (*Kısa bir sessizlik. Kutusundan bir sigara çıkararak*) Sigara ister misin Nick? (*Curran ona hayretle gülümser ve ayağa kalkar*)

**Correlli-**Birbirinizi tanıyor musunuz?

**Curran-**Hayır.

**Catherine-**Hayır.

**Komiser Talcott-**Bay Boz'la nasıl tanıştınız?

**Catherine-**Kitabım için bir karakter gerekiyordu. Kulübüne gitti. Ayarttım ve onunla yattım.

**Komiser Talcott-**Ona karşı hiçbir şey hissetmediniz mi? Onunla yalnızca kitabınız için mi yattınız.

**Catherine-**Başlangıçta bir şey hissetmedim. Sonra yaptıklarını sevmeye başladım.

---

\*\* Aynı sahnenin daha ileriki yerinde dedektif Curran'a doğrudan konuşurken "sex" kelimesi yerine "fuck" kelimesini kullanmaktadır. Bu Catherine tarafından yapılan baştan çıkarma oyununda Curran'ın seçilmiş olduğunu göstermektedir.

**Moran**-Çok soğukkanlısınız.

**Catherine**-Ben bir yazarım. İnsanları yazılarım için kullanırım. Bunu herkes bilsin. (*Kısa bir süre sonra kendinden emin ve ayartıcı bir şekilde*) Yalan makinesine bağlanmamı ister misiniz?

Sorgulamadan sonra dedektif Curran arabasıyla Catherine’i evine bırakır. Arabadaki diyaloglardan birbirlerinden haberdar olduklarını ve bir takım şeyler bildiklerini öğreniyoruz.

**Curran**-(Catherine’nin evine gelirler. Arabayı durdurur) Hakkımda çok şey biliyorsun.

**Catherine**-Sen de öyle.

**Curran**-Ben sadece polisi ilgilendiren şeyleri biliyorum.

**Catherine**-(*Gülümser*) İç çamaşırını kullanmadığımı biliyorsun, değil mi Nick? (*Ayakkabılarını çıkarır*) Bıraktığın için teşekkürler.(*Yağmur yağdığı için her yer ıslaktır. Arabadan iner ve çıplak ayaklarıyla evine doğru koşar*).

Bu kısa sahneden Catherine’nin soruşturmaya gitmek üzere evinde giyinirken dedektif Curran’ın ona baktığını bildiğini öğreniyoruz. Olayın kendisi gerçekleşirken böyle bir görüntü yer almadığı için Catherine’nin her şeyi planlı yaptığını ve dedektif Curran’ın ona bakacağını tahmin ettiğini de söyleyebiliriz. Çünkü film baştan itibaren cinayeti kullanıp ayartma üzerinden ilerlemektedir.

*“Böylece etimolojik olarak iki kusursuz örnek çıkıyor karşımıza ve erotik edebiyatla tahrik edici edebiyatı genellikle ve haklı olarak karıştıran erkekçi bakış açısına göre artık hiçbir şeyimiz yok.”*<sup>132</sup>

Vian’dan yaptığımız ve özellikle de altını çizdiğimiz bu alıntıyı üzerinde çalıştığımız film bağlamında yorumlayacak olursak rahatça ikinci türe ait olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü filmin yalnızca erotik olma kaygısı yoktur o aynı zamanda eline geçen her fırsatta çekinmeden tahrik edici olmaya çalışmaktadır. Çünkü ait olduğu evrende bundan dolayı istediği sonucu elde edebileceğini bilmektedir. Kaldı ki erotik tahrik etme ya da müstehcenlik özellikle sanayi sonrası toplumlardaki insan “doğasının” bir parçası sayılmaya başlar:

*“Yetişkinler müstehcen edebiyata, uzlaşmaların ezici gücünü yatıştırma faktörü olarak, tıpkı çocukların peri masallarına gereksinim duyduğu gibi gereksinim duyarlar.”*<sup>133</sup>

<sup>132</sup> Boris Vian “**Pornografi Üzerine**”, Çev. Işıl Y. Yüce, Altukırbeş Yayın, Kasım 1998, İstanbul, s. 20

Biraz önce diyaloglarıyla verdiğimiz soruşturma sahnesinde ayartma hem söz hem görüntü hem de oyuncuların mimik ve hareketleri düzeyinde kendisini dışa vurmaktadır. Bu açıdan baktığımızda bu sahnenin amacı Catherine'nin ayartıcı gücünü, karakterini ve de dedektif Curran'a odaklanmasını göstermek olmasa neredeyse cinsel ilişkiyi göstermeden bir gece kulübündeki orji sahnesini andırmaktadır. Çünkü bu sahne soruşturma sahnesi değildir, ilişkili olsa bile daha çok söz düzeyinde, olay gereği orada yer almaktadır. Beden de Catherine ait bir beden değildir. Daha doğrusu onun tarafından sunulan beden, filmdeki karakterlerin ve de bizim seyirci olarak algılama biçimlerimiz aynıdır. Aynı düşünüyoruz, aynı şekilde algılıyoruz, aynı şeylerden etkilenip harekete geçiyoruz. Catherine'nin bedeni arzu evrenine ait bir beden değildir bu yüzden de baştan çıkarma ile değil ayartma ile ilgisi vardır. Zaten dedektif Curran soruşturma sahnesinden bir iki sahne sonra İç İşlerinde psikolog olarak çalışan Beth ile sevişirken baştan çıkartılmış birisi olarak değil ayartılmış birisi olarak sevişmektedir. Beth de zaten kendisiyle sevişmediğini söyler. Baştan çıkarma evreninde daha önce de belirttiğimiz gibi her şeyden önce bir zamana ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü kişilerin birbirlerini tanımaları, anlamaları ve arzulamaları gerekir. Tüketim toplumu evrenine ait olan Catherine'in tavırları ve bedeni daha çok tutkunun insana yapabileceğini yapmaktadır, yani isteği uyandırmaktadır. Arzunun olmadığı yerde anlık istek kendisini gösterir. Gösterdiği anda da baştan çıkarmadan değil ayartmadan söz edebiliriz. Catherine bu anlamda tüketim toplumuna has olan saf bir nesne olarak bedene sahiptir. Kullandığı dili ise bu bedene ve tavırlara hizmet etmekten başka bir şey yapmamaktadır. Bu açıdan baktığımız zaman Catherine beden aracılığıyla reklâmı ve pazarlaması yapılan nesnelere benzemektedir. Çünkü buradaki Catherine karakteri reklâmlardaki bedenler gibi arzulatmak için değil istek uyandırmak için elinden geleni yapmaktadır. Bunu da reklâmlara has erotik çekiciliğiyle yapmaktadır.

*“Reklâm dünyasının geliştirdiği kadın imgesiyle pornografinin imgesi arasındaki fark ise reklâmcılığın ‘sanat’ ve ‘erotizm’ paravanlarının arkasına saklanması. Bu iki unsur ona , yaptığını daha ‘rahat’ bir biçimde iletmesinin olanaklarını sağlıyor. Ama biraz daha dikkatle bakıldığında erotizm dediğimizde ilk akla gelenin yerini bu (yeni) görüntü süreçlerinde de bir gizli pornografi'nin aldığı vurgulamak gerek.”<sup>134</sup>*

Yalnız burada belirtilmesi gereken önemli bir nokta vardır. Catherine'nin yaptığı her şeyin onun istediği gibi algılanmasıdır. Tıpkı sistemin beden aracılığıyla kendisini hayatta

<sup>133</sup> a.g.y., s. 33

<sup>134</sup> Hasan Bülent Kahraman **“Cinsellik Görsellik Pornografisi”**, Agora Kitaplığı, Haziran 2005, İstanbul, s. 176

tutması, pazarlaması ve pazarı genişletmesi gibi. Catherine'nin yaptığı her şey de doğru bir şekilde algılanır çünkü onun karşısında duran Curran veya sorgulama sahnesindeki diğer kişiler aynı evrene aittir. Algı biçimleri aynıdır, beden dilleri aynıdır ve belli anlamlara sahiptir. Orada karşılarında sigara içen, altında külotu olmayan yarı çıplak kadın o artık bir insan değildir o istek uyandıran nesnedir. Oradakilerin kaybolması gereken cinsel nesnenin ta kendisidir.

*“Bütünüyle görünümlere dayanan bir kültürde beden ile yüz ayırt edilemez –anlama dayanan bir kültürde ise, beden ile yüz birbirinden farklıdır (böyle bir kültürde beden tıpkı bir canavar gibi görünür hale gelir; o artık, arzu denilen bir canavarın işaretidir).”<sup>135</sup>*

Görsel algının kültür ve sistem tarafından ciddi ölçüde şekillendiğini düşünecek olursak, buna da filmdeki görsellikle seyircinin algı biçiminin aynı olduğunu eklersek o zaman Baudrillard'ın sözün ettiği “anlama dayanan kültür”e ait olduğumuzu rahatlıkla söyleyebiliriz. Çünkü Batı kültüründe ve özellikle de tüketim toplumu aşamasında bedenin her yerinin farklı bir şekilde algılandığını ve ayrı etki yarattığını açık bir şekilde söyleyebiliriz. Oysaki bedenin bu şekilde algılanması daha çok modern toplumlara ait bir özelliktir. Tezimizin birinci bölümünü hatırlayacak olursak günümüz Batılı toplumların sanayi öncesine dayalı dönemlerinde bedeni bir Kızılderili'den farklı algıladıklarını söyleyemeyiz:

*“Niçin çıplak yaşadığını soran beyaz'a Kızılderili şu karşılığı veriyordu: “Bendeki her şey benim yüzümdür.” Fetişist olmayan bir kültürde (çıplaklığı nesnel bir hakikat olarak fetişleştirmeyen bir kültürde) beden, bizim kabullerimizde ifade bakımından zengin olan ve bakma yetisi taşıyan tek bölgenin, yani yüzün karşısı değildir: Bedenin kendisi yüzdür ve size bakar. Sonuç olarak beden müstehcen, yani çıplak haldeyken bakmak için değildir. Tıpkı, bizim kabullerimizdeki gibi o da çıplak haldeyken görülmez; çünkü o, simgesel bir örtüdür ve bir örtü olmaktan ibarettir.”<sup>136</sup>*

Catherine'i takip eden dedektif Curran onun üniversitedeki danışman hocasının da buz kırıcıyla öldürüldüğünü öğrenir. Aslında Catherine'nin ilişkileri filmin ayartıcı içeriğine göre düzenlenmiştir:

*“Sözgelimi açıkça biseksüel olan Bayan Tramell'in (Catherine) ilişkiye girdiği her iki kadının da amaçsız katiller olduğunu öğrenmekteyiz: Biri nedensiz bir biçimde tüm ailesini katleden bir ev kadını olan Hazel Dobkins: diğeri hiçbir kışkırtma ya da kast olmaksızın yalnızca*

<sup>135</sup> Jean Baudrillard **“Baştan Çıkarma Üzerine”**, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, 2001, İstanbul, s. 47

<sup>136</sup> a.g.y., s. 46–47



*“içtepisel” olarak iki kardeşini de öldürmüş olan ateşli haşin genç kadın –birlikte yaşadığı-Roxy’dır.”*<sup>137</sup>

Curran Catherine’in evine gider. Kapısından içeri bakarken Catherine ona kapıyı açar. İçeri girer ve masasının üzerinde Catherine’in kendisiyle ilgili biriktirdiği ve üzerine çalıştığı bir sürü gazete haberi görür. Catherine yazdığı yeni romanında dedektif karakterinin esin kaynağının kendisi olduğunu söyleyerek Curran’ın geçmişini deşmeye çalışır. İyice yanına yaklaşır bu arada içeri Roxy girer. Catherine yanına gider, göğsünü okşar ve öpüşmeye başlarlar. Curran kızgın bir şekilde oradan ayrılır. Kanımızca bu ilişkiyi Curran’ın önünde çekinmeden sergilemesi Catherine’in ayartma oyununu devam ettirdiğini göstermektedir. Çünkü Curran’daki ona dair zihinsel ve rasyonel diyebileceğimiz her tür düşüncüyü ayartmayla yok etmeye çalışmaktadır. Çünkü Curran da ancak onun gibi yalnızca beden olunca ona teslim olmuş olacaktır.

Dedektif Curran Catherine’in ona dair sahip olduğu bilgilerden yola çıkarak birinin İç İşleri Birimi’nde kendisine dair olan dosyayı okuduğunu düşünür. Çünkü Catherine gazetelerde yer alabilecek haberlerden fazlasını bilmektedir. İşyerindeki kendisine göre üst konumunda bulunan bir memurla bu yüzden tartışır ve işten kovulma eşiğine gelir.

Gece kulübüne Catherine için giden Curran onun özellikle bedensel düzeydeki hareketlerinden ayartılır ve bunun sonucunda filmde beş dakika yer alan bir sevişme sahnesi yer alır. Body Heat veya dönemindeki benzer filmlerle gösterme ve oyuncu cesareti bakımından kıyaslandığında bu film tümüne göre bir üst basamakta yer aldığını söyleyebiliriz. Kaldı ki filmin önemli amaçlarından bir tanesi de buydu. Bu kozu da seyirciyi ayartmak için çok iyi kullanan bir film. Filmin dramatik yapısı ve içeriği açısından bakıldığında bu beş dakikalık sahne gerekliydi. Seyircinin kendisi zaten böyle bir sahneyi filmin 20–25 dakikasından itibaren beklemeye başlamıştı. Dolayısıyla bu anlamda bu sahnenin uzatılmış, gereksiz veya yalnızca seyircinin ilgisini uyandırmak amacıyla gösterildiğini söylemek güçtür. Bizi ilgilendiren noktalardan birisi ise biraz önce belirttiğimiz filmin sevişmeyi daha cesur, açık saçık ve sansürsüz göstermesidir. Bu filmle birlikte bu tür sahnelerin gösterilmesi konusunda bir üst basamağa geçildiğini söylemek pek de yanlış sayılmaz. Bu bakımdan filmin sinema sosyolojisinde önemli bir yeri vardır. Buna karşın Catherine ile Curran’ın ilişkisini

---

<sup>137</sup> Derleyen ve Çeviren: Sabri Büyükdeveci ve Semire Ruken Öztürk **“Postmodernizm ve Sinema”**, Bilim ve Sanat Yayınları / Ark, 1997, Ankara, s. 45

sevişme sahnesine kadar içerik bakımından incelediğimizde pek de fazla bir şeye rastlamıyoruz.

*“Temel İçgüdü’de kişiye, hoş giden ve heyecan veren şaşırtıcı imgelerin yüzeysel dokusunun altında bir an için görülebilecek kayda değer açıklayıcı bir motif yakalama olanağı vermemektedir. Tüm bunlar, ateşli seks sahneleriyle aynı ölçüde dehşetli cinayet sahneleri arasında gidip gelmektedir.”*<sup>138</sup>

Catherine ile Curran arasındaki ilişkiyi ayartma düzeyinin ötesine geçip, bu ilişkiyi tanımlayacak herhangi bir duygusal bağ, ortak nokta veya bilgi bize aktarılmamaktadır. 2007 yapımı “Enchanted” adlı filmde çizgi filmdeki bir prenses kötü kraliçenin sihri sonucunda kendisini gerçek dünyada yani Manhattan’da bulur. Film Türkiye’de “Manhattan’da Sihir” adıyla gösterildi. Bu filmde, “Basic Instinct”te eksikliğini hissettiğimiz şey tersine çevrilmiş durumdadır. Şöyle ki gerçek insanların arasında ve gerçek dünyada yaşamaya başlayan prenses birçok yeni şeyle karşılaşır. Bunlardan birisi aşktır. Çizgi film evreninde yaşarken âşık olduğu kişi ve evleneceği kişi her masaldaki gibi bir prensistir. Fakat gerçek dünyada birkaç tesadüf sonucu evinde kaldığı kişi ona prensi ne kadar tanıdığını sorunca verdiği cevap “bir gün” olur. Bu son derece popüler sinema filminde bize çok güzel bir şekilde masallarda aşkın bir günde, bir öpücükle, bir bakışla var olabileceğini göstermektedir. Yaşadığımız dünyada da belki birçok şey bakışla başlar, ilk bakışta aşk vardır ve belki de gerçektir fakat bunlar istisnai durumlardır. Masalda birinin yakışıklı ve iyi kalpli prens olması prensesle evlenmesi için yeter de artar bile. Evinde kaldığı kişi prensese birini sevip sevmediğini ve de onunla evlenmesi için insanların birbirleriyle randevulaştığını, buluştuğunu, tek başlarına kaldıklarını, konuştuklarını, birbirlerini anlamaya çalıştıklarını anlatır... Çünkü birbirine ilgi duyan iki kişi sevdikleri ve sevmedikleri şeyleri, iyi ve kötü taraflarını, sağlam ve zayıf noktalarını öğrenmeye çalışır. Bunun sonucunda da daha sonraki aşamalarda hoşlanma, âşık olma, saygı duyma ve evlenme gibi durumlar ortaya çıkar. Prensese kurtarmaya ta masal ve çizgi film dünyasından gelen prens randevuyu kabul etmek zorunda kalır. Artık masal diyarında değildirler, birbirlerini tanımaları gerekir ve bunun sonucunda prens de prenses de birbirlerine ait olmadıklarını anlarlar. Prensese evinde kaldığı kişiye âşık olduğunu anlar tıpkı onun bunu anlaması gibi. Üzerine durduğumuz filme dönecek olursak ve biraz önce kısaca değindiğimiz filmle bağı koparmadan bir sonuca varmaya çalışalım. “Basic Instinct” filmi Catherine ile Curran’ın beş dakikalık sevişme sahnesine kadar filmin bu iki başkarakteri masal kahramanları ve onların dünyasını andıracak şekilde ve derinlikte ilerlemektedir.

---

<sup>138</sup> a.g.y., s. 47

*“Bir binada yapının yüzeyini en son kaplayan süsleme olarak boya neyse, Temel İçgüdü’de psikoloji, karakter, güdü, hatta öykü böyle bir şeydir. Gerçekten de burada önemli olan yüzeydir, yüzeyin altı değildir. Bu, Temel İçgüdü’nün kötü bir film olduğu anlamına gelmez. Yalnızca yüzeyin ticaretini yapan, yüzeyselliği ele alan ve Robocop’da olduğu gibi bütünüyle yüzeyselliklere kafaya takmış bir film olduğunu söylemek anlamına gelir. (...) Böyle bir hava içinde filmin ana karakterleri de hemen hemen psikopat bir tavırla soğuk ve kişiliksiz ateşli ve pornografik arasında gidip gelmektedir. Normal olanlar ortadan kalkmıştır. Bildiğimiz anlamda insanlar olarak değil, salt arzu nesnelere olarak sunulmaktadır. (...) Senarist Joe Eszterhas, karakterleri belirlememize olanak verecek bir yapı sunmamaktadır. Karakterler diyaloglardan çok, kısa ve vurucu bir tarzda konuşmaktadır.”<sup>139</sup>*

Catherine son derece baştan çıkarıcı bir kadındır. Aynı zamanda iyi eğitim almış, zeki, çalışkan ve yaratıcıdır. Cinayet romanları yazar ve özellikle duygulardan uzak durur. Son derece profesyoneldir ve romandaki bir karakterini iyi betimlemek için gerekirse biriyle yatağa bile girer. Bunu da gizlemez, gizlenecek de bir şey yoktur. Öldürülen jazz şarkıcısı Boz’la da aynı sebepten birlikte olmuştur. Devamı ise onunla sevişmek hoşuna gittiği için gelmiştir. Onu ise asla sevmemiştir ve duygusal bir bağı yoktur. Onun ölümü Catherine’i yalnızca onunla bir daha yatamamak açısından üzmektedir. Cinayetin işlendiği ve de soruşturmanın devam ettiği dönemde yeni bir roman yazmaktadır. Romanın başkarakteri bir dedektif oluşu için Catherine örnek olarak Curran’ı incelemektedir. Catherine’in mantığından bakıldığında ve biraz önce de belirttiğimiz sebeplerden dolayı dedektif Curran’la birlikte olması gerekmektedir. Masalla paralel olan noktalardan bir tanesi budur: eğer o iyi kalpli prens ise o zaman prensesle evlenmelidir. İki dakika önce görmüş olsa bile hemen yarın evlenmelidir. Dolayısıyla eğer “Basic Instinct” masalında eğer o Catherine ise ve diğeri dedektif ise o zaman onunla birlikte olması kaçınılmaz bir sonuç gibi görünmektedir.

*“Polisiye romanı parodisi olarak yorumlanan film, televizyon çağının bozduğu toplumun hızlı tüketme alışkanlıkları gibi izleyicisini yormayan, seksi vurgusu ile ekran başına bağlayan, kapitalist dünyanın yeni yükselen değerlerini sunar.”<sup>140</sup>*

Bizim açımızdan bir film ayartmayı ve onun nasıl bir şey olduğunu anlatabilir. Burada herhangi bir sorun yoktur. Mesele bütün insanların sistem tarafından ayartılıyor olmalarıdır. En ufak ilişkilerin de ayartma ve müstehcenlik üzerine kuruluyor olmasıdır. Çünkü beden nesne olarak karşımızda çıktığı bu evrende ayartma kaçınılmaz bir sonuçtur.

<sup>139</sup> a.g.y., s.47–48

<sup>140</sup> Selda Tan Özdemir “Kara Filmler (Neo-Noir’dan Future Noir’e)”, Altıkkırbeş Yayın, Şubat 2003, İstanbul, s. 56

*“Zaten bedeninin, durmaksızın başvurduğumuz şu bedenimizin cinsel ve üretken bir model olmaktan başka bir gerçekliği de yok.”*<sup>141</sup>

Nesne olarak var olan beden ise baştan çıkaramaz ancak ayartabilir. Sistem amacına ayartma aracılığıyla verdiği ve her istediğini elde ettiği için son derece memnundur. Hatta bu açıdan bakıldığında sonsuza dek hayatta kalması bile arzu edilen bir şeydir. Catherine ile Curran’ın bedenleri olsun, kurdukları ilişki olsun bu evrene aittir. Bu yüzden de sevişmeleri kaçınılmazdır. Belki de var olabilecekleri başka bir nokta kalmamıştır. Açıkçası bütün bunları söylemekten çekinmiyoruz çünkü Catherine ile Curran filmin yarısını bayağı geçmiş olmasına ve de sevişmiş olmalarına karşın hiçbir şekilde birbirleriyle bedensel bir ilgiden başka bir ilgi göstermemektedirler. Her ikisinin de birbirine karşı ilgisi profesyonel düzeydedir. Curran Catherine ile polis olarak ilgilenir ve o türden bilgilere sahip olmaya çalışır. Catherine ise Curran’la romanındaki karakter yüzünden ilgilenir. Bu yüzden de onunla ilgili her tür gazete haberini toplayıp okumaktadır. Filmin üçte ikisi bitmiş olmasına karşın hiçbiri aslında diğeriyle gerçek anlamda ilgilenmemektedir. Bütün ilgileri ve ana odak noktaları beden ve ayartma üzerinde kuruludur. Bu aslında toplumun içinde bulunduğu durumun ta kendisidir ve tamamıyla sistemden kaynaklanmaktadır:

*“Temel İçgüdü sinema pazarının mükemmel bir ürünüdür. İletişim ötesini yaşadığımız bu günlerde izleyicideki doyurulmamış cinsellik iştahını saptayan film yapımcıları onlara cinsel yardımda bulunmaktadır. Cinayet var, hareket var ve arabalar birbirini kovalıyor, çünkü işe yarıyor. Filmde salt tahrik etmek için tabular utanmazca kullanılarak izleyici, kavramdan gerçeği gizlemeye, skandal olana çekilmeye çalışılıyor.”*<sup>142</sup>

Filmin bir sonraki sahnesinde Curran Moran’ın yanına bir bara gider. Tavırları değişmiştir, daha “cool” diye nitelendireceğimiz tavırlar sergilemektedir. Bu tavırların farkına varan arkadaşı hayretler içerisinde Curran’a defalarca “Onu becerdin değil mi?” söyleyerek şaşkınlığını ve kızgınlığını ifade eder. Bu ifade aynı zamanda filmin bedensel düzeydeki müstehcenliğin var olmadığı anlarda dilsel düzeydeki müstehcenliğin devamını sağlamaktadır. Çünkü filmde müstehcenlik neredeyse her saniyesinde varlığını göstermelidir;

---

<sup>141</sup> Jean Baudrillard **“Baştan Çıkarma Üzerine”**, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, 2001, İstanbul, s. 53

<sup>142</sup> Derleyen ve Çeviren: Sabri Büyükdeveci ve Semire Ruken Öztürk **“Postmodernizm ve Sinema”**, Bilim ve Sanat Yayınları / Ark, 1997, Ankara, s. 50

*“Ticari alana sunulacak madde ister bir lastik markası, isterse bir tabut modeli olsun olası müşteri her zaman aynı yerden vurulmaya çalışılır: Belden aşağısı. Seçkinler için erotizm, kitle için pornografi.”*<sup>143</sup>

Moran Curran’ın bir şüpheli olarak bilinen Catherine ile yatmasına ve kızmasına karşın Curran “cool” tavrını değiştirmez. Tam aksine hem beden dili hem de zamansal olarak bu sahnenin sevişme sahnesinden sonra gelmesi bize net bir şekilde Curran’ın sözsel düzeyde değil de bedensel düzeyde “evet ben bir kadını (Catherine’i) becerdim” dediğini göstermektedir. Hatta bedensel düzeydeki bu ifade Curran’dan adeta fıskırmaktadır. Ağzındaki kürdan ve arkadaşıyla hiçbir şey yememesi ve içmemesi iyi bir yemekten sonra yaşanan mutluluğu andırmaktadır. Curran’ın bu sahnedeki bütün mizansenini bize bu iyi “lokmanın” Catherine olabileceğini haklı bir şekilde düşündürmektedir.

*“Cinselliğin taçlandırılması Batı’daki gerçekçi zihniyetin; yani her şeyi tartışma konusu yapmaya ve araç haline getirmeye dayanan bizim kültürümüze özgü saplantının bir parçası değil midir?”*<sup>144</sup>

Filmdeki ilişkilerin tümünün ayartma evrenine ait olduğunu ve baştan çıkarmayla ilgili olmadığını baştan beri söylemekteyiz. Bu savı yıkabilecek ve de Curran ile Catherine’in ilişkisinde ayartmadan öte daha insani ve duygusal düzeyde bir ilişkinin olduğunu gösteren sahnedir. Catherine’in birçok sevgilisi olmuştur. Bunların çoğu daha önce belirttiğimiz gibi profesyonel amaçla kullanılan erkekler oluşturmaktadır. Fakat aynı zamanda lezbiyen olan Catherine’in vazgeçilmez sevgilisi Roxy’dır. Catherine’in bütün ilişkilerini bilen ve hatta sevişmeleri esnasında onu izleyen Roxy ilk kez onu Curran’dan kıskanır. Catherine’i Curran’la sevişirken izleyen Roxy onu öldürmek ister. Curran Moran’dan ayrıldıktan sonra Roxy arabayla onu ezmeye çalışır. Curran kendisini bir şekilde kurtarır ve arabasına binip kim olduğunu bilmeden Roxy’nin peşine takılır. Bu kovalamacaya Roxy’nin kaza sonucu ölmesine yol açar. Catherine ile Curran’ın ilişkisinden değil de Roxy’nin ilk kez yaşadığı kıskançlık ve ölümü sonucunda bu ikisinin arasında daha insani bir bağın olduğunu keşfederiz. Fakat anlık da olsa bizi ayartma evreninden uzaklaştırabileceğini düşündüğümüz bu ilişki Roxy’nin bakış açısından baktığımızda biraz farklı görünmektedir. Çünkü filmde kavrayabildiğimiz kadarıyla Roxy ile Catherine arasındaki ilişki bedensel ve tensel düzeydedir. Dolayısıyla bu durumda Roxy’nin yerini alabilecek olan Curran bir aşktan çok yine onların aralarındaki gibi

<sup>143</sup> Jean Baudrillard **“Tüketim Toplumu”**, Çev. Hazal Deliceçaylı / Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, Nisan 1997, İstanbul, s. 174

<sup>144</sup> Jean Baudrillard **“Baştan Çıkarma Üzerine”**, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, 2001, İstanbul, s. 51

tensel ve bedensel düzeydeki ilişkiyi yaşayan birisi olacaktır. Bu durum Curran ile Catherine arasındaki ilişkinin de ayartma evrenine ait olduğu sonucunu doğurur.

Roxy'nin ölümünden bir iki sahne sonra Curran Catherine'in evine gider. Catherine camın önünde koltuğa oturmuş bir vaziyette ağlamaktadır. Curran yan tarafına ona yakın bir yere otururken:

**Catherine**-(*Curran'a bakmadan konuşur*) Tahmin etmeliydim. (*Curran oturur*) İkimiz sahildeyken bir ara eve girmiştim. Bana çok tuhaf bakmıştı. Senden hemen sonra çıktı. Bizi izlemesine izin vermemeliydim. Beni her zaman izlemek isterdi. (*Curran'a bakar*) Seni öldürmeye çalıştı, değil mi?

**Curran**-Seni izlemesinden hoşlanırdın mıydın?

**Catherine**-(*Önüne bakıp tekrar ağlamaya başlar*) Seni öldürmesini benim istediğimi mi düşünüyorsun? (*Ağlaması gittikçe şiddetlenmektedir*) Değer verdiğim herkes ölüyor. (*Curran yanına gelip ona sarılır. Catherine bir ara duraklar*) Seviş benimle.

Seviştikten sonra şöminenin yanındaki yatakta konuşmaya devam ederler.

**Curran**-Sence Johnny Boz'u o mu öldürdü?

**Catherine**-Neden? Beni, suçlamak için mi? Bana aşıkta. Bunu yapamazdı.

**Curran**-Belki onu da kıskanıyordu.

**Catherine**-Hayır. Hiç kıskançlık göstermezdi. Sadece heyecanlanırdı. (*Kısa bir ara*) Kadınlardan yana hiç şansım yok. Üniversitede bir kızla tanışmışım. Onunla bir kere yattık. Beni takip edip resimlerimi çekmeye başladı. Saçlarını boyadı. Benim giydiklerimi giymeye başladı. Lisa... ..Oberman. (*Kısa bir ara*) Korkunç bir şeydi.

**Curran**-İtiraflarda bulunmadığını düşünürdüm.

**Catherine**-(*Birbirlerine bakarlar*) Daha önce bulunmazdım.

Filmin birbirine bağlı bu iki sahnesinde vurgulanması gerek bir durum var. Önce filmin bütünü açısından bu sahnelerin yerini belirlemeye çalışalım. Filmin izlenmesini bakımından Curran ile Catherine'in ilişkisi dışında katil kim? sorusu önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla ölen Roxy'nin bu anlamda değerlendirilmesi gerekmektedir. İkincisi Catherine ile Roxy'nin sevgili olduklarını biliyoruz bu yüzden de Catherine'in tepkisini öğrenmemiz gerekmektedir. Bu bağlamda Roxy'nin Curran'ı öldürme girişimi, yani kıskançlığın bu

dereceye ilk kez varmış olması Catherine ile Curran arasında “özel” ve daha önce “yaşanmamış” bir ilişki olduğunu vurgulamaktadır. Üçüncü ise bu sahne Roxy’nin muhtemel katil olabileceği konusunda şüphe uyandırmak veya fikir vermek açısından önemli bir sahne sayılabilir. Fakat bizi asıl ilgilendiren nokta filmde tasvir edilen bütün evrenin kaotik, radikal ve aşırı uçlarda olmasıdır. Bunun yanı sıra müstehcenlik ve ayartma kadar kaba ve yüzeyseldir. Naif dersek herhalde aşırıya gitmiş olmayız. Çünkü filmin başından beri Catherine ile Curran’ın ilişkisini anlayabilmemiz için bize normal ya da yeterli bilgi verilmemektedir. Sözü ettiğimiz bilgiler hep uç diyebileceğimiz sahnelerde yer almaktadır: sorgulama esnasında ayartıcı bir şekilde Catherine’in doğrudan onunla samimi konuşmaya başlaması, Curran’ın Beth ile sevişmesi, Catherine ile olan sevişmeleri, Roxy’nin Curran’ı öldürmeye çalışması gibi. Bu yüzden de Catherine’in Roxy ve değer verdiği tüm kişilerin ölümü için üzüldüğü sahnenin sonunda Curran’a “sevişelim mi?” demesi anormal bir şey değildir.

*“Her yerde “cinselliğin patlaması”, “erotizmin tırmanması” söz konusu. Cinsellik, tüketim iletişiminin tüm anlam alanlarını gösterisel bir biçimde üst-belirleyen kitle toplumunun “bir numara” sı haline geldi. Görmeyi ve dinlemeyi gerektiren her şey cinsel bir hal aldı. Tüketilmesi gereken her şey cinsel teşhir peşinde. Aynı zamanda elbette tüketime sunulan cinselliğin kendisi.”*<sup>145</sup>

Bu durum hem filmin içeriği açısından hem karakterlerin baştan sonuna kadar ayartıcı tavırları açısından son derece normal bir sonuçtur. Çünkü karakterler ayartma evrenine ait karakterlerdir. Sevişme de bu yüzden her şartta ve her durumda olması gereken unsurdur. Sebebi ise ayartma evreninin bizzat bu tür tavırlardan ve karakterlerden besleniyor olmasıdır. Roxy’nin ölümünden bile ayartma kazançlı çıkmaktadır. Roxy’nin Catherine’i sevişirken izlediğini daha önceden de biliyoruz. Fakat Roxy’nin Catherine ile Curran’ı izleme sonucunda kıskançlığa kapılması ve Curran’ı öldürmeye çalışmasını ikilinin ilişkisinin “niteliğini” belirlememizde bir ölçüt olarak sunulması müstehcenliktir. Seyirciyi her anda ve her şartta erotik ve pornografik olanla ayartmaya yarayan bir unsurdur. Dolayısıyla film üzerine odaklanmamız kesintisiz bir şekilde müstehcenlik ve ayartma ile sağlanmaktadır. Klasik polisiye filmlerdeki katil kim? sorusu ise ait olduğu türün dramatik gereklerini yerine getirmek için vardır ve müstehcenlik kadar ön planda değildir. Baudrillard “Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm” adlı kitabında bedenin dört modelinden söz eder.\* Bunlardan birincisi tıp

<sup>145</sup> Jean Baudrillard “**Tüketim Toplumu**”, Çev. Hazal Deliceçaylı / Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, Nisan 1997, İstanbul, s. 175

\* Bkz. Jean Baudrillard “**Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**”, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002, İstanbul, s. 180 ve devamı.

bilimine, ikincisi dine, üçüncüsü ekonomi politiğe ve dördüncüsü Baudrillard'ın gösterge ekonomi politiğine ait beden modelidir.

*“Tuhaflık olan şey vücudun, hem çeşitli sistemlerin kendisini içine kapatmış oldukları bu modellerden başka bir şey olamaması, hem de onlardan farklı bir şey olması yani bunların hepsini yadsıyan, indirgenmesi olanaksız farklılık türünden kesin bir alternatif oluşturmasıdır.”<sup>146</sup>*

Eğer Baudrillard'a inanmak gerekirse “Basic Instinct” filmindeki beden kusursuz bir şekilde gösterge ekonomi politiğine aittir. Çünkü bu sistemde bedenin kendisini ifade ettiği model cinselliğin kendisidir. Alıntıda iddia edilenin aksine burada sunulan model ait olduğu sistemden başka bir şey olamamakta ve olmak da istememektedir. Dolayısıyla filmde sunulan beden kusursuz bir gösterge ekonomi politik sistemine ait ve cinsellik merkezli bedendir. Müstehcenliği de buradan kaynaklanmaktadır.

Filmdeki “cool” diye adlandırabileceğimiz tavır, uç karakterler kadar ilgi çekicidir. Bir sonraki sahnede Roxy'nin 16 yaşındayken cinayet işlediğini öğreniyoruz. Curran'ın bilgi aldığı polise nedenini sorunca “Öylesine” cinayet işlediği cevabını alır. Catherine bir polisiye roman yazarıdır. Bir yazar olarak o türden karakterlerle ilgilenmesi ve onlar üzerine araştırma yapması normal karşılanabilir. Fakat bütün o işlenen cinayetlere rağmen evinin kapısının her zaman açık olması, Catherine'in bunlara aldırılmaması, katil olan Roxy'nin sevgilisi olması, ailesini katleden Hazel Dobkins'le yakın ilişkide bulunması, amaçları uğruna birileriyle yatması... bütün bu saydığımız “cool” diye nitelendireceğimiz tavırlar aslında seyirciyi ayartmak için vardır. Ortada “normal” olan hiçbir şey yoktur ama “normal” karşılanmaktadır. Bu da dediğimiz gibi ayartmaya hizmet eden “cool” tavrın sonucudur.

Lisa Oberman'dan şüphelenen Curran onu araştırır fakat onunla ilgili her hangi bir bilgiye ulaşamaz. Catherine'in yalan söyleyebileceği şüphesinden dolayı evine gider. Catherine'i Hazel Dobkins'le beraber evinden çıkarmaktadır.

**Catherine**-(Curran arabadan iner) Merhaba. Hazel, bu Nick, sana bahsetmiştim. Nick, bu da, Hazel Dobkins.

**Hazel Dobkins**-Sen Nişancısın. Değil mi? Nasılsın?

---

<sup>146</sup> Jean Baudrillard “**Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**”, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002, İstanbul, s. 181



**Curran**-İyiyim, sağ olun. (*Catherine'e*) Konuşabilir miyiz?

**Catherine**-(*Hazel Dobkins'e*) Beni arabada bekler misin?

**Hazel Dobkins**-(*Arabaya doğru giderken Curran'a dönerek*) Hoşça kal Nişancı.

**Curran**-(*Hazel Dobkins uzaklaşınca Catherine'e*) Katillerle olmayı seviyorsun. Eminim Roxy'yi biliyordun...

**Catherine**-Elbette biliyordum. Sıra dışı insanları yazıyorum ve bazen araştırmalarımnda onlarla birlikte oluyorum. Sen de onlardansın. (*O arada sigara içen Curran'ın elinden sigarayı alıp bir duman çeker*) Öldürmek sigara içmek gibi değildir. Bırakabilirsin. (*Curran'a iyice yaklaşmış onu öper*) Gitmeliyim."America's Most Wanted" dizisi için onu 6'da eve bırakacağıma söz verdim.

**Curran**-(*Catherine arabasının kapısını tam açarken kolundan yakalar*) Berkeley'de Lisa Oberman diye biri yoktu...

**Catherine**-Ne yapıyorsun? Beni sınıyor musun? (*Arabasına biner ve kapıyı kapatırken*) Neden? Ben Hoberman demiştim.

Curran Catherine'in verdiği ismi araştırır ve ismin arkasında gerçekten biri olduğunu öğrenir: daha önce birlikte olduğu Beth. Birkaç sahne sonra Catherine Curran'ı evinde bekler. İlgisiz ve kafası karışık olan Curran'a karşı baştan beri güvenilir ve etkisini gösteren silahını kullanır: bedenini. Üstündeki kıyafetlerini çıkarıp: "Bir de buraya gelip hayır demeyi denesene" der. Curran: "Bunu daha önce gördüm" diyerek yanına gelir ve göğüslerini ellemeye başlar. Catherine: "Acele et. Bir daha göremeyebilirsin. Kitabım bitmek üzere. Dedektif öldü sayılır" der ve öpüşmeye başlarlar. Biraz önce de belirttiğimiz gibi filmde "cool" tavır, müstehcenlik, kadın bedeniyle ve dilsel düzeydeki ayartma durmadan filmin her sahnesinde kendisini göstermektedir. Kuşkusuz bu unsurlar seyirciyi erotik olanla ayartma konusunda işe yaramaktadır. Tıpkı katili bulma konusunda seyircinin ve filmi gözünden izlediğimiz Curran'ın kafasını karıştırmaya yaraması gibi. Cool tavır ise kusursuz bir şekilde bu evrene ve bu dünyaya ait bir yaşam ve etkileme biçimidir:

*"İlk olarak şunu söyleyebiliriz ki cool, kültür aracılığıyla taşınan ve tarihsel izleri sürülebilen bir 'sendrom' olarak tanımlanacak tutarlılığa sahiptir. İkinci olarak; cool'un Avrupa ve Amerikan püriten gelenekleriyle arası hiç iyi olmamıştır; son birkaç yıl öncesine kadar bu toplumlarda bir çeşit sosyal sapkınlık veya isyan tavrı olarak karşımıza çıkıyordu. Son olarak cool'un artık bu isyan statüsünü giderek kaybetmekte ve günümüzün tüketici kapitalizmin en*

*baskan etiği haline gelmekte olduğunu söyleyebiliriz. (...) Cool'un bu rekabetçi yönü, kendini en çok sekste başarı konusunda ve neredeyse aynı ölçüde giyim alanlarda gösterir. ”<sup>147</sup>*

Her ne kadar “cool”un bir tavır olarak belli bir tarihselliği veya kökleri var olsa bile bizi aslında ilgilendiren nokta bu alıntıda yazarlar tarafından net bir şekilde belirtilmiştir. “Cool” artık tüketim kültürüne ait ve birçok alanda kendini gösterdiği gibi sekste te kendisini bir sömürü aracı olarak göstermektedir. Dolayısıyla her ne kadar “cool”un başlangıcında veya doğuşunda doğal bir süreç ve ortaya çıkan ortamla organik bir bağlantısı\* var ise artık tamamıyla pop kültüre ait yüzeysel bir kavramdan öteye geçemez. Her şeyden önce sinema “cool” tavırların sergilendiği ve bu türden karakterlerin fışkırdığı bir alandır. Ayartıcı olma özelliğine sahip olduğu için üzerine durduğumuz filmde kaçınılmaz bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Film yavaş yavaş çözülmeye başlar. Curran bir ara Catherine’in evine gider. Yazıcısından “Nişancı” adlı romanın çıktılarını aldığını görür. Catherine ilişkilerinin romanı bitirdiği için bittiğini söyler. Curran’a bunları söylerken tıpkı Hazel Dobkins gibi onu “Nişancı” diye çağırır. Catherine Curana karşı sergilediği bu tavırla aslında Mefisto’ya benzer bir şekilde, yalnızca ruhunu değil, karakterini, mesleği konusundaki bilgilerini, tavırlarını ve bedenini çaldığını gösterir.

Filmin devamında Beth Moran’ı öldürür. Olay yerine geç gelen Curran Beth’e ateş eder ve onu etkisiz hale getirir. Net bir şekilde olmasa da katil Beth’tir. Bu netliği bozan filmin son sahnesidir. Çünkü bu sahnede Catherine ile Curran tekrar birlikte olurlar ve 5 dakikalık sevişme sahnesinden sonra sevişmelerinin daha bariz bir şekilde tekrar gösterildiği bu sahnenin bir sekansında yatağın altında buz kıracağı görünür. Buz kıracağının yakın planda görülmesi aynı zamanda filmin son görüntüsünü oluşturmaktadır. Filmin bu son sekansı ile ilgili birçok yorum yapılabilir ve de ne olur ne olmaz muhtemel devam filmi için böyle bir

---

<sup>147</sup> Dick Pountain & David Robins “**COOL Bir Tavrın Anatomisi**”, Çev. Aslı Ağca, Ayrıntı Yayınları, 2002, İstanbul, s. 33

\* Cool, ancak 50 yıl kadar önce Batı toplumlarının ana-akımı içinde karşımıza çıkmaya başlar; fakat benzer bir fenomenin izlerine antik Batı Afrika medeniyetlerinde de rastlıyoruz. Bu fenomen, köle ticareti yoluyla Yeni Dünya’ya geçmiş olabilir. Cool’a çok benzeyen başka fenomenlere Avrupa kültüründe de rastlarız. Bunlara örnek olarak Rönesans İtalya’sındaki saray soylularının sprezzatura kavramını, İngiliz aristokratlarının ünlü soğukkanlılığını ve 19. yüzyıl şairlerinin romantik ironisini gösterebiliriz. Cool, Amerika’ya özgü bir fenomen olmasa da modern tezahürün tohumları 20. yüzyılın ilk yıllarında Amerikalı siyahi caz müzisyenleri tarafından atılmıştır. Kavram daha sonra 30’lu ve 40’lı yıllarda kara polisiye yazarları ve Hollywood senaristleri tarafından keşfedilmiş, nihayet 50’li yıllarda Elvis ve Rock ‘n’ Roll tarafından genç beyaz kültüre enjekte edilmiştir. Bkz. Dick Pountain & David Robins “**COOL Bir Tavrın Anatomisi**”, Çev. Aslı Ağca, Ayrıntı Yayınları, 2002, İstanbul, s. 14 ve devamı.

sona gidildiğini düşünülebilir. Fakat biz yine de bu son sekansı kendi bakış açımızın doğrultusunda yorumlamaya çalışacağız. Kanımızca nasıl ki film boyunca cinayet işine mesleki veya sanık olarak karışan karakterler son derece “cool” ise ve bu onları filmin erotizmi kadar ayartıcı bir hale sokuyorsa. O zaman filmin bu son sahnesini de aynı şekilde yorumlamak gerekir. O da filmin karakterleri gibi “cool” ve dolayısıyla ayartıcı bir sahnedir. Bu açıdan baktığımızda filmin bu son sekansı paradoksal bir şekilde bizi desteklemektedir. Çünkü açık bir şekilde katilin (herkesin olabileceği vurgusunu yaparak) kim olduğunu önemli olmadığını söylemektedir. Filmdeki bütün evren sahtedir. Cinayet önemli değildir, katil önemli değildir, çünkü her şey Catherine ile Curran’ın ayartma üzerine kurulu ilişkisinin var olabilmesi için kurulmuştur. Bu yüzden de katilin kimin olduğu önemli değildir. Bir porno film yıldızı olan Ovidie kendisiyle yapılan söyleşide çok net bir şekilde şunları söyler:

*“Arzumu denetleyemiyorum. Ama vücudumu ve orgazmlarımı çok iyi denetleyebilirim.”*<sup>148</sup>

Bir porno yıldızının bile denetleyemediği bir alan aslında sistemin farklı biçimleri tarafından her gün bombardımana tutulan bir alanı oluşturmaktadır. Özellikle sanayi sonrası toplumların en zayıf ve savunmasız halkası olduğu için çoğu zaman başarı elde edilmekte ve acımasız sistemin dönmesi gereken çarkları dönmeye devam etmektedir.

### **Sınıflandırmayla ilgili filmler:**

“Body Heat” Yön. Lawrence Kasdan (1981)

“Flashdance” Yön. Adrian Lyne (1983)

“Body Double” Yön. Brian De Palma (1984)

“Nine 1/2 Weeks” Yön. Adrian Lyne (1986)

“Fatal Attraction” Yön. Adrian Lyne (1987)

“Sex, Lies and Videotapes” Yön. Steven Soderbergh (1989)

“Damage” Yön. Louis Malle (1992)

“Poison Ivy” Yön. Katt Shea (1992)

“L’Amant” Yön. Jean-Jacques Annaud (1992)

“Sliver” Yön. Phillip Noyce (1993)

“Boxing Helena” Yön. Jennifer Chambers Lynch (1993)

“Showgirls” Yön. Paul Verhoeven (1995)

---

<sup>148</sup> Ovidie, Söyleşi: Michela Marzano, “**Oyuncu Olarak Beden (Porno Filmler: Rol mü Gerçek mi?)**”, Çev. Yaprak Yatlı, Dharma Yayınları, 2006, İstanbul, s. 49

“Lolita” Yön. Adrian Lyne (1997)  
“Cruel Intentions” Yön. Roger Kumble (1999)  
“Original Sin” Yön. Michael Cristofer (2001)  
“Femme Fatale” Yön. Brian De Palma (2002)  
“Secretary” Yön. Steven Shainberg (2002)  
“Unfaithful” Yön. Adrian Lyne (2002)  
“Choses secrètes” Yön. Jean-Claude Brisseau (2002)  
“Young Adam” Yön. David Mackenzie (2003)  
“Les textiles” Yön. Franck Landron (2004)  
“Closer” Yön. Mike Nichols (2004)  
“Melisa P.” Yön. Luca Guadagnino (2005)

### 3.1.2. Hastalıklı, Parçalanmış, Yaralı ve Ölü Beden Sınıflandırması Bağlamında “The Passion Of The Christ” Adlı Filmin İncelenmesi

#### “THE PASSION OF THE CHRIST” (İsa’nın Çilesi)

Yönetmen: Mel Gibson

Senaryo: Benedict Fitzgerald / Mel Gibson

Yapım Yılı: 2004

Oyuncular: James Caviezel (Jesus), Maia Morgenstern (Mary), Christo Jivkov (John), Francesco De Vito (Peter), Monica Bellucci (Magdalen), Mattia Sbragia (Caiphaz), Toni Bertorelli (Annas), Luca Lionello (Judas), Hristo Shopov (Pontius Pilate);

Hastalıklı, Parçalanmış, Yaralı ve Ölü Beden Sınıflandırması bağlamında özellikle bu filmi seçmemizin önemli sebeplerinden birisi sinemada defalarca işlenen konuyu ve özellikle de konunun belli bir anına odaklanmış olmasından dolayı doğrudan beden üzerine durmasıdır. Açıkçası filmin dini içeriği bizi pek fazla ilgilendirmemektedir. Ancak filmin içeriği ve doğası gereği kaçınılmaz bir şekilde belli konulara da değinmek zorunda kalacağız. Hıristiyanlığın belli bir ölçüde İsa’nın çarmıha gerilmesi hikâyesi veya inancı üzerine kurulu olduğunu biliyoruz. İsa’nın acı çekmesi, özellikle de bedensel anlamda acı çekmesi ve karşılığını da hiçbir tepki göstermeden vermesi hikâyenin inanılmaz ve etkileyici yanını oluşturmaktadır. Biz filme bakarken anakronik yanlarının olup olmadığını görmeye çalışacağız. Bunun yanı sıra konumuz bağlamında filmde sunulan bedenin İsa’ya yani Hıristiyanlığa mı yoksa tüketim toplumuna mı aittir sorusunun cevabını bulmaya çalışacağız. Daha önce üzerine durduğumuz “Basic Instinct” filmi gibi bu film de ister istemez gösterime girmeden önce söylentiler yayarak seyirci kitlesini artırma konusunda başarılı olmuş bir filmidir. Buna benzer pek çok örnek film var (“Ahlaksız Teklif” vb.). “The Passion of the Christ” (İsa’nın Çilesi) filmi de gösterime girmeden önce üzerine çok titiz bir şekilde çalışıldığını, filmde konuşulan dilin (riski göze alarak) İsa’nın yaşadığı dönemdeki dil olduğu (Aramice, Asurice, İbranice ve Latince) ve de gerçeğe uyulması için elinden gelenin yapıldığı konusundaki haberler gerçekten de filme karşı ilgiyi bir hayli artırmıştı. Filmin mümkün olduğu kadarıyla gerçekçi olma çabasının vurgulanması bir anlamda anlamsız bir şeydir. Çünkü filmin işlediği konu Hıristiyanlığı böldüren ve de farklı versiyonlara sahip bir hikâyeden ibarettir. Dolayısıyla böyle bir iddiada bulunmak çok da anlamlı değildir. Belki bunu dekor veya dil bağlamında kabul etmek

mümkün olabilir. Aksi takdirde söylediğimiz sebepten ötürü pek de mantıklı olmamaktadır. Kaldı ki filmin hikâyesinden söz etmeye kalkıştığınız andan itibaren anlattığınız versiyon (şu veya bu tarafa ait olduğu için) mutlaka diğer tarafı rahatsız edecek ve hatta küfür gibi algılamasına yol açacaktır. Çünkü İsa'nın varlığı ve bedeni her şeyden önce Hıristiyanlığı bölen temel bir olgudur. Dini açıdan daha derine inildiğinde konuya ilişkin bakış açıları gittikçe çoğalmakta ve içinden çıkılmaz bir hal almaktadır. Dolayısıyla filmin öykü bağlamında bir natüralizminden veya gerçekçiliğinden söz etmek mümkün değildir. Bu ancak filmin görseelliği, son derece gerçekçi makyaj, oyunculuk vb. için belli bir ölçüde geçerli olabilir.

*“Altmış aşkın İncil vardır, Katolik kilisesi bunlardan dördünü kabul etmiştir. Matta, Markos, Luka ve Yuhanna tarafından yazılan bu yapıtların dördü birden İncil (Evangelië) genel adıyla anılır. Bunlardan Matta, Markos ve Yuhanna İsa'nın çağında yaşamış ve onun yakınında bulunmuşlardır. En bilimsel olanı Luka'ysa onu tanımamış ama Hıristiyanlığı Hıristiyanlık eden ermiş Paulus'un yakınında bulunmuştur.”<sup>149</sup>*

Filmin senaryosu bu dördünü de göz önüne bulundurarak yazılmıştır. Ama burada da ilginç bir nokta söz konusudur. Çünkü bu dördü zaten başlı başına birbiriyle çelişmektedir. Örneğin Matta, Markos ve Luka'nın İncil'ine göre İsa dini bir yıl süreyle Yuhanna'ya göre ise üç yıl yaymıştır. Yine de aynı şekilde ilk üç İncil'e göre dördüncüsü Hıristiyanlığın yayılma yerini tarif ederken ayrılmaktadır. Bunun yanı sıra İsa'nın bugün kabul edilen doğum yılı Matta'ya göre dört yıl, Luka'ya göre bir yıl sonradır. Markos ise İsa'nın doğumundan diğer ikisine göre söz etmez. Dördünün nadir ortak noktalarından biri halk Yunancasıyla yazılmış olmasıdır. Dolayısıyla konu gerçekten içinden çıkılmaz bir durumdadır. Hangi versiyonunu söylemeye kalkışırsanız mutlaka öteki versiyonunu savunanları rahatsız edecektir. Bu yüzden de film yapım aşamasında belli başlı bir takım sorunlar yaşamıştır veya en azından aktarılan bilgiler o yöndedir. Her şeyden önce bildiğimiz kadarıyla Mel Gibson film için bir yapımcı bulamayıp kendisi bu işi üstlenmişti. Filmin bütçesi olan yaklaşık 35 milyon doları kendisi yatırmak zorunda kalmıştı. Daha sonraki aşamalarda film senaryosunun ilk versiyonu çalınıp bir Katolik kilisesinin eline geçmişti. Bu kilisenin mensupları henüz çekilmemiş bu filmin İncil bakımından bir sürü yanlış bilgiye sahip ve de Hıristiyan – Yahudi ilişkilerini bozma potansiyeline sahip olduğunu söylerler. Aynı dönemde Mel Gibson'un babası bir takım hesaplamalara göre Almanlar'ın (daha doğrusu) Nazilerin II. Dünya Savaşında iddia edildiği kadar Yahudi'yi yakacak benzine sahip olmadıklarını söyler. Bütün bu gelişmeler günümüz

<sup>149</sup> Orhan Hançerlioğlu “Dünya İnançlar Sözlüğü”, Remzi Kitabevi, Şubat 2000, İstanbul, s.218

dünyasında hep olduğu gibi filme olan ilgiyi kat kat artırmaya yaradı. Bunun sonucunda film daha gösterime girmeden önce yakaladığı satış rakamlarıyla sinema tarihinin hâsılat rekorları kıran filmlerin ilk sıralarında yer aldı. Filmin yalnızca Amerika’daki hâsılatı 300 milyonun üzerinde dünyanın geri kalamında da ise 600 milyon doların üzerine çıktı. Kuşkusuz filmin Papa tarafından izlenmiş ve de beğenilmiş olmasının bu hâsılat üzerindeki katkı payını oluşturmuş olduğunu söyleyebiliriz. Çoğu zaman Hollywood’la karşı karşıya kalan kilise doğal olarak bu sefer eline geçen bu fırsatı çok iyi değerlendirmek istercesine filmin izlenmesi için bedava film bileti dağıtarak vb. şekillerde elinden geleni yapmıştır.

Filmle ilgili olarak Arap dünyasında da alışılmışın dışında bir sonuç ortaya çıkmıştı. Bilindiği gibi yıllar önce Walt Disney tarafından çekilen “Mısır Prensi” filmi sansüre takılıp Arap ülkelerinde gösterilmemişti. Mel Gibson’un filmine gelince sansür olayları kökten bir şekilde değişmişti. Film Kur’an’ın bakışına ters gelen birçok bilgiyi içermesine karşı Arap dünyasında bildiğimiz kadarıyla bir tek Kuveyt ve Bahreyin’de sansüre takılmıştır. Geri kalan tüm Arap ülkelerinde gösterime girmiş ve hatta hâsılat rekorları kırmıştır. Suudi Arabistan’da ise sinema olmadığı için filmin korsan kopyalarının satıldığına dair duyular alınmıştır. Arap ülkelerinde sansürün gözlerini kapaması filmin Yahudi karşıtı olarak algılanmasından kaynaklanmaktadır. Kaldı ki Yahudi lobiler tarafından filmin “kötü” olarak nitelendirilmesi Arap dünyası için doğal olarak “iyi” olarak algılanması için önemli bir sebeptir. Sonuç olarak İsrail ile Arap dünyası arasındaki çekişme olmasaydı filmin bu denli Arap dünyasında izlenmesi, gösterime girmesi ve hâsılat yapması mümkün olmazdı. Mel Gibson’un bütün bunları planladığını ve her şeyin bilinçli olduğunu söylemek belki de haksızlık olur. Ama bırakın filmi çekmeyi, sıradan konuya ilişkin bilgiye sahip olan biri bile bunun “ortalığı karıştıracak” bir konu olduğunu bilmektedir. Dolayısıyla bu konuda son derece bilinçli ve ticari beklenti içinde olmuş oldukları düşünülmektedir. Örneğin Entertainment Weekly dergisi o dönemde sinema tarihinin en fazla tartışma, gerginlik, şok etkisi yaratan ve seyircileri bölen 25 filmlik listesini yayımlamıştı. Bu listenin en başında “*The Passion of the Christ*” yer almıştı. İkinci sıradaysa Stanley Kubrick’in “*Clockwork Orange*”, sekizinci sırada Oliver Stone’un “*Natural Born Killers*”i ve on üçüncü sıradaysa Ron Howard “*The Da Vinci Code*” adlı filmi yer almaktaydı. Bu 25 filmlik listede konulu filmlerin yanı sıra Michael Moore’un “*Fahrenheit 9/11*” adlı belgeseli de yer almaktaydı. Filmin Yahudi karşıtı oluşu hem dini içerikten hem de Gibson’un filmde Yahudi din görevlilerin sunum şeklinden kaynaklanmaktadır. Filmin analizine geçmeden önce Yahudi – Hristiyan arasındaki din kökenli çekişmeye kısa bir göz atmakta yarar olduğu kanısındayız.

*“Ahdi Cedit (Yeni Ahid) Hristiyanların kutsal kitabı. (...) Yahudilerce sapıklık sayılan ve Hristiyanlarca benimsenen bu inanca göre Yahudiler eski ahid’le tanrıya verdikleri sözü tutmamışlar ve bu yüzden vatanlarından sürülmekle cezalandırılmışlardır. Ne var ki tanrı, onlara acımış ve ahdi cedit’le yeni bir anlaşma önermiştir. Bu yeni sözleşmeye uyarlarsa arzu mev’ut (Filistin) onlara tekrar verilecektir. Yahudiler, tanrının bu önerisine karşılık vermemişler, Filistin’i para gücüyle yeniden eline geçirmişlerdir.”<sup>150</sup>*

Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi Museviliğin ve Hristiyanlığın kökten bir şekilde birbirine karşı iki din olduğunu söyleyebiliriz. Zaten filmin içerisinde de özellikle Yahudi din görevlilerinin İsa’nın çarmıha gerilmesi konusundaki inanılmaz ve hatta anlaşılmaz ısrarları bu düşüncüyü desteklemektedir. Film Yahudileri esas suçlu olarak göstererek onları daha da itici hale getirmektedir. İsa’yı idam etme hakkına sahip olmayan Yahudi dini görevliler onu oradaki Roma İmparatorluğunu en üst düzeyde temsil eden Pontius Pilate’a teslim ederler. Pontius Pilate özellikle de eşi Claudia Procula’nın ricası üzerine İsa’ya mümkün olduğu kadarıyla yardımcı olmaya çalışır. Fakat ne yaparsa yapsın Yahudi dini görevlilerini ve halkı çarmıha germe kararından bir türlü vazgeçirmeyi başaramaz. Hatta bir ara Pontius Pilate yılda bir kez halkın istediği mahkûmlardan birini serbest bırakma uygulamasını yürürlüğe sokup İsa’yı kurtarmaya çalışır. Serbest bırakmak amacıyla halka iki kişiyi önerir. Bunlardan birisi İsa’dır, diğeri ise birkaç kişinin katili ve iğrenç görünümlü Barabbas’tır. Yahudi din görevlilerinin etkisi altındaki halk İsa’nın inançlarına küfür ettiğini ve küfür olduğunu iddia ederek onu katil Barabbas’tan daha değersiz görüp oylarını onun öldürülmesinden yana kullanırlar. Yahudilerin amansız, ısrarcı ve İsa’ya karşı bu acımasız tavrı filmin en önemli Yahudi karşıtı unsurlarından birini oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra İsa’ya çektirilen bedensel işkence konusunda doğrudan sorumlu olan Romalı askerlerin filmdeki sunumları onların inanılmaz ölçüde acımasız ve gaddar oldukları doğrultudadır. O kadar acımasızdırlar ki emirleri ve görevlerini yerine getiren askerlerden çok sadist duyguları tatmin eden insanlara benzemektedirler. Bildiğimiz kadarıyla görevini yerine getirmeyen Romalı asker derhal ölümle cezalandırmaktadır. Fakat filmin yönetmeni bu konuya değinmez, işkenceci Romalı askerleri bize günümüze has nevrotik bozukluklara sahip insanlar gibi göstermeye gayret eder. Dolayısıyla onların filmdeki sunum şekilleri, sadist tavırları ve gülmeye bezenmiş beden dilleri günümüz insanın anlayabileceği, algılayabileceği ve etkilenebileceği bir dille anlatılmıştır. Baudrillard “Çaresiz Stratejiler” adlı kitabında gereğinden fazla işgal eden ve

---

<sup>150</sup> a.g.y., s.19



aşırı anlama sahip olan her şeyin müstehcen\* olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla müstehcenliğe bu açıdan baktığımız zaman yalnızca cinsellikle ilgili olmadığını söyleyebiliriz. Bu aynı şekilde pornografi için de geçerli bir durumdur. Artık pornografi yalnızca cinsellikle değil şiddet veya benzeri şeylerle de yapılabilir. Biz film boyunca sunulan İsa'nın bedenine özellikle bu perspektiften bakmaya çalışacağız. Çünkü gerek müstehcenlik gerek pornografi olsun bu iki unsurun tamamıyla dini bir konuyu işleyen bir filmde yer alabilmesi bize bir bakıma durumun vahametini göstermektedir. Bunu daha nihilist bir tavırla açıklayacak olursak anlamların yittiği evrende her şey ama her şey sınır tanımaz bir şekilde yapılabilmekte ve birbiriyle ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla İsa'nın bedeni de pekâlâ müstehcen olabilmekte ve müstehcenlik bu alana girebilmektedir. Burada da garipsenecek bir durum yoktur, çünkü:

*“Modern biçimlerin hepsi müstehcendir. Başlangıçta müstehcenlikle yalnızca, sonsuza dek sürüp gideceğini düşündüğümüz cinsellikte karşılaşacağımızı sanmıştık. Oysa günümüzde müstehcenlikle gözün ulaştığı her yerde karşılaşmaktadır.”<sup>151</sup>*

Daha önce de belirttiğimiz gibi filmin senaryosunu kabul gören dört İncil'in bir çeşit derlemesi oluşturmaktadır. Çektiği bedensel işkence ve aşağılanmaların dışında filmde yapılan kısa geriye dönüşlerle İsa'nın hayatından ve öğretisinden bilinen sahneler de aktarılmaktadır. Belki yerinde olmayacak bir tabir kullanacağız ama geri dönüşlerden oluşan bu sahneler bir çeşit “Best of Jesus Christ” niteliğine sahiptir. Filmin esas konusunu İsa'nın hayatındaki son 12 (özellikle bedensel işkence dolu) saatiyle ilgilidir. Filmin ilk sahnesi İsa'nın “Son Yemek”in ardından dua etmek için gittiği “Zeytin Bahçesi”nde (Garden of Olives) başlıyor. İsa orada gördüğü Şeytan'a karşı direnmesi ve onun etkisine girmemesi gerekiyor. Birinin ona ihanet ettiğini hissettiği için acı çekmektedir. Bu sahne daha sonra yakalandığı ve ona işkence yapıldığı sahnelerin bir çeşit giriş sahnesi gibidir. Çünkü İsa babası olan tanrıya onu bu durumdan kurtarması için yalvarmaktadır. Yüzü terler içerisinde, saçları dağınık, ihanetin acısını bedeni üzerinde hissetmektedir. Yerlere defalarca yüzünü değdirmesinden dolayı yüzüne çamurun bulaşması ve de yüzündeki çamurun teriyle karışması bize gerçekten de kısa bir süre sonra göreceğimiz İsa'nın henüz kansız ve işkencesiz halinin bir uvertürü niteliğindedir.

---

\* Bkz. Jean Baudrillard “**Çaresiz Stratejiler**”, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002, İstanbul, s. 52 ve devamı.

<sup>151</sup> Jean Baudrillard “**Çaresiz Stratejiler**”, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002, İstanbul, s. 54

İsa tutuklandığı andan itibaren farklı şekillerde dövülmeye başlar. İlk geri dönüşte annesi yemek hazırlamıştır, o ise dışarıda bir masa yapmakla uğraşmaktadır. İşine iyice daldığı için annesi yanına gelir ve aç olup olmadığını sorar. Aç olduğunu söyler. Bu arada da annesi ona masayı kast ederek ne olduğunu sorar. Zengin birisinin yemek yemek için masayı sipariş ettiğini söyler. Annesi de yerde yedikleri için masanın yüksekliğini göz önünde bulundurarak ayakta mı yemek yiyeceklerini sorar. İsa da oturma pozisyonunu annesine göstererek masada nasıl yemek yenileceğini gösterir. Bize göre bu sahnenin tümü doğrudan Da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" tablosuyla ilgilidir. Bilindiği gibi bu tablo özellikle Hıristiyanlar arasında çok uzun yıllar tartışma konusu olmuştur ve olmaya da devam ediyor. Örneğin filmdeki bu sahne belli bir anlamda bu tartışmaların içine girmektedir. Şöyle ki Da Vinci'nin tablosunda tartışılan noktalardan birisi olayın doğrudan yaşanan tarihiyle ilgilidir. Çünkü İsa ve havarilerinin masada oturarak yemek yemeleri o dönem için pek de mümkün değildir. Masa etrafındaki sandalyeler, tablodaki diziliş şeklinde ve oturarak yemek yeme daha sonraki zamanlara ait bir gelenektir. Mel Gibson ise filmdeki bu sahne ile belli bir ölçüde Da Vinci'yi haklı çıkarmaktadır. Çünkü sahne çok net bir şekilde o dönemde masanın yemek yemek için sipariş edildiğini ve yapıldığını göstermektedir.

Filmin bir sonraki sahnesinde İsa zincirli ve sağ gözü dayaktan kapanmış bir şekilde tutuklanmasını isteyen Yahudi din adamlarından oluşan kurul üyelerinin önüne çıkarılarak suçlanmaktadır. Sahne sinemadan çok kalabalık müzikallerin veya operanın oynandığı sahneleri andırmaktadır. Sahnede yer alan kişi sayısına göre küçük ve kalabalık sayılabilecek mekânda sürekli yakın planlar tercih edilmiştir. Seyirci anlatımdan, planların yakınlığından, orada söz konusu olan kişiden ve durumdan dolayı inanılmaz derecede İsa'ya yakındır. Özellikle Hollywood sinemasında yakın ve kısa planların çok fazla tercih edildiğini biliyoruz. Çünkü etkileyici bir oyunculuk ve sürükleyici bir öyküye kısa planlar eklendiği zaman özdeşleşme süreci, kendini filme kaptırma ve filmde zevk alma durumu daha da artmaktadır. Buradaki mesele ise hem anlatım hem de içerik açısından biraz farklıdır. Her şeyden önce öykünün merkezinde yer alan kişi, önemi, öyküsü, çektiği bedensel ıstırap... çok fazla bir şey yapmadan dramatik anlatıların arzu ettiği özdeşleşme sürecini sağlamaktadır. Ama filmin yönetmeni burada duruma daha farklı bir şey katıyor. O hem İsa'nın bedeni olmamızı hem de ona yapılanlar konusunda tanıklık etmemizi istiyor. Özdeşleşme sürecinde ise bir tek kaybolup gitme varken burada öyle bir şey yoktur. Yönetmen yalnızca kaybolup gitmemizi istememektedir aynı zamanda da bütün olanları gerçekte görülmeyecek yakınlıktan tüm iğrençliğiyle görmemizi istemektedir. 90'lı yıllarda sinemada özellikle "Silence of the

Lambs” ve “Se7en” filmlerinden sonra bedeni en iğrenç ve son derece gerçekçi haliyle gösterme alışkanlığı başlamıştır. Buna yalnızca sinemadaki makyajın geliştiğini ve eskisine göre daha gerçekçi ve etkileyici olduğu şeklinde bakmamak gerekir. Bu kanımızca aynı zamanda sosyolojik bir olgudur. Çünkü daha çok korku filmlerinde görmeyi alıştırdığımız katledilmiş, yaralı veya ölü bedenleri olur olmaz her tür filmde görmeye başlıyoruz. Seyirci bu anlamda ancak adli tıpçıların görebilecekleri bedenleri filmlerde daha sıkça görme ve inceleme olanağına sahip olmaktadır. Dolayısıyla üzerine çalıştığımız bu film seyirci gözünün bu tür görüntülere alışkın olduğu bir döneme denk gelmektedir:

*“Yıllar yıldır, dünya şiddetin görüntüsüne tanık oluyor. Televizyonlarda, herhangi bir coğrafya parçasında yaşanan ‘gerçek’ şiddet görüntüsünü izlerken insanlar gece gündüz, gidip sinemada da şiddetin kurgulanmış halini izliyor. (...) Televizyonda polis tarafından kovalanan, kısıtlanan, ateş edilip öldürülen insan görüntüleri sabah akşam, durmaksızın yayınlanıyor.”<sup>152</sup>*

Kevin Robins’in “İmaj (Görmenin Kültür Politikası)” adlı kitabında Zygmunt Bauman ve Elias Canetti’den aktırdığı bilgilere göre insanın şiddete karşı ilgisi doğrudan psikolojik ve var oluş yapısıyla ilgili bir durumdur. Dolayısıyla insanın görsel düzeyde uygulanan şiddete ilgisi buralardan da kaynaklanmaktadır:

*“Zygmunt Bauman hayatta kalma duygusuna dikkat çeker, “başkalarının ölümleriyle yaşıyoruz, başkalarının ölümleri kendi başarımızı anlamlı kılıyor; ölmedik hala hayattayız.” Elias Canetti’de “Ölüm karşısındaki korku, ölenin bir başka insan olmasıyla tatmin duygusuna dönüşür” diyerek hayatta kalmanın verdiği zevki vurgular.”<sup>153</sup>*

Dolayısıyla filme bu açıdan baktığımız zaman ilginç sonuçlara ulaşıyoruz. İsa’nın filmde çektiği bedensel acı ve ıstırap bize belli bir ölçüde haz vermektedir, çünkü biz güvendedeyiz ve orada değiliz. Bu durum bizim var olduğumuzu vurguladığı için bizi bir anlamda “mutlu etmekte” ve sunulan görüntüler karşısında en heyecanlı anlarda dahi orada olmadığımız düşüncesi bizi büyük ölçüde rahatlatmaktadır. Dolayısıyla bu bir çeşit insandaki var oluş felsefesinin diyalektik anıdır: yaşadığımızı fark etmemiz için birilerinin ölmesi gerekir. Gözümüzün önünde cereyan eden İsa’nın kanlı ve yaralı bedeni karşısında hem acıma hem de kendimizi güvende olduğumuzu hissettiren duygularımız devreye girer. Bu her iki duygu “oradaki” biz olmadığımız için en nihai noktada bizi mutlu etmektedir. Bu da insanın acının “tadına vararak” kendi kendine var olduğunu kanıtlamasıdır.

<sup>152</sup> Hasan Bülent Kahraman “Cinsellik Görsellik Pornografisi”, Agora Kitaplığı, Haziran 2005, İstanbul, s. 211

<sup>153</sup> Kevin Robins “İmaj (Görmenin Kültür ve Politikası)”, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 1999, İstanbul, s. 186

İsa'nın sorgulandığı sahnede ona her türlü sözlü saldırı yapılır, aşağılanır, dayak atılır ve buna en son olarak yüzüne tükürülmesi ve elleri zincirli olduğundan dolayı silemediği tükürüğün yüzünün üzerinden akması gösterilir. Hıristiyanlık İsa'nın bedeni üzerinde yükselmiştir, film de sanki aynı bedenden yola çıkarak bize “her şeyi” gösterme çabasıyla Hıristiyanlık gibi aynı şeyi yapmaktadır. Çünkü aşağı yukarı birçok kişi İsa'nın çarmıha gerilişi konusundaki hikâyeyi az ya da çok bilmektedir. Ortak fikir bedenin korkunç işkencesi üzerine kuruludur. Çarmıha gerilmesi ise bu işkencenin ve hikâyenin zirve noktasını oluşturmaktadır. Herkes bunu bilmesine karşın bunu kimse görmemiştir ve görme olanağına sahip olmamıştır. Çünkü sinemada, bildiğimiz kadarıyla bu konuyu işleyen neredeyse hiçbir film öyküsünü bu film kadar beden ve çektiği işkence anları üzerine kurmamıştır. Film açık seçik bir şekilde bir çeşit şiddetin “pornografisini” yapmaktadır:

*“Her şiddet sahnesinde çok güçlü bir cinsel boyut olduğuna inanıyorum. Gun fight türüne giren en sevdiğim filmi düşünüyorum örneğin. Bu John Woo'nun A Better Tomorrow 2 filmi, Fransız versiyonu ise Syndicat du crime 2. Bu film epey şiddetli ve hiçbir seks sahnesi içermiyor ama şiddet sahnelerinin her birinde çok güçlü erotik bir boyut var.”<sup>154</sup>*

Yani bize bedenin çektiklerini ve ona uygulanan şiddeti hiçbir şeyden çekinmeden göstermek istemektedir. Film 2004 yılında gösterildiği için böyle bir gösteriye hazır. Eskiden arenalarda ya da meydanlarda olsun, en uç noktalarda şiddet kültürün bir parçası olarak göz önünde cereyan ediyordu. İnsandaki şiddet olgusu hiçbir zaman ortadan kalkmadı. Tam aksine onu çeken ve büyüleyen unsur olarak günümüze kadar varlığını korumaya başardı. Ama bir farkla, o da şu an sahip olduğumuz gözle o arenadaki olayları izleyen göz arasında neredeyse hiçbir benzerlik yoktur. Anlamlar değişmiştir, algı değişmiştir, zihniyet değişmiştir, fakat değişmeyen bir tek şey var o da günümüz insanların şiddeti görsel medya aracılığıyla izlemeleridir. Çeşitli kısıtlamalar getirilmesine karşı pek çok kez televizyonlarda insanların nasıl öldürüldüklerini veya öldüklerini görebiliyoruz. Dolayısıyla “The Passion of the Christ” filmi çok zeki bir şekilde bilinen olayı ve olayın özellikle şiddet kısmını günümüz insanın çok iyi anlayabileceği ve algılayabileceği devinimsel görüntü formatına taşımış olmasıdır.

Filmin gerçekçiliği ve plastik başarısı kimi zaman öyle uç noktalara ulaşıyor ki çekimler sinema kamerasıyla değil de bir el kamerasıyla yapılsaymış kesinlikle gerçeğin ta

<sup>154</sup> Ovidie, Söyleşi: Michela Marzano, “Oyuncu Olarak Beden (Porno Filmler: Rol mü Gerçek mi?)”, Çev. Yaprak Yathı, Dharma Yayınları, İstanbul, 2006, s. 35

kendisini izlediğimizi söyleyebilirdik. Dolayısıyla belki de gerçekçiliğin yerine filmin natüralist üsluba sahip olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü film bir konuyu anlatıyor olmasına karşın aynı zamanda hiçbir şey de anlatmıyor. Çünkü hikâye bildik bir hikâye, son aynı şekilde herkesin bildiği bir son. Anlatımdaki gerçekçi ve daha gerçekçi olma çabası natüralizm akımına has olan anlatım üslubuna dönüştürme çabası, kimi zaman konulu film yerine sanki bir belgesel izliyormuş duygusuna kapılmamıza yol açmaktadır. Filmin büyüü ve sürükleyici yanı kesinlikle konusu değildir, tam aksine şiddetin gözümüzün önünde en çıplak ve acımasız haliyle sergilenmesi ve tabii ki buna maruz kalanın İsa'nın ta kendisinin olmasıdır. Bu inanılmaz bir olaydır. Biz yaklaşık 2000 yıl sonra, TV haberlerden kimi zaman canlı savaş görüntülerini izler gibi kurgulanmış sinema görüntüleri aracılığıyla İsa'nın canlı bir şekilde işkenceye nasıl maruz kaldığını ve çarpmıha gerildiğini izleyebiliyoruz. Dünyanın belki de üçte birini inanılmaz ölçüde baştan çıkaran öykünün olabilecek en canlı halini ve şiddetin yüce halini izliyoruz. İzlememizin en önemli nedeni oradaki kişinin İsa olmasıdır. Dolayısıyla filmde İsa'yı çıkardığımız andan itibaren filmin hiçbir anlamı ve ilgi çekici yanı kalmayacaktır. Zaten filmin işkence sahnelerine kadar yönetmen bize İsa'nın kutsal bir insan olduğunu gösterme çabası içindedir. Kimi zaman da bunda başarılı olmaktadır. Bu noktada belki de yönetmene en fazla yardım eden “yavaş çekim”ler ve onların doğru anda doğru psikolojiyi seyirciye aktarması ve seyircinin bunu algılayabilmesidir. Peki, filmdeki İsa gerçekten kim ve bedeni ona mı ait gibi naif soruların yanıtını aradığımızda, ilginç bir şekilde İsa'nın bedeninin sunumuyla televizyon reklâmlarındaki bedenlerinin sunumları arasında paralelliği fark edebiliyoruz:

*“Televizyon reklâmı tüketilecek ürünlerin niteliğiyle ilgili hiçbir şey anlatmaz. Reklâmın içeriği, ürünleri tüketenlerin niteliğinde odaklanır. Sinema yıldızların ve ünlü sporcuların, berrak göllerin ve maço balıkçı gezilerinin, şık akşam yemeklerinin ve romantik fasılların, kırdaki pikniğe çıkmak için station arabalarını ağzına kadar dolduran mutlu ailelerin görüntülerinde, satılan ürünlerle hiçbir şey bulunamaz. Ama o ürünleri satın alabileceklerin korkuları, fantezileri ve rüyalarıyla ilgili her şey yansıtılır.”<sup>155</sup>*

Filmin özellikle beden üzerine abartılı ölçüde odaklanması ve onu öykünün tam merkezine konulması acaba konudan sapma olarak nitelendirilebilir mi? Filmdeki öykü ve dramatik olana ait izlerin kanlar içindeki İsa'nın bedenini izlemekten yorulan izleyiciyi dinlendirmek için verilen molalardan başka bir şey olmadığı söylenebilir mi? Örneğin İsa'nın Romalı askerler tarafından kırbaçlanma sahnesini o kadar uzun izlemek zorunda mıyız?

<sup>155</sup> Neil Postman “**Televizyon: Öldüren Eğlenece (Gösteri Çağında Kamusal Söylem)**”, Çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, Ocak 1994, İstanbul, s. 141

Filmdeki mesele bu mudur? Orada konudan bir sapma yok mudur veya filmin gerçekten bir konusu var mıdır? Özellikle bedeninin sunumu açısından baktığımız zaman filmde bir öykü var ise o da var olması gerektiği için vardır. Esas mesele ise İsa arka tarafından kırbaçlandıktan ve biz bu sahneden almamız gerekeni fazlasıyla aldıktan sonra ön tarafından da aynı ölçüde kırbaçlanmasıdır. Bu aslında bir abartı değildir, burada öykü değil önemli olan bedeninin kendisidir. Onun sunumu ve pazarlamasının yapılmasıdır.

Film aslında İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki son 12 saatini anlatırken bu noktaya nasıl varıldığı konusunda pek fazla bilgi vermez. Bu noktadan filmsel öykünün seyirciden beklentisi bunu biliyor olmasıdır. Çünkü film yönetmeninin çok net bir hedefi ve bilinçli bir şekilde iyi seçilmiş bir bakış açısı vardır. Kendisi filmin başından itibaren natüralizm obsesifliğiyle İsa'nın çektiği fiziksel acıyı seyirciye aktarma amacını açık bir şekilde gütmektedir. Natüralizmin "gerçeklik" karşısındaki inanılmaz konsantrasyonu ve kasıntısı çoğu zaman amacını aşmasına yol açarak bir nevi fantastiğe kaymasına sebep olur. Bu yaklaşım seyircinin tüm dikkatini aktarılan görüntülerin detayları üzerine yoğunlaşmasına yol açar. Seyirci de bunun sonucunda İsa'nın bedeni üzerindeki her yara, kamçı vuruşu, bakış, haykırış vb. üzerine konsantre olup kendisini yönetmenin tam da istediği noktalarda kaybetmesidir. Orada gelişen ve görünen her şey inanılmaz bir ölçüde gerçekçi görüldüğü için gerçeğin sınırını aşarak başka bir boyuta ulaşarak kurmaca bir hal almaktadır. Bütün bunları göz önünde bulundurduğumuz zaman İsa'nın çektiği bu işkence artık gerçeğin de sınırlarını aşarak farklı bir boyuta ulaşmaktadır. İsa'nın bedeni ister istemez gerçekliğin sınırlarını zorlayarak hipergerçeklik evrenine kaymaktadır. Filmdeki işkence sahneleri kimi zaman korku filmlerde alıştığımız sahneleri andırmaktadır. Filmin korku sinemasıyla bağlantısını iki şekilde kurulabilir. Birincisi bu bağlantıyı doğal olarak kanlı ve bedene doğrudan işkence çektiren sahneler aracılığıyla kurabiliriz. İkincisi ise Mel Gibson'un filmin başından beri kullandığı şeytan figürüyle ilgilidir (en azından bizim algımızın o yönde olduğunu söyleyebiliriz). Burada iki sorun ortaya çıkmaktadır. Birincisi şeytan orada kötülüğü temsil etmesine karşın seyircinin İsa üzerindeki konsantrasyonunu bozmakta hem de onunla özellikle bulunduğu durumdan dolayı hiçbir alaka kurmak istemiyoruz veya kurmuyoruz. İkinci sorun ise doğrudan yönetmenin tercih ettiği aşırı gerçekçi ve de bize göre natüralizm akımına has olan anlatım şekline "fantastik" bir figürün filme sokulması çok da yerinde durmaz ve sırtır. Kaldı ki bize göre filmde sırtan şeytan figürünün en önemli sebebi gerçekçi anlatımla çakışmasından kaynaklanmaktadır.

İşkence sahneleriyle ilgili olarak seyirci sosyo-psikolojisi üzerine bazı saptamalarda bulunmak istiyoruz. Filmde Pontius Pilate, Yahudi din görevlilerin ve halkın İsa'ya yönelik nefretini yatıştırmak amacıyla askerlerine onu kırbaçlama emri verir. Sekiz dakika boyunca en ufak detayına kadar İsa'nın nasıl ve ne tür aletlerle kırbaçlandığını gösteren bu sahne inanılmaz etkileyici bir sahnedir. Film olmasına karşın insanın izlemekte ya da dayanmakta güçlükler çektiği görüntülerdir bunlar. Özellikle bu uzun sahneyi kast eden birçok papaz filmi izledikten sonra plastiğin başarılı kullanımının, beden, kanın, yaraların ve çekilen acının aşırı gerçekçi ve natüralist anlatımın İsa'nın ilahi ve ruhani doğasını yok ettiğine dair yorumlarda bulunmuşlardır. Belki de bu yapılan eleştirilerde haklı noktalar vardır. Fakat bizim düşüncemize göre filmin amacı bambaşka bir şeydir. Yaşadığımız çağ ve özellikle de medya savaşları göz önünde getirecek olursak film bambaşka bir anlam kazanır. Günümüz televizyon seyircisini göz önünde getirecek olursak onun her gün şiddet dolu görüntülerle karşı karşıya geldiğini söyleyebiliriz. Bu görüntüler kimi zaman kurmaca kimi zaman ise gerçek olaylar, savaşlar vb. gelişmelerin televizyon aracılığıyla aktarılmasıdır.

*“13 Şubat 1991’de Bağdat’ta Amiriya sığınağında ilk gerçek yanma, sakatlanma ve ölüm görüntülerini gördük. İlk kez kurbanların seslerini işitip yüzlerini gördük.”<sup>156</sup>*

Böyle terbiye edilmiş bir seyirci kitlesinin, papazların sözünü ettikleri geleneksel veya stilize edilmiş İsa portesi tarafından hiçbir şekilde etkilemeyeceğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu bir çeşit gladyatör arenalarındaki sahnelere benzer sadistik, snuff, korku film ve video klip mantığıyla anlatılan İncil versiyonu aslında bu hikayenin günümüzde anlatılabileceği ve ilgi uyandırabileceği yegane yoldur. Bu aslında görüntünün sözün üzerine çıktığı bir çağın İncil veya İsa filmidir. Hatta biraz öteye gidecek olursak filmde izlediğimiz beden İsa'ya ait bir beden değildir. Dolayısıyla bu bendin dinle alakası bile sorgulanabilir. Bedenin ait olduğu tek bir yer vardır o da tüketim toplumunun ta kendisidir.

*“Bosna’da hepsini gördük: “Domuzlar ve köpekler tarafından yenmiş kafası kopmuş cesetler. Gözler yuvalarından fırlamış, hiç kimseye, hiçbir şeye ait olmayan beden parçaları. İskeletler, yarısı çürümüş kafatasları, bacakları olmayan çocuklar, nişancı ateşiyle öldürülen bebekler. Uğradığı tecavüzü kameraya anlatan 12 yaşındaki bir çocuk.” Bunları günlük televizyon akışı içinde gördük. Sohbet, spor programlarını, MTV’yi izlerken bunları da izledik. Bu dehşet verici “ölüm pornografisini” tükettik. Elimizdeki televizyon aracılığıyla aklımız ve duygularımız, bu ölü sevicili travmatik olayların şokuyla karşı karşıya kaldı.”<sup>157</sup>*

<sup>156</sup> Kevin Robins “İmaj (Görmenin Kültür ve Politikası)”, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 1999, İstanbul, s. 115

<sup>157</sup> a.g.y., s.185

Filmdeki beden dili ve sunum şekli tamamıyla bu toplumun anlayacağı dili konuşmaktadır. Dolayısıyla doğrudan ona seslenmekte ve hitap etmektedir. Alıntıdan da anlaşılacağı gibi toplum zaten bu görsel dile alışmış vaziyettedir ve bu tür görüntülere müthiş bir emme gücüne sahip bir şekilde uyumlu davranmaktadır. Filmin yönetmeni en samimi çabayı göstermiş olsa bile İsa'yı bu toplumdan kurtarması mümkün değildir. Çünkü İsa artık ne bedenine ne de dinine sahip bir figürdür. O her şeyden önce bir imaj ve bir çeşit stardır. Bu yüzden de filmde gördüğümüz İsa Hıristiyanlığa ait olan bildiğimiz İsa değildir. Bedeni de ona ait değildir. Film İsa'yı ve bedenini tüketim toplumunun ihtiyaçlarına göre tasarlandığı için hem İsa'yı hem bedenini ortadan kaldırmaktadır.

Filmin o yaklaşık 8 dakikalık uzunluktaki kırbaçlama sahnesinin sonunda İsa'nın kollarındaki zincirler çözülür ve oradan götürülür. İsa'nın bedeni kanlar içinde ve açık yaralarla doludur. Seyircinin bu durumun uç nokta olduğunu düşündüğü sırada, yarı baygın olan İsa'nın kafasına bu defa dikenli bir taç takılır. Bu bir önceki sahnenin adeta taçlanması anlamına gelene izlenmesi çok zor olan bir sahne olarak karşımıza çıkmaktadır. Mel Gibson bu filmin hoşgörüsü ilgili olduğunu söyler ya da iddia eder! Kendisine bir defasında filmin işkence sahneleri hatırlatıldığında o da yanıt olarak "Kill Bill" filmini vermiştir. Peki, bu sinema ve televizyondaki şiddet görüntülerinin sürekliliğinden ve yoğunluğundan seyircinin hiç mi suçu yok? Seyirci sadece şiddete maruz kalan konumda mı? Yoksa başka şeylerden de söz edebilir miyiz? Örneğin seyircinin tüm pasifliğine rağmen, görüntülere uyum sağlaması, onları tepkisizce emen "izleten" ve "izleyen" diyalektiğinin tanımlayıcı bir unsuru olması, bize oynanan bir şiddet oyununun gönüllü suç ortaklığını çağrıştırmıyor mu?

*"Televizyon ve sinema izleyicilerinin davranışı Apaçi pilotlarının davranışlarından farklıdır. Bu izleyici kitlelerini oluşturan bireyler aktör değil, sadece seyircidir. Onların davranışlarını "normal" kabul etmek doğru görünüyor, sadist olduklarını söylemek tuhaf olur. Farklıklar oldukça açık Yine de, patolojik durumun uzantısının normale gölge düşürdüğünü; şiddet ve ıstırapların "sıradan" seyircisinin, fantastik, sapkın, ürkütücü uçlardan çok da uzak olmadığını düşünüyorum. Bu açıdan bakınca, ekranın insani duyarlılık ve ilgilenme alanlarını genişletme potansiyeline sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu potansiyel özgürleştirici olduğu kadar sorunlar da yaratabilir. Ekran adeta marazi, gözünü kan bürümüş bir röntgenciliği teşvik eder. Ignacio Ramonet daha da ileri giderek, televizyonun kanla, şiddet ve ölümle beslenen "ölü-sevici sapkınlığını" suçlar. Televizyon sıradan olanın dışına çıkan yaşam deneyimlerine müsaade eder. Ancak nelere, hangi deneyimlere diye sormalıyız. Ölüme çevrilmiş bir füze-bakışından "büyülenmek" ne anlama gelir? Katliam ve ıstırap görüntülerinden çabucak "sıkılmak" ne demektir? Sonra da korkutulma gereksinimi tatmin etmek için korku filmlerine gitmek ne anlama gelmektedir? Oyuncu-benlik bir görsel duygulanımdan ötekine, gezintiye çıkmış bir röntgenci gibi rasgele gezinip durur. Ekran sıradan izleyiciye sert gerçeklikler gösterir ama bu gerçekliklerin sertliğini ekran dışı bırakır. Öyle bir ahlaki hafifliği vardır ki, sorumluluk yüklemeyen duyguları yükseltir, bizi*



*gerçekçiliğinin karmaşıklığına karıştırmadığı bir gösterinin içine sokar. Bu da bazı ihtiyaçları ve arzuları tatmin eder. Ürkütücü, korkutucu deneyimleri yansıtmaya kapasitesine bakıp ekranın kaygıya (anksiyeteye) hükmetme alanı sağladığını söyleyebiliriz. Kaygıyla başa çıkacak bir mutlak hâkimiyet fantazyasının provasını yapabileceğimiz bir alan bu.”<sup>158</sup>*

Yönetmen her ne kadar inançlı biri olsa da söz konusu film sonuçta onun için sonuçta bir iştir. Kaldı ki dramatik içerik açısından bu filminden önce ikinci filmi olan “Braveheart” filminin hem dramatik yapısıyla hem içeriğiyle provokasyon yapmış birisiydi. Bilindiği gibi “Braveheart” filmi İngilizlerle ve onların insanlık dışı uygulamalarıyla ilgili bir filmi. Dolayısıyla Gibson’un bu “birine dokunma” özellikli film yapma hevesi üçüncü filmi olan bu filmde de devam etmektedir. Dramatik yapıdan veya başka bir sebepten çok ticari sebeple yapıldığını söyleyebiliriz. Kaldı ki “birine dokunma” diye adlandırdığımız şeyin her iki filmi üzerine inanılmaz ilgi uyandırmasıydı. Üzerine dikkat çekmek ya da ilgi uyandırmak öteden beri var olan bir taktik olmasına karşın, bu taktiğin tüketim toplumuna özgü temel özelliklerinden biri olduğunu söyleyebiliriz.

*“Roman yazarının amacı nedir? Halkı eğlendirmek mi? Belki. Halkın ilgisini çekmek mi? Para kazanmak mı? Belki de, ama bunun için tek bir araç var yalnızca: halkın ilgisini çekmek. Ünlü olmak mı? Ölümsüzleşmek mi? İsim yapmak mı? Hep aynı sorun, ister şimdi ister yüzyıl içinde insanların ilgisini çekmek gerek.”<sup>159</sup>*

Özellikle günümüz dünyasında bir malın pazarlanabilmesi ve bunun sonucunda da satılabilmesi için ilk önce ilgi odağı olması veya dikkat çekebilmesi gerekmektedir. Daha sonra ise kalite vb. özellikler esas sonuca yani tüketime ulaştırır. Ama her şey ilgi uyandırmak veya dikkat çekmekle başlar. Tüketim toplumdaki görsel ve sınır tanımaz çılgınlığın esas odaklandığı nokta dikkat çekmek üzerine kuruludur. Daha doğrusu her şey dikkat çekmek için yapılmaktadır. Bu aslında tüketim toplumuna borçlu olduğumuz bir fenomendir. Çünkü bu dikkat çekme daha sonraki aşamada da devam eder. Örneğin sahip olduğunuz marka bir kıyafetle daha fazla ilgi çekici olabiliyorsunuz. Bu bir araba, silikon göğüs, belli bir yerde içtiğiniz kahve vb. için geçerli bir durumdur. Kaldı ki mantık olarak Guy Debord bu yüzden bu toplumu “Gösteri Toplumu” olarak adlandırmaktadır. Bununla ilgili sınırsız sayıda örnek vermek mümkündür. Filme bağlayacak olursak, daha önce de belirttiğimiz gibi Mel Gibson’un filmi, filmdeki İsa ve gözümüzün önünde işkence edilen bedeni bir şeyin bize anlatılmasından çok dikkat çekmek için oradalar. Bu Mel Gibson’un samimi bir film yapmadığı ve yalnızca ticaret yaptığı anlamına gelmez. Bunun anlamı günümüz toplumu

<sup>158</sup> a.g.y., s. 136-137

<sup>159</sup> Boris Vian “**Pornografi Üzerine**”, Çev. Işıl Y. Yüce, Altukırbeş Yayın, Kasım 1998, İstanbul, s. 21

“*başka bir dilden anlamaz*” şeklinde özetlenebilir. Dolayısıyla filmin yönetmeni ancak bu dili iyi bilen birisi olarak sunulabilir. Yani bu durum onun seçiminde olan bir şey değildir. Kaldı ki özellikle gelişmiş ülkelerde ticareti ve pazarlaması yapılmayan bir konu kalmamıştır:

*“Şu anda dinsel kuruluşların sahip olup çalıştırdığı otuz beş televizyon kanalı var,. Ama ayrıca her televizyon kanalında şu ya da bu türde dinsel programlara da yer veriliyor. Bu bölümü kaleme almaya hazırlanmak için ben de kırk iki saat televizyondaki dinsel yorumları, çoğunlukla Robert Schuller, Oral Roberts, Jimmy Swagart, Jerry Falwell, Jim Bakker ve Pat Robertson’un programlarını izledim. Oysa beş tanesini izlesem, çıkarabileceğim bütün sonuçlara ulaşmamı sağlamaya yeterdi ve aslında yalnızca iki tanesi tarafsız yorumlara uygun şekilde hazırlanmıştı. Çıkaracağım ilk sonuç, televizyonda dinin, başka bir şey gibi, oldukça basit bir biçimde ve hiçbir utanıp sıkılma belirtisi gösterilmeden, bir eğlence olarak sunulduğudur. Dini tarihsel, derinlikli ve kutsal bir insani ritüel, ne bir dogma, ne bir gelenek, ne bir teoloji ve her şey bir yana ne de bir ruhsal aşkınlık duygusu söz konusudur. Bu programlarda başlıca rol vaizindir. Tanrı ikinci muz olarak sunulmaktadır.”<sup>160</sup>*

Filmin devamı (neredeyse yaklaşık 40 – 45 dakikalık bir bölümü oluşturmaktadır) bitişine kadar İsa’nın sırtına yükledikleri haçıyla Golgota yani çarmıha gerileceği tepeye kadarki gidişini anlatmaktadır. Bildiğimiz gibi sinemada ve özellikle de Mel Gibson’un geldiği sinemada bu sözün ettiğimiz bölüm aslında bir kaç dakikada anlatılmaktadır. Yönetmenin başarısı filmin neredeyse üçte birinden daha uzun bir süre boyunca bu bölümü anlatması ve bunu dramatize edebilmesidir. Tabii ki bu noktada bir şeyin altını tekrar çizmekte yarar var. Anlatılan öykünün merkezinde yer alan kişi dramatik olanı ikinci plana itecek kadar etkileyici olabilmektedir. Dolayısıyla filmin bir noktasından sonra seyirci herhangi bir olayın peşinde olmayıp tamamıyla İsa’nın üzerine odaklanmaktadır. Aslında ne olacağını, nereye gidildiğini ve benzeri soruların cevabını herkes bilmektedir. Burada ilginç nokta seyircinin bildiği şeyi “görme” isteğidir. Yani bu filme bu açıdan bakıldığında seyirci için önemli olan olayın nasıl bir şey olduğunu “görmektir”. Kimi geri dönüşler acıma vb. duyguları harekette geçirmekle beraber aynı zamanda da hem film hem de seyirci için gereken araları sağlamaktadır. İsa’nın bedeni ve çektiği acı üzerine odaklanmamız o kadar kuvvetlidir ki olayın her saniyesini izleyen annesi Meryem (Maia Morgenstern) neredeyse kusursuz bir oyunculuk sergilemesine karşın orada bir fon veya efekt gibi durmaktadır. Bunu kıran bir sahne vardır. İsa sırtındaki hacıyla Golgota’ya doğru ilerlerken birkaç defa yere yığılır. Bunlardan birini geri dönüşle annesinin gözünden görürüz. Annesi bu sahnede çocukken İsa’nın yere nasıl düştüğünü ve onun yanına gidip kucağına alışını anımsar. Aynı İsa bu defa kanlar içinde sırtındaki hacıyla beraber yere yığılmıştır ve annesi bir şey yapamamaktadır. Bir

<sup>160</sup> Neil Postman “**Televizyon: Öldüren Eğlenece (Gösteri Çağında Kamusal Söylem)**”, Çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, Ocak 1994, İstanbul, s. 129

şekilde yanına ulaşır. İsa annesinin yüzüne eliyle dokunur ve açık olan tek gözüyle ona bakar. Bu sahne aslında son derece basit ama aynı şekilde de filme derinlik katarak “aşırı” odaklandığımız İsa’dan dolayı gözümüzün önünde olan annesini anlık da olsa görmemizi sağlamaktadır. Eğer filmde olanlara bu derece konsantre olabiliyorsak, bu tabii ki başarılı yönetim, plastik, oyunculuk vb.’den kaynaklanmaktadır. Çünkü biz ikna olmuş bir vaziyette iki saat boyunca İsa’yı (James Caviezel) izlemekteyiz.

İsa’nın ellerine ve bacaklarına çakılan çiviler, oralarından fıskıran kan... her şeyi ama her şeyi en ufak ayrıntısına kadar görme olanağına sahibiz. Bir yazılı metnin sinemaya aktarıldığını düşünecek olursak. İsa’nın çarpmıha gerilme sahnesini virgüllerin dahi filme yansıtılması kaydıyla anlatıldığını söyleyebiliriz. Özellikle bu sahnede, sanki görüntüler aracılığıyla yazılı bir metnin her sözcüğün karşılığı verilmektedir. Romalı askerlerden birinin İsa’nın böğrünü mızrakla delmesi ve böğründen hemen kan ve suyun akması yönetmenin yazılı metne ne kadar sadık olduğunu gösteren uç kanıtlardan biridir. Çünkü bu sahne filmin gerçekçiliğini bozan ama İsa’nın kutsallığını vurgulayan bir sahnedir. Mantık olarak düşündüğümüz zaman öykü zaten metafizik bir evrene ait bir öyküdür. Dini inanışlara sahip birisi için gerçeğin ta kendisidir. Dolayısıyla bu konuyu işlerken gerçekçi olabilmek izafi bir şeydir ve filmdeki kimi anlar için bu geçerli değildir. Belki de filmdeki en gerçekçi ve bizi olumsuz bir şekilde büyüleyen şey İsa’nın bedenidir. Yani bizim ana odak noktamız. Geri kalan birçok şey, örneğin İsa’nın yaşadığı tüm o korkunç duruma ve haline rağmen babası tanrıdan ona bunu yapanları affetmesini dilemesi metafizik ve irrasyonel bir şeydir. Rasyonel bir şekilde bu olaya yaklaştığımızda İsa’yı yücelten bir durum ve hayranlık uyandıran bir şey olarak bakabiliriz belki ama gerçekçi bir yanı çok da fazla yoktur. Çok fazla geriye gitmeden son yüzyılı gözden geçirecek olursak bu dinin peşinden giden dünyada İsa’nın bu temel öğretisiyle alakasız yaşadığını rahatça görebiliriz. Kaldı ki Batının yüzeyini birazcık kazıdığımızda altında inançtan çok maddi uygarlığa geçişle birlikte paranın aldığını rahatça söyleyebiliriz. İsa’nın başına bu toplumlarda herkesin başına gelen şey gelmiştir. O da tüketimin bir yıldızı bir nesnesi haline getirilerek metafizik dünyadan maddi bir dünyaya transfer edilmiştir.

Filmdeki inandırıcılıktan birkaç durumdan söz etmek istiyoruz. Örneğin bunlardan birisi İsa’nın yüzlerce açık ve kanayan yara içerisindeki bedeniyle o haçı taşımasıdır. Birkaç kez yere yığılması bu durumun gerçekçiliği konusunda katkıda bulunmuş olsa bile yine de böyle bir etkisi vardır. Bir diğeri ise Magdalalı Meryem’i Monica Bellucci’nin oynamasına

karşın kimi zaman İsa'nın annesinden yaşlı görünmesidir. Bu hem Bellucci'nin sahip olduğu imajın tam tersinin oluşturma çabasından hem de onun sürekli üzüntülü olduğunu gösteren mimikleri dışında ona yardımcı olan makyajdan kaynaklanmaktadır. Bunu yanı sıra filmin gerçekliği konusunda kimi tıbbi diyebileğimiz itirazlar bulunmaktaydı. Biz bunlara da değinerek konuyu kapatmak istiyoruz. Kimi itirazlar İsa'nın orada yaşadıkları sonucunda Response sendromundan (kan zehirlenmesi) daha önce yani haça gerilmeden önce ölebileceği şeklinde yapılmaktadır. Oysaki bilindiği gibi bu çok yavaş ilerleyen bir hastalıktır ve büyük acılar çekilerek yaşanır. Dolayısıyla kan zehirlenmesinin bu kadar süre içerisinde gerçekleşmiş olması ve etki göstermesi tıbbi olarak mümkün değildir. Yani kırbaçlama esnasında ucu bedenine saplanan ucu sivri metallere veya ellerine ve bacaklarına saplanan çivilerden olsun oksidasyon sonucu kanın zehirlenmesi ve bu kadar kısa süre içerisinde öldürücü olması pek de mümkün değildir. Kaldı ki orada yaşanan her şeyin gerçek olduğunu kabul etsek bile bunu tespit etmek için bedenine saplanan çivilerin hangi metalden ve yapıldığı metalin oksidasyon sayısını bilmemiz gerekir. Olay 2000 yıl öncesine dayandığı için iş daha da çetrefilleşmektedir. Çünkü bu konuyla ilgili her hangi bir bilgi bulunmamaktadır. İsa'nın bedenine bu çivilerin saplandığı andan itibaren oksidasyonun başladığını kabul etsek bile o süre içerisinde bunun ölüm sebebi olamayacağını rahatça söyleyebiliriz. Eğer ki bedenine saplanan bu metaller korozyona uğradıysa bu zaten oksidasyonu kat kat yavaşlatmaktadır. Dolayısıyla nerden bakılırsa bakılsın bu itirazlar bilimsel olarak doğru değildir. Aynı şekilde de bu susuzluk ve açlık için geçerli bir durumdur. Çünkü susuzluk veya dehidrasyondan ölüm ancak 3-4 gün sonra gerçekleşebilir. Açlıktan ise bir ayı bile bulabilir. Sonuç olarak bu türden eleştiriler bilimsel altyapıya sahip bile olsa ne filmle ne de konuyla ilgili çok fazla bir önemi yoktur. Çünkü İsa hem insani hem dini bir fenomendir dolayısıyla o bir gerçektir. Bu türden açıklamalar onun "varlığına" pek de zarar veremez. Kaldı ki böyle bir filmin bu derece izleniyor olması bunun çok önemli kanıtıdır.

Kiliselerdeki heykel, ikon veya fresk tasvirlerindeki İsa'nın bedeniyle bu filmde izlediğimiz beden arasında pek bir bağlantı yoktur. Kiliselerde karşılaştığımız İsa'nın yara izine veya kanlı haline neredeyse rastlamak mümkün değildir ya da minimal düzeydedir. Mel Gibson'un İsa'sı bu tasvirlerin tam zıddını oluşturmaktadır. Çünkü ister istemez bu filmin İsa'sı başka bir evrene ve döneme aittir. Seyircilerin ihtiyaçlarını karşılamak üzere, onların algılayabilecekleri ve etkilenebilecekleri şekilde sunulmaktadır. Dolayısıyla bu İsa bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde tüketim toplumuna ait bir İsa'dır. Filmdeki bedenin sunum şekli bunun en önemli kanıtıdır.

**Sınıflandırmayla ilgili filmler:**

- “Eraserhead” Yön. David Lynch (1977)  
“Invasion of the Body Snatchers” Yön. Philip Kaufman (1978)  
“The Elephant Man” Yön. David Lynch (1980)  
“The Fly” Yön. David Cronenberg (1986)  
“Dead Ringers” Yön. David Cronenberg (1988)  
“The Silence of the Lambs” Yön. Jonathan Demme (1991)  
“Naked Lunch” Yön. David Cronenberg (1991)  
“Se7en” Yön. David Fincher (1995)  
“The English Patient” Yön. Anthony Minghella (1996)  
“Crash” Yön. David Cronenberg (1996)  
“The Nutty Professor” Yön. Tom Shadyac (1996)  
“The Sixth Sense” Yön. M. Night Shyamalan (1999)  
“Fight Club” Yön. David Fincher (1999)  
“Stigmata” Yön. Rupert Wainwright (1999)  
“Les Rivières pourpres” Yön. Mathieu Kassovitz (2000)  
“Anatomie” Yön. Stefan Ruzowitzky (2000)  
“Memento” Yön. Christopher Nolan (2000)  
“Le pacte des loups” Yön. Christophe Gans (2001)  
“Vanilla Sky” Yön. Cameron Crowe (2001)  
“28 Days Later...” Yön. Danny Boyle (2002)  
“Dans me peau” Yön. Marina de Van (2002)  
“Ghost Ship” Yön. Steve Beck (2002)  
“The Passion of the Christ” Yön. Mel Gibson (2004)  
“Saw” Yön. James Wan (2004)  
“Kingdom of Heaven” Yön. Ridley Scott (2005)  
“28 Weeks Later” Yön. Juan Carlos Fresnadillo (2007)

### 3.1.3. Sanal Beden Sınıflandırması Bağlamında “S1m0ne” Adlı Filmin İncelenmesi

#### “S1M0NE” (Simone)

Yönetmen: Andrew Niccol

Senaryo: Andrew Niccol

Yapım Yılı: 2002

Oyuncular: Al Pacino (Viktor Taransky), Catherine Keener (Elaine Christian), Evan Rachel Wood (Lainey Christian Taransky), Winona Ryder (Nicola Anders), Rachel Roberts (Simone);

*“Siber yıldızlar bir takım insani duyguları role aktarabilecek mi, en basitinden başlayarak en karmaşık olanlarına dek bu duyguları ifade edebilecekler mi? Kuleshov’un mitik deneyini hatırlayalım. Yönetmen bu deneyde oyuncunun tepkisiz yüzünü çok kısa bir süre gösterdikten sonra bir tabutu, küçük bir çocuğu ve bir tabak çorbayı göstermişti. Söz konusu görüntüler akarken oyuncunun ifadesi hiç değişmiyordu. Buna karşın seyirciler oyuncunun üzüntüsünü, yumuşak kalpliliğini ve açlığını görmeyi başarmışlardı. Her sahnenin duygusal etkisi kurgu ve seyircinin üç farklı senaryoda duyguları anlamaya istekli oluşu sayesinde yaratılmıştı. Bu örnekten yola çıkacak olursak sanal bir oyuncunun benzer bir deneyimde iyi bir iş çıkarabileceğini söyleyebiliriz. Mesela Arnold Schwarzenegger’in ikizini yapmak zor değil. Schwarzenegger’in oyun şeklini değiştirmeksizin Terminator filmindeki cyborgu başarılı bir şekilde oynaması, bir siber yıldızın bu tarz rolleri kolayca oynayabileceğini göstermektedir.”*

**Barbara Creed**

Hollywood - yıldız oyuncuların egemenliklerini kurdukları ve gişe rakamlarını garantiledikleri sinema çağı anlatan bu filmin başkahramanı yönetmen Viktor Taransky’nin (Al Pacino) üç başarısız filminden sonra sözleşmesi uzatılmaz. Viktor hala yönetmenlerin filmin asıl yaratıcıları ve ellerinde her şeyi tuttukları çağın yönetmeni olmak istemektedir. Fakat şartlar onu filmde rol alan yıldız oyuncunun keyfi isteklerini yerine getirmekle meşgul olmasını sağlar. Fakat bu da yetmez işinden kovulur. Eski eşi olan yapımcısı Elaine arasındaki diyalog şu şekilde gelişir:

**Elaine**-Neden işleri her zaman zorlaştırmak zorundasın?!

**Viktor**-İşleri ben mi zorlaştırıyorum?

**Elaine**-Evet.

**Viktor**-Elaine, bunların ne olduğunu biliyor musun? (*Cebinden bir sürü kırmızı renkli şeker çıkarır*).

**Elaine**-Mike ‘n’ Ike’s...

**Viktor-** Bunlar yalnızca Mike 'n' Ike's değil... Bunlar vişneli Mike 'n' Ike's. Peki benim cebimde bunların olma nedenini biliyor musun? Ben, Viktor Taransky iki kez Akademi ödülüne aday gösterilmiş bir yönetmen... Hayatımda en çok değer verdiğim projeyi gerçekleştirmek için, yaptıklarına bakar mısınız? (*Ceplerinden şekerleri çıkarmaya devam eder*) Bak, bak, bak... Ceplerim bu şeylerle dolu...

**Elaine-**Sanırım bunu bana açıklayacaksın?

**Viktor-**Sana nedenini açıklayacağım. Çünkü Ms. Nicola Anders, süper model... SAG kartıyla... aktrisimiz sözleşmesinde... şeker tabağındaki bütün vişneli şekerlerin çıkarılmasını istedi. Ayrıca girdiği her odada 7 paket sigara bulunması konusunda katı kurallar koydurdu... En azından üç tanesi açık olacaktı. Soyunma odasının her 18 adımında bir... kendine özel bir jakuzi bulunacak. Ve her seyahat ettiğinde dadısı da onunla birlikte birinci sınıfta uçacaktı.

**Elaine-**Peki bunun neresi yanlış ki?

**Viktor-**Onun çocuğu yok Elaine. Anlamıyor musun? Bizimle dalga geçiyorlar Elaine!... Onların merhametine kalmışız. Neden böyle oldu? Film yıldızları her zaman vardı. Fakat eskiden onlar bizim yıldızımızdı. Hatırladın mı? Onlara ne yapacaklarını söyleyen bizlerdik. Onlara ne giyeceklerini anlatan... Hatta kiminle çıkacaklarını...

**Elaine-**İstediğin bu mu?!

**Viktor-**Eğer istersek onların isimlerini bile değiştireirdik... Hem de pek çok kez...

**Elaine-**Viktor... Farkında mısın, doğmamış olduğun bir dönemin nostaljisini yapıyorsun!

**Viktor-**Ben bu işe neden girdiğimi hatırlıyorum...

**Elaine-**Öyle mi?...

**Viktor-**Ama sen unutmuş gibisin...

**Elaine-**Lütfen yapma!...

**Viktor-**New York... Cassavetes. Hatırladın mı?...

**Elaine-**Gidelim buradan...

**Viktor-**Ne yapıyorduk? Önemli bir şeyler yapmaya çalışıyorduk. Ne bileyim... karanlık sinemayı aydınlatan ufak bir ışık...

**Elaine-**Ona projektör deniyor, Viktor...

**Viktor-**Gerçeğin ışığıyla, kalpleri, düşünceleri aydınlatıyorduk... Ben... işimizin bu olduğunu sanıyordum.

**Elaine-**Viktor, o günlerden benim de güzel hatıralarım var. Anlıyorum... ama bu... ne seninle ne de benimle alakalı... ne de bazı gönüllü ideallerle. Bu bir iş.

**Viktor-**Beni bağışla.

**Elaine**-Etrafına bak! Bütün bunların parasını kim ödüyor sanıyorsun? Bu bir yatırım ve kazanç.

**Viktor**-Beni yatırım ya da kazanç ilgilendirmiyor! Parasını kimin ödediğiyle de ilgilenmiyorum! Ben film yapmaya çalışıyorum!

**Elaine**-Ben de bundan sorumluyum, Viktor. O New York günleri... Ama bitti, bitti Viktor.

**Viktor**-Sözleşmemi yenilemeyecek misin?

**Elaine**-Nasıl yapabilirim?! Son üç filmin zarar etti. Bundan sonra, hiçbir akli başında yapımçı, seninle çalışmaz... Biraz anlayış gösterirsen seni anlarım.

**Viktor**-Tabi... insan, her gün annesi tarafından kovulmuyor.

**Elaine**-Viktor ikimiz de biliyoruz ki geçen zamanların hatırına... boşandıktan sonra seni ayakta ben tuttum. Kafanı kaldırıp, bir şeyler yapabilesin diye. Ben senin için mücadele ettim...

**Viktor**-Tabi... (*Oradan uzaklaşır*).

**Elaine**-Üzgünüm, Viktor.

Bu sahne özellikle filmin dramatik yapısı açısından son derece önemlidir. Çünkü film öyküsünün var oluş sebebini bunun üzerine oturtmaktadır. Hollywood sinemasında pek de rastlanmayan idealist bir yönetmen ve de auteur olmaya çalışan bir yönetmenin dünyası. Filmin işlediği konusu bakımından Al Pacino'nun oynadığı Viktor karakteri aslında yüzeysel, fakat aynı zamanda da çok daha fazla hareket alanı vermeyen ve biraz da mecburi bir başkahramandır. Çünkü film için gerçek oyuncular ve özellikle de onların çoğunlukla anlamsız isteklerini gerçekleştirmekle meşgul olan ve artık "gerçek" oyuncuları arzu etmeyecek bir yönetmene veya yapımçıya ihtiyaç duymaktadır. Bu diyaloglarla da dramatik yapıya uygun bir şekilde bize hem filmin başkarakterini tanıtmış olur hem de "Simone"nin yaratıcısı olması bakımından en uygun kişi sayılabilir.

Filmin bu sahnenin hemen ardındaki sahnesinde yakın planda Viktor Taransky'yi bezdiren yıldız oyuncunun basılmış ve çöp kutusuna atılmış bir sürü boy fotoğrafını görürüz. Geçiş biraz hızlı olduğu için ilk başta algı konusunda bir afallama yaşanmaktadır. Fakat çöp kutusunu iten birisi olunca ve kadrajdan çıkınca algımız esas olması gereke yere gelmektedir. Gerçeğin fotoğraf biçimindeki temsili, yani gerçekte var olan kişinin temsili dolayısıyla belli bir anlamda gerçeğin kendisi daha filmin başında çöpe atılmaktadır. Bu nokta filmin içeriği bakımından gayet iyi oturmaktadır. Buna karşın diyaloglarını aktardığımız bir önceki sahne bize bariz bir şekilde filmdeki felsefi boyutun zayıf olduğunu göstermektedir. Çünkü ne



başkahramanın ne de filmin kendisi “gerçeği” veya bunu sistem bağlamında sorgulama derdinde değildir. Film bize eğlencelik bir öykü sunmaktadır: film starlarından bıkmış bir yönetmenle gerçekte var olmayan, gerçekten daha gerçekçi olan ve de gerçekliği konusunda herkesi inandırabilecek görsel potansiyele sahip olan sanal bir oyuncuyu arzu ediyor ve bu rüyasını gerçekleştiriyor.

*“Aslında dijital ortamda yaratılmış bir film yıldızı stüdyoların rüyasıdır: her tür görevi yerine getirebilen, her zaman elin altında olabilen, son derece ekonomik ve skandalları olmayan bir yıldız; yalnız bu yıldız endüstrinin diğer alanları (yani hayranların magazin dergileri, çeşitli eşya satışı ve promosyonlar) için pek de uygun niteliklere sahip değildir. Dijital ortamda yaratılmış yıldızların gelecekteki filmlerde başrol oynama olasılığı akıldışı gibi görülebilir, fakat şimdiden bile buna dair işaretler vardır.”<sup>161</sup>*

Bu film aslında rüyasını gerçekleştirme imkânına sahip olan bir yönetmen ne yapar sorusu üzerine kurulu fantastik bir sinematografik hikâyedir. Filmin eğlenceli yanı ve zorlukları ise tam da alıntıda vurgulandığı gibi sanal oyuncunun promosyonlar, magazinler vb. konusunda ne yapabileceği ile ilgili kısımlarıdır. Konusu kaçınılmaz bir şekilde gerçekte ve sanal gerçekte ilgili olduğu için bu konu etrafında dolanıp durmaktadır. Oysaki bu konunun film aracılığıyla felsefi veya benzeri boyutlarda incelenmesi söz konusu değildir. Buna karşın işlediğimiz konu bakımından bizim için önemli ipuçları ve tartışmamıza yol açacak özelliklere sahip bir film olduğu için “sanal beden” başlığı altında iyi bir örnek teşkil edebilir düşüncesiyle incelemeye karar verdik.

Çöpe atılan fotoğraflar sahnesinin hemen ardındaki sahnede, işinden olan Viktor Taransky arabasına eşyalarını koyarken yanına tuhaf ve onu biraz ürküten Hank Aleno (Elias Coteas) adındaki bir adam gelir. Hank aslında Viktor Tarnsky’nin en büyük düşünü gerçekleştiren adamdır. Hank yıllar önce Viktor Tarnsky’yle “Sinemanın Geleceği” başlıklı konferansta konuşmacı olarak tanışmıştır. Neredeyse 10 yıl kadar önce gerçekleşen bu olayı Hank, Viktor Taransky’nin kendisini hatırlaması için heyecanlı bir şekilde anlatmaya çalışır. Elinde hala Viktor Taransky’nin yıldız oyuncular hakkında bildiğimiz fikirlerini beyan ettiği gazeteyi tutmaktadır. Hank’ın birkaç günlük ömrü kalmıştır, çünkü yıllarca bilgisayardan ayrılmayıp ekrandan gelen mikro dalgalar yüzünden oluşan tümörden dolayı gözünü yitirmiştir. Geride kalan birkaç günlük ömründe ilham perisi sayılan Viktor Taransky’yle icadını paylaşmak ister. Hank sonuçta insan olmayan sanal bir oyuncu yaratmaya başarmıştır,

---

<sup>161</sup> Barbara Creed “**Siber Yıldız**”, Çev. Raşid Saliji, SineMasaL Dokuz Eylül Yayınları, Sayı 13, Temmuz, Ağustos ve Eylül 2005, İzmir, s. 19

bunu da Viktor Tarnsky'nin filmlerinde kullanmasını ister. Keyfi yerinde olmayan Viktor tüm bu anlatılanlara ve de Hank'ın: "Ben birkaç gün sonra öleceğim" lafına bile "Ben zaten ölüyüm" deyip arabasını çalıştırıp oradan ayrılır. Hank da çaresiz ve umutsuz bir şekilde arkasından bakar.

Viktor deniz kenarındaki evindedir. Evin içi yerlere saçılmış yüzlerce oyuncunun saçılmış fotoğrafı bulunmaktadır. Kendisine uygun bir oyuncu aramaktadır. Çünkü işinden olduğu filmine inanmakta ve onu bitirmek için uğraş vermektedir. Bir anlamda iflas ettiği için de herkes peşindedir. Bir gün telefonda görüşürken kapısını biri çalar. Viktor alacaklılardan biri olabilir diye evinin penceresinden zıplayıp sahil boyunca koşmaya başlar onu gören adam peşinden koşar ve ona Hank Aleno'nun istediği son görevini yerine getirmek için oraya geldiğini söyler. Viktor durur, adam elindeki çantadan kâğıda sarılı bir şey uzatır. Viktor biraz şaşkın bir tavırla paketi açar ve Hank Aleno'nun ona gönderdiği hard disk görür.

Bir sonraki sahnede Viktor hard disk bilgisayarına takıp çalıştırır ve karşısına "Simulation One" adlı bir program çıkar. "Simulation One" Hank'ın yapmış olduğu bir "sanal oyuncu" programıdır. "Simulation One" kimsenin varlığından haberi olmadığı mükemmel bir simülasyon programıdır. Program sanal oyuncu yaratabilmektedir ve içine yüklü bilgi hazinesinden de yararlanmak mümkündür. Örneğin duygular, beden, sinemanın efsane oyuncularını, sesler, arka planlar, mekânlar bunların tümü tam anlamında sanal bir dünya ve sanal bir oyuncu yaratmaya yarar. Aslında şu ana kadar anlatılan her şey sıradan bir animasyon veya filmlerde çeşitli bilgisayar programlarıyla özellikle kalabalık sahneler için yaratılan evreni hatırlatmaktadır, fakat öyle değildir. Çünkü "Simulation One" veya "S1m0ne"nin onlardan ciddi bir farkı vardır. "S1m0ne" bir yıldız, başrol oyuncusu yani perdenin en önlerinde oynayabilecek potansiyele ve özelliklere sahip tamamıyla sanal ortamda yaratılmış bir oyuncudur. Böyle bir şey şu anda bile yapmak mümkündür, fakat seyirciler ilk andan itibaren sanal olduğunu anlayabilirler. "S1m0ne"un kusursuzluğu gerçeğin ötesine geçmesinden kaynaklanmaktadır.

*"Video, etkileşimli ekran, multimedya, internet, sanal gerçeklik: Karşılıklı etkileşim bizi her yandan tehdit ediyor. Her yerde mesafeler birbirlerine karışıyor, her yerde mesafe ortadan kaldırılıyor: Cinsiyetler arasında, zıt kutuplar arasında, sahneyle salon arasında, eylemin başkahramanları arasında, özneye nesne arasında, gerçekle gerçeğin sureti arasında bir mesafe yok artık."*<sup>162</sup>

<sup>162</sup> Jean Baudrillard "Tam Ekran", Çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, Temmuz 2001, İstanbul, s. 129

Sanal bir ortamda üretilmesine karşın “S1m0ne” gerçekten bile daha mükemmel olabilmektedir. Çünkü kusursuz olduğu gibi seçenekler de sunmaktadır. Gerçek ise kusursuz değildir ve en büyük yıldız oyuncu bile kendi oyunculuğundan, görünümünden ve sesinden ibaret birisidir. “S1m0ne” ise seçenekler sunmaktadır. Bu seçeneklerin tümünü Viktor Taransky programın üzerine dokuz ay çalışarak ve filmi tamamlayarak keşfeder. Filmini izlemeye gelen eleştirmenler filme hayran kalırlar. Viktor Taransky’nin filmindeki “S1m0ne” gerçekten gerçek dışı veya gerçek ötesi gibi görünmektedir ama gerçek olmadığını iddia etmek oldukça zordur. Eleştirmenler filmden sonra filmden çok “S1m0ne”dan söz ederler ve kullandıkları ifadeler ilginçtir: “Muhteşemdi”, “Kesinlikle gerçek dışıydı”, “Soluk kesiciydi”, “Çok çizgi filmsi gibi değil miydi?”, “Tekrar tebrikler. O bu dünyadan değil sanki...”. Viktor Taransky sonunda istediği gibi bir yıldız kavuşmuştur. Bu adeta günümüz dünyasının “Mephistopheles” hikâyesidir, hatta onun daha da ötesidir çünkü Viktor Taransky “S1m0ne”un yalnızca ruhuna değil bedenine de sahip bir şeytandır.

*“Sanal gerçek “Tanrıçılık oynamamıza” izin verir: Suyu katı, katıyı akar hale getirebiliriz; cansız nesnelere (sandalyeler, lambalar, makineler) kendilerine ait akıllı yaşamlar verebiliriz. Yeni hayvanlar, şarkı söyleyen dokular, akıllı renkler ve periler icat edebiliriz.”*<sup>163</sup>

Oysaki “S1m0ne” diye biri gerçekte asla doğmamış, dokunmamış, ağlamamış, özdeğe vb. sahip olmayan sanal bir “varlıktır”. Ona nefesini veren ve nefesini alan bilgisayarın başındaki Viktor Taransky’dir. Geri kalan her tür şey programın vasıtasıyla gerekli işlemlerden geçirilerek ortaya çıkmaktadır. Bu bir üretim sürecidir. Belli aşamaları vardır, belli işlemleri yapılmaktadır ve ancak bunların sonucunda ortaya çıkmaktadır. Hank Aleno’nun ürettiği “Simulation One” programında doğru düğmelere basarak doğru komutlar vermek dışında insani boyutu da vardır. Zaten Viktor Taransky Hank için hem ilham perisidir hem de oyuncuyu çok iyi oynatabilme ve de iyi oyunculuğu görebilme yeteneğine sahip olduğu için seçilmiştir. Burada ilginç bir nokta vardır çünkü insani boyut dediğimiz şey “sanal oyuncunun” gerçek bir yönetmene ihtiyaç duyması ve onun sayesinde hareket edebilmesidir. Sonuçta, sinema sektöründe olduğu gibi “S1m0ne”un yıldızı bir gecede parlamıştır. Simon gerçek dünyada “gerçek” bir yıldız olmuştur. Var olup olmaması, sanal olup olmaması önemli değildir. Viktor Taransky tekrar işine döner. Kapıda “S1m0ne”u da görebilme umuduyla onu karşılayan eski eşi ve yapımcısı Elaine Viktor’a gazeteden bir pasaj okur: “Simone Jane

<sup>163</sup> Kevin Robins “İmaj (Görmenin Kültür ve Politikası)”, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 1999, İstanbul, s. 142

Fonda sesine, Sophia Loren'in vücuduna, Grace Kelly'nin zarafetine... ve Audrey Hepburn yüzüne sahip bir melek". Gazeteden okunan bu pasaj film ilerledikçe anlam kazanır. Çünkü gerçek oyuncular da onlardan önceki oyuncuları hatırlatabilir onlara şu veya bu bakımdan benzeyebilirler. Ama "S1m0ne" söz konusu olduğu için o zaman her şey değişmektedir. Çünkü daha başta belirttiğimiz gibi "Simualtion One" ve Viktor Taransky tarafından "üretilen" "S1m0ne" programının bilgi deposundan yaratıcısı tarafından istediği oyuncunun sample olarak var olan sesini, beden ölçülerini vb. özelliklerini istediği ölçüde alıp "S1m0ne"ya aktarabilir. Yani burada atılan bu adım yine farklı bir boyutta gerçeği ortadan kaldırmaktadır. Çünkü bir oyuncu başka bir oyuncuyu ya taklit edebilir ya doğal bir şekilde ona benzeyebilir ya da ondan esinlendiği için onu hatırlatabilir. Fakat belirttiğimiz her üç durumda da bir mesafe söz konusudur. Sözü ettiğimiz mesafe de aslında gerçeğin varlığını koruyan bir mesafedir. "S1m0ne" örneğinde ise taklit veya benzerlik yoktur, doğrudan sample'lar aracılığıyla bizzat kişinin sesi, mimiği, beden şekli yükleniyor dolayısıyla taklit veya benzeme aracılığıyla ortadan kalkmayan mesafe bu durumda ortadan kalkmaktadır.

*"Gerçek bundan böyle sadece bir veri olmakla kalmaz, (sözgelimi bir manzara ya da deniz) yapıntısal bir şekilde "gerçek" olarak (yeniden) üretildiğinde (sözgelimi simüle bir çevre olarak), gerçek olmayan ya da gerçeküstü hale gelmez, gerçekten daha gerçek hale gelir, kendisiyle "sanrısal bir benzeşlik"te rötuşlanmış ve yeniden tazelenmiş bir gerçek olur."*<sup>164</sup>

Aynı şekilde filmde de "S1m0ne" birine benzemez öyle bir ihtimal de yoktur, o Viktor Taransky'nin seçtiği bir oyuncunun sesini, mimiğini veya bedenini kullanabilir. Dolayısıyla kullanılan özelliklerden hangisi olursa olsun o kişiye aittir ve öyle bir formata sahip ki bir çeşit organ naklini andırır. Yani organ belli kişiye aittir ama başkası transplantasyon sayesinde onu kullanmaktadır. O organ sonuçta başkasının hayatını kurtarır ama her zaman asıl bedene aidiyetini korur. O beden artık var olmasa bile.

"S1m0ne" meşhur olduktan sonra filmin bir sahnesinde Viktor Taransky çalıştığı stüdyoya girer. Hollywood sinemasında pek de alışmadığımız uzak planla gösterilir bu sahne. Çünkü stüdyoda özdeksel, dokunulabilir ve fiziksel varlığa işaret edebilecek herhangi bir şey bulunmamaktadır. Dekor, insan, ışık, yani bir filmin çekilebilmesi için gereken hiçbir şey yoktur. Var olan tek şey bilgisayar ve monitörlerdir. Viktor monitördeki "S1m0ne"la konuşur:

---

<sup>164</sup> Steven Best – Douglas Kellner "Postmodern Teori (Eleştirel Soruşturmalar)", Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, Mart 1998, İstanbul, s. 149

**Viktor**-Simone, dijital... bir yıldız... Bu ne demek biliyor musun? Yeni bir boyuta adım attık. Hile yapma yeteneğimiz, artık onu koruma yeteneğimizi aştı. *(Elindeki uzaktan kumandaya basar ve Simone konuşur).*

**Simone**-Ben gerçeğin ölümüyüm... gerçeğin ölümüyüm... gerçeğin ölümüyüm... *(Viktor tekrar kumandaya basar ve Simon'un konuşması kesilir).*

**Viktor**-*(Simone'un konuşma şekli hoşuna gitmemiştir, bir şeyi değiştirmek ister bu yüzden bilgisayarın yanına gider. Kendi kendine)* Oldukça fazla Meryl Streep. *(Bilgisayarın başına oturur ve programın menü kısmındaki oyuncularla ilgili veri deposuna girer. Karşısına oyuncuların fotoğrafları çıkar. Oradan belli oyuncuların belli yüzdelerini seçip "S1m0ne" a aktarmaya uğraşır. Yani "S1m0ne" u ayarlarıyla uğraşır. Bir düğmeye basar)* Çok az Streep ve... çok az da Bacall. *(Düğmeye basıp "S1m0ne" u konuşturarak yeni ayarlarını kontrol eder).*

**Simone**-Böyle daha mı iyi, sn. Taransky?

**Viktor**-Fazla. Hazır başlamışken, çok az bir şeyler daha repertuarına eklemek istiyorum. Audrey Hepburn'un "Tiffany'de Kahvaltı" filminden... *(Bilgisayar programından Audrey Hepburn'u ve istediği sahneyi bulup aynı mimikleri ve söyleme şeklini "Simone" a aktarır. Dener)* Mükemmel. Tanrım... senin yanında çok rahatım... Oldukça kendimim.

Viktor Taransky'nin kullandığı programın bir özelliği daha vardır. Viktor'un masada duran mikrofondan söylediği her sözcük "Simone"un ağzından daha önce belirlediği oyuncuların karakterlerine ve ses tonlarına uygun bir şekile dönmemektedir. Yani Viktor'un sesi veri deposundan ürettiği kombinasyonun sesine yani "Simone"un sesine dönüşmektedir. Dolayısıyla burada diyalog olarak Simone ve Viktor şeklindeki konuşmalar aslında Viktor'un kendi kendisiyle yaptığı iç hesaplaşmalardan ve monologdan öte bir şey değildir. Çünkü stüdyoda tek canlı vardır, o da kendi kendisiyle konuşmaya başlayan Viktordur:

**Simone**-Beni sen yarattın...

**Viktor**-Ben sadece başka birinin rüyasını gerçeğe dönüştürdüm.

**Simone**-Sn. Taransky... ikimiz biliyoruz ki... sen yokken ben bir hiçtim. Bir bilgisayar koduydum. Birlerden ve sıfırlardan oluşuyordum. Hiçbir şeydim.

**Viktor**-Evet. Bu doğru. Övünmek istemiyorum ama...

**Simone**-Bana hakkımdaki gerçeği söyleyecek misiniz Sn. Taransky?

**Viktor**-Sana hakkındaki gerçeği söyleyeceğim. Neden söylemeyeyim ki? Tabi ki... Hank'ın trajik ölümüyle... sırrı da bana kaldı. Sanırım, bu bir sanatçının teknoloji arayışı içerisindeki... klasik bir vakası... Yetkinliği, sezgileri olan ve görebilen biri. Etten ve kandan oluşan, bu mantıksız efsanelerin ötesini... görebilen biri. Gerçek bir oyuncunun fiyatındaki artışla... sahtesi arasındaki ölçüleri değiştirecektir. Tabi doğal olarak bu sahtenin lehine işleyecektir. Sonuçta, görebilen biri için, eğer bir performans gerçekse oyuncunun gerçek olup olmaması önemli değil bence. Artık gerçek ne var ki? Bugünlerde çoğu oyuncu, dijital iş yapıyor. Burası gri, silik bir alan, gerçek olan tek şey ise bu iş... (*Genel çekime geçilir. Viktor konuşmaya devam eder*) Bir sonraki filmden sonra sana bütün gerçeği söyleyeceğim. (*Duraklar. Kocaman monitörde yalnızca kafası görünen "Simone" a bakarak*) Öyle güzelsin ki... (*Monitöre daha da yaklaşarak*) Kusursuz... Ama bunu da hallederiz. (*Bilgisayara geçer ve "Simone" un sol gözü altında küçük bir ben koyar*).

"Simone" gerçekten kusursuzdur. Yani sanal dünyaya ait olanların özelliklerine sahiptir. Gerçeklik evreninde ise tam anlamında bir kusursuzluk yoktur. Daha doğrusu kusurlu olanla kusursuz olan arasında diyalektik bir ilişki sürekli vardır. Sanal evrende ise bu zıtlıkları, kusursuz olanı ve ya diyalektik ilişkiyi bile kaldırmak mümkün. Viktor Taransky ise "gerçek" olarak sunduğu "Simone" u seyircileri açısından "daha gerçekçi" kılmak için onun kusursuz halini ortadan kaldırmak amacıyla bilgisayar programını kullanarak yüzüne bir leke (ben) yerleştirir. "Simone" artık gerçek olmuştur. Fakat bir film yıldızı olan "Simone" u özdeksel anlamda hiç kimse görememektedir. İnanılmaz bir ilgi uyandırmasına karşın perdede sorun yaratmayan ve gerçek olarak kabul edilen "Simone" somut dünyada açık vermektedir. Çünkü bu evren "Simone" un "özdeksel" anlamda henüz hâkim olamadığı fakat her tarafını kuşattığı bir evrendir.

*"Sanal gerçekliğin sonucunda fiziksel görünüm tamamıyla düzenlenebilir hale gelecektir. Kimi zaman uzun ve güzel, kimi zaman ise kısa ve tıknaz olmayı seçebilirsiniz. Değişen fiziksel özelliklerinizin sonucunda insanlarla olan ilişkilerin ne gibi değişikliklere yol açtığını görmek yararlı olabilir. Bunun sonucunda yalnızca insanların size karşı değil, aynı zamanda da sizin onlara karşı farklı davrandığınızı gördünüz."*<sup>165</sup>

Viktor Taransky için "Simone" nun ünü sürekli gerçekle sanal gerçek arasındaki mesafeyi daraltmaktadır. Çünkü onun gerçek hayatta insanların karşısına çıkamaması Viktor Taransky'yi ona dair özdeksel izler bırakmasına yol açmaktadır. Çünkü "Simone" perdede var

<sup>165</sup> Mike Feathersone & Roger Burrows "Kiberprostor Kibertjela Cyberpunk (Kulture tehnološke tjelesnosti)", Çev. Ognjen Strpić, Naklada Jesenski i Turk, 2001, Zagreb, s. 199

olduğu konusunda sorun yaşamamakla beraber, yıldız bile olmayı başarmıştır. Sorun artık gerçeklik evrenine ait olan özdeksel boyuttadır. Bundan dolayı Viktor Taransky'nin yeni bir görevi vardır: “Simone”ü özdeksel evrende de var etmesi veya sürekli peşinden koşan onlarca gazeteciye bu türden bir varlığa dair ipucu bırakması gerekmektedir. Dolayısıyla “Simone” varlığına devam edebilmesi için artık yalnızca perde ve ekranda kalması yetersiz olmaktadır. Yani artık sanal gerçek “yüzeylerde” değil gerçek dünyada hem ipuçlarını hem özdeksel izlerini bırakmalıdır. Viktor Taransky bunu gerçekleştirmek üzere, filmi yönetir gibi hayatı yönetmeye başlar çünkü artık geriye adım atma olanağı yoktur. Bu yüzden “Simone”ün varlığı konusunda daha inandırıcı olması için harekete geçer. Lüks bir otele gider, resepsiyoncuya “Enomis” adındaki çok özel bir kadın misafirin geleceği uyarısında bulunur ve çenesini kapalı tutması için ona para verir. Aslında resepsiyoncuyu oraya gazetecileri getirmek için kullanır. Çünkü ne yaparsa yapsın kendisini değil, sürekli müşterisi olan gazetecileri tercih edeceğini ve onlara haber vereceğinden emindir. Öyle de olur. Bu arada Viktor Taransky ikna edici olması için “Simone”la beraber geceyi geçirdiği odayı bir dekorcu gibi donatmakla meşguldür. Yatağa yatar, mümkün olduğu kadarıyla iki sevgili tarafından kullanılmış izini yaratmaya çalışır. Yatağın üzerine parfüm sıkır. Aynaya rujla “I Love You Viktor” yazıp dudaklarıyla bir öpücük kondurur. Getirdiği sarışın kuklanın saçlarından birazcık kesip özellikle lavabonun kenarına bırakır. En son olarak da saf bir kız olan yardımcısını otele çağırıp, bütün gazetecilerin orada olduklarından emin olduktan sonra yardımcısının üzerine ceketini geçirerek hızlı bir şekilde onu otelin önünde bekleyen arabaya bindirir. Böylece Viktor Taransky gerçek hayattaki sanal oyununu da başarılı bir şekilde çözmüş olur. Çünkü günümüz dünyası için gerçeği algılama şekli böyledir. Viktor’un bıraktığı bütün izler gerçeklik evreninde gerçeğin ta kendisidir. Bundan dolayı onları son derece ikna edici kabul etmek gerekmektedir. Çünkü:

*“Düzen yalnızca gerçek ve rasyonel nedenlerle, sonuçlar üzerinde etkili olabilmektedir. (...) Çağımızın temel hastalığının adı: gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi denilen şeydir.”<sup>166</sup>*

Viktor Taransky'nin “Simone”ün gerçek olduğuna dair bıraktığı izler ve ipuçları sistem tarafından gerçek olarak algılanmaktadır. Sistemin “gerçeğin yeniden üretilebildiği çağda” gerçeğe hipergerçek veya sanal arasındaki farkı ayırt etme yeteneği yoktur. Dolayısıyla Viktor Taransky başarılı bir şekilde sistemin “gerçek” olarak algıladığı referansları ortaya saçarak “Simone”ün gerçeklik evrenine karışmasına katkıda

<sup>166</sup> Jean Baudrillard “**Simülakrlar ve Simülasyon**”, Çev. Oğuz Adamır, Dokuz Eylül Yayınları, Haziran 1998, İzmir, s. 36–37

bulunmaktadır. Filmin devamına bakacak olursak Viktor Taransky'nin başarılı olduğunu söyleyebiliriz. ECHO adındaki derginin gazetecileri "Simone"u gerçek dünyada görme ve görüntüleme konusunda en ısrar edici gazetecilerdir. Viktor Taransky'nin "Simone"la kaldığı odaya incelemek amacıyla bu dergiden üç gazeteci gelir. Onların arasında yetki bakımından daha üst konumunda bulunan gazeteci diğer iki yardımcısının Viktor'un bıraktığı izleri poşetlere koyduktan sonra dışarı çıkmalarını ister. Yalnız kalınca "Simone"un yattığı yatağa uzanır, gözlerini kapar onun varlığını ve kokusunu hissetmeye çalışır. Hatta iz olarak Viktor'un güya "Simone"ya ait bırakmaya çalışırken klozetin içine yanlışlıkla düşürdüğü diş fırçasını öper. O bıçokları gibi "Simone"un hayranıdır ve onun var olduğuna inanmaktadır. Dolayısıyla Viktor'un kasti olarak ardından bıraktığı izler ve nesnelere istediği inandırıcılığı vermektedir. Söz konusu nesnelere "Simone"un ta kendisidir. Çünkü "Simone"u varlık olarak temsil eden onlardan başka bir ipucu bulunmamaktadır. Bunlar gerçek nesnelere dir. Ama temsil ettikleri şey gerçek değildir. Buna rağmen gerçeği algılama mantığı nedeniyle temsil edilen şey gerçek olarak kabul edilmektedir.

Viktor Taransky stüdyoda yeni filminin çeşitli sahnelerine "Simone"u koymakla meşgul olurken bir ara tekrar onunla konuşmaya başlar. O arada da artık duramayacaklarını, daha ileriye gideceklerini ve insanların ona duydukları hayranlığının inanılmaz boyutlara ulaştığını söyler. Bu yüzden "Simone"un gerçek olduğu konusundaki inancın yok olmaması ve zarara uğramaması gerekmektedir. Viktor'a göre ulaşılan noktadan sonra insanlara gerçeği açıklamak son derece acımasız olur. Aslında filmin öyküsü Ovidius'un "Pygmalion" öyküsünün çağdaş bir versiyonuna benzemektedir. En azından "Simone"un yaratıcısı Viktor Taransky açısından baktığımızda öykü o yönde ilerlemekte ve gelişmektedir. Ovidius'un bu öyküsü birçok resim ve heykelle de yansıtıldı. Birçoğu öyküyü Bernard Shaw'ın aynı adlı oyunundan tanımaktadır. Hâlbuki oyunun temeli Ovidius'un öyküsüne dayanmaktadır. Shaw'un, 1913 yılında yazdığı oyunda, Ovidius'un öyküsünde olduğu gibi heykel ve heykeltıraş karakterlerinin yerini bir dil profesörü ile çiçekçi kız almıştır. Shaw'ın oyununda Profesör meslektaşısıyla sokakta yaşayan çiçekçi kızı bir hanımefendi yapabileceği konusunda iddiaya girer. İddiyayı kazanır, fakat aralarındaki aşk ilişkisi Ovidius'un Pygmalion öyküsünde olduğu gibi mutlu sonla bitmez. Aynı konu, Shaw'ın yazdığı oyunundan kısa bir süre sonra, "My Fair Lady" müzikalinin temelini oluşturmuştur. Müzikallerin iyimser havasından olsa gerek, öykünün sonunda Ovidius'ta olduğu gibi aşk kazanır. Biz şimdi esas olan Ovidius'un Pygmalion adlı öyküsünün içeriğine bir göz atalım:



"Kyproslu bir heykeltıraş olan Pygmalion, kadınlardan nefret ederdi. Ömrü boyunca evlenmeyeceğine and içmişti. Sanatı yetiyordu ona. Günlerden birinde, bir kadın heykeli yapmaya karar verdi. Artık bilinçaltının itmesiyle mi verdi bu kararı, yoksa insanlara kusursuz bir kadının nasıl olması gerektiğini göstermek mi istedi, bilinmez. Uğraştı, didindi, o güne kadar yapılmış en güzel kadın heykelini yonttu. Yaptığıyla yetinmedi, defalarca düzeltti, usta parmaklarıyla yeniden biçimlendirdi heykelini. Sonunda da, o fildişi parçasına âşık oldu. Bir süre, heykeliyle oynadı. Ona çeşit çeşit elbiseler giydirdi, küçük kuşlar, pırl pırl çiçekler armağan etti. Gece olunca, yatağına yatırdı, öpiüp kokladı. Düşlerinde, onun canlandığını gördü. Ama sonunda, cansız bir şeyi sevdiğini, o acı gerçeği anlayıverdi. Aşk tanrıçası Venüs, tüm bunları görüyor, bu yeni aşk çeşidiyle yakından ilgileniyordu. Mutsuz delikanlıya yardım etmeye karar verdi. Venüs Bayramı gelmişti. Halk, aşk tanrıçası için kurbanlar kesiyor, her yerde şenlikler yapıyordu. Pygmalion, Venüs'ün tapınağına gitti ve ona yalvardı. Karşısına, yaptığı heykele benzeyen bir kız çıkarmasını diledi. Sonra evine dönüp, fildişi sevgilisinin karşısına geçti. Uzun uzun baktı heykele, eğilip cansız dudaklarından öptü. Ansızın irkilerek geri çekildi Pygmalion. Öptüğü dudaklar, her zamanki gibi soğuk değildi, ılıktı. Bir daha öptü. Ilık dudaklar, giderek ısındı ve yumuşadı. Büyük bir sevinçle sarıldı ona. Venüs, bu büyük aşkı karşılıksız bırakmamış, heykeli canlandırmıştı." <sup>167</sup>

Filmin hikâyesi de bu şekilde cereyan etmekte. Hollywood yönetmeni Viktor Taransky kadınlardan değil yıldız oyuncularından, onların abartılı kapris ve isteklerinden nefret etmektedir. Hayalindeki oyuncu dünyada var olmayan bir oyuncu ve hatta insan olmayan bir oyuncudur. Nasıl ki Ovidius'un hikâyesinde Venüs varsa ve Pygmalion'un dualarına karşılık veriyorsa, filmde de Viktor Taransky'den etkilenen Hank Aleno "Simulation One" adlı programını üretir ve bu program bir şekilde ölümünden sonra yaratıcısına teslim edilir. Filmin bu noktasına kadar Viktor Taransky Pygmalion'un yaptığı gibi ekranı henüz öpmüş değildir. Ama her fırsatta "Simone"la konuşmakta ve onun ne kadar mükemmel olduğunu söylemektedir. Yani burada da yarattığı eserine hayran kalan bir yaratıcı söz konusudur. Fakat arada çok ciddi bir fark vardır. Bu fark her şeyden önce günümüz dünyasının ulaştığı aşama ve teknolojinin hayata maksimum düzeyde girmesinden kaynaklanmaktadır.

Yaratıcı ile eser arasındaki fark her şeyden önce doğrudan kurulan ilişki biçimiyle ilgilidir. İlkinde bire bir bedensel, tensel ve dokunma üzerine kurulu fiziksel diye nitelendirebileceğimiz temas söz konusuyken. İkincisinde dokunma neredeyse tam anlamında kalkmış vaziyettedir. Daha doğrusu dokunulan şey yapılması gereken işlemin aracılığını üstlenen düğmelerdir. Oysaki nesnenin kendisi değildir. Dolayısıyla her tür fiziksel temas ortadan kalkmıştır. Somut sayılabilecek gerçek yalnızca düğmelere dokunmaktan ve ekrana bakmaktan ibarettir. Yani o klasik anlamdaki üretim aşamasında yoktur. Çünkü sinemada artık yeni bir çağa adım atılmıştır:

<sup>167</sup> Azra Erhat "Mitoloji Sözlüğü", Remzi Kitabevi, Eylül 1993, İstanbul, s.259

*“Yüzyılın bitiminde film icat edildiğinde, eğlencenin muazzam ve eşi benzeri olmayan modern türü olarak karşılanmıştı. Mekanik ile mistik olanı birleştiren bu yeni teknoloji, görüntüleri modern öznenin şaşkın bakışları önünde büyümlü bir biçimde kırışan yaşayan karakterler illüzyonu yaratıyordu. Sinema çok farklı düzeylerde gerçekleşiyordu: Gerçek dünyanın rahatlatıcı bir illüzyonunu; zaman, mekân ve hareket kurallarından kurtulmuş bir evreni; görüntülerin bilinçaltındakine benzer şekilde gerçeküstü bir akışını yaratabilirdi. Bu yeni yüzyılın başında ve teknolojinin yeni bir aşamasında kamera ile selüloit film ve oyuncu ile yönetmen birleşiminin yarattığı dünyanın içerisindeki bu ikili ilişki mutasyona uğramaktadır. Eğer bu endüstride herkesin katıldığı bir fikir varsa o da geleceğin sinemasının selüloit film üzerinde var olmayacağıdır. Yirminci Yüzyılın başları mekanik kameranın doğuşuna tanıklık etmişti; geçen yüzyılın sonu ve bu yüzyılın başı da ölümüne tanıklık etmektedir.”<sup>168</sup>*

Burada özellikle Viktor Taransky'nin bilgisayar programı sayesinde gerçekleştirdiği işlemler açısından değinilmesi gereken bir başka önemli nokta vardır. O da yönetmen ile oyuncu arasında veya yönetmen ile çekilen görüntünün arasındaki özdeksel ilişkidir. Yani dekor bile kurulsa orada “özdeksel” olan ortadan kalkmaz. Dokunmuş veya herhangi bir temas olmasa bile “özdeksel” olan oradadır, vardır ve varlığını yadsıyabilecek her hangi bir şey söz konusu değildir. Mesela bir filmin yönetmeni herhangi bir filmi çekerken (istisnai durumlar dışında) oradadır, oyuncunun bulunduğu yerde ve onunla orada eş zamanlı bir şekilde vardır. İstiyorsa çekimi kesip oyuncunun yanına gidip bir şeyler söyleyebilir veya daha iyi bir sonuç almak amacıyla onu rahatlatmak için kolunu omzuna bile atabilir. Bunlar o dünyanın var olduğunu ve özdeksel bir şekilde paylaşıldığını göstermektedir. Oysa Viktor Taransky ile “Simone” arasındaki ilişki perdede oynayan film ile seyirci arasındaki ilişkiye benzemektedir. Yani ortaya bir film çıkıyor ama onun var olması için gereken o özdeksel ilişki veya aşama ortadan kalkmıştır. Filmin yönetmeni mesleki bakımından farklı boyuttaki bir ilişki içerisinde bulunsa da özdeksel anlamda seyirciden bir farkı yoktur. İşte tuhaf olan nokta burasıdır. Ve biz sinema seyircisi olarak gittikçe çoğalmakta olan bu türden yapıtları izliyoruz. Artık kalabalıklara ve figüranlara gerek yoktur. Yani bizim o sözünü ettiğimiz “özdeksel temas” olmadan bile film yapılabilir. Dolayısıyla “S1m0ne” filmi her ne kadar fantastik ve bilim kurgu sinemasına ait olsa da kısmi de olsa o türden sinema yavaş yavaş ve emin adımlarla gittikçe çoğalmaktadır. Günümüz sinemasında belki “Simone” başrolü kapmış değildir ama yan rolleri veya figüran olarak çoktandır işin içindedir. Biz de onu gerçek zannedip izliyoruz. Belki de başrolü kapması an meselesidir:

*“Şu anda bilgisayar ortamında yaratılmış görüntüler, özel efektler sayesinde ya insanı büyülemek (Jurassic Park'taki T-Rex kovalamacası ve çılgınca koşuşturan yaratıklar -Steven Spielberg, 1993) ya da gözle kolayca kestirilemeyecek (Titanic'in açılış sekansındaki dijital*

<sup>168</sup> Barbara Creed **“Siber Yıldız”**, Çev. Raşid Saliji, SineMasaL Dokuz Eylül Yayınları, Sayı 13, Temmuz, Ağustos ve Eylül 2005, İzmir, s. 17

*kalabalık) sahneleri yaratmak için kullanılmakta. Neyse ki, bilgisayar ortamında yaratılmış sanal bir yıldızın başrolde oynadığı bir film veya animasyon henüz yapılmış değil, fakat gelecek bize bu türden örneklere rastlayacağımızı söylemektedir.”<sup>169</sup>*

Bize göre buradaki sorun tamamıyla gerçeğe sanal arasındaki ilişki biçiminden kaynaklanmaktadır. Çünkü bu ilişki gittikçe şeklini değiştirmekte ve yeni bir aşamaya geçmektedir. Sanal artık bir taklit veya gerçekte var olmayandan çok gerçeğin kendisi gibi hem sunulmakta hem algılanmaktadır. Bunun yanı sıra bu film örneğinde ise “özdeksel aşamayı” ortadan kaldırmaktadır. Film bağlamında konuşacak olursak, yalnızca yönetmenle oyuncular arasındaki özdeksel ilişki ortadan kalkmamaktadır. Sanal olanın “özdeği” ortadan kaldırması beraberinde de “özdeksel ilişkiyi” de ortadan kaldırmaktadır. Dolayısıyla “özdeksel ilişki” gerçeklik evrenden tümüyle kopma aşamasına gelmektedir. Buna karşın sanal olan gerçekliğin her yerine sızarak bizzat gerçekliği kendi hesabına geçirerek kendisini var etmektedir. Çünkü sanal gerçekliğin var olma aşamasında hala vazgeçemediği bir şey vardır o da gerçekliğin kendisidir. Dolayısıyla sanal gerçeklik hem gerçeğin kendisini ortadan kaldırmaktadır ama durmadan da onunla bir alış veriş ilişkisinde bulunmaktadır. Örneğin Viktor Taransky ikinci filminde tamamıyla sanal ortamda üretilen “Simone”u gerçek arabanın ve gerçek oyuncunun yanına yerleştirmektedir. “Simone”un kendisi de gerçek oyuncuların seslerinden ve mimiklerinden ibaret bir çeşit “uni-oyuncudur”. Bağlamdan kopmadan filmin yapılış aşamasına baktığımızda bir başka ilginç noktayla karşılaşırız. Tamamıyla sanal oyuncu olan “Simone” film için sanal ortamda ve sanal olarak görünmesi için işlenmiş onun rolünü oynayan gerçek bir oyuncudur. Dolayısıyla burada olaylar zinciri ters işlemektedir. Çünkü burada sanal olan gerçeğe değil, gerçeğin sanal olana benzetilme çabası söz konusudur. Dolayısıyla gerçeğe, filmin öyküsündeki gerçeklik arasında tam zıt ve çapraz diye adlandırabileceğimiz bir ilişki vardır. Filmde başkahraman Viktor Taransky sanal oyuncusu olan “Simone”u yalnızca seyirciye değil herkese gerçek diye “yedirmeye” çalışmaktadır. Gerçek filmin yönetmeni Andrew Niccol ise böyle bir şeye ulaşmak için gerçek oyuncuyu, yani “Simone”u oynayan Rachel Roberts’ten elde ettiği görüntüleri “sanal” olarak algılanmaları için onları tekrar işlemektedir. Dolayısıyla biz gerçekte var olan ve oyuncu olan “Simone” rolündeki Rachel Roberts’in işlenmiş görüntüleriyle karşı karşıya bulunmaktayız. Eğer sanal olanı var etmek için gerçeğin işlenmesi gerekiyorsa demek ki hala arada bir fark vardır. Bu aynı zamanda da gerçeğe dair hala ipuçlarının bulunduğunu göstermektedir. Zaten biraz önce söyledik, sanal gerçek olmadan hayatta kalamaz. Çünkü sanal gerçeğe beslenir ve o yok olunca sanal da yok olur veya Baudrillard’ın dediği gerçekliği ortadan kaldırarak ve

---

<sup>169</sup> a.g.y., s. 19

hatta ötesine geçerek her şeyden bağımsız bir şekilde kendi ürettiği bu evrende var olmaktadır.

*“Michele Pierson bilimkurguyu tartışırken şunları söylemektedir: “yeni teknolojinin en önemli özelliği gelecekte öyle görüntüler yaratabilecek ki gerçek olanlardan ayırt etmek imkânsız olacaktır...” Baudrillard’a bu ihtimali ihbar edersek o bize büyük bir olasılıkla bunun gerçeğin öldüğüne dair bir örnek daha olduğunu söyler. Fakat burada temsille ilişkili olarak “gerçeklik” sorunu ne kadar önemli ki? Teknolojinin gerçeği değiştirme gücü sinemasal sürecin her zaman ayrılmaz bir parçası olmuştur.”<sup>170</sup>*

Tabii ki teknoloji her zaman gerçeği değiştirme ve de bir düş gücü üretme konusunda sinemanın en önemli unsurlarından birini oluşturmuştur. Fakat teknolojinin sinemaya olan tüm katkısına rağmen gerçek ile sinematografik gerçek arasında hep bir mesafe vardı. Hala da vardır. Ama burada önemli olan nokta teknoloji aracılığıyla yani tümüyle sanal ortamda üretilen görüntülerin ulaştığı veya ulaşacağı düzeydir. Dolayısıyla eğer bu düzey sanal gerçeğin, gerçeğin yerini alacak kadar ileri gittiyse (ki film sade bir dille bundan söz etmektedir) o zaman “gerçeklik” sorunu yalnızca önemli olmakla kalmaz. Meselenin en önemli maddesi haline gelir. Çünkü gerçek yitirildiği anda düşsel de yitirilmektedir. Düşselin var olmadığı evrende sinemanın yapabileceği pek fazla bir şey kalmamaktadır.

Filmin devamında, daha doğrusu neredeyse yarısına geldiğimizde “nihayet” yapımcılar seyirciden farklı bir şekilde olaya doğrudan müdahale etmeye karar verirler ve “Simone”u görmek isterler. Viktor Taransky dirense bile onlar çalıştığı stüdyoya girmeye başarılırlar. Viktor bu durumdan da başarılı bir şekilde kazasız kurtulmayı başarır. Yapımcılara “Simone”un sürekli bilgisayarın başında durduğunu ve bir bakıma orada yaşadığını söyler. Ardından da “Simone”un ağır bir agorafobi\* hastası olduğunu söyleyerek onları ikna eder. Eski eşi ve yapımcısı Elaine de “Simone”la o farkında olmadan çektiği fotoğrafı da hediye eder. Bu aslında bir fotomontaj ve herkesin “Simone”un da katıldığı fakat bir türlü onu göremediği partiden güya Viktor Taransky’nin yakaladığı bir karedir. Film çok fazla “Simulation One” programı üzerine durmamaktadır. Bize daha çok ne işe yaradığı ve Viktor’un onu kullandığı konusunda bilgi verilmektedir. Seyirciden bu anlamda her hangi bir

---

<sup>170</sup> a.g.y., s. 22

\* Agorafobi, fobiler arasında sık görülen, eskiden yalnız meydanlardan, açık yerlerden korku olarak bilinen bir anksiyete bozukluğudur. Şimdi ise agorafobi çok daha geniş bir anlam taşımaktadır. Yalnız başına kalmaktan, yalnız sokağa çıkmaktan, kalabalık yerlere girmekten, örneğin sinema, tiyatro, tünel, köprü, pasaj, asansör, otobüs, vapur, uçak gibi yerlerde duyulan korkular artık agorafobi sayılmaktadır. Panik bozukluğuna bağlı olmayan fobinin nadir olduğu anlaşılmaktadır. Çoğu agorafobinin temelinde panik nöbetleri bulunmaktadır. Yani hasta panik nöbetleri geçireceği korkusu yüzünden yalnız başına sokağa çıkamamakta, kalabalığa girememektedir. Kaynak: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Agorafobi> (21.04.2008).

sorgulama beklenmeksizin daha çok öyküye ve “ne olacak” sorusu üzerine konsantre edilmesi beklenmektedir. Çünkü günümüzde fotomontajın çok kolay anlaşılabilceğini herkes bilmektedir, kaldı ki Viktor’un fotoğrafı hediye ettiği kişi Hollywood’un bir film yapımcısıdır. Dolayısıyla bu anlamda Hank Aleno’nun Viktor’la ilk karşılaşmasında program hakkında söylenen sözler, seyircinin “Simone”u gerçek olarak kabul etmesi, Viktor’un hayranlıkla programın üretebildiği sonuca yani “Simone”a bakması dışında doğrudan program üzerine bir bilgi verilmemektedir. Hatta ekranda görünen programın menüsü bile en basit sayılabilecek program menülerinden daha basit sayılabilir. Yani bilgisayar kullanan herkes bunun çok kolayca nasıl bir şey olduğunu algılayabilir. Kaldı ki film de zaten bunu amaçlamaktadır. Sonuçta bu yukarda belirttiğimiz verilerle istenilen şey seyirciden elde edilmesi gereken algıyı elde etmektedir. Bunun sonucunda da seyirci “Simone”un yaratıldığı programın dünyada henüz var olmayan ve üstün özelliklere sahip olan bir program olduğu algısına sahip olarak bu noktada herhangi itiraz girişiminde bulunmamaktadır. Bu da doğal olarak filmin seyir esnasında bu noktayla ilgilenilmesini ve yalnızca seyredilmesine yol açmaktadır. Kaldığımız noktadan yeniden devam edecek olursak, yapımcılar filmin tanıtımı için bir şeylerin yapılması gerektiği konusunda ısrar edince Viktor bir televizyon kanalında canlı yayına çıkması için elinden geleni yapacağını söyler. Öyle de yapar. “Simone” bir TV kanalında canlı yayına çıkar. Fakat canlı yayına çıktığı TV kanalının stüdyosunda bulunmamaktadır. Yalnızca Viktor Taransky’nin bildiği bir yerdedir. Gerçekte ise Viktor Taransky stüdyosundadır ve tıpkı filmlerde yaptığı gibi onun yerine konuşmaktadır. Geriye kalan her şeyi bilgisayar programı yapmaktadır. Canlı yayın “Simone”un izini ısrarlı bir şekilde takip eden ECHO dergisindeki gazeteciler için önemli olur. Çünkü “Simone”u gizleyen Viktor’un sonuçta “belirsiz” yeri bile yaratması gerekmektedir. “Simone” için seçtiği fon tesadüfen gazetecilerin bildiği bir mekân çıkar ve canlı yayından bir gün sonra oraya ulaşırlar. Doğal olarak orada “Simone”u bulamazlar. Fakat ilginç bir ipucuyla karşılaşılırlar. Daha dün canlı yayının yapıldığı bu mekânda, yayında gördükleri mekâna göre farklı bir yapıyla karşılaşılırlar. Canlı yayında “Simone”un bulunduğu mekânda her hangi bir yapı yokken, gazetecilerin gidip gördükleri gerçek mekânda bir bina daha doğrusu bir otel vardır.

Filmde canlı yayından sonra ilginç şeyler olmaya başlar. “Simone” sinema sınırlarını aşarak çeşitli dergilere kapak olur, TV canlı yayınlara katılır, reklâmlarda oynar... Dolayısıyla o gerçek ve sınır tanımaz büyük bir yıldız olmuştur. Gerçek hayatta yakalanamaz ve görünemez oluşu ise bu konuda önemli rol oynamıştır. Çünkü herkes ve neredeyse tartışmasız bir şekilde “Simone”un var olduğuna inanır ama kimse ona ne dokunabilir ne fotoğrafını

kekebilir ne de uzak veya yakın bir şekilde görebilir. Bu Viktor Taransky tarafından oynanan masalımsı “bir varmış bir yokmuş” oyununu inanılmaz derecede tutar. Çünkü formatında mistik ve gerçeküstü bir takım şeyler olduğu için son derece ayartıcıdır.

“Simone”un peşinde olan ECHO dergisinin gazetecileri Viktor Taransky’yi bulup ona canlı yayında bulunduğu yerde bulunmadığına dair kanıtlara sahip olduklarını ve de onun stüdyodan bir yere kıvıldamadığını söylerler. Viktor Taransky’den de bir tek istekleri vardır, o da “Simone”u canlı görmek. Viktor da onlara onu canlı görebileceklerini söyler. Aslında Viktor Taransky’nin gazetecilerin tahmin edemeyecekleri kadar büyük bir planı vardır. O “Simone”u 100.000 kadar seyircinin önünde, bir futbol stadyumunda konuşurmayı planlamaktadır. Gereken her şey ayarlanır ve “Simone” ilk kez canlı bir şekilde herkesin karşısına çıkıp seslenecektir. Bundan böyle ondan şüphe duyulabilecek bir durum ortada kalmayacaktır. Büyük oynayan Viktor, büyük bir gösteri düzenler. Yalnız böyle bir gösteri için de son derece önemli tedbirler alınır: fotoğraf makinesi, kamera ve dürbün gibi aletlerin içeriye sokulması yasaklanır. Yapılan bu büyük gösterinin bir diğer mantıklı tarafı vardır. Onu da Viktor Taransky gösteriden önce “Simone”un gösterideki görünümünü programlarken söyler:

**Viktor**-100 bin kişiyi inandırmak sadece bir kişiyi inandırmaktan daha kolaydır.

Viktor Taransky bu sözlerini söyledikten sonra Hologram düğmesine basar ve kitlesele yalanını bu sefer gerçeğin kılcal damarlarına girecek bir şekilde söylemeye başlar. Bu an bizim bakış açımıza göre sembolik anlamda önemlidir:

*“Çünkü bu aracı yaratanlar da başlangıçta rasyonel, belgesel, haber yönü güçlü, toplumsal bir iletişim aracı olabileceğini düşünürken, sinema kısa bir süre sonra düşselin alanı içine girdi.”*<sup>171</sup>

Viktor Taransky’nin üzerinde “hologram” yazan düğmeye basması ise:

*“Kusursuz bir imge olan hologram düşselliğin sonu demektir.”*<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Jean Baudrillard “**Sessiz Yağınların Gölgesinde – Toplumsalın Sonu**”, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Nisan 2003, Ankara, s. 42

<sup>172</sup> Jean Baudrillard “**Simülasyon ve Simülakrlar**”, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, Haziran 1998, İzmir, s. 132

Artık şarkıcı olmayı da beceren “Simone” şarkısını söylemeye başlar. Uydular aracılığıyla bütün dünya onu izleyebilmektedir. Filmde kamera “Simone”un hologram olduğunu gösteren saydam görüntüsünü verdikten sonra dünyanın çeşitli yerlerine Mısır’dan Hindistan’a kadar bu konseri izlemek için toplanan binlerce insanı gösterir. Taj Mahal’ın önünde kurulu kocaman bir perde vardır, Mısır piramitlerinden birinde ise “Simone”un konserdeki canlı yayın görüntüleri yansıtılmakta ve bunu da orada toplanan binlerce insan izlemektedir. Viktor Taransky’nin bu büyük adımından ve sistemin işleyiş mantığına uygun olan her şeyi yapmasından sonra “Simone”un gerçek olmadığını kim iddia edebilir. Ancak şizofren veya deli olan biri böyle bir iddiada bulunabilir. Konsere gelen gazeteci de ikna edilmiş bir vaziyette kalabalığa uyararak ellerini havaya kaldırır ve orada herkesin yaptığı gibi “Simone”un söylediği şarkıyı \* söylemeye başlar. Kuşkusuz bu Viktor’un kitlesel düzeyde büyük bir zaferidir. Viktor gerçeği yenmeyi başarmıştır. Bunun ardından ilk sahnede Viktor’un son derece grotesk bir görüntüsünü görürüz. Bilgisayar masasında “Simone”un imzalamak için kullandığı birkaç fotoğrafı vardır. Taransky elinde ruj, ağzı rujla boyanmış vaziyette “Simone”un hayranlarına verilmek üzere bir fotoğrafına öpücük izi bırakmaktadır. Gerçekte ise bildiğimiz gibi ne “Simone” ne de onun dudak izi vardır. Ama hepsi orada gözümüzün önünde cereyan etmekte hem “Simone” hem de hayranlarına gönderdiği fotoğraflarda bıraktığı dudak izi hepsi aslında vardır. Aslında Viktor’un ortaya saçtığı bu “gerçekliği” kabul edecek ve onu her haliyle içine çekebilecek bir güç vardır karşında o da sosyolojik tabiriyle kitledir. Başarısının bir kısmı özellikle bundan kaynaklanmaktadır. Çünkü kitleler işlerine geldiği sürece her tür duruma uyumluluk göstermeye hazırdır. Eğer “gerçek” diyorsanız onlar için de gerçektir.

Viktor dediği gibi belki yüzbinleri yendi. Ama şimdi karşısında yenilmesi güç bir engel olarak eski eşi Elaine vardır. Elaine Viktor’un “Simone”la ilişkide olduğunu ve onun tarafından terk edilebileceğini düşünmeye başlar. Aslında Elaine hala Viktor’u sevmekte ve kıskanmaktadır. Kızıyla konuşurken Viktor “Simone”la yüz yüze görüşmek isteyen eski eşi Elaine için bir şeyler yapmaya çalışacağını söyler. Bu belki de Viktor’un karşılaştığı en zor engeldir. Bu engelin aşılma şekli belki de filmin en kötü ve en az inandırıcı sahnelerinden birisidir. Elaine otobanda arabasıyla ilerlerken telefonu çalar. “Simone” Elaine’e bir sürpriz yapıp onu telefonla arabasındayken arar. Sürprizin daha ilginç kısmı ise “Simone”nun da aynı otobanda olması ve arabasını Elaine’in arabasıyla paralel bir şekilde sürmesidir. Aslında

---

\* “Simone” Aretha Franklin’in söylediği “You Make Me Feel (Like A Natural Woman)” şarkısını söyler.

Viktor Taransky saklı bir şekilde arabayı sürmektedir. Şoför gibi görünen “Simone” ise bir kukladır. Kukla olmadığını ise bu dünyada herhalde bir tek Elaine (rol gereği) anlayamamaktadır. “Simone”, Elaine’i Viktor’la bir ilişkisi olmadığı konusunda ikna eder. Bu telefon konuşması sayesinde Viktor, Elaine’in hala ona karşı bir takım duygular beslediğini öğrenir. En son olarak “Simone”ün büyük ricası üzerine Elaine Viktor’la beraber Oscar törenine gitmeyi kabul eder.

“Simone” her iki filmiyle En iyi kadın oyuncu Oscar adayı olur. İlginç bir durum ortaya çıkar, çünkü o yıl beş filmde iki film en iyi kadın oyuncusu ödülünü getirir. Bunlardan biri “Gündoğumu Günbatımı” diğeri ise “Sonsuza Dek Sonsuzluk” adlı filmlerdir. Her iki filmin yönetmeni de Viktor Taransky’dir. “Simone” hayatında iki filmde oynamıştır ve her iki film de ona Oscar getirir. Her zamanki gibi “Simone” orada değildir teşekkürlerini beyaz perde üzerinden iletir. Daha önce kayıt ettiği bu teşekkür konuşmasında kendisine teşekkür etmeyi unuttuğunu fark eder. Viktor buna çok kızar. ‘Simone’ün bunu kendisine kasıtlı olarak yapmış olduğunu düşünür. “Simone” onu yaratan Viktor için de yavaş yavaş canlı bir varlığa dönüşmeye başlar. Daha doğrusu Viktor’un gerçeklik evrenine bir şeyler olmaya başlar. Filmin başında Viktor’u kaptırımlarıyla, istekleriyle bezdiren oyuncu Nicola Anders’in (Winona Ryder) yeni filmde “Simone”ün yanında oynamak ve rolü kapmak için süt dokmuş kedi edasıyla yanına gelir. Nasıl hazırlandığını göstermek için ona kısa bir şey oynar. Viktor çok beğenir ve ona başrol teklif eder. Nicola buna çok şaşırır çünkü doğal olarak başrolü “Simone”ün oynayacağını beklediğini söyler. Viktor’un bu sahnede biraz bezmiş, düşünceli ve şaşkın bir hali vardır. Nicol’nın bu tepkisi üzerine kendisini düzeltir ve ona tabii ki “Simone”ün başrol oynayacağını söyler. Bu sahneden itibaren Viktor sanki “Simone”den kurtulmak istercesine bir takım hareketlerde bulunur. Örneğin yaklaşık 13-14 yaşındaki kızına doğum günü için “Simone”ün ikinci filmde kullandığı arabayı hediye eder. Sanki “Simone” ile ilgili her tür özdeksel bağlantıyı yok etmek istercesine bir takım hareketlerde bulunmaktadır. Film gittikçe “Frankenstein”vari hikâyelere dönmektedir. Yani bir bilim adamı ölü birini diriltir veya bir canlı üretmeyi başarır fakat ortaya çıkan sonuç ortalıkta her şeyi yok eden bir çeşit canavara dönüşür. Viktor artık kontrolü elinden kaybetmeye başlamıştır. Onun yarattığı “sanal varlık” gerçeğin içine sızıp yaratıcısını bile eline geçirecek kadar güce sahiptir. Viktor’un kızına arabayı hediye ettiği sahneye dönecek olursak, filmin başında işten atıldığında ve hiç kimsenin yanında olmadığı zaman kızı ona: “Sen Viktor Taransky”sin deyip ona inanılmaz bir güç ve inanç aşılamıştı. Ondan sonra



büyük başarılar elde eden babasına, yani tam zirvedeyken yaşanan değişikliği kızıyla olan diyaloglardan çok rahat bir şekilde algılayabiliriz:

**Viktor**-(Arabanın anahtarlarını kızının eline verir. Kız anahtarları alır, fakat kafasını öne eğip, mutsuz bir şekilde anahtarlara bakar) Sorun nedir?

**Lainey**-Bunu kabul edemem.

**Viktor**-Neden? Neden, tatlım?

**Lainey**-Ben araba istemiyorum, baba.

**Viktor**-Ne istiyorsun peki? İstedğin ne varsa sana verebilirim...

**Lainey**-Ben eski Viktor Taransky'yi istiyorum. Seni böyle... Simone'un kuyruğu gibi görmeye dayanamıyorum. Eskiden ilgilendiğin tek şey işindi. Ama şimdi sadece "O" var. Oysa sana törende bir teşekkür bile etmedi...

**Viktor**-Oh, hayır, o benim hatam...

**Lainey**-İşte yine kendini suçluyorsun. Sana yaptıklarını görmüyor musun? Senden faydalanıyor. Seninle dalga geçiyor. Sen Simone'dan daha iyilerine layıksın. (Kısa bir ara) Gitmem gerekiyor baba...

**Viktor**-Tamam.

Burada değinmememiz gereken birkaç nokta vardır. Bunlardan birincisi filmin başlangıç noktasıyla ilgilidir. Filmin başkarakteri Viktor Taransky'nin en büyük hayali tamamıyla yönetmenin kontrolünde olacak, kapris yapmayacak, istekte bulunmayacak, yani kısacası her yönetmenin yalnızca hayal edebileceği ve gerçekte bulamayacağı bir yıldıza sahip olmaktı. Tabii unutmamak gerekir ki, bunu söylerken başkarakterin bulunduğu ortamla ilgili olarak, yani Hollywood bağlamında söylüyoruz. Viktor'un hayali, Hank Aleno'nun "Simulation One" programını hayatını feda ederek yaratmasıyla mucizevî bir şekilde gerçekleşir. Çünkü Viktor bu program sayesinde gerçekte bulunmayan bir oyuncuya kavuşur. Yani sınırsız bir boyun eğmeye ve uyum göstermeye sahip bu oyuncu aslında Viktor'un isteklerini ve hayallerini aşmaktadır. Oyuncu olarak sunduğu olanakları ve yapabilecekleri ise sınırsız matematiksel sayıdaki kombinasyondan ibarettir. Sonuç olarak Hank'in programı sayesinde topyekûn bir kontrole sahip olur. Tartışmasız ve hatasız işleyen bu sistemde nasıl olur da Viktor, yani tanrı, onun kulu haline ya da ava giden avlanır konumuna gelebilir. Bunu çözümlenmeye çalışırken biraz önce yazdığımız diyaloglara tekrar göz atmamızda yarar vardır. Çünkü orada bizi ilgilendiren ve cevabını aradığımız soruyla ilgili önemli bir ipucu vardır. Lainey babasıyla konuşurken "Simone"dan tartışılmaz bir gerçekmiş gibi söz eder.

Dolayısıyla bu bağlamda biz de “Simone”u gerçek olarak kabul etmemiz gerekir. En azından filmdeki hikâyenin bu şekilde geliştiğini ve bu yönde ilerlediğini görüyoruz. Bizi burada ilgilendiren nokta filmin içindeki öykü tarafından gerçeklik değil, gerçeğin ta kendisidir. Filmin bu sahnesinden yola çıkarak vardığımız tespit son derece önemlidir. “Simone” sanal olabilir ve Viktor’un özel çabaları ve ufak rejî müdahaleleri sayesinde onun belki kimse sanal olduğunu bilmemektedir. Fakat durum tam tersi olsa bile, yani herkes “Simone”un sanal olduğunu bilse bile değişmeyen bir durum söz konusu olmaktadır. Sanal olan bile kendi gerçekliğine sahip olabilmektedir. Bu durum onun gerçeklik evreninden bir pay almasında ve onun gerçekliğin içinde bir yer edinmesine yol açmaktadır. Çünkü sanal da olsa er ya da geç gerçeklikle şu veya bu şekilde ilişkiye girmektedir. Bu ilişki kurulduğu andan itibaren onu gerçeklik evrenine çekip ondan faydalanmasına yol açmaktadır. İşte Viktor tam da bu noktada kontrolünü kaybetmeye başlar. Çünkü “Simone” artık sanal değildir ve de özellikle Viktor’un marifetleri sayesinde “özdeksel” varlığına da herkes inanmış durumdadır. Kaldı ki günlük yaşama baktığımız zaman “cyber” diye adlandırdığımız dünya insanın gittikçe içinde bulunduğu, zamanını harcadığı ve zevkle kendini kaybettiği bir dünyayı temsil etmektedir. Dolayısıyla bu filmdeki başkaraktere dönecek olursak “Simone” Viktor için gerçeklik evrenine girmeye başladığı andan itibaren tehlikeli olmaya başlar. Çünkü Viktor için “Simone”un kontrol edemeyeceği tek bir evren vardır o da gerçeklik evrenidir. Bu yüzden de bu noktaya kadar ne kadar onun gerçek olarak kabul etmesi için uğraştıysa artık çabasının ters yönde ilerlemesi gerekmektedir. Aksi takdirde kendisi yok olmaya mahkûm olacaktır.

Film, az önce üzerinde durduğumuz sahneden bir sonraki sahnede beklenmedik şekilde Viktor’la eski eşi Elaine arasındaki ilişki üzerine yoğunlaşır. İlk önce Viktor stüdyoda “Simone”na nasıl ki performansını en iyi düzeye çıkarmak için ünlü oyuncuların mimiklerini yüklediyse, bu sefer eski eşi Elaine’nin bir fotoğraftaki görüntüsünü alıp ona aktarır. Yani Viktor “Simone”un yüzünde ve mimiklerinde hala âşık olduğu eski eşi Elaine’i görmek istemektedir. Onu zekice bir şekilde evine getirerek açılmak ister. Elaine de kendisini hala sevdiğini fakat tuhaf bir şekilde “Simone”na bunu yapamayacağını söyler. Viktor’un gerçeklik evreninde herkesin odaklandığı nokta ve tek gerçek var o da “Simone”dur. Viktor bu duruma dayanamayıp Elaine’e gerçeği söylemek ister:

**Viktor**-Şimdi sana bir sırrımı açıklayacağım Elaine. (*Kısa bir ara*) Simone gerçek bir insan değil. O’nu ben buldum.

**Elaine**-Her oyuncu bir buluştur zaten.

**Viktor**-Elaine... Lütfen.

**Elaine**-Bence sana sadık olduğu için çok şanslı olmalısın. Belki de sana acıdığından kalıyordu. Kimbilir? O'nun kesinlikle sana ihtiyacı yok, Viktor...

**Viktor**-Dinle, O' bir hava molekülü... Pixellerden oluşuyor...

**Elaine**-Ne?

**Viktor**-O'... bir matematik denklemden kodlanmış bir bilgisayar modu... (*Arkasında duran "Simone"un duvarda asılı resmine döner*) O bana deli bir adamdan miras kaldı.

**Elaine**-Ne kadar içtin, Viktor?

**Viktor**-Simone diye biri yok... Ben Simone'um.

**Elaine**-Sen Simone musun?!

**Viktor**-İmkânsız başardım. (*Elaine'in yanına oturur*) İnsanoğunun sonsuz özelliğini... ruhunu... yeniden yarattım. Hiçbir şey almadan... Ondan bir şeyler yarattım. Bir makineye hayat verdim. Mucize yarattım.

**Elaine**-Viktor, kes lütfen. Lütfen...

**Viktor**-Yemin ederim, Elaine. Tanrı şahidimdir, sana yemin ederim. Simone'u ben yaptım. O'nu, ben yarattım.

**Elaine**-Simone'u sen mi yarattın?

**Viktor**-Evet.

**Elaine**-(*Ellerini Viktor'un yanaklarına koyar*) Viktor... O seni yarattı... (*Oradan uzaklaşır*).

Viktor son derece çaresiz bir vaziyettedir. Oynadığı oyun şimdi kendisine tersine dönmektedir. Filmin bu konuşmadan bir sonraki sahnesinde durum çok ilginç bir hal alır. Üstü başı her tarafı rezil vaziyette olan Viktor ofisinde bulunan "Simone"un boy resminin yanından geçerken: "Orospu... Seni mahvedeceğim!" der. Hemen ardındaki sahnede "Simone"un sinemada oynayan son filmindeki önemli ölçüde grotesk bir sahneyi görürüz. "Simone" gelinlik giymiştir ve domuz ahırının içinde domuzlarla beraber yerlerde sürünmektedir. Biraz sonra domuzların yediği tahta kaba yanaşıp oradan bir şeyler yemeye başlar. Salondaki herkes filmi iğrenerek ama büyük bir ilgiyle izlemektedir. Salonun dışında ise hemen kapının önünde Viktor filmin bitiş anını ve "Simone"a hazırladığı fiyaskosunu büyük bir heyecanla beklemektedir. Orada beklerken filmin adını da öğreniyoruz: "I Am Pig" (Ben Bir Domuzum). Afişte göğüs planda gelinlik giymiş "Simone" ve yüzünde kendi burnu değil de domuz burnu konmuş vaziyette. Şimdi gösterilen filmin ulaştığı sonuca varmadan önce değinmemiz gereken önemli bir nokta vardır. Viktor "Simone"la savaşıma stratejisini değiştirmek zorunda kalmıştır. Stratejisi bize onu yaratan Viktor'un bile "Simone"la gerçek

bir kişiymiş gibi savaşıması gerektiğini göstermektedir. Çünkü artık “Simone”la gerçek mi değil mi, sanal mı değil mi gibi bir mantıktan yola çıkarak savaşmak veya onu yok etmek mümkün değildir. Onu herkes gibi gerçek olarak kabul edip o şekilde karşılık vermek gerekir. Bu film de bunu en iyi bir şekilde göstermektedir. Viktor iğrenç ötesi ve ayrıca da “Simone”u görsel olarak aşağılayan bir film yapar ki sonsuza dek yok olsun diye. Üstelik de filmin sonunda kendi imzasını değil de filmin yönetmeni olarak “Simone”un kendisini gösterir. Film bitince Viktor için beklenmedik bir şey olur. Filmin gösterildiği salonda inanılmaz bir alkış kopar. Viktor bunun intikamını almak amacıyla başka bir şey yapmaya çalışır. “Simone”u milyonlarca kişinin izlediği bir sabah programda canlı yayına çıkarır. Sahip olduğu iyi imajını tümüyle silmek için, sabah olmasına karşı üzerine bir gecelik, bir elinde içki, diğerinde sigara ve umursamaz ve yarı sarhoş bir tavırla konuşarak röportajını gerçekleştirir. Söyledikleri ise tam bir fiyaskodur:

**Simone**-Ben bütün ilkokullarda atış poligonu olması gerektiğini düşünüyorum. Yoksa çocuklar kendilerini savunmayı nasıl öğrenecekler?... Eğer ozonda bir delik varsa, peki neden ben göremiyorum?... Bu göçlere inanamıyorum? Tanrım!... Yeterince kalabalık değiliz zaten... Bence tanrı kürk hayvanlarını bizi sıcak tutmaları için yaratmış... Siz hiç yunus balığı eti yediniz mi? Şöyle tavada kızartılmış, sarımsaklı falan... İnsanlar her zaman sigaranın olumsuz yönlerinden bahsediyorlar. Bir de yararlarını düşünün. Çok fazla yemek yemiyorsunuz. Ayrıca elinizde tutacak bir şey oluyor...

**Erkek Program Sunucu**-Biz her zaman Simone’un diğer ünlülerden çok farklı biri olduğunu biliyoruz.

**Kadın Program Sunucu**-Oh, evet.

**Erkek Program Sunucu**-O’ her zaman içinden geleni söylüyor, saklamıyor...

**Kadın Program Sunucu**-(*Yanındaki sunucuya dönerek*) Kesinlikle olduğu gibi davranıyor...

Özellikle Amerika ve benzer gelişmiş ülkelerin tüm normlarına ters gelen ve de kolayca tepki alabilecek bu sözler “Simone” tarafından söylendiği için hoş ve alkışla karşılanır. Belki de anahtar kelimeyi programın kadın sunucusu söylemiştir: “Kesinlikle olduğu gibi davranıyor”. Olduğu gibi davranmak günümüz çağdaş toplumlarda inanılmaz ayartıcı güce sahip bir özelliktir. Bu aslında tıpkı “Basic Instinct” filminde olduğu gibi “cool” tavrıyla da alakalıdır.

*“Cool, kişisel zevki bütün bir yaşam felsefesi mertebesiyle yükseltir; bu yaşam felsefesi içinde siz, nasıl olmak itiyorsanız öylesinizdir ve öyle olduğunuz için de o ürünü almak istiyorsunuz. (...) Cool, sonu tüketmeye çıkan liberal bir yoldur.”*<sup>173</sup>

Cool’un tabii ki doğrudan tüketimle ilgisi vardır ve tüketimi doğrudan veya dolaylı bir şekilde teşvik etmektedir. Fakat filmdeki oyuncular eğer cool davranıyorsa ikili bir işlem gerçekleştirmiş olurlar. Birincisi filmi cazip hale getiriler çünkü cool tavır ayartıcıdır ve cezpedicidir. İkincisi ise onları taklit edenler doğrudan şu veya bu şekilde tüketim eylemine geçerler. Çünkü bu eylemi gerçekleştirmek yani filmdeki veya herhangi başka bir alandaki “idolüne” benzemek için tüketmek yani harcama yapmak gerekir. Oysaki günümüz dünyasında olduğu gibi davranmak son derece önemlidir. Belki de ona karşı duyulan özlemden ötürü. Eğer olduğu gibi davranırsanız ve ünlüseniz o zaman sizi kimse tutamaz. Kaldı ki bu evrende olduğu gibi davranmak yalnızca belli imkânlarla sahip olabilen kimselerin bir özelliği olabilir. Çoğu zaman bu “olduğu gibi davranma” imaj yaratmanın en sahte özelliklerinden birisidir. Örneğin pop kültürünün tabana vurduğu 80’li yıllarda, çeşitli kavgalarla, provokasyonlarla, kaldıkları otellerde yerlere işemeleriyle, kaldıkları odaları kırıp dökmeleriyle sürekli üstte duran müzik grupları var. Bunun üzerine kendi giyim tarzları, müziklerini ekleyince “cool” tavır ister istemez “olduğu gibi davranma” aracılığıyla yaratılmış oluyor. “Cool” ise ayartıcı özellikleriyle gerekeni yaptığı için kalınan otel odasının yerlerine işemek “olduğu gibi davranma” gibi algılanmasına yol açmaktadır. Dolayısıyla bu gerçeklerden bir haber olan Viktor sürekli kaybetmektedir. Böylece gerçekten kopuk olan “Simone” değil gerçek olan Viktor’un kendisidir. Canlı programdan sonraki ilk görüntüde “Simone”ün Time dergisi tarafından “Yılın İnsanı” olarak seçildiği kapak fotoğrafı gösterilir. Viktor çaresizdir. Bir sonraki sahnede onu Hank Aleno’nun mezarında görürüz:

**Viktor**-(Plastikten yapılmış elindeki çiçeği mezarına bırakır) Bu plastik, Hank. O’nun ne istediğini biliyorum. Seni öldürdü, Hank. Şimdi de beni öldürüyor. O bir seri katil. Fakat O’nu nasıl durduracağımı bilmiyorum. Kendi hayatını yaşamaya başladı. Açıklama yapamam... Biliyorsun ki, her şeyi itiraf etmemin anlamı... milyonlarca kişiyi aldatmak demek. Beni mahvederler. Cini lambasına geri koyamıyorum. Çünkü eğer birden bire çalışmayı bırakırsa, o zaman da ben gözden düşmeye başlarım. Onlar beni asla rahat bırakmazlar. O’nun kariyerini öldürmeyi denedim. Ama O’nu daha çok sevdiler. (Kafasını iyice Hank’ın mezar taşına yaslar) Ne yapmam gerekiyor? (Kısa bir ara) Sadece tek bir

<sup>173</sup> Dick Pountain & David Robins “COOL Bir Tavrın Anatomisi”, Çev. Aslı Ağca, Ayrıntı Yayınları, 2002, İstanbul, s. 175

kelime, Hank. *(Kısa bir ara. Aklına bir fikir gelir)* Sen bir dahisin. *(Ayağa kalkar. Mezarlığın etrafına bakar. Eğilir Hank'ın mezar taşındaki fotoğrafını öperken)* Teşekkürler, Hank. Çok sağol. *(Oradan uzaklaşır).*

Viktor artık kesin kararını vermiştir. Daha doğrusu bulunduğu durum onu çaresizlik içine sokup “Simone” öldürmeye itmektedir. Onu tam anlamında yok etmek ister. Stüdyodayken ve kullandığı programı yok eden virüsü bir disket aracılığıyla devreye sokmadan önce son bir kez “Simone”la bir konuşma yapar ve bu konuşma bizim üzerine odaklandığımız konuyla ilgili olduğu için burada aktarılması gerekmektedir:

**Simone**-Sorun nedir, Viktor? Çok üzgün görünüyorsun. *(Kısa bir ara)* Beni artık sevmiyor musun? *(Monitörde Simone'un görüntüsünü, bilgisayar başında oturan ve onu konuşuran Viktor'un görüntüsü gösterilir)* Her şey bitti, değil mi?

**Viktor**-Ne düşündüğünü biliyorum, Simone. Burası sahtekâr bir dünya... Her şey şişirilmiş bir balon gibi... Hepimiz yalandan hayatlar yaşıyoruz. Neden sen de yaşamayasın ki? Aslında sen, sana tapan bütün o insanlardan daha gerçeksin. Sorun da bu zaten. Gerçek gibi görünüyorsun. Kendime bunun sadece bir iş olduğunu söyleyip durdum. Ama eğer bu doğru olsaydı bu benim için bir sorun olmazdı. Bütün ilgiyi toplamanı umursamazdım. Ama umursuyorum. Gerçek bu... Üzgünüm, Simone. Burada, bütün dünyayı senin var olduğuna ikna etmeye çalışıyordum. Ama gerçekte yapmaya çalıştığım onları kendi varlığıma ikna etmekti. Sorun senin insan olmaman değildi. Esas sorun bendim. *(Gözünden bir gözyaşı akar. Aynısı Simone'da görülür. Üzgün bir şekilde programı yok edecek virüslü disketi bilgisayara koyar ve çalıştırır. Monitorün üzerindeki Simone'un görüntüsü kum taneleri şeklinde dağılmaya ve yok olmaya başlar. Monitör tümüyle kararır).*

Gerçek bir insan olan, fakat işinde başarısız bir yönetmen bütün var oluşunu sanal bir varlık üzerine kurmuştur. Animasyon sinemasının dışında tüm sinemada hem gönderen hem gönderilen mevcuttur. Dolayısıyla bir sinemada her ne kadar yalnızca gönderileni izleyebilme olanağına sahip olsak da gönderilen hep orada bir yerde “özdeksel” bir varlık olarak gerçeklikten payını alıp bir yer kaplamaktadır. Viktor belki de “Simone”un aracılığıyla kendisini meslek dünyasında var etmiş olabilir ama beraberinde de onu var edeni gerçeklik evrenine sokmuştur. Zaten “imajlar” evreninde yaşadığımızı düşünecek olursak bir “görüntünün” belli yerlerde ve ortamlarda sunulması “varlık” olabilmesi için yeter de artar bir kanıttır. Aslında bu noktada hayran bakış açısı çok ilginçtir. Çünkü bu açı doğrultusunda

“Simone” gerçek olmak zorunda değildir. Onun perdede olması, “şöhret” olması gerçek olup olmamasından daha önemlidir. Çünkü haz veren nokta burasıdır, yoksa “Simone”un gerçek olup olmaması değil. Zaten inanların alıştıkları bir şey var, starlara ulaşılmaz, dolayısıyla onlar bir noktada “Simone”un onlara ulaştığı şekliyle gerçek bir oyuncunun ulaşma şekli arasında bir fark yoktur. Çünkü özellikle Viktor Taransky’nin çabası sayesinde “Simone” da gerçek yıldızlar gibi günlük hayatta görünmezdir ama izlerine her zaman şu veya bu şekilde rastlayabilirsiniz. Bu da hayranlar için varlıklarının en önemli “özdeksel” kanıtıdır:

*“Hayran bakış açısından, yadigâr arkasındaki örgütleyici ilke her zaman hayranla şöhret arasındaki mesafeyi azaltmaktır. Hollywood’un ilk günlerinden beri hayranların, film yıldızından kullandığı sabunu, çiğnediği sakızı, sigara izmaritlerini, rujunu sildiği mendilleri, hatta bahçesinden bir tutam çimen istediklerini bildirmektedir.”<sup>174</sup>*

Gelişmiş ülkelerde meslekler mikro düzeyde belirlenmiş, kalıplaşmış, şaşmaz bir biçimde ve hatasız bir şekilde icra edilmektedir. Bir tiyatro oyununda bile bir rol canlandırılırken bu son derece katı diyebileceğimiz bir şekilde “rolün” belirlendiğini ve oynandığını söyleyemeyiz. Dolayısıyla ister istemez bu durum insan doğasına aykırı olduğu için “sahtekârlığa” ve “rol” yapmaya itmektedir. Fakat bu tür toplumların önümüzdeki yüz yıl boyunca borç ödemekle mahkûm olduklarını düşünecek olursak ve de onlardan istenilen “rolün” yaşam standardından taviz verilmemesi için seve seve ve rızayla yapıldığını kabul etmemiz gerekir. Bu bağlamda düşündüğümüzde, daha önce de söylediğimiz gibi gerçekten de gelişmiş ülkelerde işsiz kalmak ilkel toplumlardaki gibi toplumun dışına itilmekle eş değer bir durumdur. Yani bu gerçek anlamda neredeyse ölümle eşdeğerli bir durumdur. Dolayısıyla herkes seve seve “rolünü” mikro düzeyde yapmaktadır. Belki de bu yüzden bu tür toplumlarda “içinden geldiği gibi” davranmak insanları heyecanlandırmakta ve ayartmaktadır. Bu özdeşleşmeyi de ancak farklı alanlardaki “yıldızlarıyla” yaşayabilmektedirler. Böyle baktığımız zaman Viktor’un “Simone”u yaşadığı toplumdaki inanlardan neden daha gerçek olduğunu anlayabiliriz. O her şeyden önce bu “kalıpsal” düşünce, davranış ve çalışma anlayışının tamamıyla dışındadır.

*“Bilgisayar ve telefonlar aracılığıyla içine girilen bir sanal uzam olarak siber uzay için ‘pencerenizin dışındaki dünyadan daha gerçek bir dünya’ olarak söz edilmektedir.”<sup>175</sup>*

<sup>174</sup> Chris Rojek “Şöhret”, Çev. Semra Kunt Akbaş – Kürşad Kızıltuğ, Ayrıntı Yayınları, 2003, İstanbul, s. 62

<sup>175</sup> İ. Emre Işık “Öznenin Dili”, Bağlam Yayınları, Ekim 2000, İstanbul, s. 106

“Simone” gerçektir. Çünkü günümüz algı biçimine bire bir uyum sağlamaktadır. Onun çok güzel bir bedeni, yüzü, sesi, mimikleri, oyunculuğu, tavırları, filmleri, reklâmları, dergi kapak fotoğrafları vb. vardır. Dolayısıyla o gerçeğin ta kendisidir. Çünkü yaşadığımız evrenin tek bir gerçeği vardır o da görselliktir. Bu bir görüntüler çağıdır ve eğer sizin görüntünüz varsa o demektir ki siz gerçekte varsınız. Aslında “Simone”un neden “gerçek” olduğuna ve o konuda çok fazla zorluk yaşamadığına dair çok güzel bir örnek vardır:

*“Sahte bir soygun düzenleyin. Silahların hiçbiri sahici olmasın. Yasal açıdan suçlanmamak için bulabileceğimiz en önemli kişiyi rehin alın. Fidyeye isteyin ve olayın herkes tarafından duyulabilmesi için elinizden geleni yapın – elinizden geldiğince “hakikate” yaklaşın ve bu kusursuz denebilecek simülakr aracılığıyla düzenin gerçek tepkisini ölçün. Böyle bir şeyi başarabilmeniz mümkün değildir. Yapay göstergeler kaçınılmaz bir şekilde gerçek elemanlarla iç içe geçeceğinden (polisleri size ateş edecektir; bir banka müşterisi kalp krizi sonucu ölecek; istediğiniz palavra fidye ödenecektir). Özetle hiç istemediğiniz halde kendinizi, işlevlerinden biri her türlü simülasyon girişimini anında yutarak, gerçeğe indirgemek olan gerçeğin içinde bulmanız işten bile değildir – zaten kurulu düzen bu demektir. Kurumlarla, adaletin devreye girmesinden önce olaya bizzat kurulu düzen müdahale etmektedir.”<sup>176</sup>*

“Simone” ise bu anlamda görevini fazlasıyla yerine getirdiği için varlığı tartışılmaz boyutlara ulaşmıştır. Tam da bu yüzden cinayet suçundan yargılanır. Çünkü “Simone”u yaratan programını yok ettikten sonra bütün hard diskleri ve disketleri bir sandığa koyar ve yatına götürüp sandığı denize atar. Fakat bunu yaparken tesadüfen güvenlik kamerasının görüntülerine yakalanır. Bu durumdan haberdar olan polis “Simone”un cenaze törenine gelip toprağa verilmeden önce sandığı açar. Polis yanılmamıştır, sandıkta fakir ülkelere yardım amacıyla giden ve nadir rastlanan bir virüse yakalanıp ölen “Simone” yoktur. Onun yerinde boy fotoğrafı vardır. Dolayısıyla Viktor onu öldürdüğü için tutuklanır. Tam anlamıyla çaresiz olan Viktor’un idamdan kurtulması için tek kurtuluş yolu vardır o da kendisini deli olarak göstermektir. Çünkü kimse ama hiç kimse ona “Simone”un sanal biri olduğuna inanmaz. Hatta filmin içeriği açısından çok güzel, Viktor için ise çok kötü bir sahne vardır. Sorgulandığı mekâna iki uzun ipe çamaşır asar gibi polisler “Simone”un dergilerinde kapak olarak çıktığı tüm kapakları asarlar. Ve bir sorgu esnasında bir türlü suçunu itiraf etmeyen Viktor’a polisleri bir ipe asılı olan dergilere eliyle vurarak:

**Polis Memuru**-Beni bağışlayın, Sn. Taransky. Sadece anlamaya çalışıyorum. Şimdi, bütün bu filmler... Televizyon programları, magazin kapakları, internet röportajları, reklâm tanıtımları,

<sup>176</sup> Jean Baudrillard **“Simülasyon ve Simülakrlar”**, Çev. Oğuz Adamır, Dokuz Eylül Yayınları, Haziran 1998, İzmir, s. 34



çocukluk fotoğrafları... Hepsi sahte mi?! (Yanıdaki asılan kapaklara eliyle dokunarak) Bu sahte mi? Sahte, sahte, sahte, sahte... Hepsi sahte mi şimdi?

Bunun üzerine Viktor bir şekilde polisi sandığı denize attığı yere götürmeye ikna eder. Fakat denizden çıkarılan sandık boş çıkar. Viktor'un iki seçeneği kalmıştır ya idam edilecek ya da deli olarak gösterilmesine izin verecektir. Avukatıyla bu konuda tartışırken ve artık olanlara dayanamayacağını suçunu itiraf edeceğini söylerken da o anda içeriye bir polis girer ve televizyonu açarak bakması gerektiğini söyler. Televizyonda bir canlı yayında "Simone" vardır. Aşırı ilgiden dolayı biraz ortadan kaybolması gerektiğini söyleyerek gelişmeleri aydınlatmış olur. Viktor serbest bırakılır. Dışarıda onu eski eşi Elaine ile kızı Lainey bekler. Ona "Simone"u Lainey'nin virüsü silerek geri getirdiğini ve bütün her şeyin onun hazırladığını anlatılır. Artık aile bir araya gelmiştir. Viktor eşinin evine taşınır ve oradan hep beraber "Simone"u yaşatmaya ve dünyaya yaymaya devam ederler. Filmin son sahnelerden birinde "Simone" yine bir canlı yayında açıklama yapmaktadır. O artık hayatını siyasete adayacaktır. Kucağında bir bebek vardır, yanında ise bebeğin babası Viktor oturmaktadır. Filmin son karesinde ise yeşil fonun (green box) önünde bir koltuk vardır. Koltukta Viktor oturmaktadır ve sol tarafında, yani televizyondaki canlı yayında "Simone"un kucağında bebeğiyle oturduğu yere doğru eliyle bebeğe dokunuyormuş gibi yapmaktadır. Gerçekte ise yeşil fonun önünde koltuk ve koltukta tek başına oturan Viktor vardır. Viktor'un artık iki yaşamı var. Bir tarafta gerçek eşi Elaine ve kızı Lainey'yle, diğer tarafta ise "Simone" ve yeni doğmuş bebeğiyle olan. Tuhaf olan sahip olduğu her iki yaşamın da gerçek olması ve öyle algılanmasıdır. Bu kusursuz simülasyon örneğidir. Çünkü filmdeki evren etrafa "gerçeğe" dair göstergeler yayarak var olabilmektedir. Simülasyonun tanımı gibi:

*"Simülasyon ise gerçekliğe kısa devre yaptırılarak, göstergeler aracılığıyla yeniden yaratılmasıdır."*<sup>177</sup>

Günümüz insanı dünyayı görüntüler üzerine kurar ve dolayısıyla onun taptığı ve en fazla da inandığı, zamanını ayırdığı ve ondan etkilendiği şey görüntünün kendisidir. Bu tamamıyla bizim çağıımıza özgü bir durumdur. Orta çağda nasıl ki resim belli bir anlamda kiliseye ve inanç dünyasına hizmet etmişse günümüz dünyasında da görsel dünya sistem ve özellikle de tüketim toplumuna bire bir hizmet etmektedir. Çünkü günlük yaşamda karşılaştığımız farklı formatlardaki bu görüntülerin çoğu bize çeşitli modeller aracılığıyla

---

<sup>177</sup> a.g.y., s. 42

bilinçaltımıza girip sistemin bir parçası olmamıza katkıda bulunmaktadır. Yayıdıkları modellerin sayısı, haddi hesabı yoktur, hepsinin de konsantrasyonu aynı şey üzerine kuruludur. O da daha fazla ve daha fazla tüketmektir. Sistemin ayakta kalmasını sağlayan en önemli noktalarından birisidir bu. Her gün farklı alanlar, farklı formatlardaki görüntü modelleriyle üzerimize gelmektedir. Gıda, sağlık, giyim, eğitim, kültür, sanat, kozmetik, spor... tümünün tuhaf bir şekilde herkes tarafından kabul ettiği modelleri vardır ve bunlar her nedense toplumun tümünün hedeflediği ve bir türlü ulaşamadığı noktaları temsil etmektedir. En ideal bedene nasıl sahip olabilirim, yüzüm kırışmasın diye ne yapabilirim, sağlıklı beslenmem için ne yemeliyim, hangi sporu yapmalıyım, ne tür bir şey giymeliyim, hangi filmi izlemeliyim... bu ve de bunlara benzer yüzlerce soruya modeller aracılığıyla her gün cevap verilmektedir. Peki, insanlar her zaman gerçekten bu kadar sorulara sahip miydi? Bu kadar şeye ihtiyaçları var mıydı? Tüketimin teşvik edilmesi ve üretim mantığının onun üzerine oturması sistemin krizden çıkmasına yol açtığı gibi çarkların müthiş bir şekilde dönmesine yaradı. Bununla beraber bizim yerimize sorulan ve aslında bizi daha önce pek da alakadar etmeyen bu sorular sözünü ettiğimiz modeller aracılığıyla paşa paşa bizim sorularımız oldu. Cevapları ise çoktan hazırlanmıştı. Önemli olan bu soruları bilincimize aşılardı. Daha doğrusu bunlar bizim ihtiyaçlarımızdı. Vardığımız nokta ise sınırsız, amaçsız ve ihtiyaç duyulmayan şeylerin tüketilmesi şeklinde özetlenebilir. Her şeyin model olduğu evrendeysen pekâlâ “Simone” gerçek olabilir, pekâlâ bu yüzden Viktor Taransky idam edilebilir. Tıpkı Baudrillard’ın sahte soygununda olduğu gibi. Bir şeyin veya birinin gerçek olması veya dokunulabilir (özdeksel özelliklere sahip) olması için gerçek olması gerekli değildir. Sistemin işine yarayacak modellik etmesi, etkileyebilmesi, tüketme eylemine teşvik edici özelliklere sahip olması önemlidir. Bu yüzden “Simone”ün hem güzelliği, hem bedeni, hem oyunculuğu oynadığı filmleri kadar gerçektir.

*“Siber yıldızlar seyircileri yakalayabilecek ve alışlagelmişin dışında performanslar gösterebilecek ve onların hayrette kalmaları için bir neden yaratabilecekler mi? Şu anda böyle bir soruya cevap vermek imkânsız olsa da bazı düşünürler ve film yapımcıları böyle bir senaryonun imkânsız olduğu düşüncesindedir. Ross Gibson’a göre “oyunculuk zekânın fevkalade içsel, sezgisel ve doğaçtan dışavurumudur... herkes oyuncu olamaz, çünkü herkes bu tür duygusal, zihinsel ve bedensel bir zekaya sahip değildir. Ve tabii ki her dijital animasyon yaratıcısı da böyle bir zekâyâ sahip olmayabilir... zaten oyuncu zekası sıradışı bir şeydir... böyle bir şeyin gerçekleşebileceğine inanmıyorum.”<sup>178</sup>*

<sup>178</sup> Barbara Creed “**Siber Yıldız**”, Çev. Raşid Saliji, SineMasaL Dokuz Eylül Yayınları, Sayı 13, Temmuz, Ağustos ve Eylül 2005, İzmir, s. 22

Yukarda gerçek bir oyuncu için gerekenler güzel bir şekilde aktarılrken “S1m0ne” filmi için tümünün “önemsiz” olduğunu görüyoruz. “Simone”un var olduğu evrendeysse gerçeğe dair göstergeler yaymak önemlidir. Gelişmiş bilgisayar programı ise sevdiğiniz bir grubun CD’sini seçmek ve CD çalara koymak kadar basit bir işlem sayesinde istediğiniz ünlü oyuncuyu tüm nitelikleriyle seçip “Simone”u yaratabilirsiniz. “Simone” bu özeliğiyle taklit olmadığı için gerçeği ortadan kaldırarak yerine geçmektedir. Hatta kitleleri inanılmaz boyutlarda harekete geçirmeyi başarmaktadır. Bu mantıkla işleyen sistem için ondan daha “gerçek” kim olabilir ki? O kadar gerçek ki filmin sonunda onun yaratıcısı olan Viktor Taransky’yi bile kendi gerçeklik evrenine sokmaya başarır. Daha doğrusu Viktor öyle bir duruma gelir ki var olması için bu evreni kabul etmesi ve içinde yaşaması gerekmektedir. Aksi takdirde sistemin ürettiği ve “Simone”u gerçek olarak kabul ettiği evrenden yok olup silinecektir. Bu yüzden filmin son sahnesinde, masalarda olduğu gibi “Simone” ve bebeğiyle mutlu bir şekilde yaşamaktadır. Tıpkı tüketim toplumuna mensup olan her “birey” gibi o da ondan istenileni yaptığında refah ve “mutluluk”tan payını almaktadır?

#### **Sınıflandırmayla ilgili filmler:**

- “Westworld” Yön. Michael Crichton (1973)
- “Futureworld” Yön. Richard T. Heffron (1976)
- “Blade Runner” Yön. Ridley Scott (1982)
- “The Terminator” Yön. James Cameron (1984)
- “Brazil” Yön. Terry Gilliam (1985)
- “RoboCop” Yön. Paul Verhoeven (1987)
- “The Running Man” Yön. Paul Michael Glaser (1987)
- “Predator” Yön. John McTiernan (1987)
- “Total Recall” Yön. Paul Verhoeven (1990)
- “Terminator 2: Judgment Day” Yön. James Cameron (1991)
- “The Lawnmower Man” Yön. Brett Leonard (1992)
- “Demolition Man” Yön. Marco Brambilla (1993)
- “Body Snatchers” Yön. Abel Ferrara (1993)
- “The Crow” Yön. Alex Proyas (1994)
- “Johnny Mnemonic” Yön. Robert Longo (1995)
- “Strange Days” Yön. Kathryn Bigelow (1995)
- “Judge Dredd” Yön. Danny Cannon (1995)
- “Twelve Monkeys” Yön. Terry Gilliam (1995)

“Fifth Element” Yön. Luc Besson (1997)  
“Event Horizon” Yön. Paul W.S. Anderson (1997)  
“Face/Off” Yön. John Woo (1997)  
“Gattaca” Yön. Andrew Niccol (1997)  
“Blade” Yön. Stephen Norrington (1998)  
“Bicentennial Man” Yön. Chris Columbus (1999)  
“eXistenZ” Yön. David Cronenberg (1999)  
“The Matrix” Yön. Andy Wachowski and Larry Wachowski (1999)  
“Artificial Intelligence: AI” Yön. Steven Spielberg (2001)  
“S1m0ne” Yön. Andrew Niccol (2002)  
“Minority Report” Yön. Steven Spielberg (2002)  
“One Hour Photo” Yön. Mark Romanek (2002)  
“Terminator 3: Rise of the Machines” Yön. Jonathan Mostow (2003)  
“The Matrix Reloaded” Yön. Andy Wachowski and Larry Wachowski (2003)  
“The Matrix Revolutions” Yön. Andy Wachowski and Larry Wachowski (2003)  
“Immortel” Yön. Enki Bilal (2004)  
“I, Robot” Yön. Alex Proyas (2004)  
“The Stepford Wives” Yön. Frank Oz (2004)  
“War of the Worlds” Yön. Steven Spielberg (2005)  
“Children of Men” Yön. Alfonso Cuarón (2006)  
“The Invasion” Yön. Oliver Hirschbiegel (2007)

## SONUÇ

Bedenin tarihine baktığımız zaman ve aynı bedeni özellikle sanayileşme sonrasında başlayan ve günümüz Tüketim toplumuyla bir nevi Baroklaşmış olan bedenle karşılaştığımızda nihayetinde sadece biyolojik ve özdeksel anlamda aynı olduklarını görebiliriz. Özellikle sosyolojik, kültürel ve maddi bağlamda tarihten gelen bedenle günümüz bedeni arasında neredeyse hiçbir ilişki kalmamıştır. Bunu birçok açıdan söyleyebiliriz. Ancak açıklamaya bedenlerin ait oldukları evrenlerle başlamak gerekir. Çünkü her şeyden önce tüketim toplumuna ait bedenle onun atası sayılan ve artık tarih olan bedenin dünyası aynı değildir. Birbirinden farklı iki evren söz konusudur. Birisi irrasyonel ve metafizik evren, diğeri ise tamamıyla rasyonel (hatta hiperrasyonel) ve fizik evrendir. Birinde sistem olarak karşımızda potlaç kültürü, diğesinde ise kapitalizm veya onun kendinden geçmiş hali çıkmaktadır. Bunlar doğal olarak bedeninin sosyal ve özdeksel bir varlık olarak algısını değiştirmektedir. Şöyle ki “manevi” veya metafizik diye adlandırdığımız evrende beden “yoktur”, “maddi” veya fizik diye adlandırdığımız evrende ise beden yalnızca varlık olarak karşımıza çıkmamaktadır, içinde barındırdığı anlamlardan ve neredeyse “her şeyi” temsil edebilme yeteneğinden geçilememektedir. Beden “yoktur” derken günümüz anlamında var olmadığını kast ediyoruz. Onu ortadan kaldıran bütünsel bir şekilde algılanmasıdır. Tıpkı ilkel toplumlarda olduğu gibi burada da bedeninin tümü bir anlama sahiptir. Herhangi bir yeri değil, günümüz insanı için yüz ne ifade ediyorsa, metafizik evreninde bedeninin tümü o anlama sahiptir. Bu durum doğal olarak her şeyden önce algıyı değiştirir. Bedenin günlük hayatta “dikkat çekme” potansiyeli azalmakta ve her şeyden önce günümüzde olduğu gibi potansiyel cinsel bir nesne olma halinden kurtarmaktadır. Bu algı veya bu zihniyet sonucunda örneğin Eski Yunan’da arena veya gimnasiumda erkekler herkesin önünde tümüyle çıplak güreşebilmektedir. Ortaçağda bir kadın neredeyse tümüyle saydam bir elbiseyle evinden hamama kadar gidebilmekte, hamamlar erkek kadın ayrımı yapılmadan ortak kullanılabilen veya yatak bir yabancıyla paylaşılabilir. Cinsel olarak algıladığımız birçok şey, örneğin belli başlı törenlerdeki orji sahneleri, eşcinsellik, oğlancılık vb. uygulamalar bizim “maddi” bakış açımızdan kaynaklanan algılama şekilleridir. Bu uygulamaların çoğu ya kültürel olanla ya da o toplumdaki kutsal olanla ilgilidir. Asla bizim algıladığımız anlamda erotik ve hatta pornografik bir tarafı yoktur. Kaldı ki bu uygulamaların birçoğunu benzer tarihsel dönemlerde Batı’yla hiçbir ilgisi bulunmayan toplumlarda da görebiliyoruz. Örneğin orji, eşcinsellik, oğlancılık ve cinsel ihlal olarak

algılayabileceğimiz uygulamaların aynısı Hint toplumunda da vardır.\* Fakat günümüze göre bedenın cinsel kullanımını çok farklı bir boyutta yaşamakta ve algılanmaktadır. Daha çok bir çeşit kutsal pratik haline gelen günlük bir rutindir. Bu algı doğal olarak cinselliğin verdiği bedensel hazzı ortadan kaldırmaz. Tam aksine cinsel edimin kutsanması ve kutsal olanla doğrudan ilişkilendirilmesi, yaşanan hazzın en üst seviyesinde olmasını gerektirmektedir. Böyle baktığımız zaman eğer bedenın özgür yaşadığı bir dönem varsa o kuşkusuz ki evrenin henüz “maddi”leşmediği dönemdir. Bedenin özgür yaşadığı bir dönemin varlığını iddia etmek, kuşkusuz ki evrenin henüz “maddi”leşmediği bir dönemi işaret etmek demektir.

Günümüze geldiğimizde ise beden yukarıdaki ifadelerimizin tam aksine algılanmakta ve farklı işlevlere sahip olmaktadır. Bu yalnızca tüketim toplumunun oluşması sonucunda ortaya çıkan bir durum değildir. Yüzlerce yıllık uzun bir sürecin bir nevi “doğal” sonucudur. Eski Yunan, Roma ve Ortaçağ dönemlerinde yaşam kolektif bir düzeyde cereyan etmektedir. İnsanlar anonim varlıklardır, bireyselle dair ize rastlanmamakta ve kolektif olan yaşamın tümünü belirlemektedir. Kolektif olanın ön planda olduğu bu dönemlerde “özel hayat”, “özel eşya”, “özel oda”, “özel yatak” gibi alışkanlıklar ne günlük yaşamda vardır ne de bunlara ihtiyaç duyulmaktadır. “Maddi” olan herhangi bir şeyin bizim algıladığımız biçimde “maddi” değeri yoktur. Bu yüzden “maddi” olan her şey paylaşılabilir, el değiştirebilir ve değiş tokuş edilebilir özelliklere sahiptir. “Madde” olarak algılayabileceğimiz her hangi bir nesnenin sahip olabileceği değer ancak “manevi” düzeyde olabilir. O da ancak kutsal sayılmasından kaynaklanabilir. Örneğin “Tanrılar Çıldırılmış Olmalı” adlı filmde uçaktan atılan bir Coca Cola şişesi düştüğü yerdeki ilkel kabile için bizim algıladığımız gibi sıradan bir şişe değildir. Onun kutsal özellikleri ve gizemli güçleri vardır ve bu metafizik olan durum bizim fiziksel olarak algıladığımız birçok şey gibi o kabilede fiziksel bir gerçek gibi algılanmaktadır. Batı’nın da neredeyse sanayileşme dönemine kadar bundan pek fazla farkı yoktur. Toplum maddileştikçe ve zenginleştikçe nesnelere yine rasyonel değil irrasyonel şeyler için bir kullanım değerine sahiptir. Bu değerler de potlaç kültürüne has olan prestij ve itibardır. Belki de bu durumu biçimsel düzeyde en iyi şekilde yansıtan dönem Barok dönemidir. Çünkü yapılan en ufak hareket prestij ve itibar için yapılmaktadır. “Maddi” olan herhangi bir şeyin rasyonel anlamda maddi değeri yoktur. Bu dönemlerde “madde” yalnızca “manevi” değerlere aracılık etmektedir. “Maddi” olanın bizim anladığımız anlamda maddi değere sahip

---

\* Bkz. Crispin Sartwell “**Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik**”, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, 1999, İstanbul.

olmaması, prestij ve itibar için israf edildiği evrende beden özdeksel bir varlık olarak pek tabii göze batmayacak şekilde ortalıkta dolaşabilir ve yaşamını özgür bir şekilde sürdürülebilir. Bedenin özgürlüğünün kısıtlanması ve gittikçe “maddi” bir kapana kısıtlanması, evrenin gittikçe maddileşmesiyle ve bunun sonucunda kolektif yaşamın gittikçe bireysel yaşama doğru kaymasıyla ilgili bir durumdur.

Kişiye ait olan nesnelere ve mekânların kullanımı günlük hayatı hem maddi hem manevi anlamda kökten değiştirmiştir. Her şeyden önce binlerce yıl kolektif bir şekilde yaşamış olan insan artık “sürü”den kopmuş vaziyette ve kendi başına kalmıştır. Örneğin Goethe’nin “Genç Werther’in Acıları” adlı romanı bu geçiş aşamasını çok iyi bir şekilde anlatmaktadır. Hayatın özelleşmesiyle birlikte birey kolektif olana gittikçe yabancılaşmakta ve ötekileşmektedir. Dolayısıyla bireyin “özgürlüğü” bir nevi kısıtlanmaktadır. Eğer bu bir kısıtlamaysa kuşkusuz ki kendi rızasıyla olan bir kısıtlamadır. Kişinin artık eskisine göre kolektif olanla paylaştığı şeyler minimal düzeye iner ve bunların çoğu hızlı bir şekilde hayatın “özel” denilen kısmına kayar. Böylece günlük hayatta bir çeşit bölünme ve parçalanma gerçekleşir. Beden zaten bu noktadan itibaren “göze batacak” konuma gelir. Çünkü o artık eskisi gibi “ortada” ve “paylaşılr” değildir. Kişiye ait olduğu için onun artık kimseyle paylaşmadığı gizemleri, sırları ve “erojen” bölgeleri vardır. Bedenin bu bir çeşit hapsedilmesi onu merkezi konuma getirecek ve artık temel uğraş haline gelecektir. Marilyn Yalom’un “Memenin Tarihi” adlı kitabı bu durumu çok güzel bir şekilde göstermektedir. Kendi deyişiyle Viktorya döneminde korselerle kadın bedenine adeta işkence çektilmektedir. Kitapta, ince bir bele sahip olmak için korsenin aşırı sıkılmasından ötürü bayılan kadınlardan söz edilmektedir. Aslında bu kadar ileriye de gitmeye gerek yok, çünkü özel hayatın gittikçe ağırlığını koymasıyla birlikte kadın bedeni kiliselerdeki fresklerde bile taş çıkartacak derecede gerçekçi ve bireyselleşmeye başlayan insanın algılayabileceği erotik vurgular yapılarak tasvir edilmektedir. Özellikle Rönesans döneminden itibaren kadınların fresklerdeki tasviri erkek bedenine benzemekten kurtulur. Yani daha önce çıkıntılı beden hatlarını ortaya çıkaran hiçbir ayrıntıya yer vermeyen fresklerde tam aksi bir durum yaşanmaya başlıyor.

Günümüze doğru yaklaştığımızda sinemayla doğrudan alakalı gelişme kuşkusuz fotoğrafın icat edilmesidir. Bu kanımızca insanın görsel algısını ve gerçeği algılayış biçimini değiştiren ve yeniden şekillendiren çok önemli bir gelişmedir. Fotoğrafın icadıyla birlikte insan ilk kez gerçeğin suretini yapma imkânına kavuşmuştur. İlk zamanlarda tek fark

renklerin eksik olmasıdır ve bir süre sonra bu eksiklik de giderilince ortaya Platon'un "Kratylos" diyaloguna benzer bir sonuç\* çıkmaktadır. Görünen gerçeğin sureti üretilebilir hale gelir. Sinema ise bu gelişmenin doruk noktasını oluşturmaktadır. Devinebildiği için fotoğraftan bir sonraki adımı temsil eder. Sırasıyla fotoğraf ve sinemanın icadıyla birlikte yeni bir insan çeşidine ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü bu yeni oluşan görsel evreni algılayabilecek ve dilinden anlayabilecek hem göze hem kültüre ihtiyaç vardır. Bu açıdan bakıldığında sinema yalnızca eğlence ve sanat değil aynı zamanda insanoğlunun görsel algısını değiştiren ve terbiye eden bir unsurdur. Lumière kardeşlerin "Trenin Gara Girişi" adlı filminin gösterimine gelen seyircilerin, filmdeki trenin üzerlerine gelebileceği korkusuyla oradan kaçtıklarına dair bilgi sıkça anlatılır. İşte sinema her şeyden önce insandaki bu algıyı değiştirmiştir ve devinen veya devinmeyen imajlar olsun onun için anlam kazanmaya başlamıştır. Kanımızca günümüz insanı fotoğraf ve sinema aracılığıyla sahip olduğu bu görsel terbiyeye sahip olmasaydı belki de bugün tüketim toplumundan söz edemeyecektik. Dolayısıyla fotoğraf ve sinema toplumsal hayatı bu derece yönlendirebilecek ve etkileyebilecek güce sahiptir. Bunun yanı sıra televizyon, medya, multimedya ve internet gibi unsurlar da günümüz dünyasının şekillenmesine ciddi ölçüde katkıda bulunmuşlardır.

Şunu belirtmekte fayda olduğunu düşünüyoruz: Nasıl ki tarihin uygarlık sürecinin belli bir döneminde yemek yeme kültürünün bir unsuru olarak çatal ve bıçak ortaya çıkıyor ve daha önceki dönemlerde bu iki nesneye rastlanmıyor ise, aynı şekilde yüz elli yıl kadar öncesine döndüğümüz zaman, sıradan günlük hayatın içerisinde devinen veya devinmeyen gerçeğin suretlerine günlük yaşamda rastlamak mümkün değildi. Ayrıca çatal ve bıçak asla günümüz televizyonu kadar hiperişlevsel özelliklere sahip olmamıştır. Kapitalizmin geçen yüzyılın ilk çeyreğinde ciddi bir ekonomik kriz yaşaması, üretimin mantığını üretmek için üretmekten tüketmek ve tüketici için üretmek mantığına kaydırmıştır. Özellikle Amerika'da sinema sanayii üretimdeki bu mantığın değişmesi sonucunda "sanayi" olabilmıştır. Kanımızca Hollywood bu ekonomik kriz sonrası "yeni üretim" mantığının hayata geçirildiği önemli yerlerden birisidir. 30'lu 40'lı ve 50'li yılların Amerikan sinemasını hatırlayacak olursak, bu filmlerin önemli bir kısmının Amerikan rüyasının ve Amerikan yaşam biçiminin nasıl olması gerektiğini ve nasıl olacağını gösteren filmler olduğunu anlarız. Birçoğunun ortak özelliği tanrıya inanmak, bir eve, aileye sahip olmak ve ona sıkı bir şekilde bağlı olmaktır. Bu filmlerin çoğunda sunulan aileler veya kişiler mutlaka belli bir refah seviyesine

---

\* Bkz. Platon "Diyaloglar" Cilt I, Çev. Teoman Aktürel, Remzi Kitabevi, 5. Basım, İstanbul 1998, s. 250



sahiptirler. Örneğin Frank Capra'nın birçok filmi bu konuların etrafında dolaşıp durmaktadır. Dolayısıyla sinema bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde filmler aracılığıyla sunduğu yaşam biçimiyle tüketim toplumunun bir çeşit bilinçaltını oluşturan önemli bir unsurdur. İnsanların bu aşamaya gelmeleri için hem refah seviyesinin artması hem de sinemasız yaşanamayacağı kanaatine varmaları gerekmektedir. Çünkü ancak bundan sonra görsel dünya anlamlı hale gelebilmekte ve sahip olduğu dil anlaşılabilir. Böylece tüketim toplumuyla sinema arasında veya tüketime dayalı üretim düzeni arasında bir paralellik kurulabilir. Şöyle ki tüketim toplumu belki de o ilk dönemlerde bilinçli, planlı ve arzulanır bir hedef değildi. Ama hiç kuşkusuz insanların yeni oluşan bu görsel evreni kabul etmeleri ve onun yeni dilini kısa bir süre sonra öğrenmeleri sonucunda ortaya çıkan yeni algı biçimi sistemin tam da arzuladığı bir insan türünü yaratmaktaydı. Bu yeni üretim biçimi tüketim endeksli olduğundan imajlara, görüntülere ve onların aracılığıyla yayabilecekleri anlamlara ihtiyaç duymaktadır. Sistemin görüntüyle bugüne kadar süren flörtü özellikle bu yüzden başlamak zorundaydı. Çünkü ürün artık yalnızca pazarda kalmamalıydı, bir şekilde tüketiciye de ulaşmalıydı. Bunu ise en iyi sağlayan şey görüntülerin ortalığa bir virüs gibi bulaştırılmasıydı. Televizyon devreye girdikten ve yaygınlaştıktan sonra sistem evimize kadar girmeyi başardı. Son yıllarda iyice yaygınlaşan ve sisteme müthiş uyum sağlayan internet aracılığıyla ise insanların kılcal damarlarına kadar girdiğini söyleyebiliriz. Bunun ötesi ise ancak bilim kurgu filmlerini andıracak bir senaryo olabilir: artık dünyada insanlar neredeyse yok olmuştur; onların yerine milyonlarca çeşidi olan ürünler yaşamaktadır. Onlar da geriye kalan insanları yok etmek için uğraşmaktadırlar.

60'lı yılların ikinci yarısındaki olaylar ve özellikle bireysel hakların savunulması, düşünsel anlamdaki özgürlük bu sınırsız tüketim (çünkü tüketimi denetleyen üretim bu mantığa göre düzenlenmiştir) üzerine oturmaya çalışan sistemin ekmeğine yağ sürmüştür. Çünkü sisteme karşı yapılan bu hareket sonuç itibarıyla en çok sistemin işine yaramıştır. Bu dönemde talep edilen bireysel hak ve özgürlük talepleri özellikle gençlerin genç yaşta aile evlerini terk etmelerine ve kendi evlerini kurmalarına yol açmıştır. Genç yaşta ayrı bir mekânda yaşama isteği bu dönemde bireysellik ve özgürlükle özdeşleştirilse de sonuç olarak daha çok üretime yol açmıştır. Örneğin iki (18 yaşını doldurmuş) çocuklu bir aile bu durumda tek ev değil üç evin ihtiyaçları demektir yani bir değil bunun yerine üç buzdolabı veya çamaşır makinesi anlamına gelmektedir. Bu ekonomideki yeni oluşum daha çok iş alanı sağladığı gibi işçisinin cebine daha fazla hak ve para koymaktan çekinmedi, çünkü verdiği daha çoğuyla alacağını biliyordu. Kredi kartlarının kullanıma girmesi bu anlamda ciddi bir

katkı yaptı diyebiliriz. Böylece günümüzde artık üretim üzerine kurulu bir ekonomiden çok hizmet üzerine kurulu bir ekonomiden (örn. Medya, İletişim en azından eskisine nazaran elde tutulacak bir şey üretmemektedir örn. bir ayakkabı gibi) söz edebiliriz. Gelişmiş ülkelerdeki istatistikî rakamlar hizmet sektörünün ekonomideki payının % 50'yi aştığını göstermektedir.

Genel olarak baktığımızda: özneye kendi bedeninden başka hiçbir şey daha tanıdık ve onun olamaz; insanın sahip olduğu anatomi verileri kadar hiçbir gerçeklik nesnel değildir; bedenün özgürleşmesi hiçbir özgürlük dışavurumu kadar belirgin ve modern değildir; bunlar yaklaşık son 30–35 yıldır dünyada ve özellikle de Fransa'da bedenün daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmasına ve kuramsal bir şekilde incelenmesine yol açan düşüncelerdir. Dolayısıyla “beden” kavramı günümüzde belli bir anlamda 60'lı yılların sonlarından itibaren Fransa'nın düşünsel dünyasının en önemli sayılabilecek üç kavramın (varlık, yapı, işaret) yerini yavaş yavaş almaya başlamıştır. Bu türden bir değişikliğe yol açan en önemli etken kuşkusuz Michel Foucault'dur. “Hapishanenin Doğuşu” adlı kitabının “Mahkûmun Bedeni” isimli giriş bölümünde Foucault XV Louis'nin muhtemelen katili olan Damiens'in işkencesini ve idamını anlatmaktadır. Damiens'in vücuduna uygulanan korkunç cezalar kimi aksaklıklar yüzünden daha da korkunç olabilmektedir. Herkesin önünde yapılan bu işkence ve korkunç idamı aslında bir gösteriye dönüşmektedir. Burada Foucault'nun deyimiyle, beden siyasal alana atılmış olmaktadır. Dolayısıyla bu andan itibaren beden üzerinden bir takım iktidar oyunları oynanmaktadır. Çünkü beden bu tür oyunlar veya gösteriler sayesinde terbiye edilmekte, cezalandırılmakta, işkence edilmekte, çalıştırılmakta, törenlere katılmakta vb. Foucault bedenün tarih boyunca değiştiğini (*in flux*) keşfetmektedir. Bedenün farklı şekillerde istismar edilmesi ve üzerinde yapılan işkenceler Aydınlanma dönemiyle beraber azalsa da beden yine iktidarın ana hedefi olmaya devam etmektedir. Bundan böyle hapishaneler daha çok tutukluların aklına ve ruhuna hitap etmeye başlamaktadır. Bu noktada Foucault Platon'un tam aksine, ruhun bedenün hapishanesi olduğunu ve aynı zamanda ruh siyasetin sonucu olduğu için siyasetin onu bir nevi araç olarak kullandığını söylemektedir. Dolayısıyla ona göre gösterilen bu “hümanizma” sayesinde eskisine nazaran bağışlayıcı olunmasına karşın beden siyasi alanda hala en önemli yere sahip olmaya devam etmektedir.

Özellikle son 30 yıl boyunca tüketim toplumunun en değerli, en ekonomik, en kullanışlı ve artık içinde sıkılmak için bir mililitre su bulunmayan bedenün kendisidir. Çünkü o Baudrillard'ın da söylediği gibi hem “tüketen” hem “tüketiren” özelliklere sahip olduğu için evrensel ve vazgeçilmezdir. Günümüz insanın bedene parçalı bir şekilde bakması ve onu o

şekilde algılanması özellikle cinsellik bağlamında en ufak ayrıntısına kadar sömürülmesine yol açmıştır. Parmak, kulak, tırnak, bacak, popo, göz, kaş bunlar üzerine inanılmaz anlamlar yükleyebileceğimiz bedenini belli yerlerini temsil ederken, geçen yüzyılın başında değiştirilen görsel algımız “parçalanmış” bedeni arzulanan şekilde algılamamıza yol açmıştır. Kaldı ki imajlar aracılığıyla anlamlar peşinde sürekli koşulduğu bir evrende bedene eskiden gelen bütünsel bakış en az arzulanan şey olurdu. Özellikle kadın bedeninin erojen bölge olarak algılanmayan en ufak bir yeri kalmamıştır.

1980’li yılların sıradan ve son derece popüler sinema filmleri gibi görünen “Blade Runner”, “Terminator”, “Robocop”, “Body Heat” ve daha sonra “Basic Instinct”, “Boxing Helena”, “Matrix”, “eXistenZ”, “S1m0ne”, “Silence of the Lambs”, “Se7en”, “Fight Club” ve günümüze en yakın “The Passion of the Christ” gibi filmlerin arasında kimi niteliksel farklar (hem sinematografik anlatımı hem de içerik açısından) bulunmasına karşın çalışmamızın merkezinde yer alan bedenini izini mümkün olan en eski tarihsel verilerine kadar sürmemize yol açtı. Söz konusu olan beden tüketim toplumu bağlamında incelendiği için doğal olarak bizim izini sürdüğümüz “beden” Batı’yla sınırlandırılmak durumundaydı. Çünkü tüketim toplumu çalışmamızda gösterdiğimiz gibi Batı toplumlarını kapsayan sosyolojik bir olgudur.

Çalışmamızda belirtildiği üzere sinema insanların görsel algısını değiştirip tüketim toplumunun ihtiyaç duyduğu bir çeşit “yeni göz”ün en önemli yaratıcılarından biridir. Bunun bilinçli yapıldığını söylemiyoruz. Fakat sinemanın tüketim toplumunun ihtiyaç duyduğu görsel evren ve bunun arzulanan şekilde algılanması ile bire bir örtüştüğünü rahatça söyleyebiliriz. Özellikle 80’li yıllarda yukarıda belirttiğimiz filmlerin ortaya çıkmasıyla birlikte tamamıyla sistem tarafından şekillenen ve üretilen bedenini yansımaları sosyoloji çalışmalarında olduğu gibi filmlerde de karşımıza çıkmaktadır. Sinema aracılığıyla sunulan beden ilk önce yapılı ve kaslı haliyle (örn. “Terminator”) boy göstermektedir. Neredeyse eşzamanlı bir şekilde beden bu sefer karşımıza cinsel yönüyle çıkmaktadır. Yaklaşık 20 yıllık dönemin içinde “Body Heat” (1981), “Basic Instinct” (1992) ve “Unfaithful” (2002) gibi filmleri birbirleriyle kıyasladığımızda sinemada cinselliğin ve erotik olanın gittikçe müstehcenleştiğini rahatça gözlemleyebiliriz. Mike Nichols’un “Closer” (2004) filmi ise çalışmamızda daha önce aktardığımız gibi erotik bayağılığını ve müstehcenliğini hiç çekinmeden bariz bir şekilde hem görsel hem dilsel düzeyde yansıtmaktadır. Günümüze yaklaştıkça kendinden geçmiş ve aşırı uçlarda dolanan bedenini baroklaşmış haliyle karşılaşmaktayız. Bu dönemde beden ya “Mr. & Mrs. Smith”tir yani Brad Pitt ve Angelina

Jolie ya da “The Passion of the Christ”tir, yani en gerçekçi haliyle parçalanmış, yaralı, her tarafından kanlar akan Jim Caviezel’dir. İlk filmde beden sistem tarafından dayatılan bedene hem ölçüleriyle hem bakımlı halleriyle kusursuz bir şekilde uyum sağlamaktadır. İkincisi ise yemek yerken televizyon aracılığıyla dünyanın çeşitli yerlerine ait izlediğimiz savaş görüntüleri, canlı yayın ölümleri ve parçalanmış insanların görüntüleriyle ilgilidir. Kaldı ki televizyon aracılığıyla terbiye edilen görsel algımız sayesinde “The Passion of the Christ” filmindeki gibi bir İsa çekilebilir, gösterilebilir ve gişe rekorlarını kırabilir hale gelebilmektedir. Böyle bir İsa 20 yıl kadar öncesinde ne çekilebilirdi ne de bu düzeyde izlenebilirdi. O dönemde geniş kitlelerde bedenin bu haline yatkın görsel algı henüz oluşmuş değildi. Günümüz insanının görsel algısı özellikle internet aracılığıyla sistemin arzuladığı şekliyle kusursuz bir uyum sağlamaktadır. Gözlerimiz bundan böyle gerçekten her şeyi algılayabilmekte, anlayabilmekte ve de görmekten çekinmemektedir. Bu anlamda sınırlar kalkmıştır. Özellikle internet ortamında bu anlamda her hangi bir sınırlama veya kısıtlama koymak neredeyse hiçbir işe yaramamaktadır.

Sonuçta sistem tarafından empoze edilen ve geniş kitleler tarafından kabul gören beden her haliyle sinema aracılığıyla karşımıza çıkmaktadır. Sanki ondan kaçış yokmuş gibi. Dolayısıyla beden sistemin vazgeçemediği ve nefes aldığı temel alanlardan birisidir. Aynı beden sistemi ayakta tutan en önemli etkenlerin arasında yer almaktadır. Sistemin yarattığı bu beden ideal bir modeldir, çünkü hem tüketen, yani çarkların dönmesini sağlayan, hem tükettiren, yani bizi o çarkları döndürmemize iten en önemli nedendir.

Günümüzde bedenin sinemadaki sunumu açısından ilk bakışta özellikle cisimsel anlamda çeşitlilik göze çarpmaktadır. Böylece onu her haliyle görebilmekteyiz. Bu bir açıdan sinemanın doğası gereği ve insanı anlatmasından kaynaklanan bir sonuçtur. Diğer yandan konumuz bağlamında bu bedene değindiğimizde pek de bu doğal sürecin ürünü olduğunu söyleyemeyiz. Beden artık masum, özgür ve doğal değildir. Kurban bir vampir tarafından ısırıldığında ve kanı emildiğinde o artık vampir olmuştur ve geriye dönüşü olmayan bir süreç başlamıştır. Görünümü tıpkı bir insan gibidir. Buna karşın vampir olduğuna dair kimi işaretler taşır, ışıktadır duramaz, ancak hava kararınca ortaya çıkabilmektedir vb. Dolayısıyla insani görünümüne karşın kusursuz değildir, insan olmadığına dair belirgin özellikleri taşır. Sistem tarafından ısırılan beden de uzun zamandır vampir olmasına karşın az önceki örnekte olduğu gibi herhangi bir belirti, iz veya ipucu taşımaz. Yani vampirdir fakat aynı zamanda da kusursuzdur. Gerçek bedeni ortadan kaldırdığı için taklit etmesi gereken bir beden de

kalmamıştır, böylece gerçek bedenini yerini alarak bedenini ta kendisi olmuştur. Dolayısıyla gerçek bedeni aramak son derece anlamsızdır. Çünkü o artık yoktur. Vampir zehirli kanını artar damarlarına enjekte ettiğinden ve aynı zamanda da emdiğinden beri yoktur. Gerçek beden ortada kalmadığı için ondan başkası yoktur. Bu paragrafın başında belirttiğimiz gibi sinemada bu bedeni çok çeşitli hallerde görmemiz mümkündür. Erotik, pornografik, sanal, hastalıklı, parçalanmış, ölü, sakat vs. şeklinde bu liste uzayıp gitmektedir. Üzerine durduğumuz yaklaşık 30 yıllık süre zarfı içerisinde kimi zaman belli başlı trendler göze çarpmaktadır. Örneğin Adrian Lyne veya David Cronenberg sinemalarındaki beden sunumları gibi. Ancak asla değişmeyen hangi haliyle veya şekliyle sunulursa sunulsun, çoğu zaman sinemadaki beden kusursuz bir şekilde sistem tarafından yaratılan ve onun empoze ettiği bedenden başkası değildir.

Çalışmamızın en son bölümünde bedenini sinemadaki sunumu açısından çeşitlilikle ortaya çıkan kargaşayı gidermek, daha sistematik hale getirmek ve en son olarak da saydam hale getirmek için bir sınıflandırma yaparak üç ana gruba ayırdık: *1-Erotik ve Pornografik Beden; 2-Hastalıklı, Parçalanmış ve Ölü Beden; 3-Sanal Beden*. Üçünü farklı başlıklar adı altında incelemiş de olsak ortak noktaları bedenini sunumu çerçevesinde birleşmektedir. Üç filmde de beden kusursuz bir şekilde tüketim toplumuna veya onun evrenine aittir. İlk filmde bu konunun ikinci ve hatta üçüncü plana itilerek bedenini ve özellikle cinsel yönünün yüzeysel bir şekilde sunumuyla gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla devreye ayartma ve müstehcenlik girer ve film daha gösterime girmeden seyirci kitesinin ilgisini çekmeye başarmaktadır. Tüketim toplumunda tıpkı bu filmde olduğu gibi beden merkezde yer alır. Özellikle de cinsel obje olarak beden. Çünkü o günümüzde sahip olduğumuz algı açısından hem üretken hem ilgi çeken bir modeldir. Başaramadığı, kilidini açamadığı bir kapı yoktur, bu yüzden de iktisadi anlamda son derece kullanışlı ve sistemin çarklarının dönmesi için asla vazgeçemeyeceği ana unsurlardan birisidir. Filmdeki beden ise seyirciye bu mantığa uygun bir şekilde sunulmuştur. İkinci filmde ise İsa'ya ait bedenini aidiyeti ciddi bir şekilde tartışılmaktadır. Filmin başarılı gerçekliğine ve hatta natüralist anlatımına karşın bedeni tüketim toplumuna aittir. Bu beden ancak televizyon aracılığıyla (özellikle Körfez Savaşı'nda) terbiye edilen gözün izleyebileceği bir bedendir. Sunum şekli tamamıyla bu göze göre yapıldığı için film ciddi bir başarıya ulaşmıştır. Oysaki İsa'nın dinsel tasvirine (kiliselerdeki heykeller ve ikonlar) ve hatta önceki filmlere baktığımız zaman böyle bir İsa'yı göremiyoruz. Çünkü bu İsa dine ait bir İsa değildi, onun ait olduğu yer özellikle savaşlarda, depremlerde vb. felaketlerde görmeye alışkın olduğumuz görsel dünyadır. Son film ise

hologram ve tamamıyla sanal dünyada yaratılan bir film yıldızını anlatmaktadır. Bu film yıldızını sanal ortamda yaratan yönetmen filmin bir noktasında onu öldürmekle suçlanarak neredeyse idam edilecek noktaya gelir. Bu tamamıyla tüketim toplumunun hipergerçeklik evreniyle alakalı bir meseledir. “Simone” adındaki ve tamamıyla sanal ortamda yaratılan ve herkesin “gerçek” diye kabul ettiği oyuncu aslında gerçektir, çünkü tüketim toplumundaki gerçeklik algısına bire bir uymaktadır. Etrafına göstergelerini yayarak fazlasıyla gerçek olabilmektedir. Filmleri, magazin dergilerinde fotoğrafları, televizyon kanallarında röportajları, reklâmları, güzel sesi, güzelliği vardır... dolayısıyla o gerçektir. Algı böyle olunca pek tabii ki yaratıcı yönetmen Viktor Taransky (Al Pacino) “Simone”un katili olabileceği şüphesiyle yargılanabilir. Söz konusu evrende “Simone”un özdeksel varlığı asla sorgulanmaz, görsel düzeyde var olması yeterlidir. Kaldı ki gerçek dünyada hepimiz starların varlığına onlara dokunmadan ve gerçek gözle görmeden inanırız. Perdede, kapaklarda, televizyon ekranlarında vb. yerlerde onları görmemiz bizim görsel algı dünyamız için yeter de artar. Bizim için bunlar gerçeğin ta kendisidir. Hâlbuki sunulan birçok şey sistemin gerçekliğinden ve onu bizim gerçekliğin ta kendisi olarak algılamamızdan öte bir şey değildir. Günümüz Batı dünyası her yönüyle sistem tarafından inanılmaz ölçülerde kuşatılmış bir evrendir. Bu saatten sonra ise söz konusu evrende gerçeğin izini sürmek anlamsız bir çabadan başka bir şey olamaz. Çünkü onun ortaya çıkabilmesi için sistemin topyekûn bir şekilde ortadan kalkması gerekmektedir.

Günümüz dünyasında özgürlük kavramı siyasal, sosyal, hukuki ve ifade bağlamında sıkça karşımıza çıkmaktadır. Fakat özgürlük kavramı bu alanların dışında ve tüketim toplumuyla ilintili bir başka alanda da sıkça kullanılmaktadır. Özellikle tüketime yönelik çeşitli televizyon programları, dergiler, magazinler, reklâmlar, billboard vb. alanlarda en sık vurgulanan şey bireyin ve özellikle sahip olduğu bedenin özgürleşmesi gerektiğidir. Hâlbuki tüm bu özgürleşme çabalarına karşın sistemin oluşturduğu maddi evrende beden “özgür” olamaz. Bedenin özgürleşebilmesi için her şeyden önce “görünmez” olması gerekir. Maddenin merkezde yer aldığı günümüz dünyasında ise bu mümkün değildir. Sanayi öncesi toplumlara ve hatta ilkel toplumlara baktığımız zaman orada bedenin “görünmez” olduğunu görürüz. Çünkü ne madde vardır ne de onun “maddi değeri”. Kanımızca bedenin özgürce yaşamını sürdürdüğü dönem bizden önceki çağlara tekabül etmektedir. Bedenin özgürleşmesi üzerine kurulu çabalar ise ancak onun “özgürleşmesi” uğruna cebimizdeki birikimlerin özgürleşmesiyle ilgili olabilir. Gerçek anlamdaki özgürleşmeyle ise pek ilgisi bulunmamaktadır. Bedenin özgürleşebilmesi için her nedense hep bir takım “harcamaların”

yapılması gerekmektedir. Eğer bedenin özgürleşebilmesi doğrudan “harcama” imkânına bağlıysa o zaman bu kavramın samimiyetini sorgulamak gerekir.

## **KAYNAKÇA:**

### **Kitap:**

Adanır, Oğuz **“Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış (Kuramsal Bir deneme) I, II”**, Dokuz Eylül Yayınları, 1997, İzmir.

Adanır, Oğuz **“Kültür, Politika ve Sinema”**, +1 Kitap, Kasım 2006, İstanbul.

Adanır, Oğuz **“Sinemada Anlam ve Anlatım”**, Kitle Yayınları, 1994, Ankara.

Akay, Ali **“Michel Foucault (İktidar ve Direnme Odakları)”**, Bağlam Yayıncılık, Ekim 1995, İstanbul.

Akay, Ali **“Tekil Düşünce (Modern Fransız Toplum Bilim Düşüncesi)”**, Afa Yayınları, Eylül 1991, İstanbul.

Alexandrian **“Erotik Edebiyat Tarihi”**, Çev. Işık Ergüden, Mitos Yayınları, Ekim 1993, İstanbul.

Andahazi, Federico **“Anatomist”**, Çev. Zeynep Karaca, Güncel Yayıncılık, Ekim 1999, İstanbul.

Ariés, Philippe **“Batılının Ölüm Karşısında Tavırları”**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, Ocak 1981, Ankara.

Arijes, Filip; Dibi, Žorž **“İstorija privatnog života”** tom I, Çev. Ljiljana Marković, Clio, 2000, Beograd.

Atayman, Veysel (Der.) **“Şiddetin Mitolojisi”**, Donkişot Yayınları, 2005, İstanbul.



Babac, Marko **“Jezik montaze pokretnih slika”**, Clio / Univerzitet u Novom Sadu Aakademija Umetnosti, 2000, Beograd / Novi Sad.

Ballard, J. G. **“Çarpışma”**, Çev. Nurgül Deveci, Ayrıntı Yayınları, Nisan 1997, İstanbul.

Barthes, Roland **“Camera Lucida (Fotoğraf Üzerine Düşünceler)”**, Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayın, 2000, İstanbul.

Bataille, Georges **“Erotizm”**, Çev. Mukadder Yakupoğlu, Mitos Yayınları, 1993, İstanbul.

Baudrillard, Jean **“Anahtar Sözcükler”**, Çev. Oğuz Adanır, Leyla Yıldırım, Paragraf Yayınevi, Mayıs 2005, Ankara.

Baudrillard, Jean **“Kötülüğün Şeffaflığı”**, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, Ocak 1998, İstanbul.

Baudrillard, Jean **“Baştan Çıkarma Üzerine”**, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, 2001, İstanbul.

Baudrillard, Jean **“Tüketim Toplumu”**, Çev. Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, Nisan 1997, İstanbul.

Baudrillard, Jean **“Sessiz Yiğınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu”**, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Nisan 2003, Ankara.

Baudrillard, Jean **“Amerika”**, Çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, Haziran 1996, İstanbul.

Baudrillard, Jean **“Tam Ekran”**, Çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, 2001, İstanbul.

Baudrillard, Jean **“Simülakrlar ve Simülasyon”**, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, Haziran 1998, İzmir.

Baudrillard, Jean **“The Year 2000 Will Not Take Place”**, “Future Fall: Excursions into Post-Modernity” Ed. E.A.Grosz et al, Annandale: The Power Institute of Fine Arts, University of Sidney.

Baudrillard, Jean **“Çaresiz Stratejiler”**, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002, İstanbul.

Benedict, Ruth **“Kültür Örüntüleri”**, Çev. Mustafa Topal, Öteki Yayınevi, 1998, Ankara.

Berger, John **“Görme Biçimleri”**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, Ağustos 1995, İstanbul.

Best, Steven; Kellner, Douglas **“Postmodern Teori (Eleştirel Soruşturmalar)”**, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, Mart 1998, İstanbul.

Brooks, Peter **“Body Work: Object of Desire in Modern Narrative.”**, Harvard University Press 1993.

Büyükdeveci, Sabri; Öztürk, Semire Ruken (Der.) **“Postmodernizm ve Sinema”**, Çev. Sabri Büyükdeveci / Semire Ruken Öztürk, Bilim ve Sanat Yayınları / Ark, 1997, Ankara.

Chaney, David **“Yaşam Tarzları”**, Çev. İrem Kutluk, Dost Kitabevi, Nisan 1999, Ankara.

Cipolla, Carlo M. **“Akdeniz Dünyasında Para, Fiyatlar ve Medeniyet”**, Bağlam Yayınları, 1993, İstanbul.

Courtois, Stephane, / Werth, Nicolas, / Panne, Jean-Louis, / Paczkowski, Andrzej, / Bartosek, Karel, / Margolin, Jean-Louis **“Komünizmin Kara Kitabı”**, Çev. Bülent Tanatar, Doğan Kitap, 2000, İstanbul.

Crary, Jonathan **“Gözlemcinin Teknikleri (On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine)”**, Çev. Elif Daldeniz, Metis Yayınları, Eylül 2004, İstanbul.

Cuvillier, Armand (Der.) **“Felsefe Yazarlarından Seçilmiş Metinler”**, Cilt 1, Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, Bilim ve Sanat Yayınları, 1995, Ankara.

Debord, Guy **“Gösteri Toplumu ve Yorumlar”**, Çev. Ayşen Ekmekçi – Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, Şubat 1996, İstanbul.

Duby, Georges (Der.) **“Batı’da Aşk ve Cinsellik”**, Çev. Ayşen Gür, İletişim Yayınları, 1992, İstanbul.

Duerr, Hans Peter **“Uygarlaşma Sürecinin Miti (Çıplaklık ve Utanç)”** Cilt I, Çev. Tarhan Onur, Dost Kitapevi, Mayıs 1999, Ankara.

Elias, Norbert **“Uygarlık Süreci”**, Cilt 1, Çev. Ender Ateşman, İletişim Yayınları, 2000, İstanbul.

Elias, Norbert **“Uygarlık Süreci”**, Cilt 2, Çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, 2004, İstanbul.

Ersümer, Oğuzhan **“Bilimkurgu Sinemasında Siberpunk (Siberpunk Etkisi Taşıyan filmlerin Ayırt Edici Özellikleri)”**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları, Ocak 2006, İzmir.

Featherstone, Mike **“Postmodernizm ve Tüketim Kültürü”**, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, Temmuz 1996, İstanbul.

Featherstone, Mike; Burrows, Roger **“Kiberprostor, Kibertjela, Cyberpunk (Kulture tehnološke tjelesnosti)”**, Prev. Ognjen Strpić, Jesenski i Turk, 2001, Zagreb.

Febvre, Lucien **“Rönesans İnsanı”**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 1995, Ankara.

Fontana, Josep **“Avrupa’nın Yeniden Yorumlanması”**, Çev. Nurettin Elhüseyni, Afa Yayınları, 1995, İstanbul.

Foucault, Michel **“Cinselliğin Tarihi”** Cilt 3, Çev. Hülya Tufan, Afa Yayınları, Ekim 1994, İstanbul.

Foucault, Michel **“Hapishanenin Doğuşu”**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Temmuz 1992, Ankara.

Foucault, Michel **“Deliliğin Tarihi”**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Kasım 2000, Ankara.

Ginzburg, Carlo **“Peynir ve Kurtlar”**, Ayşen Gür, Metis Yayınları, Eylül 1996, İstanbul.

Gökberk, Macit **“Felsefe Tarihi”**, Remzi Kitabevi, 1996, İstanbul.

Guryeviç, Aron **“Ortaçağ Avrupası’nda Birey”**, Çev. Zeynep Ülgen Esenli, İlknur İgan, Afa Yayınları, 1995, İstanbul.

Habermas, Jürgen **“İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim”**, Çev. Mustafa Tüzel, Yapı Kredi Yayınları, 1993, İstanbul.

Hanson, Peter **“Kayıp Kuşak Filmleri (Generation X Sineması)”**, Çev. Kürşad Ertuğrul, Altıkkırkbeş Yayın, 2003, İstanbul

Huizinga, Johan **“Ortaçağın Günbatımı”**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 1997, Ankara.

Işık, Emre **“Beden ve Toplum Kuramı”**, Bağlam Yayınları, 1998, İstanbul.

Işık, İ. Emre **“Öznenin Dili”**, Bağlam Yayınları, Ekim 2000, İstanbul.

Josipovici, Gabriel **“Dokunma”**, Çev. Kemal Atakay, Ayrıntı Yayınları, Ağustos 1997, İstanbul,

Kahraman, Hasan Bülent **“Cinsellik Görsellik Pornografisi”**, Agora Kitaplığı, Haziran 2005, İstanbul.

Küçük, Mehmet (Der.) **“Modernite Versus Postmodernite”**, Vadi Yayınları, Ekim 1994, Ankara.

Leach, Edmund **“Levi Strauss”**, Afa Yayıncılık, 1985, İstanbul.

Leppert, Richard **“Sanatta Anlamlın Görüntüsü (İmgelerin Toplumsal İşlevi)”**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 2002, İstanbul.

Le Poidevin, Robin **“Ateizm”** çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, 2000, İstanbul.

Lyon, David **“Elektronik Göz”**, Çev. Dilek Hattatoğlu, Sarmal Yayınevi, 1996, İstanbul.

Lyotard, J.F. **“Postmodern Durum”**, Çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Şubat 1997, Ankara.

Malinowski, Bronislaw **“Vahşilerin Cinsel Yaşamı”**, Çev. Saadet Özkal, Kabalcı Yayınevi, Ocak 1992.

Marcuse, Herbert **“Tek Boyutlu İnsan(İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler)”**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul.

Merleau-Ponty, Maurice **“Göz ve Tin”**, Çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, 1996, İstanbul.

Messadié, Gerald **“Şeytanın Genel Tarihi”**, Çev. Işık Ergüden, Kabalcı Yayınevi, 1998, İstanbul.

Misailović, Milenko **“Kreativna Dramaturgija (Uvod u filozofiju pozorisne umetnosti)”** Sterijno Pozorje, Prometej / Kadinjaca, 2000, Novi Sad.

Montanari, Massimo **“Avrupa’da Yemeğin Tarihi”**, Çev. Mesut Önen-Biranda Hinginar, Afa Yayınları, 1995, İstanbul.

Morali-Daninos, André **“Cinsel İlişkiler Tarihi”**, Çev. Galip Üstün, Gelişim Yayınları, Ekim 1974, İstanbul.

Mos, Marsel **“Socilogija i antropologija (1)”**, çev. Ana Moraliç, XX Vek, 1998, Beograd.

Nietzsche, Friedrich **“Ecce Homo (Kişi Nasıl Kendisi Olur)”** Çev. Can Alkor, Yapı Kredi Yayınları, 1998, İstanbul.

Nutku, Özdemir **“Oyunculuk Tarihi”**, Cilt I, Dost Kitabevi, Mart 2002, Ankara.

Omon, Žak; Bergala, Alan; Mari, Mišel; Verne, Mark; **“Estetika Filma”**, Çev. Jasna Vidić, Clio, 2006, Beograd.

Ong, J. Walter **“Sözlü ve Yazılı Kültür (Sözün Teknolojileşmesi)”** Çev. Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yayınları, Eylül 1995, İstanbul.

Orr, John **“Sinema ve Modernlik”**, Çev. Ayşegül Bahçivan, Bilim ve Sanat Yayınları / Ark, 1997, Ankara.

Ovidie, Söyleşi: Michela Marzano, **“Oyuncu Olarak Beden (Porno Filmler: Rol mü Gerçek mi?)”**, Çev. Yaprak Yatlı, Dharma Yayınları, İstanbul.

Özdemir, Selda Tan **“Kara Filmler (Neo-Noir’dan Future Noir’e)”**, Altıkkırkbeş Yayın, Şubat 2003, İstanbul.

Pavis, Partice **“Gösterimlerin Çözümlemesi (Tiyatro, Dans, Mim ve Sinema)”**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Dost Kitabevi, Şubat 200, Ankara.

Pezzella, Mario **“Sinemada Estetik”**, Çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi, Mart 2006, Ankara.

Platon **“Diyaloglar”** Cilt I, Çev. Teoman Aktürel, Remzi Kitabevi, 5. Basım, 1998, İstanbul.

Postman, Neil **“Televizyon: Öldüren Eğlence”**, Çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, 1994, İstanbul.

Pountain, Dick; Robins, David **“COOL Bir Tavrın Anatomisi”**, Çev. Aslı Ağca, Ayrıntı Yayınları, 2002, İstanbul.

Read, Piers Paul “**Tapınak Şövalyeleri**”, Çev. Sinem Gül, Dost Kitabevi, İkinci Baskı Aralık 2003, Ankara.

Roberts, Nickie “**Batı Tarihinde Fahişeler**”, Çev. Gülden Şen, Sabah Kitapları, Ağustos 1998, İstanbul.

Robins, Kevin “**İmaj (Görmenin Kültür ve Politikası)**”, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 1999, İstanbul.

Rojek, Chris “**Şöhret**”, Çev. Semra Kunt Akbaş – Kürşad Kızıltuğ, Ayrıntı Yayınları, 2003, İstanbul.

Roloff, Bernhard; Seeßlen, Georg “**Erotik Sinema (Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi)**”, Çev. Veysel Atayman, Alan Yayıncılık, Nisan 1996, İstanbul.

Russell, Bertrand “**Batı Felsefesi Tarihi**”, Cilt 1, Çev. Muammer Sencer, Say Yayınları.

Russell, Jeffrey Burton “**İblis (Erken Dönem Hıristiyan Geleneği)**”, Çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, Nisan 2000, İstanbul.

Sartori, Giovanni “**Görmenin İktidarı (Homo Videns: Gören İnsan)**”, Çev. Gül Batuş - Bahar Ulukan, Karakutu, Mart 2004, İstanbul.

Sarup, Madan “**Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**”, Çev. A. Baki Güçlü, Ark Yayınları, 1997, Ankara.

Sartwell, Crispin “**Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik**”, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, 1999, İstanbul.

Sennett, Richard “**Ten ve Taş**”, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, Kasım 2002, İstanbul.

Springer, Claudia “**Elektronik Eros**”, Çev. Hakan Güneş, Sarmal Yayınevi, Ekim 1999, İstanbul.

Turner, Alice K. “**Cehennem Tarihi**”, Çev. Ayhan Sargüney, Ayrıntı Yayınları, 2004, İstanbul.

Tohill, Cathall; Tombs, Pete “**Avrupa Seks ve Korku Sineması**”, Çev. Nilgün Birgül, Kabalcı Yayınevi, Ocak 2005, İstanbul.

Yalom, Marilyn “**Memnin Tarihi**”, Çev. Ayşe Gün, Çitlembik Yayınları, 2002, İstanbul

Vian, Boris “**Pornografi Üzerine**”, Çev. Işıl Y. Yüce, Altıkırbeş Yayın, Kasım 1998, İstanbul.

Vigarello, Georges “**Temiz ve Kirli**”, Çev. Z. Zühre İlkgelen, Kabalcı Yayınevi, 1996, İstanbul.

Virilio, Paul “**Hız ve Politika (Dromoloji Üzerine Bir Deneme)**”, Çev. Meltem Cansever, Kasım 1998, İstanbul.

### **Sözlük:**

Emiroğlu, Kudret; Aydın Suavi “**Antropoloji Sözlüğü**”, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, Ankara.

Erhat, Azra “**Mitoloji Sözlüğü**”, Remzi Kitabevi, Eylül 1993, İstanbul.

Hançerlioğlu, Orhan “**Dünya İnançlar Sözlüğü**”, Remzi Kitabevi, Şubat 2000, İstanbul

Hançerlioğlu, Orhan “**Felsefe Sözlüğü**”, Remzi Kitabevi, 1994, İstanbul.

Marshall, Gordon “**Sosyoloji Sözlüğü**”, Çev. Osman Akınhay / Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999, Ankara.

Ulaş, Sarp Erk “**Felsefe Sözlüğü**”, Bilim ve Sanat Yayınları, 2002, Ankara.



## **Dergi ve Gazete:**

Anafarta, Orhan “**Cronenberg Projesi**”, Geceyarısı Sineması, Sayı 3.

Aslanoğlu, Rana A. “**Siberbedenler: İnsan-makine ayrımında**”, Birikim, sayı 119, 1999, İstanbul.

ATLAS sayı 126 / Eylül 2003 “**Bedenin Ortaçağ’ı**”,

Braudel, Fernand “**Quattrocento Floransa’sında Yeni Bir Yaşama Sanatı**”, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gergedan no. 13, Mart 1988, İstanbul.

Creed, Barbara “**Siber Yıldız**”, Çev. Raşid Saliji, SineMasaL Dokuz Eylül Yayınları, Sayı 13, Temmuz, Ağustos ve Eylül 2005, İzmir.

Çotuksöken, Betül “**Ortaçağ ve Rönesans Üzerine Kimi temel Bilgiler**”, Gergedan no. 13, Mart 1988, İstanbul.

Hall, Stuart “**Kome treba identitet**”, Rec no. 64/10, decembar 2001, Beograd.

Kermode, Mark “**David Cronenberg Interview**”, Sight and Sound, March 1992.

Lash, Scott “**Tehnološki oblici života**”, Çev. Goran Vujašinić, Theory, Culture & Society 18, 2001.

Makgi, Glen “**Kloniranje, seks i nove vrste porodica**”, Rec, no. 67/13, 2002, Beograd.

Radikal gazetesi 24 Haziran 2005.

Rodley, Chris “**Crash**”, Sight and Sound, June 1996.

Sözer, Vural “**Müzik (Ansiklopedik Sözlük)**”, Remzi Kitabevi, 1996, İstanbul.

Taylan, Durul “**Genetik Çağın Dâhisi: David Cronenberg**”, Sayı 14.

Temelkuran, Ece “**Cinsel özgürlük mavalı...**”, Birikim, sayı 119, 1999, İstanbul.

Uzelac Briski, Sonja “**Punctum Temporalis**”, Rec-Casopis za Društvo i Književnost, broj 61/7, Mart 2001, Beograd.

## ÖZGEÇMİŞ

**Ad, Soyad:** Sali Saliji

**Doğum yeri ve yılı:** Makedonya / 01.03.1972

**Yabancı Dil:** İngilizce

**Eğitim:**

**Yüksek Lisans:** 2001 / Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı

**Lisans:** 1998 / Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü

**Lise:** 1990 / “Sreten Vukosavljević” Prijepolje / Sırbistan

**İş tecrübesi:** 1999 Yılından beri Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü’nde Araştırma Görevlisi.

**Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:** -

**Alınan Burs ve Ödüller:** -

**Yayınları:**

**1998** Pier Paolo Pasolini “Plan-Sekans veya Gerçeğin Semiyolojisi Olarak Film Araştırması” başlıklı çeviri. SineMasaL dergisi, sayı 2.

**2002** Blagoja Kunovski “Rain Making: “Yağmurdan Önce” Filminin Yönetmeniyle Söyleşi. SineMasaL dergisi, sayı 6.

**2002** “Cronenberg Sineması: Erojen Bölgelerini Yitiren Beden” başlıklı makale. SineMasaL dergisi, sayı 7.

**2003–2004** Sabina Pstrocki “Yetişkinlerin Her Zaman Bir Hikâyesi Olur (Jean-Luc Godard ile Yeni Bir Söyleşi) başlıklı çeviri. SineMasaL dergisi, sayı 8–9.

**2004** Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi ‘Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma’ ‘Erojen Bölgelerini Yitiren Beden (Tüketim Toplumu ve Hipergerçeklik Evreninde Kadın Bedeninin Sunumu: Bir Örnek David Cronenberg’in “Crash” Filmi)’ adlı bildirinin Cilt 1’e basımı.

**2004** Milan Nikodijević “Sansürün Gizemleri (Duşan makavejev’le sansür Üzerine) başlıklı çeviri. SineMasaL dergisi, sayı 10.

**2004** “Kiraz Tadının Rüzgârla Karıştığı Yer: Vatel” başlıklı makale. SineMasaL dergisi, sayı 11–12.

**2005** “Bir Avant-Garde: Dziga Vertov” başlıklı makale. SineMasaL dergisi, sayı 13.