

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

**2000 SONRASI HOLLYWOOD SİNEMASINDA ÖZNELLİK
ÜRETİMİ**

Hazırlayan
Murtaza Talha ALTINKAYA

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Zühal ÇETİN ÖZKAN

İZMİR / 2019

YEMİN METNİ

“Film Tasarımı Doktora Programı”na “Doktora Tezi” olarak sunduğum “2000 Sonrası Hollywood Sinemasında Öznellik Üretimi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

24.09.19

Murtaza Talha ALTINKAYA

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 26.09.2019 tarih ve 23 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 23 maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı Doktora Öğrencisi Murtaza Talha Altinkaya'nın "2000 Sonrası Hollywood Sinemasında Öznellik Üretimi" konulu tezi incelenmiş ve aday 14.10.2019 tarihinde, saat 14.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 20 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin bazarı olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Dr. Zuhur Çetin ŞEKAN

ÜYE

Prof. Dr.
Gülseren ŞENDUR ATABEK
Ş. Atabek

ÜYE

Dr. Hilmi MAKTAV

H. Maktav

ÜYE

Doç. Dr. Dilek TUNALI

D. Tunali

ÜYE

Dr. Emrah SUAT ONAY

E. Suat Onay

ÖZET

Öznellik öznel olanı, bir bütün olarak “kendilik” kavramının bireylerdeki karşılığını, bir öznenin herhangi bir durum karşısındaki duyumsama biçimini, şahsi fikrini, hislerini, anlam vermesini, duygulanma tarzını, olaylara ve kavramlara yaklaşımını, diğer öznelerle ilişki geliştirmesini ifade eder. Ancak Guattari tüm bunların ötesinde öznellik üretiminin kapitalizmin en önemli üretimi olduğunu ileri sürer. Zira kavram özellikle 19.yy ile birlikte kültürel, politik, ideolojik bazı değişimlere uğrar. Bunun bir sonucu olarak öznellik günümüzde artık eskisi gibi aile, din gibi kurumlar üzerinden üretilmez. Lazzarato’dan mülhem “toplumsal makineler” için üretilen öznellikler globalleşen dünyanın da etkisiyle artık daha çok tüketim, iletişim, sosyal medya, sinema gibi alanlarda üretilir. Görsellik üretiminin olduğu her alan aynı zamanda öznellik üretiminin de alanıdır. Buna karşın kavramın kendisi sanat dallarıyla bu denli iç içe olmasına rağmen özellikle sinema alanında inceleme olanağı bulmamıştır. Bu çerçevede çalışmada öznellik kavramının Aydınlanma Felsefesi ve onu takiben Nietzsche, Freud, Lacan, Foucault, Deleuze, Guattari, Lazzarato, Rossi gibi isimlerin teorilerinde nasıl işlerlik kazandığı, hem filmlerde hem de sinemada anlatı teorilerinde nasıl ele alındığı saptanmıştır.

Bu çalışmada Hollywood sinemasının üretmiş olduğu anlatı yapıları tarihsel ve biçimsel olarak incelenmiş ve bu anlatı yapılarının özne ve öznellik üretimi kavramlarıyla nasıl ilişkilerinin olduğu ortaya konmuştur. Öznelliğin Hollywood sinemasındaki anlatı stillerine göre ne tür farklılıklar gösterdiği, anlatıların hangi unsurları aracılığıyla üretildiği, filmlerdeki üretim süreçleri ve anlatı yapılarına göre ne tarz farklılıklar gösterdiği araştırılmıştır. Buna göre filmlerin biçim ve içerik açısından anlatı yapılarına göre farklı öznellik biçimlerini temsil ettiği ve bunun da izleyici öznede anlatı yapıları bakımında farklı etkilerinin olduğu ortaya konmuştur.

ABSTRACT

Subjectivity refers to the subjective, the concept of “self” as a whole in individuals, to the way a subject is sensed in relation to any situation, his personal idea, his feelings, his meaning, his sense of emotion, his approach to events and concepts, and his relationship with other subjects. However above all, Guattari argues that the production of subjectivity is the most important production of capitalism. As a matter of fact, the concept undergoes some cultural, political and ideological changes especially in the 19th century. As a result, subjectivity is no longer produced through institutions such as family and religious. Inspired by Lazzarato, Machinic subjectivities are produced in areas such as consumption, communication, social media and cinema, with the effect of the globalizing world. Each field of visual production is also the field of subjectivity production. On the other hand, although the subjectivity is so intertwined with the arts, it did not find the opportunity to study especially in the field of cinema. In this context, it was determined that how the concept of subjectivity became effective in the Enlightenment Philosophy and the theories of Nietzsche, Freud, Lacan, Foucault, Deleuze, Guattari, Lazzarato, Rossi and how subjectivity is discussed in narrative theories and movies.

In this study, Hollywood’s narrative structures are examined historically and formally and it is revealed how these narrative structures are related to the subject and subjectivity production. It has been studied, regarding subjectivity, what kind of differences it had shown, through which elements were used for production of narratives, the processes of production in films and what kind of differences it had shown according to structures of narrative, in relation to the narrative styles of Hollywood cinema. Accordingly, it was found that films represent different forms of subjectivity according to narrative structures in terms of form and content, and this has different effects in terms of narrative structures in the audience.

ÖNSÖZ

Öncelikle bu çalışmaya 2016 yılının sonunda kaybettiğim değerli hocam Prof. Dr. Ertan Yılmaz ile başladığımı belirtmeliyim. Hocayı kaybettikten sonra çalışma bir süre duraklasa da eksenini kaybetmeden ilerledi. Bu teze yaptığı katkıların da ötesinde bizleri yetiştirdiği, örnek bir bilim insanı olduğu için Ertan hocaya minnet borçluyum. Ertan hocam, bu önsöz yazıldığına göre “müdür” tezi bitirdi demektir! Hiç kuşkusuz bu tezin bitmesine en büyük katkılardan birini de önerileri ve ilgisiyle tez hocam Dr. Öğr. Üyesi Zühal Çetin Özkan verdi; kendisine minnettar olduğumu belirtmem gerekir. Çalışma sürecinde zaman zaman yaptığımız sohbetlerde beni dinleyen ve bazı önerilerde bulunan değerli hocalarım Prof. Dr. Oğuz Adanır, Doç. Dr. Dilek Tunalı, Dr. Öğr. Üyesi Sabire Soytok’a teşekkür borçluyum.

Çalışmanın oluşma aşamasından bitimine kadar beni sürekli teşvik eden ve gördüğü her fırsatta bana “tez ne oldu?” sorusunu yönelten hocam Dr. Burak Bakır’a ve bu tezin yazılmasında emeği ve katkısı büyük olan hocam Hüsamettin Çetinkaya’ya minnet borçlu olduğumu ifade etmem gerekir. Ayrıca arkadaşlarım Emel Yuvapan, Emrah Suat Onat, Ufuk Tambaş, Zehra Cerrahoğlu’na desteklerini esirgemedikleri için büyük bir teşekkür borçluyum.

Bu sürecin başından bu yana madden ve manen yanımda olan anneme, babama, kardeşlerime ve tüm bu sürecin sıkıntısını ve stresini birlikte çektiğimiz eşim Esra İnci Altinkaya’ya minnettar olduğumu belirtmek isterim.

2000 SONRASI HOLLYWOOD SİNEMASINDA ÖZNELLİK ÜRETİMİ

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK	ii
ÖZET..	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

ÖZNE VE ÖZNELLİK

1.1. Özne	8
1.1.1. Özne Nedir?	8
1.2. Öznellik.....	12
1.2.1. Öznelğin Tanımı ve Genel Özellikleri.....	12
1.2.2. Öznellik - Kimlik Ayrımı.....	14
1.3. Özne ve Öznelğin Kökenleri ve Kısa Tarihi.....	18
1.3.1. Aydınlanma Öznelği - Düşünen Özne	18
1.3.2. Faillik Problemi: Nietzsche, Freud, Lacan ve İlk İtirazlar.....	27
1.3.3. İktidar/Bilgi'nin Öznesi: Foucault ve Öznellik.....	41

1.3.4. Makinelerin Kölesi Olarak Özne: Toplumsal Tabi Kılma ve Makinesel Kölelik.....	49
1.3.5. Neoliberalizm’de Öznellik Üretimi: Kendi Kendinin Yatırımcısı ya da Borçlandırılmış Öznelğin İnşası	61

2.BÖLÜM

SİNEMADA ÖZNELLİK ÜRETİMİ

2.1. Anlatının Tanımı ve Bazı Anlatı Yaklaşımları: Anlatıda Özne	74
2.2. Sinema’da Özne ve Öznellik Üretimi	82
2.2.1. İlk Teorisyen: Hugo Münsterberg.....	82
2.2.2. Anlatısal Yaklaşım: Öznenin Bilme ve Anlamlandırması	88
2.3. Sinemasal Anlatılar ve Öznellik Üretimi	93
2.3.1. Klasik Anlatı	93
2.3.2. Modernist Anlatı	103
2.3.3. Postmodernist Anlatı.....	112
2.3.4. Anlatının Ötesinde: Bakış Açısı [Point of View] ve Öznellik Üretimi.....	122
2.4. Sinema Politikasının Temeli Olarak Öznellik	127
2.4.1. Kapitalist Öznellik Üretim Makineleri: Günümüz Teknolojilerinde Semiyotik Üretim Evreni Olarak Sinema	127

3. BÖLÜM

2000 SONRASI HOLLYWOOD SİNEMASINDA ÖZNELLİK ÜRETİMİNİN ÖRNEK FİMLER ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1. Araştırmanın Yöntem ve Sınırlılıkları	135
3.2. 2000 sonrası Hollywood Sinema Anlatısı ve Bazı Yaygın Motifler	137
3.3. Film Örneklerinin Biçim, İçerik ve Anlatı Yapısı Açısından İncelenmesi	144
3.3.1. Yıldızlararası (Interstellar)	144
3.3.2. Muhteşem Münazaracılar (The Great Debaters).....	151
3.3.3. Aşk (Her).....	157
3.3.4. Yeniden Başla (Demolition)	163
3.3.5. Soysuzlar Çetesi (Inglourious Bastards)	170
3.4. Vargılar	176
SONUÇ.....	181
KAYNAKÇA	189
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

ŞEKİLLER

Şekil 1 Kurmaca Anlatı Yapısı Şeması.....	77
Şekil 2 Anlatı Yapısı Şeması	78
Şekil 3 Cooper'ın Evi	147
Şekil 4 Cooper Yakın Plan.....	148
Şekil 5 Murph Yakın Plan	148
Şekil 6 Kasaba Atmosferi (Tolson karakoldan çıkarken)	154
Şekil 7 Tolson yakın plan	155
Şekil 8 Theodore'nin rengarenk düzenlenmiş iş yeri	160
Şekil 9 Theodore'nin evi	160
Şekil 10 Davis'in evini yıkması.....	166
Şekil 11 Davis sokaklarda.....	167
Şekil 12 Nazi dönemi mekân tasarımı	173
Şekil 13 Filmde Hugo karakterinin ilk tanıtımı	173

GİRİŞ

20.yy'ın başında meydana gelen paylaşım savaşları, felaketler ve kitlesel ölümler ile birlikte Aydınlanmanın insanlığa bahsettiği ilerleme ve mutlak başarıya ulaşma anlayışı sorgulanmaya başlanır. Zira bu anlayışa göre insanlık akla olan bağlılığı sonucunda doğayı daha iyi kavrayacak, bilimsel ve teknolojik ilerlemeler sayesinde mutlak eşitliğe ve refaha ulaşacaktır. Buna karşın ortaya çıkan bu ilerlemeler neticesinde Aydınlanmanın ileri sürdüğü kavramlar, insanlığın refahından daha çok üretim ilişkilerinin derinleşmesine, sermaye birikiminin hızlanmasına, kapitalist ekonominin ve modernliğe ait olan tüm toplumsal, kültürel, politik ve ekonomik değişimlerin yaygınlaşmasına sebep olur. Bu değişim elbette sadece toplumsal yapılarda değil, aynı zamanda bireylerde ve bireylerin gündelik hayatla ilişki kurma tarzlarında vücut bulur. 17.yy'da aklını kullanması gerektiği buyrulan ve gündelik hayata ait tüm deneyimin ve bilginin merkezine yerleştirilen kartezyen “özne” henüz 19.yy'da, yeni gelişmeye başlayan sanayi kapitalizmi için “ucuz iş gücü”, 20.yy'ın başında ise emperyalist ülkelerin sınırlarını genişletmek için dünyanın farklı ülkelerindeki savaş cephelerinde kullandığı “askerler” haline dönüşür.

Tüm bu toplumsal ve kültürel değişimin sonucunda Aydınlanma tarafından “akıl öznesi” olarak nitelenen insana ait düşünceler, algılar ve kavramlar değişir. Düşünceleri ile varlığını ispatlayan ve bütün bir modern öznelliği “ben” üzerine inşa eden kartezyen özne Nietzsche tarafından sadece akılcı bir yapı inşa etmeyen, aynı zamanda bu yapıyı son haddine kadar götüren ve aslında inşa edilirken hakkında çok temel bir gramer hatası yapılan bir öznedir. Bu anlamda Aydınlanmadan Neoliberalizme kadar bütün öznellik teorilerinin kökeni olan “ben” bir gramer alışkanlığının sonucudur. Nitekim Nancy'nin İngilizcedeki basit “with” bağlacı üzerinden anlattığı haliyle özne her zaman bir şey “ile birlikte”dir.” Freud'un ileri sürdüğü psikanalitik teori ile birlikte özne akıl varlığı olma konumundan alınarak bölünmüş, parçalanmış ve bilinçaltı kavramıyla açıklanmaya başlanmıştır. Psikanaliz ile birlikte artık bireylerin karar alma mekanizmalarında akıl kadar id, ego ve süper ego kavramlarının, bilinçaltı üzerinde etkin olduğu ortaya çıkar.

Öznenin bu değişimi Freud ile sınırlı kalmadığı gibi Lacan tarafından daha ileri götürülür ve öznenin bilinçaltının tıpkı dil evreni gibi bir yapılanma içinde olduğu ve buna istinaden öznenin hiçbir zaman tamlik/bütünlük ile ifade edilemeyeceği, her zaman dil denen “yapıya” bağlı kalacağı ve bu sebeple de öznenin dilde yabancılaşarak bir yarılma yaşadığı iddia edilir. Aynı iddialar 20.yy’ın ortalarında da güçlü bir şekilde sürdürülür. Örneğin Foucault, Aydınlanma düşüncesinin ileri sürdüğü akılcı özneye itiraz eder çünkü ona göre özne her zaman bir iktidar ilişkisi üretir ve bir iktidar ilişkisi/müdahalesi ile var olabilir. Böylelikle Foucault ile birlikte öznellik çalışmalarına “biyo-iktidar”, “dispozitifler”, “panoptikon” ve “neoliberal yönetimsellik” gibi kavramlar dahil edilir. Teknolojinin yaygınlaşması ve bireylerin hayatını kaplaması ile özne ve öznellik üretiminin biçim değiştirdiği yeni bir dönem ortaya çıkar.

Deleuze, Guattari ve Lazzarato gibi yazarların “makinesel kölelik” ve “toplumsal tabi kılma” olarak adlandırdıkları bu yeni öznellik üretim mekanizmaları içinde artık sistemin öznelere doğrudan iş gücü olarak ihtiyacı yoktur. Öznellik bir iktidar dispozitifi olarak, tıpkı bir metanın tasarlanması gibi modellenen ve bireylere sunulan bir “şey” halini alır. Lazzarato’nun temsili semiyotikler, işlevsel ve operasyonel kölelik olarak adlandırdığı bu yeni düzende özne kendini sürekli olarak teknolojik makineler ile tanımaya başlar ve nihayetinde Andrea Rossi, Jason Read ve diğer teorisyenlerin de belirttiği gibi öznellik büyük bir anlam değişimi yaşayarak artık bir rasyonalite kapsamında değil daha çok bir “şirket asamblesi”, “teknoloji asamblesi” içinde üretilmeye başlanır. Bu anlamda artık öznellik kendi kendinin yatırımcısı olan ve “daha fazla” başarı isteyen, “daha iyi” bir insan olarak nitelenen, “daha yoğun” bir şekilde keyif almayı arzulayan bir insan modelinde ya da farkında bile olmadan tüm bu “daha”lara ulaşma arzusu içinde sınırsız bir rekabete giren ve sürekli tüketen bir “borçlandırılmış insan” modelinde somutlaşır. Buradan hareketle öznellik üretimi kapitalizm için tüm metaların üretilmesi ve satılmasına yönelik olarak bir “ön üretim koşulu” haline gelir. Lazzarato’nun ifadesiyle “ekonomik, politik ve toplumsal süreçleri, onlarla beraber ortaya çıkan özneleşme süreçlerinden ayırmak mümkün değildir.” (Lazzarato, 2016a, s. 9) Çünkü günümüzde Facebook, Google, Amazon, Twitter vb. gibi şirketlerin ağları ve akışları içerisinde özneler sadece teknolojiyi kullanamazlar. Bu ağlar ve akışlar

aracılığıyla insanlar arzularını, inançlarını, duygularını, bizatihi bütün bir öznelliklerini inşa ederler. Günümüzde kullanılan bu yeni teknolojiler bireyleri büyük ağlara dahil etmekle birlikte onlara “nasıl özneler olacakları” konusunda, hangi rolleri ve toplumsal işlevleri üstlenecekleri konusunda önerilerde bulunurlar. Bu anlamda günümüz neoliberalizminde öznellik artık basit bir şekilde aile, din, devlet, okul gibi devletin ideolojik aygıtları tarafından üretilmez. Aksine dijital ağ akışlarında, görsellik üretiminin olduğu uygulamalarda ve bireylerin artık her yerden erişilebildiği ve her koşulda streaming üzerinden izleyebildiği dizi-film ve sinema filmlerinde üretilir.

Bu çalışma yukarıda da adını saydığımız teorisyenlerin tartıştığı bilgiler ve tarihsel süreç çerçevesinde, öznellik teorisinin izinden gitmeyi ve burada yürütülen tartışmalardan sağlanan bilgilerle sinema alanında öznellik üretimine felsefe, estetik ve anlatı tartışmalarına dayanarak kavramsal ve teorik bir yeni bakış getirmeyi hedeflemektedir.

Sinema ve öznellik üretimi üzerine yürütülen tartışmalar anlatı teorilerine paralel bir şekilde ilerler. Çünkü her bir anlatı stili olay örgüsünü ve biçimsel öğelerini farklı özne temsilleri ve farklı karakter yapıları üzerine kurar. Ayrıca bir sinema filminden bahsedildiğinde filmin yönetmeni, film içerisindeki karakterler ve filmi izleyen yani alımlayan özne olmak üzere en az üç farklı özne söz konusudur. Bu çerçevede Hollywood sinemasında öznellik üretimini incelerken sadece olay örgüsü ve özne temsilleri açısından değil aynı zamanda sinemadaki (klasik, modernist ve postmodernist başta olmak üzere) anlatı stilleri ve biçime ait diğer unsurların da bir araya gelmesiyle oluşan düşünsel ve estetik süreçlerin de değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Her filmin, her sahnenin hatta her bir diyalogun öznellik ürettiğini göz önünde bulundurarak, öznellik kavramının her bir anlatı tarzında kullanıldığı, filmin ideolojik ve anlamsal bileşenleri içerisinde ortaya çıktığı açıktır. Bu çerçevede özellikle Hollywood sineması tarafından üretilen filmler genel olarak kapitalist ideolojiyi üreten, statükonun devamlılığını sağlayan filmler olarak değerlendirilmiş fakat bu filmlerde üretilen kimlikler ve öznellikler üzerinde yeteri kadar durulmamıştır. Oysa günümüzde bir kapitalist ideolojiden, bir statükodan ve neoliberalizmden bahsedilecekse tüm bunların her şeyden önce bir neoliberal öznellik üzerinde inşa edildiğini ortaya koymak gerekir. Bu anlamda anlatı yapısı ne olursa olsun

Hollywood sinemasında üretilen filmler kimi zaman gündelik hayatta maruz kalınan neoliberal öznellikleri yeniden üretirken kimi zaman ise Avrupa modernist sinemasında olduğu gibi karakterler üzerinden yeni özne temsilleri sunan ve izleyicinin zihninde düşüncelere, sorgulamalara hatta öznel özgürleşmelere yol açan bir farkındalık yaratır.

Bu çerçevede çalışmanın ilk bölümünde özne ve öznellik kavramlarının tanımlarına ayrıntılı bir şekilde değindikten sonra Aydınlanma felsefesi üzerinden modern öznenin inşasında önem arz eden eserler ve filozoflar incelenecektir. Bunun ardından bu öznellik teorisine eleştiri getiren 18. ve 19.yy eserleri incelenecektir. Bu isimler belirlenirken günümüz öznelliğine temel olan özne tasarımına ilk eleştirileri getiren Nietzsche ve Freud gibi kendisinden sonra gelecek teorisyenlere de kaynaklık edecek filozoflar ele alınacak, ardından ise bu teorik tartışmalar Lacan, Foucault, Deleuze, Guattari, Lazzarato, Rossi, Read gibi daha çok neoliberal öznellik eleştirisi yapan teorisyenler üzerinden değerlendirilecektir. Çalışmada bu isimlerin belirlenmesinde, öznellik alanına ilgi duymaları kadar sinema alanına karşı duydukları ilgi de belirleyici olmuştur. Son olarak ilk bölümün son kısmında günümüzde öznelliklerin nasıl üretildiği ve teknoloji, kendini gerçekleştirme, girişimcilik ve borç ilişkisi gibi kavramlarla ne tarz bağlantılarının olduğu ortaya konacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise sinema ve öznellik üzerine yazılmış olan eserlerden yola çıkarak, Hollywood sinemasında farklı anlatılara ait olduğu düşünülen filmler, özne üretme biçimleri bakımından, karakterlerin anlatılara göre farklı görünümlere ve temsillere bürünmeleri bakımından ele alınacaktır. Bu anlamda ikinci bölümde öncelikle teorik açıdan sinemada öznellik kavramının ilk teorisyenleri üzerinden günümüzdeki çalışmalara değinilerek, değişik anlatı yapılarına göre nasıl farklı karakterler ve öznellikler inşa ettiği ele alınacaktır. Ayrıca Bordwell ve bilişsel öznellik üzerinde çalışan teorisyenler aracılığıyla, filmde yaratılan öznenin, filmi izleyen (alımlayıcı) özne üzerindeki etkileri de ele alınacaktır. Bu çerçevede değerlendirilecek filmler belirlenirken doğrudan bir türü ya da yönetmen sinemasını incelemenin kısıtlayıcı olacağı düşüncesiyle, anlatı kavramı ekseninde filmleri seçmenin daha uygun olduğuna karar verilmiştir. Ayrıca araştırma evreninin Hollywood sineması olarak seçilmesinin

nedeni ise, konvansiyonel klasik anlatı sinemasının neoliberal öznellik üretiminin merkezinde ve tüm öznellik çalışmalarının da eleştiri odağında olmasıdır.

Buradan hareketle değerlendirecek filmlerde üretilmiş olan öznellikleri anlatı ekseninde tartışabilmek adına, filmin konusu, öykü ve olay örgüsü gibi içeriğe dair unsurların yanında kurgu, kamera açıları, mizansen gibi biçimsel öğelere de başvurulacaktır. Sinema ve öznellik tartışmaları genel olarak anlatı ve kökeni edebiyatta da bulunan “bakış açısı” kavramı çerçevesinde ele alındığı için filmler, konusuna dikkat edilmeden, anlatı yapısı gözetilerek seçilmiştir. Bu filmler ve anlatısal kodlar belirlenirken Bordwell’in *“Narration in The Fiction Film”*, Branigan’ın *“Point of View in The Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film”*, Constable’ın *“Postmodernism and Film”* ve Ramirez Berg’in *“A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films”* isimli kitaplarındaki klasik, modernist, post klasik ve postmodernist anlatı tanımlamaları ve tartışmaları dikkate alınmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ayrıca bu yazarların anlatı stillerine ve öznellik üretim ilişkilerine nasıl baktıkları üzerinden klasik, modernist ve postmodernist anlatıların detayları ve biçimsel/içeriksel özellikleri incelenecektir. Bu bağlamda tüm bu anlatıların ötesinde bir kavram olarak “bakış açısı” kavramı ele alınacak ve sinema politikasının temeli olarak öznellik üretiminin günümüz teknolojisi ile ilişkisi semiyotik evrenler üzerinden değerlendirilecektir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise araştırmanın yöntem, sınırlılıkları ve örneklem dünyasına değindikten sonra filmler sahip oldukları anlatı tarzı, olay örgüsü ve öznellik üretim koşulları açısından değerlendirilecektir. Her filmde izleyici özne ve karakter arasındaki anlatı sürecini kavramak açısından tüm anlatısal unsurlar ele alınacak ve bu anlatısal tarzlarla, karakterler arasındaki ilişki “öznelleştirme” üzerinden tartışılacaktır.

Ülkemizde sinema ve öznellik üzerine yapılan akademik çalışmaların sayısının azlığını da göz önünde bulundurarak, bu çalışmanın önemi bu alandaki boşluğu doldurmaya katkıda bulunmak amacıyla, sinema ve öznellik üretimini anlatısal olarak değerlendirmesinde, günümüz öznellik tartışmalarını güncel teknolojiler ile ilişkisi

kapsamında ele almasında ve öznellik üretiminin diğer görsel üretim alanlarında hangi semiyotikler aracılığıyla ortaya konduğunun incelemesinde ortaya çıkacaktır.

Bu anlamda çalışmada ele alınacak filmler sırasıyla şunlardır: *Muhteşem Münazaracılar* (The Great Debaters, 2007), *Soysuzlar Çetesi* (Inglourious Bastards, 2009), *Aşk* (Her, 2013), *Yıldızlararası* (Interstellar, 2014), *Yeniden Başla* (Demolition, 2015).



1. BÖLÜM

ÖZNE VE ÖZNELLİK

1.BÖLÜM

ÖZNE VE ÖZNELLİK

1.1.Özne

1.1.1. Özne Nedir?

Özne, genel olarak algılayan, düşünen, olaylar ya da şeyler karşısında bir bilince ve eyleme kapasitesine sahip olan bir varlık anlamına gelir. Aydınlanma öncesi dönemde özne, yaratan-kul ilişkisi içerisinde dünyaya atılmış bir varlık iken Aydınlanma çağı ile birlikte düşünen, ayakları üzerinde duran, karar alabilme kapasitesine sahip bir varlık olarak anlam değişimine uğrar. Her ne kadar tarihsel süreç içerisinde özne kavramının anlamı ve içeriği “sürekli olarak” değişse de öznenin ansiklopedik olarak iki genel tanımından bahsedilebilir.

Türk dil kurumu özne kavramının; “1. Bir cümlede bildirilen işi yapan, yüklem bildirdiği durumu üzerine alan kimse veya şey, fail, süje, 2. Bilinci, sezgisi, düş gücü olan, bazı filozoflara göre de dış dünyaya karşıt olan birey” (Türk Dil Kurumu, 2019) tanımlarını öne çıkarır. Ahmet Cevizci ise “özne” kavramının yunanca “dayanak”, “temel” anlamlarına geldiğini belirterek bu tanımın felsefedeki “töz” tanımına fazlasıyla yakın olduğunu belirtir. Zira orta çağ felsefesinde zihinden ya da bilinçten bağımsız bir şekilde “orada”, “fiilen var olan şey” anlamlarını taşımaktadır. Fakat bu anlam özellikle modern felsefenin başlaması ve Aydınlanma düşüncesiyle birlikte değişmeye başlar zira “özne artık algı, tasarım, izlenim, düşünce ve duylara dayanak olan, düşünen, hisseden, bir şeylerin bilincinde olan şey olarak ben ya da zihin anlamına gelir.” (Cevizci, Felsefe Sözlüğü, 1997, s. 668) Özne Platoncu anlamda belli bir anda belli bir büyüklüğe, belli bir küçüklüğe sahip olmalıdır (Deleuze, 2015, s. 15) ve bu bağlamda özne (zihin=özne) Gilles Deleuze için hareket yoluyla, hareket üzerinden tanımlanmalıdır çünkü “zihin özne [sujet] değildir, tabidir [assujetti]. Özne zihinde ilkelerin etkisi altında kurulduğu zaman, zihin kendini bir Ben¹ olarak kavramaya başlar çünkü nitelik kazanmıştır.” (Deleuze,

¹ Burada sözü geçen “ben” kavramının altını çizmek adına Bourdieu’nun yazdıklarına göz atmak metnin tartışma bağlamını anlamak açısından önemlidir; “(...) ben ya da ego (moi): Bireyin öznel bütünlüğü,

2016, s. 19) Bu nitelik tam da Aydınlanmanın inşa ettiği, akla ve rasyonel temellere yaslanan bir özne inşasıdır ve bu çerçevede her özne, kesin bir perspektife göre dünyayı ifade eder ve aslında farklı bir dünya haline gelir. (Deleuze, 2004, s. 51)

Michel Foucault öznenin, “özne” olarak nitelenmesini sağlayan şeyin iktidar ve onun ilişki kurma biçimleri olduğunu belirtir. Ona göre özne sözcüğü iki anlama sahiptir; bir yanıyla özne denetleme ve bağımlılık mekanizmalarıyla başkasına tabidir fakat diğer yandan vicdan ya da öz bilgi ile kendi kimliğine bağlanmıştır. Özne, Foucault için her iki açıdan da boyun eğdiren ve itaat ettiren bir iktidar biçimini buyurur. (Foucault, 2014, s. 63) Bu anlamda Foucault için “Özne”, “İktidar” ve “Bilgi” kavramları, öznenin varoluş temelleri açısından birbirinden ayrılamayan kavramlar olarak önem arz etmektedir.

Felsefi ve kavramsal açıdan sürekli olarak bir anlam kayması ve tartışmaya yol açan özne ile ilgili diğer tanımlara² göz atmak gerekirse örneğin Terry Eagleton için (Eagleton, 2010, s. 107) “Özne, doğa’yı yönetir ve manipüle eder, ama yine de özne kendi yaratılışında hiçbir maddilik parçacığı içermediği için, öznenin nasıl olup da salt nesneler gibi aşağı dereceden şeylerle ilişkiye girdiği, bir sırdır.” Aynı şekilde Alain Touraine öznenin kendi üzerine ve yaşanan deneyim üzerine düşünme anlamına gelmediğini belirtir. Ona göre özne “önce toplumsal roller olarak adlandırma eğiliminde olduğumuz ama gerçekte toplumsal ve kişisel yaşamın birer tüketici, seçmen ya da hedef kitle yaratan (...) iktidar merkezleri tarafından kurulması olan şeyin tam karşıtıdır ve toplumsal hareket olarak ancak düzen mantığına karşı çıkma biçiminde mevcut olabilir.” (Touraine, 2002, s. 261-262)

Jean Paul Sartre’a göre (2015, s. 29) özne çok karmaşık bir meseledir ve aslında özne derken belirli tarzdaki bir iç eylemden, sistemden, içsellğe işaret eden bir sistemden bahsedilmektedir. Victor Lektorsky’e göre özne bir bilişe sahip olan, bilişsel ilişkinin ne olduğunu bilen ve madde üstü bir varlık olmaksızın, nesnel gerçekliğin içinde yer alan

bilinçli bireyin kendini diğerlerinden ayırt etmesini sağlayan bütünlük. Freud’un öğretisinde insanın ruhsal bütünlüğünü oluşturan üç kereden biri. Psikolojide bilinçle özdeş olarak görülür.” (Bourdieu, 1995, s. 242)

² Göymen, özne kavramında bir kelime oyunu olduğunu belirtir. Latince kökeni itibarıyla bir destek ya da temel (substratum) anlamına gelen, zaman içerisinde Kant’ın da etkisiyle “kişisel özelliklerin faili olma anlamındaki subjectum sözcüğü ile özdeş hale gelir. Fakat kavram Fransızca, İspanyolca, İngilizce gibi dillerde subjectus yani hukuka ve iktidara tabi olma anlamını da sürdürür. (Göymen, 2013, s. 11)

bir varlıktır. (Lektorsky, 1998) Betül Çotuksöken (2010, s. 140) öznenin bilen ve dile getiren bir varlık olduğunu fakat düşünme edimiyle birlikte özne olmanın sadece ilk safhasını gerçekleştirdiğini, özne olmanın asıl koşulunun ikinci aşamadan yani, düşüncelerini dile getirme, dillendirme aşamasından geçmek olduğunu belirtir. Zygmunt Bauman, özneyi hiçbir zaman bütünlüklü bir kişi olarak hareket etmeyen bir şey olarak niteler ve özne “yalnızca yaşamını ikide bir kesen birçok "sorun"dan birinin anlık bir taşıyıcısı olarak hareket eder; kişi olarak Öteki üzerinde ya da bütünlük olarak dünya üzerinde de etkili olmaz” (Bauman, 2011, s. 240) der. Gülnur Acar Savran (2004, s. 21) öznenin söylemsel bir kurgu olduğunu anımsatır ve Foucault’nun tanımlamasına paralel bir şekilde öznenin iktidar yatağı olan bir bilgi, arzu, beden alanı olduğunu belirtir. Luc Ferry ise özneyi Nietzsche’nin öldüğünü ilan ettiği fakat buna rağmen çağdaş düşünceye musallat olmuş ve kendisinden asla kurtulunamamış bir “felsefi” hayalet olarak niteler. (Ferry, 2012, s. 11)

Bu alan üzerine en önemli çalışmaları yapmış kişiler arasında yer alan Nick Mansfield, özne ve öznellik konusunu kavramak için iki kavram üzerinde durmak gerektiğini belirtir: “özne” ve “kendilik”. Kendilik (self) kavramı, özne (subject) kavramının işaret ettiği toplumsal ve kültürel birtakım duyguları ve düşünceleri içermez. Oysa gündelik yaşamımız sürekli olarak karmaşık, toplumsal, politik, kültürel ve felsefi yani kısmi/parçalı çıkarlarımız üzerine kuruludur. Bu anlamda kendi/kendilik kavramı ile sürekli karıştırılan özne kavramının üzerinde durulması gereken noktası bu bağlantıdır. Ayrıca Mansfield’in de tekraren belirttiği gibi özne kavramı kökensel olarak “alta yerleşmiş ya da itilmiş olma” anlamına gelmektedir. (Mansfield, 2006 , s. 13)

Bununla birlikte Mansfield öznenin felsefi ve kuramsal olarak dört farklı kullanıma sahip olduğunu belirtir;

“-Birincisi, cümleyi başlatan ya da sürdüren ilke, gramer öznesidir. “Ben” sözcüğünü, öncelikle yaşamımız olarak ifade ettiğimiz ve birlikte edindiğimiz deneyimlerin, duyguların ve eylemlerin kaynağı anlamında bilir ve kullanırız.

-İkincisi, meşru politik öznedir. Çeşitli biçimlerde, bizim toplumsal etkileşimimizin sınırlarını tanımlayan ve sözde en önemli değerlerimizi somutlaştıran anayasa ve yasalar, sabit güçlerin ve kodların aktörleri ve icracıları olarak bize, hukukun, devletin ve bir kralın öznesi olduğumuzu anlatır. Liberal

demokratik toplumlarda, en azından kuramsal olarak, bu öznellik sınıflaması, bizim bireysel haklara saygılı olmamızı talep eder.

-Üçüncüsü, felsefi özne'dir. Burada 'ben', hem bir analiz nesnesi hem de bilgi ve hakikatin temelidir.... Dünyayı nasıl bilebilirim? Dünyada eylemde bulunduğumu nasıl bilebilirim? ve dünyayı nasıl yargılayabilirim? Burada özne, ahlakın, hakikatin ve anlamın merkezine yerleştirilmektedir.

- Dördüncüsü de insani bir varlık olarak özne'dir. Şahsiyet analizimiz politikanın, felsefenin ve dilin terimlerine göre ne kadar ayrıntılı olursa olsun, karmaşık, tutarsız ve tıka basa doldurulmuş bir dünyada ortaya çıkan ve düzene, mantığa ve sisteme meydan okuyan zengin ve dolaysız bir deneyimin belirgin odağı olarak kalırız..." (Mansfield, 2006, s. 14-15)

Getirdiği dört farklı özne yaklaşımı neticesinde bir soykütük oluşumu için çabalayan Mansfield için özne ve öznelliğin ne olduğu konusunda bir netlik ve sonuç sözü konusu değildir. Özne onun da belirttiği gibi Sigmund Freud ve Jacques Lacan'ın çalışmalarından sonra Aydınlanmanın kendisine tahsis ettiği "akıl" varlığı olma durumunun ötesinde duygu, istenç ve arzu varlığı olarak ele alınmaya başlanır. Bu anlamda Özne "daima dışındaki bir şeye -bir düşünceye ya da ilkeye veya öteki özneler topluluğuna bağlıdır.³ Etimolojik olarak, özne olma, 'alta yerleşmiş (ya da alta itilmiş) olma'⁴ anlamına gelir. İnsan daima bir şeye göre özne ya da bir şeyin öznesidir." (Mansfield, 2006, s. 14) Dolayısıyla özne sürekli olarak bir başkasına, diğerine ihtiyaç duyar. Özne, düşüncesini, fikirlerini, imgelemine kendi dışındaki dünya aracılığı ile kurar ve bu olanaklar olmaksızın bir özne inşa olamaz.⁵

³"Marcel Mauss'un öğrencisi olan Louis Dumont, Homo hierarcicus adlı eserinde (ve başka eserlerinde), sosyolojik açıdan "birey" i tanımlamak için şunu yazar: Ampirik özne her toplumda bulunan, düşünebilen, konuşabilen, irade sahibi bireydir, insanlığın bölünmez temel birimidir ve böylece sosyolojinin ana konusudur. Kurumların normatif öznesi ise modern insan ve toplum ideolojilerimizde bulunan, özerk, bağımsız, dolayısıyla da özünde toplumsal olmayan, sadece bireyciliğin damgasını taşıyan modern dönem içinde rastlanan bireydir." (Bourdieu, Bir Otoanaliz İçin Taslak (çev. Murat Erşen), 2012)

⁴ Özne (ve doğal olarak, onunla ilintili olan nesne) konusu diğer bir yanıyla her zaman epistemolojinin alanına girmiştir. Karl Mannheim'ın "özne-nesne" üzerine yazdığı cümleyi aktarmak gerekirse "epistemolojiyle ilgili tüm kurgular, yönlerini özne-nesne kutupluluğuna göre tayin ederler (...)" (Mannheim, 2002, s. 38)

⁵ Bu konuda Nancy ve Connor tarafından editörlüğü yapılan "Who Comes After The Subject" kitabına göz atmak faydalı olabilir. (Nancy, Connor, & Cadava, 1991)

1.2.Öznellik

1.2.1. Öznelğin Tanımı ve Genel Özellikleri

Öznellik TDK'nın Güncel Türkçe sözlüğünde (TDK Web, 2018) “öznel olma durumu, sübjektivite” ya da yazın terimleri sözlüğünde ifade edildiği haliyle “kişileri, nesneleri yazarın kişiliğine bağlı olarak, yazarın duygularına göre yansıtan anlatım özelliği, nesnelliğin karşısı” olarak tanımlanır. Diğer yandan öznellik “öznel, bir yargının kişiye bağlı olarak değer biçilmesi (kazanılması) için söylenmektedir. Biçilen (atanan) değer açısından bakıldığında kişiden kişiye göre değişen, herkes için farklı olan değer” anlamına gelir. (Wikipedia, 2018)

Bu anlamda öznellik herhangi bir kişinin ya da eyleyenin herhangi bir olay, durum ya da şey(ler) karşısındaki öznel fikirler bütününe ifade eder. Daha önce belirtildiği gibi “modernite” bağlamı içerisinde özne, kökeni Aydınlanmaya götürülen bir düşünce varlığı olarak tanımlansa da öznellik aynı zamanda duyu, his, algı ve bütünlüklü olarak bir bilinç üzerinden oluşur. Bu anlamda öznellik “ben kimim?” sorusuna verilen (duyguları, fikirleri, hisleri hatta kendimizi ait hissettiğimiz kimlikleri de içeren) yanıtların toplamını kapsar. Öznellik (Wikipedia, 2018) birçok kaynak tarafından farklı şekilde tanımlanmış ‘bilinçlilik, faillik, birey olma durumu’, gerçeklik ve hakikatle ilgili merkezi, felsefi bir kavramdır. Yani özne bir yanıyla perspektifler, duygular, inançlar ve arzular gibi bilinçli deneyimlere sahip bir birey anlamına gelir ve öznellik oluşturur. Diğer yanıyla ise özne olan bir şey, geniş anlamıyla başka bir varlığa (bir nesneye) göre hareket eden veya güç kullanan, fail olan bir varlık anlamına gelir ve öznelliğini başka bir varlık üzerinden oluşturur.

Beverly Skeggs'in (2002, s. 12) kimlik ve sınıf üzerine yapmış olduğu çalışmasında belirttiği gibi öznellik bir toplumda söylemsel pozisyonlar üzerinden oluşturulur ve bu anlamda öznellik yalnızca toplumsal ilişkiler ve yapılar içerisindeki konumlar üzerinden inşa edilebilecek bir şeydir. Bu toplumsal/sınıfsal konum üzerinden yapılan tanımlama Karl Marx açısından da (gelecekteki Marksist teoriyi etkileyecek şekilde) geçerlidir zira Alain Touraine'nin (2002, s. 123-124) Marx için temelde incelenmesi gereken şeyin bir kişilik görünümü, insan modelleri ya da bir kolektif

öznellik sunuyor gibi görünen burjuvazinin öznellik üretme konumları olduğunu belirtir çünkü üretilen öznellik ne olursa olsun, özne her zaman “yanlış bir bilince” sahip olacağı için öznellik kavramı üretim güçleri ile üretim ilişkilerinin dışında düşünülemez. Dolayısıyla öznellik temel olarak sınıf ilişkileri anlamına gelir.

Maurizio Lazzarato (2016b, s. 53), Bergsoncu bir kavrayış ile öznenliğin asla kişiye ait bir şey olmadığını ve onun zaman olduğunu belirtir. Ona göre edimsel olan bir şey nesnel niteliklere, virtüel olan şeyler ise öznel niteliklere sahiptir. Bu anlamda “algı, zaman, duygu gibi kavramlar öznenliğin ürünleri değildirler. Tersine asıl öznellik algıya, zamana ve duyguya içseldir; öznellik bu kişisel olmayan kuvvetlerin bir kıvrımıdır.”

Böylelikle öznellik aslında “kendilikler arasında ayrıma meydan okuyan ya da basitçe içsel yaşamımızın niçin öteki insanları kaçınılmaz olarak ya arzuya ve ilgiye ihtiyaç duyan nesneler olarak ya da bizi düş kurmaya yüreklendiren genel ve soyut bir ilkeye işaret eder. Bu açıdan özne daima dışındaki bir şeye bağlıdır.” (Mansfield, 2006 , s. 13) Bu şey kimi zaman bir düşünce, kimi zaman duygularımız ve eylemlerimiz, kimi zaman ise bizlerin dışındaki diğer öznenlerdir. Ne var ki Mansfield bir şeye bağlı olma durumunu “benlik” ve “kimlik” tartışması üzerinden yürütmek adına bazı sorular sorar ve öznenliğin temel taşı olan “ben”in canlı, yoğun, duygular arasında bir buluşma noktası olduğunu belirtir;

“Ben” sözcüğünü söylediğimde neye gönderme yapmaktayım?... Benim kendilik duyum nereden gelir? Benden mi kaynaklanır yoksa kendiliğinden mi ortaya çıkar?... Kendi mevcut benim, patronum, ailem, arkadaşlarım, sosyal güvenlik sistemi, sevdiğim biri ya da sokaktaki tehlike gibi farklı biçimler içinde ve karşısında, “Ben”, farklı mıyım?... “Ben” bu yüzden, çok biçimsel ve alabildiğine soyut kavramlar ve çok canlı, yoğun duygular arasında bir buluşma noktasıdır. (Mansfield, 2006 , s. 11)

Öznenin evde, sokakta, iş yöneticisinin yanında farklı “ben”lere sahip olması öznellik ve kimlik tartışmalarını beraberinde getirir zira “kimlik” ve “öznellik” sıklıkla karıştırılan ve birbirinin yerine kullanılan kavramlardır. Çalışmada ele alınacak tartışmanın doğru yürütülmesi açısından bu iki kavram arasındaki farka kısa da olsa değinmek gerekir.

1.2.2. Öznelik - Kimlik Ayrımı

Öznelik kavramında olduğu gibi kimlik kavramının içeriği de tarihsel süreç içerisinde değişmiş ve özellikle günümüzde kimliklerin edinimi fazlasıyla dijital bir hal almıştır. Kimlik sosyolojik olarak bireyin bir toplumsal ilişkiler bütünü içerisinde geliştirdiği ya da edindiği bir şeydir. Kültür, din, aile, ahlak vb. kavramlar kişilerin kimliklerinin oluşmasında etkili olur. Bireylerin çalıştığı meslekler (örneğin akademisyen kimliği, işçi kimliği, memur kimliği vb. gibi), gelir düzeyleri (alt-orta-üst sınıf) ve içinde bulundukları genel toplumsal yapı aracılığıyla oluşturdukları kimlikler toplumsal yapıyı yansıtır. Örneğin bir birey herhangi bir olay karşısında “baba” kimliği ile davranış sergilerken, “akademisyen” kimliğini ön plana çıkarmayabilir ya da tam tersi bir şekilde bazen olaylar bireylerin sadece “akademisyen” kimliklerini ilgilendirecek tarzda gelişebilir.

Ansiklopedik olarak kimlik, “Toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü” ya da “toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirtiler, nitelikler ve özelliklerle, bir kimsenin belirli bir kimse olmasını sağlayan koşulların, onun kişiliğine ilişkin özelliklerin tümü, bir insanın kim olduğu” (TDK Web, 2018) olarak tanımlanır. Güvenç ise (1997, s. 3) kimliği; “kişilerin, grupların, toplum veya toplulukların kimsiniz, kimlersiniz sorusuna verdikleri yanıt ya da yanıtlar” olarak tanımlar.

Jan Asmann, kimliği (2018, s. 141-142), “bireysel kimlik”, “toplumsal kimlik” ve “ortak kimlik” olarak üçe ayırır. “Bireysel kimlik” temel olarak doğduğumuz andan itibaren kazandığımız kimliktir.⁶ Bu kimlik türü bireyin kendini tanımladığı doğal ve kültürel tüm olguları (yaşımız, boyumuz, kilomuz, nerede doğduğumuz vd.) kapsar. “Toplumsal kimlik” bireyin toplumsal hayata katıldıktan sonra edindiği ya da ona yüklenen birtakım roller, yetkiler ve kişilik özellikleridir. Bu kimlikler genel olarak bireyin sosyal kabul görmesi üzerinden kurulur ve burada bireyin kişisel kimliğinden çok toplumsal olarak benimsediği ve öne çıkardığı davranış/kimlik modeli önemlidir. “Ortak

⁶ Aynı bireysel kimlik tanımlaması Giddens tarafından da sürdürülür: “Bu kimlik bireyin “kendinin bilincinde olma” anlamında bilincinde olduğu şeydir. Başka deyişle, bireysel-kimlik bireyin eylem sisteminin devamlılığının bir sonucu olarak verili bir şey değil, aksine bireyin refleksif etkinlikleri içinde rutin bir biçimde yaratılması ve sürdürülmesi gereken bir şeydir. (...) Bireysel-kimlik sadece bireye has bir özellik, hatta özellikler bütünü değildir. Bireysel-kimlik kişinin kendi biyografisinden hareket ederek refleksif olarak kavradığı benliktir. Kimlik burada yine de zaman ve mekânda sürekliliği gerektirir; ancak bireysel-kimlik aktör tarafından refleksif olarak yorumlanan türden bir sürekliliktir. O kişiliğin bilişsel bileşenini içerir.” (Giddens, 2010b, s. 74-75)

kimlik” ise bireysel ve toplumsal kimliğin ötesinde bir özdeşlik ilkesi üzerinden çalışır. “Ortak kimlik, bir grubun yarattığı ve üyelerinin özdeşleştiği imgedir. Kendini bu kimlikte tanımlayan bireylerin varlığı ölçüsünde vardır.” Bu anlamda ortak kimliğin genel olarak simgesel ilişkiler üzerinden işlediği söylenebilir. Bu bağlamda Asmann için (2018, s. 138-139) kimlik her şeyden önce bir bilinç sorunu anlamına gelir ve bu hem bireysel kimlikler hem de toplumsal kimlikler için geçerlidir. Bilinç sorunu olarak nitelenmesinin altında kimliğin oluşma aşamasındaki anlamsal ilişkiler vardır. Örneğin yaşanan bir olay ya da söylenen bir söz bireylerde farklı anlamlara yol açar ve bu da yeni anlamlar üzerinden kimlikler üretir.

Anlam ve (anlam üzerinden) kimlik üretimi Cevat Özyurt’a göre özellikle modern toplumlara ait bir olgudur ve kapitalizm, hız, büyüme gibi küreselleşme ile koşut işleyen kavramlar üzerinden üretilir. Bu sebeple o, post-modern kimlikler olarak nitelediği kimliklerin hassas, hızlı değişebilen kimlikler olduğunu belirtir. Bireylerin özgür bir şekilde seçebildikleri ve sonrasında çıkarıp “atabildikleri” postmodern kimlikler siyasi ve bazı toplumsal olayların sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Teknolojinin gelişmesi, farklı kültürlerin çağdaş teknolojiler üzerinden etkileşime geçmesi bireylerin yeni kimliklerle tanışmasında etkin bir biçimde rol oynar.⁷ (Özyurt, 2007, s. 192-193)

Ne var ki teknolojinin bu etkinliği kimlik alanında önemli çalışmaları bulunan Manuel Castells için bir sorun anlamına gelir çünkü kapitalizm tarafından oluşturulan yeni örgütlenme biçimi günümüz toplumlarına damgasını vurur ve bu biçim “çalışma esnekliği ve istikrarsızlığı”, “emeğin bireyselleşmesi”, “sanallık kültürü” ve “bir akışlar uzamı” oluşturur. Paradoksal bir biçimde bu (yeni) toplumsal örgütlenme biçimi Castells’e göre “son yirmi beş yılda teknolojik devrim, kapitalizmin dönüşümü ve devletçiliğin ölümünün yanı sıra, küreselleşme ve kozmopolitleşmeye karşı, kültürel tekillik ve insanların kendi hayatları, çevreleri üzerinde denetim sahibi olmaları adına güçlü kolektif kimlik ifadelerinin yükselişini de” yaratır. (Castells, 2008c, s. 4) Fakat kolektif kimliklerin üretilmesi Castells için bir yanılsama anlamına gelir zira kapitalizmde asıl önemli olan sorun kimliklerin nasıl, nereden yola çıkarak ve kim (ya da hangi aygıtlar) tarafından, ne için üretildiği sorunudur.

⁷ Morley ve Robins’in eserinin özellikle birinci bölümü “çağdaş kültürel kimliklerin oluşmasında ve bu kimliklerin çelişkili ve karmaşık doğasında” iletişim araçlarının rolüne odaklanır. (Morley & Robins , 1997, s. 19 - vd)

Kimliklerin inşası, tarihten, coğrafyadan, biyolojiden, üretken ve üremeye yönelik kurumlardan, kolektif hafızadan, kişisel fantezilerden, iktidar aygıtlarından ve dinsel vahiylerden malzemeler kullanır. Ama bireyler, toplumsal gruplar, toplumlar bütün bu malzemeyi, içinde bulundukları toplumsal yapıya, uzam/zaman çerçevesinden kaynaklanan toplumsal koşullara ve kültürel projelere göre işler, bütün bu malzemenin anlamını yeniden düzenler. (Castells, 2008c, s. 14)

Bu anlamda kimliğin inşası her zaman iktidar ilişkileri üzerinden türediği için Castells kimlik inşasını üç farklı biçim ve kökene ayırır; 1.“Meşrulaştırıcı kimlik”: Toplumsal kurumlar tarafından, toplumsal eyleyenler karşısında egemenliklerini daha fazla işler hale getirmek için kurulur. 2.“Direniş Kimliği”: hâkim konumda olana karşıt olan veya hâkim konumda olanlar tarafından değersiz görülen aktörler tarafından üretilir ve temel olarak toplumsal kurumlara işlemiş olan ilkelerden farklı (ya da bunlara itiraz eden) ilkelere dayanan muhalefet için kurulur. 3.“Proje Kimliği”⁸: “Toplumsal aktörlerin, kendilerine sunulan kültürel malzeme temelinde toplumdaki konumlarını yeniden tanımlayan yeni bir kimlik inşa etmeleri; bunu yaparken bütün bir toplumsal yapıyı değiştirmeyi amaçlamaları” için kurulur. (Castells, 2008c, s. 14)

Böylelikle kişilerin kimlikleri ile ilişkisi daha çok bir anlam ve tecrübe ilişkisi çerçevesinde oluşur. Castells’e göre bir kimlik ile bir olayı değerlendirirken aslında belirli bir anlamın, başka anlam kaynaklarına göre değerlendirilmesi süreciyle karşı karşıya kalırız çünkü kimlikler bir “öz inşa” süreci içerirler ve bu süreç de her kimlik inşasında yeni anlam kaynakları yaratır. Anlam kaynağı, toplumsal olarak eyleyenin, gerçekleştirdiği eylemi ne için yaptığı sorusuna verdiği sembolik tanım anlamına gelir ki zaten genel olarak kimlik inşası tarihten, coğrafyadan, bireysel ve kolektif hafızadan, biyolojiden bağımsız düşünülemez.⁹ Bireylerin de kimlikler aracılığı ile kurmuş oldukları

⁸ Bu noktada proje kimliğine ayrı bir parantez açmak gerekir zira Castells için “proje kimliği” günümüz toplumlarında komünal direnişlerden doğar: “Artık özneler inşa edilirlerse ya da inşa edildiklerinde, bugün çözülme süreci yaşayan sivil toplumlar temelinde değil, komünal direnişin sürekliliği olarak kuruluyorlar. Modernlikte (erken ya da geç) proje kimliği sivil toplumdan hareketle inşa ediliyordu (sosyalizmin işçi hareketini temel alması örneğinde olduğu gibi); oysa ağ toplumunda proje kimliği, geliştirilebilirse eğer, komünal direnişten doğuyor. Ağ toplumunda kimlik politikalarının kazandığı yeni asallığın asıl anlamı budur. Komünal direnişin dönüştürücü öznelere dönüşmesinin işleyiş süreçleri, koşulları, sonuçları tam da enformasyon çağında bir toplumsal değişim teorisinin alanıdır.” (Castells, Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür - Kimliğin Gücü (çev. Ebru Kılıç), 2008c, s. 19)

⁹ Aslında “bütün kimlikler, bir toplumsal ilişkiler sistemi içinde oluşur ve birbirlerini karşılıklı tanımları gerekir. Kimlik... bir "nesne" olarak değil, "bir simgeler ve ilişkiler sistemi" olarak düşünülmelidir ... herhangi bir failin (agent) kimliğinin sürdürülmesi, tek, belirli bir kimlik değil; sürekli bir yeniden oluşum sürecidir ve bunda öz tanımlama ve farklılığın onaylanması boyutları birbiriyle devamlı iç içe geçer ... kimlik, kolektif eylemin dinamik, gelişmekte olan bir yönüdür.” (Schlesinger’den aktaran Morley & Robins, 1997, s. 73)

bu ilişki kendi toplumsal ve kültürel koşullarına göre farklılık göstermektedir. (Castells, 2008c, s. 12-13) Bireyler, gruplar ve topluluklar içinde bulundukları toplumsal koşullara göre bu kimlikleri inşa ederken aslında toplumsal bir iktidar ilişkisini yeniden üretmiş olurlar.

Buna karşın üretilmiş olan bu iktidar ilişkileri aslında kimliğin kendiliğinden oluşan bir şey olmanın ötesinde, “dışarıdan” bireye sunulan (ya da dayatılan) bir olgu olduğunu gösterir. Pierre Bourdieu (2009, s. 202) toplumsal imgelerin ve bunlar aracılığı ile üretilen kimliklerin “benimsetilen” şey olduğunu, Robbins (2013, s. 153) kimliklerin yeni, hareketli, keşfedilen fakat tamamıyla banal olduğunu, Laclau (2000, s. 11) kimliklerin öznelerde çoğullaşan, kimi zaman çakışan, kimi zaman da farklılaşan fakat dağıtılan bir şey olduğunu, Lazzarato (2016a, s. 14) Deleuze ve Guattarinin eserlerinden mülhem, “toplumsal tabi kılma” aracılığıyla kimliklerin, cinsiyetlerin, öznelliklerin, mesleklerin, milliyetlerin bizlere “tahsis” edildiğini belirtir.

Buradan da anlaşılacağı üzere kimlik iki farklı düzlemde değerlendirilebilir; bir yanıyla genel olarak dışarıdan edinilen/dayatılan bir olgudur, diğer yanıyla her zaman belirli kısıtlamalarla kendini bireyler üzerinde inşa eder. Bu anlamda “kimlik” kavramı önceki örneklerden de anlaşılacağı üzere her zaman bir kısıtlama ve belirli sabitlerle birlikte inşa olur. “Akademisyen” olmanın, “kadın” olmanın, “baba” olmanın ya da “erkek” olmanın getirdiği bazı sabitler vardır. Donald Hall bu durumu şöyle ifade eder;

“İki kavram bazen birbirinin yerine kullanılsa da “öznellik” kavramı kimlik kavramından nispeten farklı bir anlama geldiği için bu kadar kullanışlı bir kavramdır. Bizim amacımız açısından bir kişinin kimliği, kısa ya da uzun vadede, tutarlı bir kişilik ve toplumsal varlık biçimi veren belirli özellikler, inançlar ve bağlılıklar olarak düşünülebilir, fakat öznellik her zaman bir kimlik ve öz-bilinçlilik aşaması anlamına gelir; aynı zamanda, kimliği tam olarak kavrama yeteneğimiz üzerindeki sayısız kısıtlamalara ve çoğu zaman bilinemez, kaçınılmaz sabitlere izin verir. Hassas bir kavram olarak öznellik, bizi kimliğin nasıl ve nereden ortaya çıktığını, ne ölçüde anlaşılabilir olduğunu ve kimlik üzerinde hangi etki veya kontrolün herhangi bir ölçüsüne sahip olduğumuzu sorgulamaya davet eder.” (Hall, 2004, s. 3)

Bu anlamda öznellik kavramı bu sabitlerin üzerindeki bir toplam, bir şemsiye kavram olarak düşünülebilir. Zaman zaman kimlik tartışmaları ile karıştırılsa da öznellik tarihin her anında edimde bulunma yani faillik (agency) ile koşuttur. Yani özne ve kimlik üzerine yapılan çalışmalarda belirtildiği gibi “ben kimim” sorusunun yanıtı “kimlik”lerden daha çok “öznellik” kavramının tanımına bir açıklama getirir. Bowie’nin

de belirttiği gibi öznellik “en çok insan failliğinin belli nedensel yasalar açısından açıklanamayan ahlaki zorunlulukları takip etme kabiliyetini içermesi olgusuyla ilgilidir.” (Bowie, 2003, s. 18)

1.3.Özne ve Özneliliğin Kökenleri ve Kısa Tarihi

1.3.1. Aydınlanma Özneliliği - Düşünen Özne

Aydınlanma dönemi ya da aydınlanma hareketi genel olarak 16-17.yy ile başlatılan ve 19.yy’a kadar sürdüğü iddia edilen bir politik, felsefi, düşünsel ve bilimsel ilerleme anlamına gelen dönemi ifade eder. Rönesans sonrasında bilimin ilerlemesinin etkisiyle felsefede, sosyal hayatta, ekonomide ve neredeyse diğer tüm alanlarda kullanılmakta olan sistemler de değişmeye başlar. Bu değişimin sonucu olarak “akıl” ve “rasyonalizm” kendisini toplumsal ve bilimsel olarak tüm alanlarda göstermeye başlar.

Her ne kadar Hampson (1991, s. 11) ve diğer birçok yazar Aydınlanmaya dair genel olarak bir tanımlama yapmanın olanaksızlığından ve bu tanımlama çabasının birçok tutarsızlığa sahip olacağından söz etseler de Aydınlanma çağı, kavramın İngilizce kökeninden de anlaşılacağı üzere “Enlightenment” yani aydınlık olan çağ anlamına gelmektedir. Bu anlamda kavramın kökenindeki aydınlık vurgusu, rasyonel bilginin ve aklın aydınlattığı bir çağı işaret eder. Avrupa tarihçilerinin Aydınlanmanın kökenini Rönesans’a ve oradan da 12.yy’a kadar götürmelerine karşın Ahmet Çiğdem, “aydınlanma” kavramının “Avrupa’nın her tarafında etkili olan, geleneksel olarak İngiliz Devrimi’yle başlatılıp, Fransız Devrimi’yle bitirilen felsefi bir hareket ve daha da önemlisi, bu hareketin sonuçlarıyla belirginlik kazanan toplumsal ve siyasal bir sürece göndermede bulunduğunu” belirtir. (Çiğdem, 2011, s. 13)

Bu süreç her şeyden önce Rönesans ile temelleri atılan bir araştırma ve ilkeler inşa etme sürecidir. Tıp alanında, astronomi ve denizcilik alanında, makine ve mekanik alanında ortaya çıkan gelişmelerle birlikte yeni bir “bilim” ve “özne/insan” ruhunun temelleri atılmaya başlanır. Francis Bacon, Descartes, Diderot, Locke, Voltaire, Hume, Kant, Leibniz, Spinoza, Descartes ve daha birçok filozof ile birlikte 17.yy’da yeni bir düşünce dünyaya (fakat özellikle de Avrupa kıtasına) yerleşmeye başlar.

“17. yüzyıl felsefesi her şeyden önce, yeni bir tarih felsefesinin ya da en azından yepyeni bir tarih duygusunun egemen olduğu bir felsefedir. Bu felsefe, dünyaya ve insana bu yeni bakışın bir sonucu olarak, insanı eyleminin ve bu arada tarihin öznesi kılan yeni ve seküler bir tarih felsefesi geliştirir. Yaratıcı ve özgür insan,

bundan böyle kendi kurduğu ve yapıcısı olduğu için de anlamı kendisine kapalı olmayan bir tarihin öznesidir.” (Cevizci, 2011, s. 437)

Ortaya konan bu yeni özne düşüncesi, orta çağ ve öncesinde dünyaya hâkim olan mitsel düşüncenin yerine, aydınlanmanın yaratmış olduğu akılcı düşüncüyü öneren ve insanın doğa ile ilişkisi bakımından kendisine rasyonaliteyi ve bilimsel bilgi anlayışını temel alan yeni bir öznellik anlayışı ortaya çıkarır. İnsan artık hem düşünme edimini gerçekleştiren bir varlık olarak, hem de tarihin öznesi, yani eyleme kapasitesine ve kudretine sahip bir varlık olarak “kul” olmaktan çıkar. O, doğayı incelemede, yaşamı deneyimlemede ve diğer tüm toplumsal ilişkilerde artık dinsel düşüncenin kendisine öğrettiği/dayattığı öğretilerden kurtularak gözlem yapmayı ve deney yoluyla öğrenmeyi aktif hale getirir. Ranciere’in belirttiği gibi “aydınlanmanın yarattığı özne/birey fikri bir tür aşkınlığa ve demokrasinin, insan haklarının kökeni olan bir mutlaklığa erişir.” (Ranciere, 2015, s. 33)

Aydınlanma düşüncesi ile yaratılan bu özne fikri, orta çağ insanı olarak adlandırılan, dinsel söylemler aracılığı ile inşa edilmiş olan geçmişteki öznenin irdelenmesi ile daha net bir şekilde ortaya çıkar;

“Orta çağ düşüncesinin bildik insan nosyonunda bütünüyle yoksun olduğunu, insani oluş düşüncesine tamamen yabancı kaldığını belirtmek gerekir. Orta Çağ’da insan başka her şey bir yana günah işlemiş, işlediği günah nedeniyle Tanrı’nın cennetinden kovulmuş ve dolayısıyla düşmüş bir varlıktı. Orta çağ felsefesinde, meseleye bu şekilde yaklaşıldığı içindir ki, Tanrı’nın cennetinden sürülmüş yaratıklar olarak insanlar, bireyler veya bireylerden müteşekkil bir halk olarak değil de kul olarak tanımlandılar.” (Cevizci, 2013, s. 15)

Bu anlamda Orta Çağ’ın insan algısının ve toplumsal yapısının “Kartezyen” özne anlayışı ile uyuşmadığı ortadadır. Buhr ve Schroder’in belirttiği gibi;

“Çağdaş insanın çelişkileri ilk kez Aydınlanma Hareketiyle genel insanlık bilincine taşınmıştır. Bu çelişkilerin başında, bilim ile inanç arasındaki çelişki gelir. Bilim ile inanç arasındaki çatışmanın sonunda, bilim, gerek insanın doğaya egemen olmasını sağlayıcı gerekse onun pratik faaliyetini yönlendirici bir araç olarak inanç karşısında üstün gelmiştir.” (Buhr, Schroder, & Barck, 2006, s. 56)

Orta çağda “evrensel düzen” kavramı da herhangi bir bilimsel temele dayanmadığı için, yaşam ve yaşamı etkileyen diğer tüm olgular kadercilik anlayışı çerçevesinde oluşturulur. Düzen zaten ezelden-ebede, değiştirilemez bir şekilde tanrı tarafından yaratılmıştır ve bu evrende bir özne olarak ne insanın kendisine ne de “akıl” aracılığıyla gerçekleştireceği eylemlere yer yoktur. Tam da bu sebeple orta çağda yapılan

bilimsel çalışmalar genel olarak “büyücülük” kapsamında değerlendirilmiş ve dikkate alınmamıştır. Descartes’in bir araya getirmeye çalıştığı şey bu üç kavramdır: edimde bulunma, düzen ve akıl. Artık insan “düşünen bir varlık” olarak bu üç kavramı doğrudan gerçekleştiren ya da en azından “özne” olarak onun da olduğu bir felsefi, toplumsal düzlemde gerçekleşecek olan bir düzenin/evrenin içerisinde yer alır. (Bumin, 2010, s. 47) Dolayısıyla insan bir eyleme kapasitesine sahip, kendi ayakları üzerinde duran, karar verebilen, “akıl” kavramını ontolojisinin temel taşı haline getirmiş bir özne olarak tarih sahnesinde yerini alır. Böylelikle Aydınlanma düşüncesiyle birlikte, politika, sosyoloji, felsefe, bilim, doğa bilimleri ve incelemelerinin yanı sıra toplumsal olarak birçok açıdan özne merkeze alınır ve insandan hareket ederek, birey eşsiz bir şekilde otorite haline getirilir.

Bireyin tarih sahnesindeki bu yeni konumunun ilk kurucusu Fransız matematikçi ve filozof Rene Descartes’dır. Ona göre bireyin eyleyen yani özne olabilmesinin koşulu şüphe duymasından kaynaklanır. “Şimdiye kadar, en doğru ve şüphe götürmez olarak kabul ettiğim şeylerin hepsini duyulardan ve duyular vasıtasıyla öğrendim. Halbuki bu duyuların aldatıcı olduklarını bizzat kendim tecrübe ettim” (Descartes, 1942, s. 31) sözlerinden de anlaşılacağı üzere onun için özgürleşmenin ve özne olabilmenin yolu şüphe aracılığı ile düşüncelerimizi ve benliğimizi özgürleştirmemizden geçer. “Düşünüyorum, öyleyse varım”¹⁰ sözündeki düşünen bireyin ilk yapması gereken “ben” kavramı üzerinden, şüpheleri aracılığıyla akli özgür bırakmaya çalışmak olmalıdır. Ricoeur’un da belirttiği Descartes’in yapmış olduğu bu özne ve gerçeklik sorgulaması “ilk olarak “kuşku duyan kim?” sorusuyla bağıntılı “kim?” sorusu, “düşünen kim?” ve daha kökten bir şekilde “var olan kim?” sorusu ile bağlanıp birleştirildiğinde yeni bir dönemece varır.” (Ricoeur, 2010, s. 9)

“Ben artık daha fazla, özsel bir amaçla tanımlanmaz ya da bağlanmaz, yalın bir biçimde asli bir doğa ya da telosu gerçekleştirmekle sınırlanmaz. Modern felsefenin karakteristik beni, bilincin soyut ve cisimleşmemiş öznesidir. Descartes’in bu bene ilişkin açıklaması onun bilgi için şüphe edilemez temeller bulma teşebbüsünden doğar. O yalnızca kendilerinden şüphe etmenin imkânsız olduğu inançlardan emin olurken, ünlü kökten şüphecilik ya da şüphe yöntemini

¹⁰ Deleuze cogito ile Descartes’in aslında dört bileştiriciyi karşımıza çıkardığını belirtir: “düşünüyorum ve bu bağlamda etkinim; bir varoluşum var, bu varoluş ancak zaman içinde ve edilgin bir ben’in varoluşu gibi belirlenebilir; şu hâlde ben, kendi öz düşünme etkinliğini, bunu etkileyen bir Başkası gibi görmek zorunda olan, edilgin bir ben olarak belirlenmişim.” (Deleuze & Guattari, 2001, s. 36)

izler. Bu yöntemle Descartes hemen, kesin olan tek şeyin “varım, var oluyorum” olduğu sonucuna ulaşır.” (West, 1998, s. 27-28)

Descartes’ın ulaştığı ve ürettiği “ben”/”özne” basit bir şekilde sadece kuşkuları aracılığıyla var olan bir varlık olarak değil fakat zamanda tarihi inşa eden, hatta “kendilik”i her şeyin ötesine yerleştiren bir anlam verme varlığı olarak inşa edilmiştir. Mansfield’den aktarmak gerekirse;

“Bilginin anahtarı, insanın dünyadaki yeriyle ilgili yeni anlayışın başlangıcını gösteren “ben” sözcüğüyle ilgili formülasyonda bulunmuştur. Her ne kadar Descartes’ın düşünümünün vardığı yer, Tanrı’ya inancını yeniden güçlendirmiş olsa da, onun manivelası kendilik tanımıdır. Bu yüzden Descartes’da Aydınlanma düşüncesinin taptığı ve vurguladığı iki ilkeyi de birlikte buluruz: ilki, dünyadaki tüm deneyimin ve bilginin temeli olarak kendilik imgesi (Ben her şeyden önce ben Varım) ve ikincisi, dünyaya düzen vermek için kullanılabilecek rasyonel yeti tarafından tanımlanan biçimiyle kendilik (anlam veriyorum).” (Mansfield, 2006, s. 26)

Bu anlamda insan Aydınlanma ile birlikte artık yalnızca kendi ayakları üzerinde duran bir eylem varlığı olmaz aynı zamanda kendi inşa etmeye başladığı dünya içerisinde tarihin de yapıcı öznesi konumuna gelir ve öznenin bu konumlandırılması sadece Descartes tarafından değil, neredeyse tüm Aydınlanma filozoflarının eserlerinde bir “kendilik” olarak bulunur. Örneğin Kant “Aydınlanma Nedir?” isimli metinde yanıt olarak bireyi “self” olarak belirtir ve onu yetkin olmamak ile suçlar. Kant için öznel bu durumdan ötürü suçludur çünkü bu durumdan kurtulmaları ancak akıllarını kullanma yoluyla gerçekleşebilir.

“Aydınlanma insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır Sapare Aude! Aklını kendin kullanmak cesaretini göster! Sözü şimdi Aydınlanmanın parolası olmaktadır.” (Kant, 1984, s. 213)

Aydınlanma düşüncesi Kant’ta da görebileceğimiz gibi insanı/özneyi kendi varlığının ve eyleme kapasitesinin farkında olan bir “kendilik” olarak tanımlar ve rasyonalizmin sadece bilim ve araştırmada değil hayatın tüm alanlarında kullanılması gerekliliği üzerine bina edilir. Bu anlamda özne tartışmaları sadece öznenin felsefi olarak ele alınması üzerinden değil aynı zamanda modernliğin (ve belki de ideolojik olarak modernitenin) taşıyıcısı ve kurucusu olması üzerinden ilerler. Zira modernlik üzerine

düşünüldüğünde akla ilk olarak Aydınlanma felsefesi yani kartezyen akıl gelmektedir. Çünkü daha önce de bahsedildiği gibi “düzen” düşüncesi sadece evrene hâkim olmak değil fakat aynı zamanda toplumsal, kültürel, siyasi alanlarda da yeni olguları, kurumları modernlik çerçevesinde inşa etmeyi gerektirir.

Modernlik aydınlanma ile ortaya çıkmış olan yeni kartezyenist anlayış aracılığıyla hayatı dönüştürmek anlamına gelir. Bumin’in de belirttiği gibi modernlik bir (2010, s. 7) “zihniyet, dünyaya bir bakış ve bu bakışın yöntemleri, yaklaşımı ve bilgi kuramsal araçları bakımından belli bir tarzda belirlenmiştir. Bu tarz kendini evrenselci ve akılcı olarak tanımlar ve bu tanımlamada bilim kadar ve belki de ondan daha büyük bir ölçüde felsefenin payı vardır.” Bu anlamda hem felsefi açıdan hem de sosyolojik açıdan “modernliğin hedefi, teknik ve pazarların birleşik dünyasıyla, giderek daha çok tehdit edilen ve giderek daha saldırganlaşan kimliklerin parçalanmış evreninin birbirinden ayrışmasını önlemek ve hem düşüncede hem de demokratik kurumlarda akılcılığın, kişisel özgürlüğün ve kolektif kimliğin bağdaşabileceği uzamı araştırmaktır.” (Touraine, 2002, s. 12) Bu çerçevede modernlik¹¹ “salt değişim ya da olaylar silsilesi de değildir; akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılmasıdır. İşte bu nedenle modernlik toplumsal yaşamın çeşitli bölümlerinin giderek artan farklılaşmasını içerir. Bu bölümler ise siyaset, ekonomi, aile yaşamı, din ve özellikle de sanattır...” (Touraine, 2002, s. 24)

Buna karşın modernlik yine Touraine’in belirttiği gibi özünde salt aklın egemenliğine karşı çıkan her şeyi yok etmeyi kendisine temel edinmek anlamına da gelmez. Aksine akıl ile öznenin iletişiminden oluşur. Bu çerçevede özne akıldan yoksun bir biçimde kendi geleneksel kimliklerine takılır, akıl da özne olmadığı durumlarda salt güçlülük anlamına gelebilir. Bu anlamda geçtiğimiz yüzyıl hem aklın diktatörlüğünün cisme bürünmesi hem de öznenin totaliter hareketleri ile bu tezi doğrular nitelikte olaylara şahit olmuştur. (Touraine, 2002, s. 18) Özne ve kartezyenist akıl tam da yaşananlar sebebiyle henüz ortaya çıktığı dönemde çağdaşları tarafından eleştirilmeye başlanır.

¹¹ “Anthony Giddens, modernliği, dört ana boyutuyla birlikte sanayicilik, kapitalizm, savaşın sanayileştirilmesi ve toplumsal yaşamın tüm veçhelerinin gözetimi olan tümel bir üretim ve denetim çabası olarak görür ve dolayısıyla güçlü biçimde bütünleşmiş bir modernlik imajı sunar. Hatta modern dünyanın ana eğiliminin, bu dünyayı uluslararası iş bölümü ve her biri bir dünya olan ekonomilerin oluşumu biçimini alan, ama aynı zamanda dünyasal bir askeri düzen ve denetim sistemlerini merkezileştiren ulus devletler kisvesine de bürünen ve sürekli gelişen bir küreselleşmeye doğru götürdüğünü de ekler.” (Giddens’tan aktaran Touraine, 2002, s. 44)

Genellikle Descartes Kartezyenizm'i olarak anılan ve hem modernliğin hem de modern özneliliğin temeli olarak belirtilen "kuşku duyma" yoluyla akıl ve düşünen özneye erişme bir eleştiri noktası olmuştur. Henüz o dönem içerisinde Descartes ve Kartezyenizm'e karşı İngiliz tümevarımcı felsefeden gelen eleştirileri Norman Hampson, Voltaire'den şu terimlerle aktarır: "Özellikle Descartes, önce sanki kuşkuluymuş gibi yaptıktan sonra, anlamadığı şeylerden öylesine büyük bir kesinlikle söz ediyor ki... Eğer vücut hakkında beni bu kadar yanılttıysa, ruh hakkında bana söylediği her şeyden de kuşku duymalıyım." (Voltaire'den aktaran Hampson, 1991, s. 74)

Öznenin ve insanlara yüklenen bu yeni özneliliğin inşası öncelikle felsefi bir sorgulamayı gerektirir. Ponty'nin belirttiği gibi artık salt bir düşünüm yaşayan özne olmanın yanında, algılarımın ötesinde, özgür düşünen bir özne olarak kendiliğimi inşa ettiğim ve kavradığım belirtilir. Fakat bu kendilik deneyimi ve cogito nasıl mümkün hale gelir ve hangi anlamlara gebedir? Ponty'e göre bu sorunun cevabı apaçık ortadadır zira "düşünüyorum" dediğimde öncelikle kendimi psişik bir olguyu saptama içerisinde bulurum ve bu saptama anlık bir saptamadır, "deneyimin sürmemesi koşuluyla düşündüğüm şeyi benimserim, sonuç olarak da ondan şüphe duyamam. Bu - psikologların cogitosudur. Bir ana ait bu cogito, Descartes'ın "düşündüğüm sürece var olduğumdan eminim" dediğinde aklından geçen şeydir." (Ponty, 2006, s. 58) Fakat Ponty'nin apaçık bulduğu bu cevap Descartes'ın düşünme fiilinden, bir kendilik bilincini yani bütün bir modern/postmodern/post-truth toplumlar üzerine inşa edilen "ben" ve benlik kavramını nasıl çıkardığını açıklamaz.

"Peki cogito'dan 'ben'i nasıl çıkaracak? Yani 'cogito' nasıl olup da 'ergo sum' diyecek? Aşırı kuşku ile varılan yere bir de varanın olması Descartes'a pek açık seçik gelir. O da 'ben'dir. Burada kullandığı yöntem tümünden gelimli bir akıl yürütmenin açık-seçikliğidir. Apaçık bir öncül vardır, (cogito) ve bundan dolaysız olarak 'ben'i çıkarır. Sezgiyle ulaştığı düşünceyi mükemmel bir açık-seçiklik olarak kuran Descartes'ı bir adım daha atmaktan, yani bu 'düşünce'nin açık seçikliğinden düşünen bir benin varlığını çıkarsamaktan, türetmekten, 'Düşünüyorum o halde varım' kesinliğini ilan etmekten hiçbir şey alıkoyamaz. (...) Bu özne, kavram ve varlığın birinden diğerinin apaçık görüldüğü, birinden diğerine apaçık geçildiği, geçirgen (transparan) bir öznedir. Öznenin kanıtı bir yerde zaten transparanlığı, zaten açık seçikliğidir. O denli besbelli, o denli açık seçik ve o denli saydam. İşte bu transparan 'düşünen ben' aynı zamanda insanın tarihte ilk kez bir özne olarak kurulmasıdır. Bu özne bir şey olmaktan önce 'kendi'dir. Ben, her şeyden önce ben'im'dir. Bu kendilik, giderek Batılı bireyin dünyanın tüm geri kalanını 'öteki' olarak kurgulamasının meşru temeli olacaktır.

Giderek, onun özne-nesne düalizmi, nesneyi (maddeyi) öznenin tasarımı olarak kurmasına yol açacaktır.” (Çetinkaya, 2019)

Nesneyi, yani kendi dışındaki diğer tüm maddeyi özne ekseninde ve özne için kavramak özne/nesne ikiliğini ortaya çıkarır. Descartes ve Kant da dahil olmak üzere günümüze kadar ulaşan birçok felsefi ve politik kuramın kökeninde özne, bu aydınlanmacı aklın ve bilim anlayışının temsilcisi ve eyleyeni olarak tarihte yerini alır.¹² Yaratılan bu öznellik ile insan artık kendini akıl varlığı olarak kurmayı bir adım öteye taşıyarak doğayı incelemenin ötesinde dönüştürmeyi ve ele geçirmeyi amaçlamıştır. Öznenin¹³ dışındaki tüm maddi dünyanın nesneleştirilmesinin bedeli budur.

Bu bedel Ricouer’ın de belirttiği gibi bir hırs üzerine inşa edilir. Öncelikle “ben” kavramının “düşünüyorum” içerisinde bir şekilde çıkarılmasına, sonrasında ise mantıksızlık düzeyinde bir “ilk hakikat” düzeyine getirilmesine ve sonunda da aslında bu “ben”in bomboş bir yanılsama olarak tekrar aşağılanmasına neden olan şey yine aynı hırdır. Özneyi bu anlamda merkeze koyma hırsı Descartes’ten Kant’a ve ondan Fichte’ye, nihayetinde ise Husserl’e kadar varacak olan yeni bir köktenleşmeyi ortaya çıkarır. (Ricoeur, 2010, s. 6) Bu köktenleşme bireyi sadece yeni bir öznellik içerisinde mutlak bir varlık haline getirmekle kalmaz, aynı zamanda onu doğadan gitgide uzaklaşmaya doğru iter. Bu köktenleşme ile ortaya çıkan özne/nesne ayrımının altında ise akıl kavramının modernlik içerisinde yanlış konumlandırılmış olmasıdır.

Modernlik her ne kadar mitsel ve tanrısal olan bölünmüş düzenin yerine akılcı bir düzen koyuyor gibi gözükse de burada bir konumlandırma hatası mevcuttur zira modernlik buraya akılcılaştırılmış bir dünya koymak yerine, doğrudan bir karşıtlık üzerine kurulu bir şekilde “sihrin ve kutsamaların büyüdü dünyasını bozup, yerine fırtınalı

¹²Guattari’nin, Descartes tarafından ortaya atılan bu öznellik anlayışına getirdiği itiraz önemlidir; “Descartes’ın ortaya atmış olduğu gibi özne kendi kendine olmaz; var olmak için düşünmek yeterli değildir. Çünkü bilincin dışında birçok değişik varolma şekilleri kendilerini ortaya koymaktadır; bunun yanında, düşünce kendi kendisini yakalamaya çalışırken, tıpkı çılgın bir topaç gibi döndüğü de olur. Varoluşun alanlarından hiçbir şeyi yakalayamadan, bu varoluşun alanları da kendi taraflarında, kıtaların yüzeyinin altındaki tektonik plakalar gibi, birbirlerinden türüyorlar. Belki de, öznenin bahsetmek yerine, her biri kendi hesabına çalışan öznelliğin bileşkelerinden bahsetmek daha yerinde olur. Bu da birey ile öznelliğin arasındaki bağı zorunlu olarak yeniden incelemeyi, en başında kavramları birbirlerinden ayırmayı gerektirecektir. Bu öznellik vektörleri zorunlu olarak, bireyden geçmemektedir: Birey, aslında, insan gruplarını, sosyo-ekonomik bütünlükleri, bilgisayara verili makinaları vb. içeren süreçlere göre "varış" noktasında bulunmaktadır.” (Guattari, Üç Ekoloji (çev. Ali Akay), 2000, s. 24)

¹³Bu yeni özne anlayışı aslında benliğin parçalanmasına ve çözülmesine yol açar ve kişisel benlik bütünlüğüne duyulan inanç ideolojiktir, düşseldir, fantastiktir... kendimizi daha iyi hissetmek üzere bulabileceğimiz her bütünlük yanılsaması, yalnızca yanıltıcı, aldatıcı ve akılcı öznelliği oluşturmak anlamında yanlış olarak kalacaktır. (Frosh, 2014, s. 57-58)

ilişkileriyle modernliğin dramatik tarihini çizen iki gücü, aklı ve Özne’yi, akılcılaştırma ve öznelletirmeyi koymuştur” (Touraine, 2002, s. 55) ki bu durum da bilim ve din çatışmalarının büyümesinin sonucunda tartışmayı akılcılığın çok ötesinde bir noktaya taşımıştır. Oysa özne ve akıl sürekli bir arada bulunması gereken, modern düşünceye egemen olan ve insanın eylemlerinde ona rehberlik edecek olan yeni bir bileşim olarak öne sürülmesine rağmen, yaratılan bu akıl ve öznelletir insanı doğanın efendisi olma konumuna getirmiştir. Özellikle 18.yy’da ortaya çıkan modern iktisat teorileri ve Aydınlanma felsefesi tarihi içerisinde Fizyokratlar olarak bilinen bir grup Fransız yazarın öznenin doğayla ilişkisini iktisadi bir temelde yeni bir “doğa kanunu” olarak açıklamaları bu konuda etkili olmuştur.

“Bu doğa kanunu, ilk kez dile getirildiğinde, çok iyimser bir Tanrı hikmetine dayanır gibi gözükmemektedir. Zenginlik, ilahi bir mucizeyle doğanın insana artıkiyecek ve hammadde üretimini sağlamasına ve bunu sağlayan bitkilerin aynı zamanda tohum da üreterek kendi devamlılıklarını sürdürmesine dayanır. İnsan çabasının yalnızca olan şeylere yeni bir düzen vermekten öteye gidememesine karşın, doğa yoktan var edebilir bir tasarıma sahiptir. Doğanın cömertliğinin yarattığı zenginliğin dağılımını doğal bir uyum tarafından yönlendirilir ve aklını kullanarak insan, kendi kurumlarını doğa yasalarıyla eşgüderek, ütopyan bir mükemmeliyete ulaşmasa da en azından, yaşam düzeyini gitgide iyileştirmeyi başarabilir.” (Hampson, 1991, s. 89)

Doğanın insana bahsettiği cömertlik ve buradan elde edilecek zenginliğin nasıl elde edileceği ve dağılacağı konusu da Aydınlanmanın kökeninde yer alan “akılcı” öznelletiri merkezinden uzaklaştıran bir diğeri konudur. Zira 18.yy iktisatçıları açısından insanın doğa ile ilişkisi Avcılık, Hayvancılık, Tarım Toplumu ve Mübadele üzerinden doğrusal bir şekilde, ilerlemeci bir tarih anlayışıyla ele alınır. Bu tarih anlayışına göre insanın doğa ile ilişkisi içerisinde yaşamını idame ettirmesinin temel taşı olan “emek” de artık alınıp-satılan bir metaya dönüşmeye başlar.¹⁴ Tıpkı doğanın bahsettiği zenginlikler gibi, insan emeği de tüm zenginliklerin kaynağı olarak görülür ve doğadan nasıl faydalanıyorsa, insan emeğinde de aynı şekilde faydalanılması¹⁵ gerektiği fikri yaygınlık

¹⁴ Debord’un belirttiği gibi toplumun doğrudan ekonomiye bağlı olduğu bu aşama sınıf mücadelesi ve onların yürüttüğü sonuçlara bağlıdır. Tam da bu aşamada “toplum, ekonomiye bağlı olduğunu fark ettiği anda, aslında ekonomi topluma bağlıdır. Egemen görünecek kadar büyümüş olan bu gizli güç de gücünü kaybetmiştir. İktisadi bağlamda o [nesne ç.n.] ben [özne-ç.n.] haline gelmek zorundadır. Özne, toplumdan, yani bizzat toplum içinde yer alan mücadeleden başka bir yerde ortaya çıkamaz. Öznenin olası varoluşu, tarihin iktisadi temelinin ürünü ve üreticisi olarak ortaya çıkan sınıf mücadelelerinin sonuçlarına bağlıdır.” (Debord, 1996, s. 31)

¹⁵ Bireyin ve bireyin emeğinin sömürülmesi üzerine kurulan bu yeni öznelletir ilk bakışta çok “akılcı” temellere oturtulmuş gibi görünür. Bronowski ve Mazlish (2012, s. 487), Adam Smith’in bu durumu verimlilik artırma çerçevesinde ele alındığını belirtir: “Yaptığı çözümlemede iş bölümünün işçinin

kazanır.¹⁶ Nihayetinde “sermaye, yalnızca zenginlik üretmeye dönük maddi bir üretim aracı değildir.” (Öngen, 2009, s. 23)

Eagleton’a göre modern özneliği işler hale getiren şey bu faydalanma ilişkisidir ve o, bu durumu “burjuva özneliği”¹⁷ olarak tanımlar. Bu öznellik, doğa (ve hatta bütün gerçeklik) üzerindeki egemenliğini ne kadar fazla yaygınlaştırırsa, kendi bireysel özneliği için o kadar fazla hammadde yaratmış olur ve tüm bu alanları kendi ihtiyaçları ve arzuları için kullanmaya başlar. (Eagleton, 2010, s. 103) Oysa modernite ve öncesinde öznenin nasıl davranması gerektiği ve kendisi dışındaki her şey ile ne tür ilişkiler kurması gerektiği, içinde bulunduğu toplumsal koşullar ile doğrudan bağlantılıdır. Burjuva toplumsal düzeninin ve yaratmış olduğu yeni özneliğin yıkmış olduğu şey (mistik de olsa) bu olgusal düzen olmuştur. Bu öznellik içerisinde “nesnel” aklın yerini “öznel” bir akıl almıştır ve Eagleton için bu durum tüm nesnellik ölçütlerini yitirmek anlamına gelir ki bu da öznenin herhangi bir şeye değer atfetmesi anlamında sadece kendi kendisini referans aldığı en büyük göstergesidir. “Bu durum, modern kişinin hem meydan okuyan övüncünde (‘yalnız kendi başıma değerliyim’), hem de içi boş kederli çılgınlığında (‘Bu dünyada öyle yalnızım ki!’) görünüşe çıkar. Kendi güçlerini kullanma çılgınlığı ile bunun bomboş bir uzayda olup bittiğinin bunaltıcı bilgisi arasında hiçbir ortak zemin bilmez görünen hümanizmin ikili doğası işte budur.” (Eagleton, 2010, s. 105) Ortaya çıkan bu tekbencilik bir anlamda öznenin bütün rasyonelitesini yitirmesinin yolunu açar.

“Özne, en yüksek değere sahip olduğunu bilmeye ihtiyaç duyar; fakat öznenin tekbenciligi, böyle bir değer in biçilmesine imkân veren cetveli yürürlükten kaldırmışsa, özne bunu bilmeyecektir. Eğer dünya gitgide küçüle küçüle, tam da öznenin kendinin aynadaki itaatkâr bir imgesi oluşmuşsa, bu özne ne üzerinde ayrıcalıklı olacaktır.? Burjuva özne bu anlamda, trajik şekilde kendi kendini bozguna uğratan bir yaratık olarak görünür; öyle bir yaratık ki onun kendini-olumlaması, kendisini mümkün kılan koşulları kemirip bitirinceye dek, ona acımasızca sırtını döner.” (Eagleton, 2010, s. 104)

becerisini artırmaya yardımcı olacağından, önceki çalışma düzeninde bir aşamadan diğerine geçerken yitirilen değerli zamanın kazanılacağına ve makine kullanımının işi kolaylaştırıp, emek gücüne duyulan gereksinimi azaltacağına dikkat çekmiştir.” Fakat Marx’ın Kapital’de belirttiği gibi “Şimdiye kadar yapılmış bütün mekanik buluşların, herhangi bir insanın günlük zahmetini hafifletmiş olup olmadığı tartışmalıdır.” (Hall’dan aktaran Marx, 2013, s. 357)

¹⁶ Gen Doy, Descartes aracılığıyla ortaya çıkarılan bu akılcı felsefenin hem duyguları hem de maddi dünya ile etkileşime giren rasyonel bir bilinci ortaya çıkardığını ve bu öznelcilik görüşünün ise tarihsel bir bilimsel keşif bağlamında kapitalist ekonominin gelişmesinin formüle edildiğini belirtir. (Doy, 2005, s. 35)

¹⁷ Fakat paradoksal bir şekilde tarih, modernliğin kökeni olarak gösterilen akıl öznesi tartışılırken diğer taraftan başka bir özneliğin temellerini atar. İşçi aslında kendi emeğiyle evrensel bir öznedir ve emeğini yerine getirdiği her an bu öznellik sürecidir. Çünkü çalışması ve kendi hayatını idame ettirmesi gerekir. (Sennett, 2005, s. 68)

Böylelikle mutlak bir akıl varlığı olarak yaratılan yeni özne yaratıldığı çağdan henüz yüz yıl bile geçmeden, eleştirilere maruz kalmaya başlar.¹⁸ Rousseau modernliğin ve onunla birlikte ortaya çıkan şeylerin insanlar arasındaki eşitliği bozduğunu savunur ve ekler: tabiatında iyi olan, doğa ile iç içe olan insan, iyi ve doğal olan tabiatını modernlik ve onun akılcı kavramlarıyla yitirmektedir. Çünkü Rousseau'ya göre modern öncesi toplumlar bireylerin mutluluğuna, özgürlüğüne ve doğa ile ilişkileri içerisinde bir bütünlük kurmalarına çok daha uygundur. Ona göre modernlik ve akılcı öznellik insanlar arasındaki eşitlik durumunu yerle bir etmiş ve onlar için adeta bir eşitsizlik mekânı yaratmıştır. Zira doğal düzen içerisinde insanların hepsi eşit şartlara sahiptir ve sahip oldukları tüm yetenekler doğa kaynaklıdır.¹⁹ Bu anlamda Rousseau için Aydınlanma öznelliğinin mülkiyet²⁰ kavramı perspektifinden tartışıldığı söylenebilir. Aynı perspektif henüz yüzyıl geçmeden başka kuramcılara da rehberlik edecek ve “özne”nin ne kadar fail olduğu konusu tartışma haline gelecektir.

1.3.2. Faillik²¹ Problemi: Nietzsche, Freud, Lacan ve İlk İtirazlar

Aydınlanma yüzyılıının hemen ardından akıl ile donatılmış olan özne ve bütün toplumsal yapılar sorgulanmaya başlanır. Giddens'in (1994, s. 53) kısaca belirttiği gibi zamanı ve uzamı ayıran ve bunları akıl, bilgi ve düşünümSELLİKLE bir araya getiren aydınlanmacı modern akıl önceden de belirtildiği gibi sadece akılcı bir yapı inşa etmekle

¹⁸ Daha çok modernliğin tükenmesi çerçevesinde ele alınsa da 20.yy'da Frankfurt Okulunun özellikle Aydınlanmanın ortaya çıkardığı akla getirdikleri eleştiriler önemlidir. Gerçekten “iyi” amaçlarla ortaya çıkan “nesnel akıl” zamanla “öznel bir akla” dönüşmüş ve akılcı bir çerçeveden sadece teknik olarak doğayla ilişki kurulan bir “araçsal akla” evrilmiştir. Horkheimer'ın “Akıl Tutulması” (2018) eseri bu tartışmaların merkezinde bulunur.

¹⁹Rousseau'nun doğa ile iç içe olan öznellik fikri ve insan tabiatının doğallığı ile ilgili eleştirilerine “Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev” isimli metninin ulaşılabilir. (Rousseau, 2007)

²⁰Rousseau'nun mülkiyet ve doğal durum, yani modern öncesi toplumdaki eşitlik ve modern sonrasındaki eşitsizlik ve sınıfsal ayrım tartışması, kendisinden sonra gelen bütün öznellik teorilerini etkileyecektir. Rousseau'dan 50 yıl sonra Marx, yaratılan bu eşitsizlik ve sınıfsal ayrımın modernliğin değil tüm insanlık tarihinin merkezinde olduğunu iddia edecektir: “Özgür insan ile köle, patrisyen ile pleb, bey ile serf, lonca ustası ile kalfa, tek sözcükle ezen ile ezilen birbirleriyle sürekli karşı karşıya gelmişler, kesintisiz, kimi zaman üstü örtülü, kimi zaman açık bir savaş, her keresinde ya toplumun tümüyle devrimci bir yeniden kuruluşuyla, ya da çatışan sınıfların birlikte mahvolmalarıyla sonuçlanan bir savaş sürdürmüşlerdir.” (Marx & Engels, 1991, s. 109-110)

²¹Faillik kavramı da tarihsel süreç içerisinde anlam değişimlerine uğrayan bir kavramdır. “Örneğin Reinhardt Koselleck failliği tarihte olup bitenlerin arkasındaki unsur olarak tanımlamaktadır. Bu yaklaşımın tam zıttını benimseyen postmodernistler ise failliği “toplumsal yapıların takmış oldukları iplerin ucunda sallanan kuklalar” biçiminde nitelendirmektedirler. Faillige ilişkin genel kabul gören yorumlardan bir tanesi, failliği kişinin kendi arzularını gidermek için mümkün olan seçenekleri fayda – bedel analizine sokarak en iyi olanı seçeceği şeklinde açıklayan Rasyonel Seçim teorisine aittir. Faillik bir başka yerde “bireyin kimliğini oluşturmak, geliştirmek ve korumak amacıyla sosyal yapılara angaje olmasını sağlayan açık ve düşünümSEL bir nitelik” olarak tanımlanmaktadır.” (Göymen, 2013, s. 17)

kalmayıp bu yapıyı sınırlarının son haddine kadar ilerletmiş ve birey ile rasyonalizm kavramının kesişmesinin yerini “bireyin endişesi”, “bireyin sömürülmesi”, “bireylerin eşitliği” gibi hiç de akılcı olmayan yeni tartışmalar almıştır. Çünkü aydınlanma ve onun bilim anlayışının getirdiği makinesel sistem bireye bir özgürlük veriyor gibi gözükse de onun faillliğini (yani emeğiyle ilişkisini) yok eden ve emeği sadece makine denetimine indirgeyen bir biçime büründürmüştür.

“Sanayi üretimi tarihini orta çağdan bu yana üç döneme ayırıyoruz: 1. Küçük el zanaatı ustalarının az sayıda kalfa ve çırak çalıştırdığı ve her işçinin ürünün tamamını yapıp bitirdiği, el zanaatçılığı; 2. Daha çok sayıda işçinin büyük bir atölyede gruplara ayrılarak iş bölümü ilkesine göre çalıştığı, yani her işçinin üründe yalnızca bir parçayı yaptığı ve böylece ürünün ancak ardı ardına tüm ellerden geçtikten sonra tamamlandığı, manifaktür. 3. Ürünün, enerji sarfiyatıyla işleyen makinelerce yapıldığı ve işçinin eyleminin yalnızca mekanizmalarının işleyişini denetlemek ve düzeltmekle sınırlı olduğu, modern sanayi.” (Engels, 2013, s. 14)

Bu anlamda teknolojinin ilerlemesi modern sanayinin kurulmasına sebep olmuş ve bir makine sistemi yaratmıştır fakat bireylerin bu sistemde ne kadar refah içerisinde yaşadığı ve gerçek anlamda fail oldukları tartışması geçerli hale gelmiştir. Aydınlanmanın yaratmış olduğu akıl ve bilim anlayışı henüz 18.yy’dan itibaren endüstriyi ve endüstri aracılığıyla elde edilen sermayeyi bir “güç” haline getirmiş ve amacından sapmıştır.

19. yüzyılın sonlarında devletler arasında savaşlar sürerken, endüstri devriminin gelişmesiyle birlikte kitlesel olarak köylerden kentlere göç başlar. Bu göç bir yanıyla kır insanının “modernlikle” tanışmasına sebep olurken diğer yandan bu insanların yeni endüstriyel ilişkiler içerisinde sıkışıp kalmasına sebep olur. Sennett’in belirttiği gibi (2013, s. 40) sanayi kapitalizmi, kamusal yaşam ve kamusal insan üzerinde öznel olan olgulara körü körüne bağlı olan yeni bir öznellik çağı için gereken tüm ön hazırlıkları yapmaya başlar. Server Tanilli’ye göre bu durum çok büyük bir problem/zıtlık alanı ortaya çıkarır;

“18. yüzyılın sonlarından başlayarak, Sanayi Devrimi, kapitalizmin emrine makineyi ve fabrikayı verince emekle ilgili apayrı sorunlar ortaya çıkar. Kentlerde fabrikaların çağrısına yanıt verenler, çoğu kırsal kesimin köylüleri olur ve bu yığınlar, kırsalın bir yerde feodalitenin bağlarından kurtulurken, gelip sanayinin dişlilerine takılırlar. Sorunlardan biri şudur: Üretim, fabrikalarda binlerce emekçinin işi olup çıkarken, artan üretimle beraber çoğalan kazançtan aslan payını alan, iş yerinin sahibi olur; başka bir deyişle, “artı değer”i ele geçirme yoluyla bir sömürü vardır. Üretim araçlarıyla onları harekete geçirenler,

toplumun üretici güçleridir; üretim sosyal olup çıkmışken, üretim araçları üzerinde özel mülkiyet sürmektedir. Böylece, üretim araçlarının sahipleri ile, o araçları bir azınlığın yararına değil, toplumun kullanımına vermek isteyenler arasında bir zıtlık vardır. Nasıl çözülecektir bu zıtlık? (...) Ayrıca işçi, emeğinin ürünü olan şeyden kopar; onları kendi dışında birer soyut varlık, üstün birer güç gibi görür. Bunların karşısında kendi kişiliğinden, kendi insanlığından olur ve (...) tek kelimeyle yabancılaşma başlar.” (Tanilli, 2006, s. 62)

Bireyin bu yabancılaşması edebiyat alanında, resim alanında ve diğer birçok sanat dalında karakterler, öyküler, imgeler üzerinden işlenir. Birey ve onun benliği yıkılmış, parçalanmış haldedir. Geride kalan yüzyılın düşünen öznesi artık büyük kapitalist fabrikalar için bir sömürü kitlesi²² halini alır. Yüzyıl önce düşünme kapasitesi ile fil dişi kuleye oturtulan “özne” sonraki yüzyıl’da toplumsal bir sorun haline gelir. Freud, bireyin “kendi” ile ya da toplumdaki diğer bireylerle ilişkisinin akıl, düşünce, bilinç gibi kavramlar ile çok da alakasının olmadığını, bireyin eylemde bulunurken (özellikle cinsellik üzerinden inşa edilen) “bilinçaltı”nın da en az bu kavramlar kadar etkili olduğunu sistematize etmeye çalışırken, Lacan öznenin dil ve dille ilgili yapılarda inşa edildiğini yazar. Nietzsche aslında tanrının öldüğünü yazarken, bireyin ve modernlik üzerine inşa edilen akıl anlayışının öldüğünü duyurmaya çalışır. Bu anlamda Nietzsche’nin ve Freud’un çalışmaları öznellik kavramının modern anlamda temellendirilmesi açısından oldukça önemlidir.

“Yirminci yüzyılın ikinci yarısında egemen hale gelen öznellik kuramları, birincisinin öznenin yapısını (onun ‘hakikatini’) ya da doğasını tanımlamaya girişen, ikincisi de herhangi bir öznellik tanımını iktidarın ve kültürün ürünü olarak gören kabaca iki kategoriye inmiştir. İlki, Freud ve psikoanaliz ve Lacan’ın çalışması ile; ikincisi ise Friedrich Nietzsche’nin ve Michel Foucault’nun çalışması ile birleşmiştir. ... Özerk ve özgür, otantik ve doğal bir biçimde ortaya çıkan özne imgesi, yani Rousseau’nun ve Romantik şiirin öznesi şimdi nerede; düşünen, hisseden, dünyada kendine açtığı yolun faili, yeteneklerini ve enerjilerini uygulayan, heyecanlarını ifade eden özne nerede?” (Mansfield, 2006 , s. 69)

Bu özne, Habermas’ın da (2014, s. 255) belirttiği gibi batı felsefesi içerisinde Nietzsche tarafından ağır bir şekilde eleştirilmeye başlanır. Aydınlanmanın akıl kavramına yaptığı vurgunun eleştirilmesinde öncü olan Nietzsche için temel eleştiri odağı, bir akıl varlığı olarak aksettirilen, eyleme kapasitesine sahip, bedenlen var olan ve “kudret” sahibi olan bu öznenin artık söylenildiği gibi doğanın ve tüm dünyanın

²² Sennett bu noktada özne ve kitle kavramları üzerine bir paradoksu belirtir. Kitlelere bir özne, bir insan gibi bakılmadığı için modern toplumda kişiler kendilerini kitlelerden ayırtılabildikleri için insan ya da özne olabilirler, düşündükleri ya da eyleyebildikleri için değil. (Sennett, 2008, s. 67)

“efendisi” olmadığıdır. “Sonuç olarak kendisini bilgi temelinde konumlandıran bir öznenin aslında kendisine önsel, belirsiz ve kendisine aşkın bir şeye -söz gelimi varlığın dağılımına, yapı oluşturucu bir ilinekselliğe ya da söylem oluşturuculuğun üretici gücüne-dayandığını göstermektedir.” (Habermas, 2014, s. 255-256)

Nietzsche için her şeyden önce “düşünüyorum o halde varım” cümlesinin kendisi felsefe ve gramer açısından birçok soruna sebep olur. Descartes’in takip ettiği yol, yani düşüncenin varlığından düşünen bir şeyin varlığını çıkartmak her fiile fail ekleyen bir dil bilgisel alışkanlıktır. Allan Megill, Nietzsche’nin yürüttüğü bu tartışmayı dil ve gramer üzerinden net bir biçimde açıklar:

Nietzsche dilin çarpıttığı konusunda ısrarlıdır. (...)Güç İstemi’nin 484. fragmanında Descartes’in cogito ergo sum’una saldırırken bu fikri özlü bir biçimde dile getirir: “Düşünme var: Öyleyse düşünen bir şey var”: Descartes’in bütün akıl yürütmesinin sonucu budur. Ama bu töz kavramına duyduğumuz inancın 'a priori doğru' olduğunu varsaymak demektir - ortada bir düşünce olduğunda 'düşünen' bir şey de olması gerektiği fikri, her fiile bir fail ekleyen dilbilgisi alışkanlığımızın bir ifadesinden ibarettir" (KGW, 8. Abt., 2. Bd., s.215). Keza, “*Ahlakın Soykütüğü*”nde de "bütün bilimimiz hala dilin yanıltıcı etkisi altındadır ve 'özne' denen o küçük piç kurusundan kurtulamamıştır" der (GM, 1. deneme, § 13). Yine “*İyinin ve Kötünün Ötesinde*”de şöyle der: “Ben öznesinin ‘düşünme’ yüklemine koşulu olduğunu söylemek gerçeğe aykırıdır (Megill, 1985, s. 153-154)

Çetinkaya, Descartes’in aslında ‘düşünüyorum o halde varım’ı yazdığında herhangi bir sınırlamaya tabii olmayan ‘ben’ kavramını ve ‘kendi’ kavramını keşfetmiş olduğunun fakat oradaki benliğin dilsel bir şey olduğunun altını çizer. Kuşkuyu son raddeye kadar götürmenin sonucu olarak düşünmekten, düşünen bir öznenin olduğu fikri çıkar. Fakat düşünüyorum ifadesindeki ‘um’ yani ‘benliği’ vurgulayan ‘ben’ ifadesi gramerik bir yapıdır ve dile aittir. Nietzsche’nin itiraz ettiği nokta tam da burasıdır: dile ait bir yapıdan yola çıkarak ontolojik bir varlığı ortaya koymak nasıl mümkün olmaktadır?²³ Burada inşa edilen özne şahıs zamiri kullanılarak var edilen bir gramer alışkanlığından başka bir şey değildir. Eğer Descartes orada şahıs zamiri kullanmasaydı ortaya çıkan cümle “düşünüyorum” ya da “insanlar düşünür” yerine, “düşünüyor” gibi bir ifadeyi içerirdi. (Çetinkaya, 2019b)

²³ “Düşünüyorum” önermesiyle dile getirilen süreyi çözümlediğimde, kanıtlanması güç, belki de olanaksız bir dizi atak savlar görüyorum. (...) Çünkü, kendimde onun ne olduğuna karar vermemiş olsam, tam şimdi olup bitenin, belki de “isteme” ya da “duyma” olup olmadığını hangi ölçüyle belirleyecektim? (Nietzsche, 2001, s. 11)

Nietzsche'nin "Güç İstenci"nde metafizik bir yaklaşım olarak nitelediği bu benlik özünde kurulan bir şeydir. "Her şey sübjektiftir", diyorsunuz ama bu bile yorumdur. "Özne verilen şey değil, olan şeyin arkasına eklenen ve uydurulan ve yansıtılan bir şeydir ... Yorumun arkasına bir yorumcuyu yerleştirmek gerekli midir?" (Nietzsche, 2010a, s. 322) Bu anlamda Nietzsche'nin güç üzerinden eleştirdiği özne ya da kişilikler de bir yapıntı yani kurmaca niteliğe sahiptir. Dolayısıyla dilbilimsel bir yapıdan bir ontoloji elde etmek ilk eleştiri noktasıdır.

İkincil olarak Nietzsche için özne salt bir akıl varlığı olarak değerlendirilemez. Özneler toplumda başka öznelerle, nesnelerle, canlılarla ve diğer şeyle sürekli olarak ilişki içerisinde. Bunların da ötesinde birey-özneler egolara sahiptir, bağlı bulundukları topluluklar vardır ve bunlar üzerinden sürekli olarak belirli bir güç istencine sahip olurlar. Bu noktada bireyin salt akıl varlığı olarak ele alınması bazı sıkıntılara yol açar zira Nietzsche'nin "*Ahlakın Soykütüğü Üzerine*" de (2010b) belirttiği gibi insan her eylem ve olay karşısında bir ahlaki ön yargıya sahiptir. Çünkü insan aynı zamanda sürekli olarak isteyen, duyguları olan, toplumsal olarak yaşadığı olayları vicdan gibi ahlaki kavramlarla değerlendiren bir "hınç"²⁴ varlığıdır.

Tüm bu çalışmaların sonucunda Nietzsche'nin doğrudan bir teori olarak ortaya koymasa da arzuladığı bir "öznellik" tasarımı vardır ancak bu tasarım doğrudan bir insan ya da özne vaadi gibi değildir. Bu tasarımın temelleri onun "put kırıcılığında" bulunabilir. Ona göre her şeyden önce "itaat ettiren" ilişkiler, "güç ilişkileri", "egemenlik kurmaya yarayan" istençler ve ilişkiler açığa çıkarılmalıdır. Sonrasında ise bugüne kadar ulaşmış olan tüm değerler yok edilmelidir. Çünkü yaşadığımız toplumda bir bengi dönüş söz konusudur, yani zaman döngüseldir ve bu gelenekselleşmiş formlar yok edilmezse sürekli aynı döngünün içine sıkışılıp kalınacak ve üst insana ulaşamayacaktır. (Nietzsche, 2008) Üst insana (aslında Nietzsche'nin düşüncesindeki üst öznelliğe) ulaşmak için yeni değerler üretilmeli ve eski değerler paramparça edilmelidir. Üretilen yeni değerler ise sürekli olarak bir üst aşamada kendisini aşmak üzerine kurulmalıdır.

"Evrensel olanı akıl içinde konumlandıran ve sağduyuya hizmet eden iradenin aracılığıyla tutkuların denetlenmesine çağrıda bulunan Aydınlanma düşüncesine

²⁴"Nietzsche için soyut bir şekilde düşünülen kuvvetin niceliği değil, öznenin kendisinde özneyi meydana getiren doğası farklı kuvvetler arasındaki belli ilişki –ki tip de buna denmektedir– önemlidir. Alınan uyarım ne denli kuvvetli olursa olursun, öznenin kendisinin toplam kuvveti ne olursa olsun, hınç insanı, bu kuvveti uyarımın izini belirlemek için kullanır, öyle ki, eylemekten ve hattâ uyarıma tepki vermekten acizdir." (Deleuze, 2000b, s. 166)

karşı, evrensellik, Nietzsche ve onun ardından da Freud ile bilinçdışı ve onun dilinde, içselliğin engellerini yıkan arzuda yeniden su yüzüne çıkar. Bu altüst oluş en aşırı karşı-modernizme kadar götürülebilir; ancak o, aynı zamanda da ne bireysel Ben ne de toplumun oluşturduğu Kendi (Self) olan bir Özne'nin yaratılış koşuludur; bu Özne kurumsallaştırılmış kültür normlarına göre değil, kendi kendisine göre tanımlanır, ama, Bundan Özne/Ben'e giden yolu, akılla özdeşleştirilmiş olan Ben'in çevresinden dolaşan yolu keşfetmedikçe var olabilemez. Nietzsche Özne/Ben sorununa yabancıdır; ilan ettiği, yazgı aşkı (amor fati), insanı ister Hristiyan ister demokratik ya da feminist olsun, tüm öznelleştirme eğilimlerinden kurtarmak ister.” (Touraine, 2002, s. 134)

Nietzsche “üst insanı öğreteceğim size”, “insan aşılması gereken bir şeydir, tanrı öldü, artık üst insan yaşasın istiyoruz” gibi ifadeler kullanırken aslında aydınlanmanın yaptığı gibi mutlak bir öznellik inşa etmez. Aksine onun üst insanını benlikten ya da insandan ayırmak gerekir. Üstinsan, klasik bir benlik tasarımıyla daha çok bir hissetme biçimini, bir düşünme biçimini, özünde klasik insan/özne tipinden bambaşka bir tipi simgeler. (Demirtaş, Arzu ve Etik, 2016, s. 186) Çünkü Nietzsche için “insan yaşamını ve genelde yaşamı, kendi -farkındalığı olan ve düşünen insan kişisi açısından değil, ahlaki seçimler ve fark eden/anlayan bilgilere göre dünya aracılığıyla kendi yolunu aydınlatma açısından anlar. Ve her birimiz ‘istenç’ denen bir kuvvet miktarının cisimleşmesiyizdir.” (Mansfield, 2006 , s. 21) Nietzsche’nin tanrı ile birlikte öldürdüğü insan/özne tam da bu istenç varlığı olan öznedir. Çetinkaya (2019b) öznenin Nietzsche için insanın özü ya da insan doğası gibi antropolojiye özgü kavramlarla değil doğrudan varoluşçu felsefe içerisindeki kavramlarla ifade edildiğini belirtir. Bu yüzdendir ki, Nietzsche, Rousseau’nun kendine yeterli ve doğa ile iç içe bir öznellik yaratmasına ve bunu da “Toplum Sözleşmesi” aracılığıyla politik öznelliğe bağlamasına ağır eleştiri getirir. “Tanrı’nın ölümüyle doğan boşluğu, diğerleri kendi rasyonel ‘hakikatlerini üretirek Aydınlatırken, Nietzsche ‘rasyonel hakikat’ ihtiyacına saldırır.”²⁵

Aynı saldırı Nietzsche’den²⁶ hemen sonra Freud’un yüzyılın başında yazdıkları ile sürdürülür. Özne artık bir akıl varlığı olarak, ayakları üzerinde duran, ne istediğini

²⁵ Çetinkaya (Turner ve Stauth’dan aktaran, Çetinkaya 2019b) tanrının ölümünün ilanından sonra Tanrının yerine ikame kullanmayan neredeyse tek filozofun Nietzsche olduğunu belirtir; “Freud’un ikamesi, ‘varlığımızı bilinç dışının belirlediği’dir, Descartes’ın ikamesi ‘cogito’dur, Kant’ta ‘Bilen Özne’dir, Hegel’de ‘Tarih’ ya da ‘Akıl’dır, Heidegger’de ‘Varlık’tır bu. Durum sosyolojide de aynen tekrarlanır ve “neredeyse her sosyolog, ‘cemaat’, toplumsal olarak belirleyici ‘kurumlar’, belirleyici ‘tarih’, belirleyici ‘piyasa’, Durkheim’ın ‘Toplum’u vb. bir takım mutlak kavramlarda tanrının yerine konulabilecek uygun bir ikame bulmuştur” (Turner&Stauth 1997, s.23). Nietzsche hiçbir ikame kurmaz, kurguları şeyleştirmez; tüm hakikat kurguları, dünyaya aşkın bir ruhsallığın, dünyada şeyleşmesidir çünkü.”

²⁶ Her ne kadar Nietzsche ve Freud’un özne ve öznellik üzerine çalışmaları bazı kaynaklarda birbirlerine zıt gibi gözüksün de tabanda “rasyonel hakikat” eleştirisi ortaktır. Touraine (2002, s. 151) Nietzsche’nin

bilen ve bu isteklerine göre kararlar alabilen bir konumdan alınarak, “bölünmüş”, “parçalanmış” olarak ele alınmaya başlanır. Ferry’nin (2012, s. 46) öznellik tarihinin terimleriyle belirttiği gibi “Tanrı’nın ölümü” mutlak öznenin de ölümü anlamına geldiği gibi, aynı zamanda “parçalanmış öznenin” ortaya çıkışını ifade eder. Bu parçalanmış özne, bilinçdışının başkılığına tümüyle açık, dolayısıyla da benliğin şeffaf olduğu yanılmasına sığınıp içine kapanmaya asla muktedir olamayan bir öznedir.” Yani birey özellikle Nietzsche ve Freud’un eleştirilerinden sonra “artık, salt bir emekçi, bir tüketici, hatta bir yurttaş, yani, yalnızca toplumsal bir varlık olarak görülmez, içinde kişisel olmayan güçler ve diller bulunan bir arzu varlığına ama aynı zamanda da bireysel, özel bir varlığa dönüşür. Bu da öznenin yeniden tanımlanmasını zorunlu kılar.” (Touraine, 2002, s. 150) Çünkü psikanalizin devreye girmesi ile birlikte, öznenin karar alırken, eylemde bulunurken ya da düşünürken dahi “içsel” birtakım dinamiklerden etkilendiği ortaya çıkar. Bu içsel dinamiklerden en önemlisi, Freud’un “bilinçaltı” olarak adlandırdığı ve kendisinden sonra gelecek birçok kuramcıya ilham verecek olan psikanaliz kuramıdır.

Öncelikle Freud’un ileri sürdüğü psikanaliz teorisinin öznellik çalışmaları açısından önemine değinmek gerekir. Mansfield (2006 , s. 21) psikanalizin ortaya atılmış olduğu özne modellerinin istikrarlı ve kabul edilebilir olmaları sebebiyle özneliliğin en temel öznel kuramı olduğunu belirtir. Ayrıca bu kuram 1960’larda ve 1970’lerde çalışmaları öznellik üzerine odaklanmış olan birçok büyük kuramcıyı etkileyerek 80’ler ve 90’lardaki öznellik tartışmalarının merkezinde yer alan en önemli kuramcılara öncülük eder. Bu isimler arasında Lacan, Foucault, Irigaray, Kristeva ya da Deleuze ve Guattari gibi (bu tezin temel teorik iddiası açısından da önem taşıyan) isimler bulunmaktadır ve bu kuram bir anlamda bu isimlerin cinsellik üzerine, cinsiyet üzerine, etnisite ve milliyetçilik üzerine yapmış oldukları birçok çalışmanın da temel dayanağını oluşturur.

“Özne fikrini ve Hristiyanlığın getirdiği öznelleştirme hareketini kesinlikle reddederken, Freud’un bilincin ve Ben’in yıkımını, özyıkımsal arzu ile şefin otoritesini reddederek libido’yla yasayı kendinde birleştiren bir Özne/Ben arayışından ayrı” tutmadığı belirtir. Fakat buna rağmen Nietzsche ve Freud’un modernlik eleştirisi birbirine çok yakındır.” Ayrıca Nietzsche’nin çalışmaları ve özellikle de modernite ve modern özne eleştirisi kendisinden sonraki gelenekte iki farklı ekseninde sürdürülür. Bunlar; “İktidar iradesinin ayartmalarının, reaksiyoner güçlerin isyanının ve özne-merkezli aklın ortaya çıkmasının maskesini antropolojik, psikolojik ve tarihsel metotlar kullanarak düşürmek isteyen bilim adamının halefleri Bataille, Lacan ve Foucault’dur; emsalsiz bir bilgi türü iddiasında bulunan ve özne felsefesinin gelişimini pre-sokratik başlangıçlarına dek kovalayan metafizik eleştirmeninin halefleri Heidegger ve Derrida’dır.” (Habermas, 2000, s. 252)

Bu bağlamda yirminci yüzyıldaki öznellik çalışmalarının ve özne kültürünün Freud ve onun kuramını temel edinen birçok yaklaşıma ev sahipliği yaptığını belirtmek gerekir. Bunun sebebi bir taraftan daha önce belirtmiş olduğumuz bireylerin modern kentlerde yaşamaya başladıkları yeni hayatlarını sorgulamalarının neticesinde ortaya çıkan stres ve bunalım; diğer taraftan ise hayatlarındaki bu yeni ritme ayak uyduramamalarıdır. Mansfield bireylerin içinde bulunduğu bu durumun sadece sosyolojik ve ekonomi-politiğin dinamikleriyle ele alınmaması gerektiğini, diğer taraftan yirminci yüzyıldaki bazı sanat eserlerinin de bu öznelliği ve kuramları üretmeye yol açacak imgeler ürettiklerini belirtir (Mansfield, 2006 , s. 97);

Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, Hoffman ve Dostoyevsky gibi birbirinden farklı yazarların hepsi de kendi açılarından, potansiyel olarak parçalanmış, toplumsal düzen içinde her zamanki rolünü tehdit eden irrasyonel dürtülerin kurbanı olan bir kendiliğin ve doğurganlıktan çok psikolojik anlamdaki bir cinselliğin içsel yaşamına ilişkin imgeler ürettirler. Kısa on dokuzuncu yüzyıl, intihar eğilimli genç şairlerden hızla büyüyen genel evlere ve vahşi histerilere, oradan da kendiliğin kendisine karşı duyduğu radikal kuşkunun, yalıtılma korkusunun, karanlık arzularının, gizli deliliğin ve kırılabilirliğinin artarak dramatize edilmesine dek geldi ve bunlar ilerlemiş olan modern çağa oranla daha sıradan hale gelen bir öznellik çeşidi üretti.

Böylelikle aslında Freud'un çalışmaları yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan ve sadece sanat eserlerinde değil, reel olarak hayatın içinde bulunan bir öznellik tartışmasını ortaya çıkarır.

Freud insanların her ne kadar bir akıl varlığı gibi görülseler de aslında herhangi bir şey karşısındaki davranışlarının ve karar alma mekanizmalarının “bilinçaltı” denilen ve o güne kadar ki araştırmalarda hiç ortaya konmamış bir bilinç(sizlik) durumu üzerinden değerlendirilebileceğini öne sürer. Ona göre bilinçdışı bir yanıyla bilinçli eylemlerden hiç de farklı olmayan bazı eylemleri fakat diğer yandan -ki burası Freud’a göre çok daha önemli- bastırılmış olan eylemleri, yani bilinçli bir biçimde gerçekleştiremeyeceğimiz eylemleri içerir. Freud bilinçdışı kavramı ile ilgili bazı tanımlamalar ileri sürer:

“Biz bilinçdışı kavramımızı bastırma kuramından elde ediyoruz. Bastırılmış olan, bizim için bilinçdışının prototipidir. Ama biri örtük ve bilince çıkabilecek olan, diğeri ise bastırılmış ve kendiliğinden, doğrudan doğruya bilince çıkamayacak olan iki farklı bilinçdışına sahip olduğumuzu görüyoruz... Örtük olup da dinamik açıdan değil, yalnızca tanım olarak bilinçdışı olana, Bilinçöncesi adını veriyoruz. Bilinçdışı adını ise dinamik açıdan bilinçsiz olarak bastırılmış olanla sınırlıyoruz.” (Freud, 2014, s. 77)

Bu bastırılmış olan Freud’a (Freud, Haz İlkesinin Ötesinde - Ben ve İd (çev. Ali Babaoğlu), 2014, s. 79) göre doğrudan bilinçdışıyla eş anlamlı değildir fakat bastırılmış olan her şey bilinçdışı anlamına gelir. Bilinçdışı sadece bastırılmış olandan oluşmaz ama bastırılan her şey bilinçdışıdır. Hatta “ben” dediğimiz temel benliğimizin bir bölümü de kesinlikle bilinçdışından oluşur ve bu bilinçdışı bilinç öncesi gibi örtük değildir.

Psikanalize göre “Ben” (bazı Freudyen yazarlar bunu ben’i ego olarak da adlandırır) sürekli haz alma peşindedir ve temel dinamiklerini haz ilkesi üzerine oturtur. Haz ilkesine göre hareket edemediği tüm olaylar ve olgular karşısında sessizleşir ve bunları bastırır. Bu bastırma kültürel olarak olaylar ve olgular özelinde değişiklik gösterse de tüm “Ben”ler için geçerlidir. Bu bastırmaya sebep olan ise insan kişiliği açısından önemli bir yer tutan “id”dir. Freud için bilinçdışı üçlü bir psikolojik yapı içerisinde oluşur: İd, Ego, Süperego²⁷. Ona göre id, sadece hazlarımızın ve ihtiyaçlarımızın temel istenç noktası değil, aynı zamanda kişiliğimizle ilgili olarak karakterimizin en karanlık kısmıdır. Eğer bireyler olarak bizler id’imizi dinleyerek hareket edersek, herhangi bir şeyi bastırmadan, her istediğimizi yapabildiğimiz ve benliğimiz için zararlı gördüğümüz her şeyi yok edebildiğimiz bir hale bürünürüz. Oysa ego, id’in tüm bu isteklerinden sıyrılarak gerçeklikle bağımızı kuran yapısal ögedir. Ego, id olmadan yapamaz fakat id’in sebep olabileceği haz isteklerinin hangisinin yapıp yapılmaması gerektiğini dengeler ve belirler. Süperego ise bu yapının son elementidir ve “Ben”in toplumsal olarak kuracağı ilişkilerde ahlaki kuralları içselleştirdiği ve id’e ve ego’ya göre bunu yönlendirdiği kişilik kısmıdır.²⁸ Ayrıca bilinçaltında bastırılan şeyler sadece bir yetişkin olarak gündelik yaşantımızda gerçekleşmez, çocukluktan bu yana bizimledir. Çocuklukta yaşadığımız, bilinçaltında gerçekleşen kastrasyon (ve onunla sırt sırta gelişen narsisizm) ya da yine küçük yaşlarda yaşanan oedipus gibi bilinçaltı karmaşaları tüm yaşamımız boyunca bizlerle birlikte.

Freud için bilinçaltının kapsamlı bir biçimde ele alınacağı tek yer insanların her gece gördükleri rüyalarıdır.²⁹ Rüya esnasında bedenın bilinç ile ilişkisi, id’in ego ve süper

²⁷ Freud için bu kavramlar her zaman “gerçeklik ilkesi” ve “haz ilkesi” ile birlikte çalışır. Haz ilkesi (ki genellikle id tarafından yönlendirilir) sürekli olarak istediklerini yapmak, eyleme geçmek isterken; gerçeklik ilkesi (ki genellikle ego ve süperego tarafından yönlendirilir) sürekli olarak bu istençleri gerçeklikle “doğru” bir ilişki içerisinde geliştirmeye çalışır. Konuyla ilgili Freud “Metapsikoloji”de ayrıntılı çözümler sunar. (Freud, 2002, s. 33-34-35)

²⁸ Bu kavramlar daha detaylı olarak “Psikanalize Yeni Giriş Dersleri” (Freud, 1997) ve daha farklı birçok metinde Freud tarafından derinleştirilir.

²⁹ Aslında bilinçaltında bastırılan şeyler sadece rüyalarda ortaya çıkmaz. Freud bu duruma dil süreçlerinde ve bazen hatıramıza gelmeyen kelimelerde de sık sık rastlandığını belirtir. Psikanaliz ve Freud üzerine

ego tarafından yönlendirilmesi neredeyse yok denecek kadar zayıflar ve gün içinde yaşadığımız ya da çocukluğumuzdan gelen ve bilinç altımızda bastırdığımız tüm sorunlar kısa süreliğine de olsa gün yüzüne çıkar. Freud’a göre istemsiz olarak gündelik hayatımızdaki davranışlarımızı belirleyen bu bilinçaltı ilişkisinden kurtulmanın yolu da rüyaların anlatılması üzerinden gerçekleşecek tedavi ile mümkündür.³⁰ Özetle Freud için özne ve modern öznellik bir bütünlük, akıl varlığı olma, kendi ayakları üzerinde durmanın yanında bir o kadar da bölünmüş, parçalanmış bir kişiliğe sahip olma anlamına gelir ki bu aynı şekilde özneyi ve bilinçaltını bir dil yapısı olarak kavrayan Lacan’ın çalışmalarında da yer bulur. Doğrudan onun cümleleri ile ifade etmek gerekirse; “bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır”. (Lacan, 2013, s. 26)

Lacan’ın, Freud’un çalışmalarından yola çıkarak vardığı en önemli sonuç bilinçaltının tıpkı dil gibi bir yapılanma içerisinde olduğudur. Lacan psikanalizden etkilenerek kurduğu bu yeni yapıda Saussure’ün dilbilim yapısalcılığından fazlasıyla etkilenmiştir. Bu anlamda Lacan, Freud’da daha çok cinsellik, ego, bastırma gibi beden üzerine odaklanan bir psikanalitik anlayıştan, kültüre ve dile odaklanan ve bunu bir “yapı” altında kuran bir öznellik ileri sürmüştür.³¹ Öncelikle öznenin, özne olabilmesi yani “ben”liği hissedebilmesi için kendini bir varlık olarak hissetmesi, Lacancı terimlerle ifade edecek olursak ayna evresini yaşaması gerekir;

“Lacan da aynı şekilde, özneliliğin gelişmesini, ön-oedipal öznenin ideal alanına dışsal bir şeyin zorla girişinin sonucu olarak betimler. Onun çalışmasında, öznenin işaretler ve imgeler yoluyla üretildiğine dair Freudcu sezgi, tam bir anlamlandırma kuramı haline gelir. Lacancı kuramda özneliliğin gelişmesi için kritik evre “ayna-evresi” olarak adlandırılır ve genellikle altıncı ve sekizinci aylar arasında ortaya çıkar. Ayna evresinden önce çocuk ayrı bir varlık olarak kendisiyle ilgili hiçbir duyuya sahip değildir. Burada ne bireysel bedenin sınırları anlayışı vardır, ne de doğal olarak ona dışsal herhangi bir şey. Çocuğun dokunduğu yüzeylerin çoğu -annenin cildi, giysiler, halı ve kilimler- tamamen sürekliliğin, kesintisizliğin, sınırsız bir varlığın bu yüzden de yerleşik, özgül ve

araştırma yapan herkesin bildiği bir “Signorelli” örneği vardır. Freud Orvieto katedralindeki “Dört Şey” freskini yapan sanatçıların adını bir türlü hatırlayamaz ve Signorelli yerine sürekli olarak “Boticelli” ve “Boltraffio” isimli sanatçılar aklına gelir. Daha sonra bu sanatçıların kendi zihninde çağrıştırdığı ilişkiler üzerine biraz araştırma yaptığında aslında bilincinin kendisine unutmak istemediğini bir şeyi unutturarak bir oyun oynadığını fark eder. Signorelli ismi bir şekilde ona ölüm ve cinselliğe karşı duyduğu umutsuzluğu hatırlattığı için ismi bastırılmış ve diğer sürekli diğer sanatçıları hatırlamıştır. (Konuyla ilgili Freud’un “Arzu, Dürtü ve Çatışmaları Açığa Çıkarma” isimli metni incelenebilir (Freud, 2015)

³⁰ Freud, rüyaları yorumlamayı ve bu esnada elde edilen verilerin değerlendirilmesini “Düşlerin Yorumu” isimli iki ciltlik eserinde uzun bir şekilde anlatır. (Freud, 2009), (Freud, 2010)

³¹ Best ve Kellner bu teoremin daha sonra postmodernite içerisinde bir çok katlı (multiplicity) öznelliğe kaynaklık edeceğini ileri sürer. (Best & Kellner, 2011, s. 41)

şahsiyet olarak herhangi bir şeyle kıyaslanamayan açık uçluluğun ve şekilsizliğin bir parçası olarak hissedilir. Bu nedenle de bu ön-oedipal evrede hiçbir öznellik yoktur.” (Mansfield, 2006 , s. 58)

Çocuk bu aşamada Lacancı anlamda sadece imgesel (imaginary) dönemi deneyimlemektedir. Oysa özne olmanın koşulu simgesel (symbolique) ve gerçek (fact) ile bir kesişimden geçer. Bu anlamda Lacan’ın “imgesel”, “simgesel” ve “gerçek” kavramlarına değinmek gerekir.

İmgesel olan Bakır’ın da belirttiği gibi (Bakır, 2008, s. 24-25) Lacan’ın kuramında simgesel düzenin içerisine girmek için zorunlu bir uğraktır zira etrafımızdaki herhangi bir nesne ile ilgili olarak kurduğumuz simgesel ilişkiler ilk olarak burada kurulur fakat bunların ne anlamlara sahip oldukları simgesel düzene yani dil düzenine geçişle mümkün olur. Fakat dil düzenine girmeden önce özne, nesnel hale getiremez çünkü dilin kendisinde olduğu gibi bir yapılar bütününe temas etmemiştir. Fakat özne simgesel düzene geçiş yapmak ve yapısal dil buyruğunun altına girmek zorundadır çünkü özdeşleşme yani anlam verme ve özne-ben’in diğer özne-ben’lerle ilişkisini geliştirmesi için bu şarttır.³²

Mansfield’in (2006 , s. 59-60) vermiş olduğu örnek ile devam etmek gerekirse çocuk kendi etrafındaki nesneleri içinde bulunduğu dünyadan farklı olarak anlar. Örneğin göz sadece ayakları birbirinden ayrı olmasına, omuzlara, kollara herhangi bir ayırım olmaksızın bakar ve geçer. Muhtemelen bir göz için bütün organlarımız (özellikle de dışarıdan gözlemlenebilen) oransız bir nesneler bütünüdür. Ayna evresi çocuk için tam da bu orantısızlık duygusunun yerini doldurur ve bu duyguyu yok eder. Bedenimizdeki tüm organlarımız artık dış dünyaya ait dağınık ve orantısız parçalar değildir; aksine dünyanın karşısında bir bütün olarak durmaktadır. Özne için kendisini bir bütünlük içerisinde hissettiği bu ilk deneyim imgesel bir oluş anlamına gelir. Fakat bu imgesel anlam özneye doğrudan dışarıdan, dış dünyada görmüş olduğu bir imge aracılığıyla ulaşır.

Bu durumda özne, çelişkili bir durum içindedir. O kendini birlik ve bütün olarak, tamamlanmış ve özerk olarak görür, fakat bu tam da bütünlüğü çökerten imgesel bir kimliktir. Şahsiyetiniz -öznelliğinizin çekim merkezi- sizin dışınızda, önceden kazandığınız ayrı olma duyunuzdan gelen imgeler alanı içinde,

³² Ricoeur’un (2010) eseri boyunca ispat etmeye çalıştığı şeyin, Lacancı öznellik ile koşut olduğu iddia edilebilir zira özne yani bireyin “benliği” hep başkası üzerinden kurulur. Eğer bir kendilikten bahsedeceksek bu “başkası olarak kendisidir.” Aynı tez (bazı noktalar da teorik olarak bir itiraz geliştirse de) Deleuze (2009b, s. 299) tarafından da sürdürülür: “Özne özünde öznelerarasıdır.”

temellenmiştir. Kısaca, şahsiyetiniz sizi kendinize yabancı kılar. Radikal olarak merkezsizleşirsiniz. (...) Kendilik duyunuz, üzerinde en az kontrole sahip olduğunuz bir dünyadan size yansıyan, sizin dışınızda bir duyudur. Kimlikler ve anlamlar sistemi sizin kendinizden değil, şahsiyetinizden türer. Bu sisteme, Lacan simgesel düzen adını verir. (Mansfield, 2006 , s. 60-61)

Aslında bu düzen daha önce belirtildiği gibi Saussure’ün döngüsel olarak ifade ettiği ve yapısal bir alan olarak tasarladığı dil alanıdır. Bu dil alanı da basit bir şekilde “gösterge, gösteren ve gösterilen” gibi kavramların karşılıklı etkileşimi ile çalışır. Yani anlam üretimi bir göstergenin, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkisinin bir sonucudur. Bu anlamda öznenin öteki üzerinden kendi öznelliğini inşa edebilmesi için bu dil (göstergeler) dünyasına girmesi ve gösteren/gösterilen ilişkisinde anlam üretmesi gerekir. “Lacan için önemli olan ... araya bir üçüncü ögenin (dil, toplum, kültür) girmesinden sonra insanın geçirdiği trajik gelişimdir; başka bir deyişle temel kategorisi ‘istek’ olan bilinçaltının toplumsal düzenle ve düzenin taşıyıcısı olan imleyenlerle bastırılmasıdır. İnsanın en temel varlığını kaybedişi ... hiçbir zaman doyuma ulaşamamasıdır.” (Bakır, 2008, s. 21) Lacan için özneyi bir yarılma olarak tanımlamanın kökeninde işte öznenin bu “bütünlük” isteğini gerçekleştirememesi yatar. Özne hiçbir zaman tam olarak kendisini tanımlayamaz. O, Jameson’ın (2008, s. 97) belirttiği gibi bilindiği varsayılan bir öznedir (the subject supposed to know) ve genel olarak da dilin (bilinçaltının) yarattığı yapısal bir boşlukta varsayılır.

Chiesa, Lacan’ın işe ilk olarak ampirik gözlemler yaparak başladığını belirtir. Her şeyden önce özne dilde yabancılaşır çünkü hiçbir zaman tam olarak ne demek istediğini söylemeyi başaramaz. Aynı şekilde dile getirileni anlamayı çalışan varlık olarak özne/dinleyici de aslında tam olarak kendisine anlatılmak isteneni kavrayamaz çünkü kelimeler öznenin arzusunu uygun bir şekilde karşısındakine iletmesi ve sonuç olarak öznenin kendisini tatmin etmesi için yeterli değildir. Fakat paradoksal biçimde özne aynı zamanda bir şeyi söylerken, dilsel yapı içerisinde söylemek istemediği şeyleri de söyler, yani daha fazlasını da ifade etmiş olur ve bu iletişim akışına, söze muhatap olan özne aslında kendisine söylenmek istenmeyen bir şeyi dinliyor/okuyor olabilir. Bu anlamda öznellik, özne ve dil ilişkisi Freud’un araştırmalarına kadar “bilinç” üzerinden tartışılırken, özellikle Lacan’ın çalışmalarından sonra yanlış bir dilsel denklem üzerinden ele alınmaya başlanır. Öznelerin bilinçleri ve niyetleri arasında kurulmuş olan bu yanlış denklem ise Freud ve daha sonrasında Lacan’ın bilinç-dil ilişkisi üzerine çalışmalarıyla

ortaya çıkar. Lacan'ın ortaya koyduğu şey her bir öznenin, Öteki³³ ile tam olarak konuşmasını engelleyen evrensel bir “dil duvarının” varlığıdır. (Chiesa, 2007, s. 38)

Fakat yine Chiesa'nın (2007, s. 39-40) Lacan'dan ve Nietzsche'den mülhem ifade ettiği haliyle bir ifadenin gramer konusu olarak işlev “ben”i, bu konuşma eylemini gerçekleştiren “ben” ile tanımlanamaz. Buradaki ilk “ben” egonun dilsel eşinden başka bir şey değildir. Dolayısıyla “dil duvarı” sebebiyle ortaya çıkan yabancılaşma bu sözcük aktarımını ifade eder. Yani ifadenin öznesi, dil dünyasında yaratılan bir egonun nesnelleşmiş ve tamamlanmamışlığına tekabül eder. Diğer bir ifadeyle kişi şahıs zamiri olan “ben”i kullandığında kendini belli bir ideal imajla tanımlamış bir kişi belirlemiş olur. Lacan için bu ben'in konuşması boş bir konuşmadır çünkü konuşmanın kendisi dil dünyasına aittir ve nihayetinde bu boş konuşma, dilde yabancılaşmış, hayali bir deformasyona tabii olan bir konuşmadan başka bir şey değildir. Bu anlamda Lacan için gündelik hayatta insanlar boş konuşma yoluyla iletişim kurarlar ve her bir özne aslında bir ifadeyi dile getirerek özne olduğundan, yani konuştuğu sürece eyleyen/özne olma niteliğine sahip olduğundan, istemeden de olsa bölünmeye uğrar. Konuşmada (ve paradoksal bir şekilde konuşma yüzünden) özne asla kendisini tam olarak ifade edemez/sunamaz. Yani aslında Lacan öznedeki yapısal bölünmenin psikanalizle olan ilişkisini ortaya çıkarırken aynı zamanda Aydınlanma ile inşa edilmiş olan akıl öznelliğini ve kartezyen aklı altüst eder. Lacan'ın hem Kartezyen özneyi eleştirmek hem de Ben'in gerçekten bilinçsiz bir şekilde düşündüğünü açıklamak için kullandığı ifadeler dikkate değerdir: “Olmadığım bir yeri düşünüyorum, o halde düşünmediğim yerdeyim”. (Lacan, 2004, s. 167) Bu anlamda Freud'un ve Lacan'ın psikanaliz aracılığıyla öznellik konusunda koyduğu katkılar önemlidir.

Freud'dan Lacan'a psikanalizin en temel katkısı, özneyi sözceden, Ben'i, benim özne adını verdiğim sözcelemenin öznesinden ayırması olmuştur. Modern toplum, düzenin ve dillerinin çözülmesinin, hem iktidar mantıklarının aşırı

³³ “Lacan'a göre öznenin oluşumu daima “ötekiyi” varsayar. Ben'in ortaya çıkabilmesi için, çocuğun kendisini “öteki” olarak görebileceği bir ayna evresi zorunludur. Aynada görülen (ve bedensel bütünlük, tamlik yanılması yaratan) öteki, ben'in temelidir. Bu ilk “öteki”, Lacan'a göre küçük öteki'dir (küçük a ile yazılan autre). Zamanla çocuk başka küçük ötekiler de algılar; bu algılar bedensel tamlik yanılmasını bozduğu için parçalanmaya, eksik'e saldırganlık tepkisiyle karşılık verir. Ancak tüm bu ötekiler imgesel düzeyde varolurlar. Büyük “A” ile yazılan Öteki (Autre) ise, simgesel düzenin ta kendisidir. Bir muhatap değil, hitap edenin içinde varolduğu simgesel sistemin belirleyicilerinin toplamıdır. Özne küçük öteki ile imgesel düzende karşılaşır bir ben inşa etmeye başladıktan sonra, kelimenin psişik ve gramatik anlamında bir “özne” olabilmesi için, simgesel düzende de büyük Öteki ile karşılaşmak zorundadır. Büyük Öteki, oradan kendimize bakarak, kendimizi olmak istediğimiz gibi gördüğümüz konumdur.” (Zizek, 2008, s. 249-250)

egemenliğiyle bu egemenliğin getirdiği içe atma ve marjinalleşmesini, hem de, muhalif olma niteliğiyle arzularını mutluluğa dönüştürme çabalarını bir arada barındıran kişisel bir öznenin oluşumunu olanaklı kılar. Bu özne hiçbir zaman utku kazanmaz; bir tatil kulübü, dünyadan elini ayağını çekmiş bir özel yaşam ya da bir tarikatta bulduğunu sandığında bile korumalı bir uzama sahip değildir. Öznenin özgürlüğünü zengin ülkelerin öyle kolayca ikram ettikleri güzel yaşama indirgemek de o zengin ülkelerin ayrıcalıklarına utanmazca teslim olmak anlamını taşır. Özne, yalnızca, içindeki ve dışındaki kişisel olmayan mantıkların olumsuzlanmasıyla kendini kanıtlar. (Touraine, 2002, s. 311)

Giddens'in (2010a, s. 108) Lacan'ın öznellik bölünmesi alegorisinden yola çıkarak ifade ettiği gibi "özne kendini ancak tanımayla gösterir." Simgesel evren olmadan, özne olmak söz konusu değildir. Adorno ve Horkheimer'in da belirttiği gibi "öznellik, ancak imgelerin hiçliğini kavrayarak kendisine hâkim olduğunda, imgelerin boşuna vaat ettiği umuttan pay alabilir." (Horkheimer & Adorno, 1991, s. 109)

Lacan'ın çalışmaları daha sonra Zizek tarafından sürdürülür. Zizek, Lacan'ın dil ve yapısalcılık üzerinden yapmış olduğu açıklamanın eksenini değiştirerek temel analiz noktasını dilsel yapıdan fantezi alanına kaydırır. Bu değişiklik ile birlikte özne artık yapısal bir şekilde önceden belirlenmiş bir konum olmaktan çıkarak, özdeşleşme noktalarına bağlanmış bir boşluk olarak tarif edilir. (Ahıska, 2015, s. 80) Bu anlamda Zizek'e göre ideolojik fanteziler değerlendirilirken tıpkı rüyalarımızda semptomlar gibi değerlendirilmelidir. Nasıl ki rüyalarımız, rüya olduklarını anladığımız an hemen anlaşıyor ve yerini boşluğa bırakıyorsa ideolojik fantezilerimiz de aynı şekilde sürekli olarak bir boşluk etrafında temellendirilir. (Zizek, 2004) Bu bağlamda günümüz toplumları için bir öznellik üzerine çalışma yapılacaksa bu Zizek için Kartezyen özneyi yeniden öne sürme ve savunma çabası ile mümkündür. "Gıdıklanan Özne"de (Zizek, 2003, s. 8) Kartezyen özneye geri dönmek derken "şu anki haliyle modern düşünceye hakim olan 'cogito'ya (kendine saydam olan düşünen özneye) geri dönmeyi" kast etmediğini, aksine "pasifleştirici bir etkisi olan bu saydam "benlik" tahayyülünden gerçekte pekala uzak olan "cogito"nun o unutulmuş öbür yüzüne, ondaki o fazlaya, göz önüne çıkarılmamış çekirdeğe ışık tutmayı" kast ettiğini belirtir.

Zizek'in öne sürdüğü bu "fazla"nın anlaşılması kendisinin ifadesiyle sadece özne ve onun psikolojisi üzerinden değil fakat öznenin sosyolojik olarak kurduğu ilişkilerdeki "iktidarı" maskeleyen perdenin ortaya çıkarılması, çekilip atılması ile mümkündür ki bu da Foucault'un çalışmalarının önemini bir kere daha gün yüzüne çıkarır.

1.3.3. İktidar/Bilgi'nin Öznesi: Foucault ve Öznellik

Aydınlanma düşüncesi özneyi ve öznelliği bütün dünya tasarımının merkezine yerleştirmiş ve oluşturulacak olan yeni dünyanın yapıcılığını bu akıl öznelliğine vermişse de Foucault için bu öznenin konumlandırılışı başlangıcından itibaren sorunludur. Foucault öznenin bilgisinin ve bu bilgi aracılığıyla meydana getirdiği ilişkilerin, kurumların, kavramların sürekli olarak iktidar ilişkisi ile iç içe üretildiğini belirtir. Hatta çoğu zaman yaşadığımız (ya da Foucault'un ifadeleriyle yaşamaya ve hissetmeye dayatıldığımız) şeyler aslında bizlere iktidarın bir müdahalesidir ve bir biçimde bu ilişkileri yürütmek iktidarı yeniden üretmek anlamına gelir.

Birey, Mansfield'in de (2006 , s. 73) belirttiği gibi aydınlanmayla her şeyin kökeni sayılmış ve her şeyden önce meydana gelmiştir. Yine aydınlanma tasarımında iktidar ve diğer tüm şeyler bireyin meydana gelmesinden sonra konumlanır. Fakat Foucault için bu konumlama baştan hatalıdır çünkü iktidarın daha sonra gelmesi ve bireyin tüm ilişkilerini bozmaya çalışmasıyla ilgili toplumsal tasarım, insanları bir yeniden bulma problemine iter. Oysa Foucault için yapılması gereken iktidarı en başta konumlamak gerektiğidir. Bizim bireyler olarak üretilmemiz, özne olmamız ve öznelliğimizi kuşatan her şey doğrudan ya da dolaylı olarak iktidarın bir etkisidir ve yalnızca bizler için tasarlanmıştır. Dolayısıyla Foucault için modern toplumun öznelere olarak aslında insanlar hiçbir zaman o iktidara karşı bir varlık olamazlar; sadece onun malzemesi olabilirler ve iktidar yoluyla kendiliklerini bulan varlıklar olarak öznelliklerini idame ettirebilirler. Foucault'un ifadelerini aktarmak gerekirse; “özgürlükleri sınırlandırma yerine yönetmeyi hedefleyen liberal ve neoliberal stratejilerin, makro düzeydeki ekonomik ve politik düzenlemelerin yanı sıra mikro düzeyde bireyleri özneleştirme teknikleri ile ilerler.” (Foucault, 2015, s. 8)

Foucault (2014, s. 57-58) tartışmaya ilk olarak çalışmalarının hedefinin bir iktidar araştırması ve analizi değil daha çok bir özne ve öznellik çalışması, kültürler içerisindeki özneleşme yöntemlerinin tarihini araştırmak olduğunu belirterek başlar. Onun iktidar incelemesinin kökeninde özne³⁴ sorunu vardır ve eserlerinde genellikle insanları özneleştiren 3 farklı nesneleştirme yöntemi üzerinde durur.³⁵ Bunlardan birincisi

³⁴ Foucault'un bu öznenin yarattığı tarihin, aynı zamanda “nesnelerin tasarımlarının tarihi, bilen öznenin işlevlerinin ve tavır alışlarının tarihi, bilginin maddi, teknik, araçsal yatırımlarının tarihi” olduğunu belirtir. (Foucault, 1987, s. 29)

³⁵ Özgür Gürsoy, Foucault'un öznelliğin tarihini yazmak derken aslında şunları amaçladığını belirtir: “1) bir süreç ve işlemin tarihini yazmaktır, 2) öznenin kendini arzu, haz, şehvet, ceza, hastalık, ekonomi vb.

genel dilbilgisi, yani dilbilim ve gramer alanında, cümlelerin öznesi olan şeyin nesneleştirilmesidir. İkincisi, ilk yöntemin içerisindeki analizlerde ele alınan verimli ve emeğin konusu olan öznenin nesneleştirilmesidir. Üçüncü ise, doğanın tarihi ve insanın biyoloji ile ilişkisi bakımından öznenin/insanların nesneleştirilmesidir. Tüm bu nesneleştirme pratikleri Foucault için “bölücü pratikler”dir ve özne bu bağlamda kendi içinde ya da başkalarından bölünmüş şekilde öznelliğini inşa eder.

“On beşinci ve on altıncı yüzyılda meydana gelen hareketler ile asıl ifadesi ve sonucunu Reformasyon’da bulan hareketlerin hepsi, Batı’nın öznellik deneyiminin büyük bir krizi olarak, orta çağda bu öznelliğe biçim veren dinsel ve ahlâki iktidara karşı bir başkaldırı olarak analiz edilmelidir. Manevi yaşamda, selamete kavuşma çabalarında, Kitap’ta yatan hakikatte doğrudan bir yer bulma ihtiyacı: Bütün bunlar yeni bir öznellik mücadelesiydi.” (Foucault, 2014, s. 70)

Foucault’un “iktidar” olarak adlandırdığı ve çalışmalarının merkezine koyduğu mekanizmayı üreten bu mücadele alanıdır. Öncelikle onun için iktidar mutlak, evrensel, totaliteryan bir yapı değildir, daha geçirgen ve ilişkilere yayılmıştır. Global değildir, dağılmış ve organize hareket etmez fakat çoğu zaman bireylerin başka bireylere davranışlarında ortaya çıkar. Kendi ifadeleriyle “‘birilerinin’ ‘başkalarına’ uyguladığı iktidar vardır; iktidar, elbette kalıcı yapılara dayanan bir dağınık imkânlar alanına kaydolmuş olsa bile yalnızca edimde vardır. Bunun başka bir anlamı da iktidarın rıza göstermeyle bir ilgisi olmadığıdır.” (2014, s. 73) Diğer taraftan bir iktidar ilişkisinin üretilebilmesi için iki öznenin (özne-nesne olarak da adlandırılabilir) ilişki içerisinde olması gerekir; “ötekinin (üzerinde iktidar uygulananın) sonuna kadar bir eylem öznesi olarak tanınması ve öyle kalması ile bir iktidar ilişkisine karşı, bütün bir karşılıklar, tepkiler, sonuçlar ve muhtemel buluşlar alanının açılabilmesi.” (Foucault, 2014, s. 73)

Foucault için bu ikili ilişkiler kümesi olduğu sürece iktidar ve özne üretilebilir hale gelir çünkü iktidar yapısı gereği, bireylerin eylemleri aracılığıyla varlığını sürdüren bir yapıdır.

İktidar, mümkün eylemler üzerinde işleyen bir eylemler kümesidir: eyleyen öznenin davranışlarının kaydolduğu imkân alanı üzerinde yer alır: kışkırtır, teşvik eder, baştan çıkarır, kolaylaştırır veya zorlaştırır, genişletir ya da sınırlar, aşağı yukarı muhtemel hale getirir; uç noktada kısıtlar ya da mutlak olarak engeller; ancak eylemde bulundukları ya da bulunabilecekleri ölçüde eyleyen özne ya da özneler üzerinde eylemde bulunma biçimidir. Başka eylemler

öznesi olarak tanınmasını içerir, 3) bu tanıma, öznenin bir hakikat oyununa dahil olmasını gerektirir, 4) bütün bunların mümkün olabilmesi için varsayılması gereken minimum, kendiyile bir ilişki kurabilen bir an olmasıdır. (Gürsoy, 2018, s. 102)

üzerindeki bir eylem kümesi. Taşıdığı muğlaklık sayesinde “davranış” (conduite) terimi belki de iktidar ilişkilerinin spesifik yanını en iyi biçimde kavramamızı sağlayan terimlerden biridir. “Davranış” aynı zamanda hem (çeşitli derecelerde katılık taşıyan zorlama mekanizmalarına göre) başkalarına “yol gösterme” hem de az çok açık olan bir imkânlar alanı içerisinde davranma biçimidir. İktidarın uygulanması, “davranışları yönlendirmek” (conduire la conduite) ve muhtemel sonuçları bir düzene koymaktır. Esasen iktidar, iki rakip arasında bir çatışma ya da biriyle öteki arasında bağ kurulmasından daha ziyade, bir “yönetim” sorunudur. (...) İktidarın uygulanması başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunmak olarak tanımlandığında, bu eylemler insanların başka insanlar tarafından “yönetilmesiyle” karakterize edildiğinde, bu uygulamaya önemli bir unsur dahil edilmiş olur: özgürlük. İktidar yalnızca “özgür özneler” üzerinde ve yalnızca onlar “özgür” oldukları sürece uygulanır. (Foucault, 2014, s. 74-75)

Bu anlamda Foucault (2014, s. 75) için “belirleyici etmenlerin tümüyle doyurulduğu yerde iktidar ilişkisinden söz edilemez” çünkü bu doygunluk gerçekleşirse özne/iktidar ilişkisi üretilemez olur. “Özgür” öznelerin eylemleri ve öznellikleri Foucault için çoğu zaman bir iktidar inşası anlamına gelir. “Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder.” (Foucault’dan aktaran Revel, 2012, s. 11) Özne kendiliğinden ortaya çıkan bir kapasite olarak var olamaz çünkü o artık iktidar/bilginin³⁶ etkisini daha fazla yayması ve yeni özneler yaratma çabasının bir ürünü olarak ortaya çıkar. Ayrıca özgür, düşünebilen bir öznenin kendi kendine “bir kapasite” olarak öznelliğini var etme çabası sürekli bir şekilde bu iktidar ilişkileri tarafından yönlendirilir ve bastırılır.

Keskin’in Foucault’dan ilham alarak belirttiği gibi iktidarın özne üzerinde bu denetimi gerçekleştirmesini sağlayan birçok araç vardır. Foucault’nun somut düzenlemeler anlamında kullandığı dispozitifler bunun için önemli bir örnektir (2014, s. 18):

“Dispozitifler Foucault’ya göre söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari tasarruflar; bilimsel, felsefi, ahlâki önermelerden oluşan heterojen bütünler; bu söylemsel ve söylemsel olmayan öğeler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu sistemlerdir. Dispozitiflerin işlevi

³⁶ İktidar ve bilgi kavramlarının bu bir arada kullanımının Foucault felsefesi açısından bir önemi vardır: “Aslında, iktidar ve bilgi öylesine eşgüdümlüdür ki, Foucault onları iktidar/bilgi gibi tek bir terime indirger. Bu argümana göre biri olmadan diğerrinin var olması olanaksızdır: iktidar sistemleri, yapmayı istedikleri şeyi haklı çıkaran bir hakikate gereksinim duyarlar. Bilgi disiplinleri insan nüfusunu her zaman iktidarın temel araçlarından biri olan farklı kategorilere bölerler.” (Mansfield, 2006 , s. 78)

temelde stratejiktir: yani güç ilişkilerini güdümlmek, belli bir yönde geliştirmek ya da önlerine geçmek, dengelemek, kullanmak işlevine sahiptirler. Dolayısıyla dispoitif'ler her zaman bir iktidar oyunu içinde yer alırlar; ama aynı zamanda bu iktidardan doğmakla birlikte iktidarın kendisini koşullandıran bir bilginin sınırlarına da bağılırlar.”

Bu anlamda iktidar sürekli olarak bilgi ile içe içe olup, öznelere reel hayattaki deneyimlerine ve öznelliklerini oluşturdıkları sandıkları tüm eylemlerine (kurumlar, mimari, biçimler, yasalar vs. yoluyla) müdahalede bulunur ve sürekli olarak onları kuşatır. Özneler izlenmeli ve kontrol edilmelidir; hatta sadece bununla da kalmayıp, sınıflandırılmalı, bir hiyerarşi içerisine sokulmalı ve onlara niteliklerine göre bazı teşhisler konulmalıdır. (Foucault, 2012, s. 77-78) Bu teşhisler konuşarak öznelere temas edilemezse iktidar için öznellikler yönetilemez ve dispoitifler sürdürülemez hale gelir.

“Foucault için özne ile iktidar arasında asla kopmayan bir ilişki vardır ve bildiğimiz anlamda iktidar yalnızca kurumsal ilişkiler içerisinde tepeden bakarak birkaç alanda özneyi denetimi altına alan yekpare bir yapı değildir. Bunun ötesinde gündelik yaşama, öznenin zihnine ve hareketlerine sirayet eden bir kurumdur. Böylesi bir iktidar kavrayışı Marksizm'in veya anarşizmin geleneksel iktidar kavrayışının ötesine geçer; çünkü artık iktidar yalnızca devlet tahakkümüne indirgenemez. İktidar sorunu çok daha geniş bir perspektifle ele alınarak, felsefe tarihinde izi rahatlıkla sürülebilecek hukuki-söylemsel çerçevenin dışına çıkmıştır.” (Öztrakas, 2012, s. 56)

Bu perspektifi anlamamıza yardımcı olabilecek kavramlardan birisi panoptikondur. Jeremy Bentham'ın aynı isimli eserinde yazdığı ve Foucault tarafından esinlenerek aktarılan bir mimari yapı olan Panoptikon özünde öznelere korkutan ve disipline eden bir öznellik üretimine yol açar. Bireylerin hapisaneye kurulan bu kulede birileri tarafından izlenip izlenmediğini tahmin etmeleri olanaksızdır ve bu sebeple kişiler kendiliğinden disipline olmaya başlarlar.³⁷ Mansfield'in (2006 , s. 81) belirttiği gibi “Panoptikon doğrudan ruhu ıslah etmeye dönük yeni bir odaklanmayı sergiler. (...) Böylece hem sokaktaki vatandaş hem de mahkûm sürekli ölçülmüş ve analiz edilmiş olmaktadır. Bu analizlerin üçlü bir işlevi vardır: bireyselleştirme, normalleştirme ve hiyerarşize etme.” Bireyselleştirme, normalleştirme ve öznelere belirli hiyerarşiler içinde düzenleme aslında öznellik üretme mekanizmalarını kontrol etmek anlamına gelir:

“Foucault'ya göre panoptikon, modern yaşamı yöneten öznelleştirme süreçlerinin tipik bir örneğidir. İktidar toplumu bireysel birimler halinde

³⁷ Bu örnekle ilgili olarak Foucault birçok metninde “panoptikon”ı atıfta bulursa da “panoptikon” ve “öznenin” ilişkisi daha çok “İktidarın Gözü” (2012) ve “Hapishanenin Doğuşu (2013) isimli metinlerde ayrıntılı olarak işlenir.

düzenler, bunun amacı özneyi maksimum görülebilir bir sistem altında gözlem altında tutmaktır. Bu en etkin şekilde kurumlarda işler. Hastaneler, okullar ve üniversiteler, bankalar, sosyal güvenlik ve vergi daireleri, hepsi bizimle ilgili dosyalar tutar. ... Ancak onlar etkili toplumsal gerçekliğimizdir ve bizimle ilgili, kontrolümüz dışında manipüle edilebilir ‘hakikatler’ içerirler.” (Mansfield, 2006 , s. 82)

Butler’ın ifadesini aktarmak gerekirse “iktidar [özneye] hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatır” (Butler, 2012, s. 283) ve bu yasa olmaksızın iktidar kendi hegemonyasını sürdürecektir olan öznellikleri yönetemez hale gelir.

Aslında Foucault’un özellikle hapishanenin doğuşunu incelerken ortaya çıkardığı disiplin etme mekanizmaları, egemenlik paradigmasından farklı bir iktidar pratiği ortaya çıkarmıştır. Bu ortaya çıkan yeni pratiği Gambetti şöyle açıklar;

“On yedinci yüzyılda geliştirilen gözetim, kontrol, ayırıştırma, mekânsal olarak düzenleme, hesaplama, sınıflandırma ve akılcılaştırma teknikleri sayesinde bireysel bedenlerin belli bir norma uyumlu hale getirilmesi imkânı yaratılmıştır. Egemenlik paradigması korku salma ve dolayısıyla egemeni görünür kılma üzerine kuruluyken, disiplinler teknikler bakış yönünü değiştirmiştir. Artık bakılan iktidar değil, iktidara tabi olan -olması istenen- öznelerdir. Gözetlenen özneler, tıpkı Bentham’ın Panopticon ütopyasında arzulandığı gibi, normları içselleştiren ve iktidarı kendi öznelliğinde yeniden üreten özneler haline geleceklerdir. Bedenler üzerinde uygulanan iktidar aracılığıyla belli öznelliklerin kurulabileceği anlaşılmıştır zira.” (Gambetti, 2012, s. 25)

Gözetim her ne kadar geçmişte sadece suçluların disipline edilmesi için kullanılan bir şey olsa da günümüz toplumunda “normalleşmiş” ve etrafımızı kaplamıştır. Bu sebeple modern kuramcılar Bentham ve Foucault’nun panoptikon kavramını bir adım ileri götürerek günümüzde “süper panoptikon” kavramını kullanmaya başlarlar. Bu kavramsal yaklaşıma göre artık iktidarların bireyleri (ya da toplumları) gözetlemesi ve disipline etmesi için, mimari bir yapı inşa etmesine gerek yoktur. Özellikle teknolojinin yaygınlaşması ile birlikte, internetin kullanımı, güvenlik kameralarının kentlerin her bir köşesine yerleştirilmesi, “akıllı” cihazların hayatımızda daha fazla yer kaplaması ve kullanımının yüksek oranda artması sebebiyle gözetleme bir “kendiliğindenlik” kazanmıştır. Modern toplum özneleri tüm bu aygıtları ve sistemleri gönüllü olarak kullanmakta ve gözetlenmekte, iktidar tarafından kuşatılmakta bir sorun görmemektedir. Panoptikon iktidarın doğrudan öznelerle dayattığı ve bir anlamda zorlama yoluyla onları disipline ettiği bir öznellik üretirken, süper panoptikon teknolojinin sağladığı tüm

kullanım olanakları ile bu süreci doğrudan hegemonik bir forma büründürerek “rıza” kavramı üzerinden çalıştırmaktadır. Böylelikle bireyler farkında olsa da olmasa da iktidar bireyin bütün öznelliğine nüfuz eder. Foucault’un “*Hapishanenin Doğuşunda (2013)*” belirttiği gibi iktidar artık gücünü baskı ve gösteriştten alan bir modelden mümkün olduğunca görünmez hale gelen bir modern modele doğru geçiş yapmıştır. Bununla birlikte kamuya açık cezalandırmadan gizli cezalandırmaya ve bireyi ve öznelliği engelleyen bir iktidardan herkesi bireyselleştirmeye ve öznelleştirilmeye çalışan bir iktidar modeline evrilmiştir. Bu iktidarı anlamak adına Foucault’un Neoliberalizm ve Neoliberal yönetimsellik kavramlarından bahsetmek gerekir.

Foucault’ya göre neoliberal toplumun yönetimini gerçekleştirmek için klasik liberalizmin işlettiği ideolojik mekanizmaların değişmesi gerekir ki zaten bu değişiklikler ona göre neoliberal hükümetler tarafından gerçekleştirilmiştir. Neoliberalizm özünde, klasik liberalizmden farklı olarak insanın/öznenin doğrudan kendisine odaklanan bir politika izler. Klasik liberalizm politik ve toplumsal inşayı siyasal ve ideolojik mücadele üzerinden kurarken, Foucault neoliberalizm’de bu eksenin kaydığını ve neoliberal yönetimlerin rejimi ya da devletleri yönetmekten daha çok bireyleri/özneleri yönetmeye odaklandığını belirtir. Daha önce de belirtildiği gibi tüm öznelerin aşırı uçlarda bireyselleştiği ölçüde kişiler bir öznellik inşa edebilir ve toplumsal yapıya dahil olur. Foucault bunu homo-economicus olarak adlandırır. Homo economicus, bugüne kadar ulaşmış olan özne modellerinden farklı olarak kendi arzularına, isteklerine ve ekonomik gelire endeksli “girişimci” bir öznelliğin³⁸ inşası anlamına gelir.

Jason Read, homo-economicus üzerine imar edilen bu neoliberal idealin yeni bir hakikat rejimi ve insanların (iktidara göre) öznelleştirilmesi için yaratmış olduğu yeni bir yol olduğunu belirtir:

“Homo economicus özünde farklı bir öznedir, devletin hukuki öznesi olan homo juridicus’tan farklı motivasyonlarla biçimlenen ve farklı ilkelerle yönetilen bir öznedir. Neoliberalizm, insanların yönetildiği ve kendilerini yönettiği bir tutum veya zihniyet olarak yeni bir “yönetimsellik” kipi tesis eder. (...) Devlet,

³⁸ Aslında Foucault için “özne bir değişkendir ya da daha ziyade sözcüye ait bir değişkenler kümesidir. İlkel fonksiyondan veya sözcenin bizzat kendisinden türetilmiş bir fonksiyondur. Bilginin Arkeolojisi bu özne-fonksiyonu analiz eder: Özne sözcenin türüne, eşliğine göre büyük ölçüde değişkenlik gösteren bir yer veya pozisyon olup, “yazarın” kendisi de bazı durumlarda mümkün olan bu pozisyonlardan yalnızca biridir. Hatta aynı sözcü için birden fazla pozisyon söz konusu olabilir.” (Deleuze, 2013, s. 74) Bu anlamda Foucault’un da belirttiği gibi gerçek özneler 19.yy’da edebiyatta ve sadece dil biçiminde var olur. Foucault bu özneleri gerçek (ve konuşan) özne olarak niteler ve ekler; “ihlal için Oidipus, ölüm için de Orpheus.” (Foucault, 2013, s. 70)

öznelerin kendi çıkarlarını hesapladığı gerçeğine bel bağlayarak arzulan eylemleri maliyetsiz, arzulanmayan eylemleri de maliyetli hale getirmek suretiyle, çıkar ve arzu akışlarını yönlendirir. Bir yönetsellik kipi olarak neoliberalizm, çelişkili bir biçimde, yönetmeden yönetmiş gibi görünür: Yani, öznelerinin işlev görmek için epey miktarda eylem özgürlüğü rekabet eden stratejiler arasında seçim yapma özgürlüğü- olması gerekir.” (Read, 2012, s. 86)

Bu özne artık kendi eylemini ve etrafındaki her şeyi bir girişim olarak görmeye başlar ve onun için merkezde yalnızca kendi arzuları, özelemleri ve istekleri vardır. Bu anlamda iktidar artık geçmişte olduğu gibi doğrudan öznenin bedeni üzerinde bir etkide bulunmaz³⁹ ya da onu disipline etmez. Aksine bireylerin eylemlerine ve eylemlerinin sonuçlarına müdahale eder. Bu, neoliberal yönetselliğin eksen değişikliğinin en önemli göstergesidir zira iktidar ne kadar az kısıtlayıcı ve ne kadar az belirgin olursa o kadar daha yoğun ve güçlü hale gelir. (Read, 2012, s. 87) Bireyler olabildiğince “özgür” olmalı ve öznelliklerini rahatça inşa edebilmelidir ki bunun bir sonucu olarak ekonominin sürmesini sağlayacak neoliberal piyasa koşulları oluşur.

Bu anlamda artık “neoliberalizm” bir yandan kamu ile özel sektör arasındaki geleneksel ayrımların, bir yandan da politik ve kişisel olan arasındaki ayrımın yavaş yavaş bulanıklaştığı, tersine çevrildiği ya da yeniden tartışıldığı çeşitli yollarla tanınabilir. Hamann bunu, eskiden özel ve kişisel yaşam alanlarımız olarak kullandığımız evimiz, boş zamanlarımızı harcadığımız ve kendimize özel olarak ayırdığımız bir alan olan evimizin artık daha açık ve net bir biçimde üretim ve tüketim faaliyetlerinin en az kamusal

³⁹Bu anlamda Jason Read’ın Foucault’dan yararlanarak ortaya koyduğu “öznellik üretimi” kavramı önemlidir. Read bunu anlatabilmek adına Marx’ın Grundrisse’de (2018) kullandığı öznellik kavramına atıf yapar. “Marx Grundrisse’de öznellik için, işçinin özne güçleri için “insan sermayesi” terimini değil, genellikle makineler, fabrikalara ve üretim araçlarına yapılan diğer yatırımlara işaret eden “sabit sermaye” terimini kullanır (...) Gelgelelim yine Grundrisse’de Marx temelden farklı bir imkanı işaret eder: Sermaye sadece bedenin fiziksel gücünü değil, toplumun bütününe yayılan ve her bir bireyde vücut bulan genel toplumsal bilgiyi de sömürür. Marx buna “genel zeka” adını verir- toplumun bütününe yayılmış toplumsal bilgi. Bu bilgi, yani çeşitli diller, protokoller ve simgesel sistemler kullanma kapasitesi, büyük oranda işin dışında üretilir.” (Read, Homo Economicus’un Bir Soykütüğü: Neoliberalizm ve Öznelliğin Üretimi, 2012) Bu bilginin sömürülmesi aslında klasik çalışma ve emek ilişkisinin ortadan kaldırılması anlamına gelir. Çünkü yine Read’ın belirttiği gibi “Çalışma başkaları ile ilişki içinde çalışmadır. Marks’ın öznelliğin kolektif koşullarının sömürüsü üzerine en açık ifadesi Kapital’deki iş birliği üzerine olan bölümdedir. Marks’ın ileri sürdüğü gibi çok sayıda insan, fabrika gibi bir yerde birleştiği zaman, onların üretici etkinliklerinin genel toplamı aynı sayıda tek tek bireyin çıkardığı işten fazladır. Marks’ın yazdığı gibi; ‘Bir işçi planlanmış bir biçimde ötekilerle ortak-çalışma içinde olduğunda, kendi bireyselliğinin prangalarından soyunarak, bu türsel yeteneklerini geliştirir’. Sömürü, bireyin, bireye uygun olan ve biricik olan şeyin yabancılaşması değil, fakat bireye uygun olmayan ve sadece ilişki içinde var olan şeyin mülk edinilmesidir.” (Read, 2019) Jason Read’ın “öznellik üretimi” kavramını devrimci ve yenilikçi yapan konum da bu sömürünün “türsel varlığa” [gattungswesen] yönelik olduğunu belirtmesidir. İktidar bir öznellik form’u olarak “türsel varlığı” sömürür ve bu kavramın yerini ise (yine Read’ın aynı makale de Balibar ve Virno’dan alıntı ile belirttiği gibi) bireyötesilik [transindividuality] kavramı alır.

alanlarda kullanıldığı kadar yaygın bir biçimde kullanılmaya başlandığı mekanlardan birisi haline geldiğini belirleterek açıklar. Evden yapılan telekomünikasyon, telefonla pazarlama ve internet üzerinden alışveriş ya da kablo, uydu televizyonu gibi faaliyetleri gerçekleştirmek giderek çok daha yaygın hale geldi. Akıllı telefonlar, dünya çapında web erişimine sahip bilgisayarlar, çağrı cihazları, cep telefonları, GPS ve diğer kablosuz cihazlar gibi neredeyse her yerde bulunan teknolojiler, özel alan ve kişisel zamanı iş taleplerine ve gittikçe artan bir şekilde iktidarın ilgilerine uygun hale getirmiştir. Basitçe söylemek gerekirse, bir zamanlar Marx'ın iddia ettiği gibi, işçinin “çalışmadığı zamanlarda evde olduğu ve çalıştığı zamanlarda evde olmadığı” tezi artık doğru değildir. (Hamann, 2009, s. 39) Geniş bir ölçekte ele alındığında hükümet politikalarının ve Foucault'un belirttiği anlamda büyük kapitalist iktidarın giderek artan bir şekilde özel şirketler ve sektörel çıkarların etkisine göre düzenlendiğine dair net kanıtlar bulunmaktadır.

Bu anlamda neoliberalizm için “kamu yararı”, “birey yararı” gibi kavramların sadece basit bir ilkedden ibaret olduğunu belirtmek gerekir. Dünya Bankası ya da Uluslararası Para Fonu, Dünya Ticaret Örgütü gibi uluslararası kuruluşların hazırlamış oldukları “Yasal uyum programları” ya da “yapısal uyum yasaları” gibi düzenlemeler genellikle sosyal politikaları dikte etmek için kullanılan bir iktidar aygıtıdır. Bunun en güzel göstergesi gecekondü nüfusunun dünya çapında genişlemesidir. “Sahiplik” ve benzeri çeşitli söylemler popülist seçim, özgürlük, özerklik ve bireycilik ideallerini teşvik etse de dünyadaki bireylerin giderek daha sert, öngörülemeyen ve pazar güçlerinin zorlayıcı taleplerine maruz kaldıkları bir gerçektir. (Hamann, 2009, s. 40-41) Foucault'un bahsetmiş olduğu “özgür” özne (homo-economicus) tam olarak bu anlama gelir. Neoliberalizm, ücretleri ve ücret kazanan kişileri emek gücünü soyut bir mal olarak satmakla yükümlü bir birey olarak yorumlamak yerine, hem bireyin doğuştan gelen genetik niteliklerinden hem de edindiği becerilerden, yeteneklerinden, zevklerinden ve bilgisinden oluşan “insan sermayesi” harcamalarından elde edilen gelir olarak tanımlamaktadır. Bu birikmiş "insan sermayesi", eğitim, beslenme ve egzersiz, aynı zamanda sevgi ve şefkat gibi mallara yapılan önceki ve devam eden yatırımların bir sonucu olarak yorumlanır. Ücret kazancının bu yeniden düzenlenmesinde, işçiler artık bir işverene bağımlı olarak kabul edilmezler; bunun yerine, muhtemelen rasyonel olarak kendilerine yönelik yatırım kararları almak için tamamen sorumlu olan, serbest ve özerk girişimciler olarak düşünülürler. Bu anlamda Foucault için ekonomi artık bazı iktisadi

süreçlerin analizi olarak değil, “bireylerin faaliyetlerinin stratejik olarak programlanması”nın analizi olarak ele alınmaktadır. (Foucault’dan aktaran Hamann, 2009, s. 41-42) Bu, Foucault’un ifadesiyle herkesin “eşit derecede eşitsiz” olduğu bir ekonomik öznellik inşa etmektir. Homo-economicus aslında eşit gibi görünen fakat piyasa koşulları altında girişimci olmaya çalışan, gerçekte pasif fakat reelde karar alıyor gibi görünen bir köle özneliği anlamına gelir. Son kertede neoliberal piyasa ahlakı içerisinde özneler özerk ve özgür bireyler olarak karar aldıkları için herşeye karşı büyük bir sorumluluk taşırlar.

Fakat Foucault bu özneler ve iktidarın ürettiği öznellik üretimi için bazı sorular sorar: acaba iktidarla çarpışıyor muyuz yoksa (ve belki de bilhassa) yeni bir özneliğin üretimine katılıyor ve katkıda mı bulunuyoruz? Yaptığımız eylemlerde özneler bir direniş odağı olarak yeni bir kendiliğin ortaya çıkması adına bir etkide bulunuyor mu yoksa o eylemleri sadece iktidarın yönetimselliği içerisindeki bir işlevi yerine getirdiğimiz için mi gerçekleştiriyoruz? (Deleuze, 2013, s. 134-135)

Foucault açısından öznenin aydınlanmada belirtildiği gibi salt bir akıl varlığı olmadığı ve özneliğini sadece bu akıl ile inşa etmediği açıktır. Onun için özne ve öznellik her zaman iktidarın müdahalesi ile tesis olunur. Beden, dispozitifler, cinsellik ve iktidarın dayattığı hakikat ile öznellik kurulur. Bireyler iktidarla ilişki geliştirdikleri sürece öznelliklerini ortaya koyabilirler ve bu tam da Deleuze ve Guattari’nin “makinesel kölelik” olarak adlandırdıkları öznellik üretimine tekabül eder.

1.3.4. Makinelerin Kölesi Olarak Özne: Toplumsal Tabi Kılma ve Makinesel

Kölelik

Deleuze ve Guattari’nin günümüz toplumlarındaki öznellik üretimi için kullandığı bir çok kavram var olmakla birlikte, onların öznellik teorilerinin merkezinde “Makinesel Kölelik” ve “Toplumsal Tabi Kılma” düşünceleri yatmaktadır.⁴⁰ Zira onlar için kapitalist sistemin kendi kendini idame edebilmesi için, tıpkı yeni model bir otomobil serisi piyasaya çıkarması gibi, özneler için de yeni öznel modeller piyasaya sürmesi gerekmektedir. Kapitalizmin üretim ilişkileri ve politikaları her ne kadar sadece salt emek

⁴⁰ Deleuze ve Guattari’nin felsefesi açısından önem arz eden ve onların Lacancı yerliyurtlaştırma kavramına karşıt olarak üretmiş oldukları “yersizyurtsuzlaştırma” kavramı ya da Artaud’un bir şiirinden esinlenerek ortaya koymuş oldukları “organsız beden” kavramı, botanik biliminden etkilenerek ileri sürdükleri rizom (köksap) kavramı vb. gibi Deleuze ve Guattari açısından önem arz eden bu kavramlara tezin sınırlılıkları açısından değinilmeyecektir. Burada daha çok onların kapitalizmde öznellik üretimi üzerine yazmış oldukları metinler ele alınacaktır.

ve sömürü üzerinden ilerliyor gibi gözükse de aslında altında çok daha derin bir akışlar sistemi söz konusudur.⁴¹ Günümüz için kapitalizmin temelinde proje olarak ekonomik ve teknolojik ilerlemeyle toplumsal akışları öznellik üretimi ile desteklemek söz konusudur. (Lazzarato, 2016a, s. 8) Eğer tüm bu akışlar sistemine uygun olan öznellikler üretilemezse sistemsel bir kriz söz konusu olabilir. Lazzaratto'nun belirttiği gibi “Ekonomik, politik ve toplumsal süreçleri, onlarla beraber ortaya çıkan özneleşme süreçlerinden ayırmak mümkün değildir.” (Lazzarato, 2016a, s. 9) Onlar için kapitalizm her anlamda “bambaşka bir işaretiler rejimidir.” (Deleuze, 2009a, s. 24) Bu anlamda makinesel kölelik ve toplumsal tabi kılma kavramları arasındaki farkı net biçimde belirtmek gerekir zira Deleuze ve Guattari bu iki kavramı da farklı kapsamlarda kullandıklarını ve ayırt ettiklerini belirtir.

İnsanlar kendi aralarında ve başka şeylerle (hayvanlar, araçlar) birlikte oluşturdukları, daha yüksek bir birliğin kontrolü ve yönetimi altında oluşturdukları bir makinenin parçaları olduklarında makinesel kölelik vardır. Ancak, yüksek birlik, bir hayvan, bir araç, hatta bir makine olabilen, şu andaki dışsal bir nesneye bağlı bir özne olarak insanı oluşturduğunda ise orada tabi kılma vardır. İnsan artık makinenin bir bileşeni değildir, bir çalışanı, bir kullanıcısıdır. İnsan (kadın ya da erkek) makineye maruz kalır ve artık makine tarafından köleleştirilmez. (Deleuze & Guattari, 2005, s. 457) Çünkü artık bu sistem içerisinde insanın köleleştirilmesine gerek kalmaz. İnsanlar büyük kapitalist makinenin altında çalışan ve ona maruz kalan iki ayaklı varlıklar halini alır.

Toplumsal tabi kılma, makinesel kölelikten farklı olarak daha çok dil yapısında ve bütün gösterenler sistemi üzerinde çalışır. “Toplumsal tabi kılma, bize bireysel bir öznellik, bir kimlik, cinsiyet, meslek, ulus ve daha birçoklarını atfederek, toplumsal iş bölümü dahilinde ve bu iş bölümü için mekanlar ve roller üretir, dağıtır. Dil sayesinde kimsenin kaçamayacağı bir anlam ve temsil tuzağı oluşturur. Toplumsal tabi kılma bireyleşmiş özneyi üretir.” (Lazzarato, 2016a, s. 24) Bu anlamda tabi kılma tam da Lacancı anlamda dil ve göstergeler düzeninde çalışır. Dil ne olursa olsun öznelerin içerisinde yaşadığı ve hiçbir zaman içinden çıkamayacağı bir temsil ve anlamlar sistemi yaratır ve özne ister istesin ister uzak kalsın, bu temsil ve anlamlar sistemi yoluyla var olur.

⁴¹ Lazzarato, Ranciere ve Badiou gibi isimlerin üretim ve öznellik üretimi arasındaki ilişkiyi baştan savma ele aldıkları konusunda onları eleştirir. Bütün bu süreçleri ekonomi ve öznellik arasındaki radikal bir ayrım ekseninde tartışıldığında aslında “tabi kılan”, “makinesel” sistem ıskalanır. (Lazzarato, 2016a, s.12)

“Bu, kapitalizmin öznellik üzerinde etkide bulunma yollarından yalnız bir tanesidir. Öznelğin tamamen farklı işleyen bir süreci ve tamamen farklı şekilde kapılması “makinesel kölelik”, bireyleşmiş öznenin veya kişinin üretiminin üstüne eklenir. Makinesel kölelik, toplumsal tabi kılmadan farklı olarak, dilbilimsel ve temsili semiyotiklerden ziyade, işlevsel ve operasyonel, temsili olmayan ve imlemeyeni seferber ederek özneleşmenin çözülüşü ile ortaya çıkar. Makinesel kölelikte, birey artık “bireyleşmiş özne”, “ekonomik özne”, (insan sermayesi, kendi kendinin girişimcisi) ve “vatandaş” olarak kurulmaz. Bunun yerine birey artık, “şirket” asamblesi, “finansal sistem” asamblesi, medya asamblesi, refah devleti asamblesi ve onun kolektif kurumlarının (okullar, hastaneler, müzeler, tiyatrolar, televizyon, internet vb.) içerisindeki bir diğli, bir çark ve tamamlayıcı bir parça olarak düşünülür.” (Guattari’den aktaran Lazzarato, 2016a, s. 25)

Böylelikle hem makinesel sistem içerisinde bir anlamda köleleştirilmiş ve sürekli olarak kendine dışsal bir araçla yaşamaya mahkûm olan bir öznellik yaratılmış olur. Özne kendisini sürekli olarak bu teknolojik makineler aracılığıyla tanımaya başlar. Duygularını, hislerini, düşüncelerini ve eyleme biçimlerini makinelerle ilişkisi içerisinde kavrar ve var eder. Guattari’nin modern öznelği tarif ettiği ifadeyle aktarmak gerekirse “öznelğin tamamlayıcı bileşenleri (zeka, duyular, kavrayış, hafıza, fiziksel güç) artık bir “Ben” içinde birleştirilmiş değildir ve bireyleşmiş özneye sahip değildirler. Zeka, duygulanımlar, duyular, kavrayış, hafıza ve fiziksel güç artık kişide değil, asambleside ve süreçlerde (şirketler, medya, kamu hizmetleri, eğitim vs.) yatan sentezin bileşenleridir.” (Lazzarato, 2016a, s. 27) Bu anlamda Makinesel kölelik içerisinde birey artık aydınlanmanın inşa ettiği gibi bir “akıl varlığı” ya da “bireyleşmiş özne”, “ekonomik özne”, “sosyo-politik özne” ya da modern toplumun inşa ettiği gibi bazı haklara sahip bir “vatandaş” ya da “yurttaş” olarak kurulmaz. Bunun yerine birey artık, bir asamblesiler bütünü içerisinde değerlendirilir. Bu asamblesiler sistemi günümüzde çok daha yaygın ve bireylere temas eder halledir çünkü teknolojinin gelişmesi büyük makinede de büyük bir değişime sebep olmuştur.

1920’li yıllarda reklamcılığın yükselmesi ve 1960’larla birlikte televizyonun yaygınlaşmaya başlaması ile bireylere ulaşan tüketim, reklam ve pazarlama olguları 2000’li yıllardan sonra Google ve Facebook gibi şirketlerin büyük başarıları ile inanılmaz boyutlara ulaşmış ve kapitalizm önceki makinelerle kıyasla çok daha iyi organize edilmiş bir makineye sahip olmuştur. Bu makine pazarlamayı gerçekleştirebilmek ve buna uygun öznellikler üretebilmek için büyük bir veri tabanı elde etmeye başlamıştır. Artık bu büyük makine basit bir şekilde bir şeyi tüketmemiz gerektiğinin ötesinde “boş vaktimizi” nasıl

geçireceğimizden, harcamamıza, davranışlarımızdan, okuma alışkanlıklarımıza, izlediğimiz, beğendiğimiz diziler ve filmlerden, kıyafetlerimize, vejetaryen ya da vegan olmamız da dahil olmak üzere bizim kendiliğimize dair büyük bir öznellik üretim makisine dönüşür. Bu anlamda ortaya çıkan ağlar ve akışlar sadece bireyleri ve onlara önerilen öznellikleri değil aynı zamanda arzularımızı, inançlarımızı ve özneliği inşa eden ikincil gerçekliklerimiz üzerinde de doğrudan etkili olur. (Lazzarato, 2016a, s. 38) Böylelikle aslında Lazzarato'nun da (2016a, s. 39) belirttiği gibi kendimizi eyleyen, özgür özneler gibi düşüsek de aslında “bir yandan işletmelerin, iletişimin, refah devletinin ve finansın makinesel aygıtları tarafından köleleştirilir; öte yandan da bize kullanıcı, üretici, tv izleyicisi ve benzeriymişiz gibi roller ve toplumsal ve üretime yönelik işlevler tahsis eden bir iktidar tabakalaşmasına tabi kılınırız.” Bu tabakalaşma evreninde artık bireyin özerkliği konusu tartışmalıdır. Çünkü birey artık tek başına değildir, sürekli olarak makinesel ağın içerisindeki okul, hastane, televizyon vs. gibi kurumlar tarafından kuşatılır ve onların kendisine gönderdiği semiyotikler içerisinde düşünmeye başlar. Guattari'nin öznelerin bilinçlerinin makinesel asamblaj içerisinde nasıl işlev kazandıklarını tarif etmek için anlattığı araç kullanma örneği bu anlamda dikkate değer bir örnektir.

“Arabayı sürerken özneliği ve arabanın teknolojik mekanizmalarıyla bağlantılı bir kısmi bilinçler çoğulluğu etkinleştiririz. “Bu düğmeye basmalısın bu pedalı ittirmelisin” diyen “bireyleştirilmiş bir özne” yoktur. Eğer biri araba sürmeyi biliyorsa bunun üzerine düşünmeden, düşünömsel bilinci işe katmadan, yaptığı şey üzerine konuşmadan ve onu temsil etmeden hareket eder. Arabanın makinesel asamblajı tarafından yönlendirilir. Davranışlarımız ve öznel parçalarımız (hafıza, dikkat, algılama vb.) “otomatikleştirilmiştir”, tıpkı mekanik (insan-olmayan) parçalar gibi, makinesel, hidrolik, elektronik vb. aygıtlardan oluşan asamblajın bir parçasıdır. Araba sürmek, birbirini takip eden, biri diğerine eklenen, olaylara göre bağlantılı hale gelen ya da bağlantıları kesilen farklı bilinç süreçlerini hareket geçirir. Sürüş esnasında “bazıları ışık seli gibi akan, bazıları da ön plana çıkan birkaç bilinç sisteminin paralel bir biçimde işlev görmesine izin veren” ayakta uyuma durumuna geçer, ‘sahte bir uykuya’ dalarız.” (Guattari'den aktaran Lazzarato, 2016a, s. 94-95)

Gerçekten de araba kullanan öznenin (ki bu kullanım sadece araba özelinde değil fakat hayatımıza temas eden diğer bütün ‘makinelere’ in kullanımı bağlamında ele alınabilir) araba kullanma eylemi içerisinde yaptığı hareketlerde herhangi düşünömsellik yoktur. Kişi “şimdi debriyaja basmalıyım vitesi yükseltmeliyim, ayağımı hafifçe pedala dokunmalıyım ve vitesi elim aracılığıyla yukarı doğru itmeliyim” cümlesinde özetlendiği haliyle bir düşünömsel sürecin içerisine girmez. Bu eylemleri otomatik (kendiliğinden) bir

şekilde yerine getirir. Bu noktadan sonra kişinin yaptığı eylemle, arabanın herhangi bir parçasının yaptığı eylem (örneğin direksiyon mili) arasında bir fark kalmaz. Her iki eylem de araba makinesinin asamblajı içerisinde yönlendirilir. Bu eylem tüm araba süren sürücüler de içine alarak düşünüldüğünde büyük ‘bir araba makinesi asamblajı’ndan söz edilebilir ve bu makinesel evren sadece araba aygıtıyla sınır değildir. Guattari için bu makinesel asamblajları sabah uyandığımız andan itibaren harekete geçiririz ve bu asamblajlar gün içerisinde her anımıza temas etmeye başlar:

“Sabahları uyanırım, lambayı açarım ve bir ağı “harekete geçirecek” bir katalizör sağlamış olurum. Sonsuz ağların içinden geçen elektrik akışlarının izi takip edilirse, nükleer santrallere kadar uzanan bir yol görünecektir. Kahvaltımı hazırladığım sırada duruma bağlı olarak ev içi emeği özgürleştiren ya da üretkenliğini artıran makineleri (ocak, buzdolabı, vb.) yarı uyanık bir halde konuşma ve insan sesini etkili bir “makinesel” dönüşüme uğratan radyoyu açarım. Ses dünyasının alışageldik mekansal ve zamansal boyutları askıya alınır. Ses algısının dayandığı duyuşsal ve motor şemalar etkisiz hale getirilir. İnsan sesi, konuşma ve ses yersiz yurtsuzlaşır. (...)Gideceğim yere doğru yola çıkmadan önce, bana emirler veren (şifreni gir, kartını ve paranı al!) ATM’den para çekerim. Eğer hata yaparsam bu makine bana parayı vermeyi reddeder ve kartımı yutar! (...) Eğer işsizlik veya sosyal yardım çeklerimle ilgili bir problemim varsa 1’e 2’ye veya 3’e basmamı söyleyen bir çağrı ile iletişime geçerim. Aynı şey bir elektrik şirketiyle görüşürken, bir internet sağlayıcısına kaydolurken, banka hesabımla ilgili bilgi alırken de geçerlidir. Bu ağlarda bir insan bulmak imkansız olduğundan zaman kaybediyor olsam dahi, işleri kendi başıma çözmem gerekir. (...) Süpermarkette, genellikle yarı-zamanlı istihdam edilen bir kasiyerin yapacağı işi bedavaya yaparken, bana zaman kazandıracacağı varsayılan otomatik kasa ile cebelleşirim.” (Guattari’den aktaran Lazzarato, 2016a, s. 97-98)⁴²

Yaşanan bu deneyim Guattari için modern kapitalizmin her aygıtı ve kurumunun işleyişinde görülebilir. Kapitalizm’de özne bu deneyim içerisinde artık sadece bazı hataları düzeltmek ve büyük asamblajın ana akışının bozulmaması için çalışan ve büyük bir dişliyi döndürmeye yarayan küçük bir araç işlevselliğine sahiptir. Bu işlevsellik ile öznelerin bedenleri, arzuları, duyguları şekillendirilerek doğrudan bilinçleri değil aynı zamanda bilinçaltıları da hedef alınır. Lazzarato’nun (2016a, s. 58) Guattari’den etkilenecek belirttiği haliyle; “Özel şirketler, tüketim, reklam, sinema gibi bireylerin çok sık tükettiği makinesellikler yoluyla bireylerin sadece davranışlarında değil, birey-öncesi

⁴² Guattari için “ilk olarak öznelliği sırf gösteren işlemlerin sonucuna indirgeyen yapısalcı açmazı bertaraf etmek gerekir: “Yapısalcıların söylediği şey doğru değildir; öznelliği üreten ne dil ne de iletişim olgularıdır. Öznellik belirli bir düzeyde, tıpkı enerji, elektrik ya da alüminyum üretiminde olduğu gibi kolektif olarak üretilir.” Öznellik üretimi, dilbilimsel performanstan oldukça farklı bir şeyi oyuna dahil edilir: etolojik, fantazmatik boyutlar, ekonomik, estetik ve fiziksel semiyotik sistemler, varoluşsal bölgeler ve manevi evrenler. (Guattari’den aktaran Lazzarato, 2016a, s. 60)

bileşenlerin, algı biçimlerinin, hislerinin, düşünme biçimlerinin yönetimine de yatırım yapmaktadırlar. Yani şirketler aslında sadece meta üretmezler aynı zamanda dünyalar, öznellikler, değerler, yaşam biçimleri üreterek bunları bilinçdışıyla donatırlar.” Böylelikle aslında kapitalizm öznellik ürettiği makinelerde⁴³ bir kayma yaratmış olur.

Makinesel kölelik ya da Akay’ın ifadesiyle “makinesellik” daha çok devlet makinesinin bir baskı aygıtı olarak değil üretim karşıtı bir aygıt, bir oluşum olarak ele alınabilir. Bu anlamda Deleuze ve Guattari’nin sadece baskıcı olmadığını ısrarla vurguladıkları devlet makinesi, onlar için bir imleyen ya da göstergeler üzerinden işler. Belirli tür semiyotiklerden başka tür semiyotiklere doğru bir akış içerisinde olan ve sürekli olarak yer değiştiren bir egemenlik ilişkisi inşa eder. Bu egemenlik ilişkisi Guattari’ye göre devletin baskıcı bir aygıt olduğunu yadsımaz lakin aynı zamanda iktidar denilen aygıtı ve bu aygıtın belirli gruplar üzerinde semiyotikler aracılığı ile kurmuş oldukları hegemonyayı ortaya çıkarır. Aslında devlet makinesi örneğin işçi sınıfına bir öznellik modeli önerirken, diğer yandan aslında işçi sınıfının kendiliğinden, kendi politik ve sosyolojik durumu için öznelliklerini üretmesini engeller. Bu anlamda devlet aygıtı aslında sadece baskı ile değil fakat aynı zamanda kendi karşıtı olan (sanatsal, edebi, politik, sinemasal) şeyin üretimini engelleyerek yeni bir gösterenler zinciri tasarlar. Böylelikle makinesellik ve tabi kılma aracılığıyla toplumdaki bütün sınıfların ya da öznelerin (kadın, erkek, öğrenci, anne, baba vb) kendi öznelliklerini yaratmaları ve ileri sürmeleri engellenmiş olur. Tüm özneler bir gösteren egemenliği tarafından kuşatılır ve bir düzenlemenin içerisine itilir. Böylelikle makinesel kölelik altında özneler düşünemez, hissedemez, kımıldayamaz bir hal alır ve aslında makinesellik tarafından özgür bir biçimde eyleyen varlıklarmış gibi hissettirilirken engelleyen bir köleliğe itilirler. Bu kölelik özünde cansız ya da sabit bir kölelik değil aksine sürekli olarak devinim halinde olan, hareketli ama içsel olarak da içindeki şeyi cansız, hareketsiz bir hale getiren bir öznellik üretimini yaratır. (Akay, 2018, s. 151-153) Bu üretim çağdaş kapitalizmde her yere yayılır ve her yeri kapsar.

⁴³ “Aslında toplumsal makine kavramı Deleuze ve Guattari’ye Marx’ın üretim tarzı kavramını yeniden düşünme imkanı verir. Bir makine akışkan bağlantılardan oluşur. Akışları, örneğin insanların, zenginliğin, inançların, arzunun ve benzerlerinin akışlarını kesintiye uğratarak ve düzenleyerek farklı öğeleri seçer, bağlar, birleştirir. Dolayısıyla Deleuze’cü “makine”, Marksist “üretim tarzı”ndan ya da Althusserci “yapı”dan çok daha dinamikdir: Bir makine belirlenmiş öğelerin durağan bir birleşiminden ziyade bir süreçtir.” (Jain, 2014, s. 34)

Bu anlamda Lazaratto, Deleuze ve Guattari'nin bu düşüncelerinden faydalanarak Alain Badiou ve Jacques Ranciere gibi isimlerin öznellik üretimindeki bu eksen kaymasını ıskalamalarını eleştirir. Çünkü Ranciere ve Badiou'nun iddia ettiklerinin aksine Deleuze ve Guattari'nin belirttiği gibi "üretim", ekonominin meselesi değildir. Aslında üretim daha çok bireylere etki etmeye çalışan, toplumu baştan sona kat eden ve her anına temas eden arzulara ve bilinçaltına dayanan yeni öznelliklerinin üretilmesi ve büyük makine altında tekelleşmesinin bir sonucudur. Bu klasik üretim, onların ifadesiyle "özneleşme tarzlarının sömürsü olmadan", mümkün değildir. Üretim artık sanayi devriminden kalan klasik iktisadi düşüncelerin, Marx'ın vurguladığı ve öne sürdüğü emek kavramının ötesine geçmiştir. Bireyin var olmasının payandası olan emek artık aynı zamanda günümüz kapitalizmi açısından "kendi üzerinde çalışmanın" etik ve politik olan boyutlarını da içerir. (Lazaratto, 2016a, s. 54) Buna karşın çağdaş kapitalizm içerisinde öznellik üretimi tartışması Deleuze ve Guattari için ekonomik, toplumsal ve politik bir model üzerinden ilerlemez.⁴⁴

Deleuze ve Guattari Marx'ın temellerini attığı üretim ve emek kavramlarını yeniden ele alırken, tabi kılma ve kölelik kavramına vurgu yaparlar ve kapitalizmin ekonomik işleyişi daha çok bu kavramlarla açıklarlar. Sermaye günümüz kapitalizminde aslında emeği satın aldığı, emeğin karşılığında daha çok tabi kılınmanın karşılığını öder. Yani bir yandan bir işi yapması için harcaması gereken saatin karşılığını öderken diğer yandan işsizlerin ya da boş zamanda televizyon karşısında (ya günümüzde AVM'lerde) vaktini geçiren kişilerin zaman karşılığını ödüyor gibi gözüktür. Fakat sermaye aslında ne emek gücünün çalışma mekanındaki varlığı satın alır ne de işsiz insanların ya da emekli televizyon izleyicinin boş zamanını satın alır. Sermaye öncelikle, makinesel kölelikle birlikte "kentleşme biçimlerini", medyayı, bütün eğlence endüstrisini, teknoloji endüstrisini, daha genel belirtmek gerekirse bireylerin özneler olarak hissetme biçimlerini ve her türlü göstergesel sistemlere temas eden karmaşık bir büyük asamblajı sömürme hakkını satın alır. (Lazaratto, 2016a, s. 44) Yani Deleuze ve Guattari'nin fikirlerinden yola çıkarak belirtmek gerekirse aslında, özgürce eyleyen özneler olarak televizyon karşısında bizlere sağlanan içeriği tüketirken, televizyon

⁴⁴ Deleuze ve Guattari modern öznellik üretimi ile ilgili şöyle yazar: "Bilişsel kapitalizm teorisinin iddia ettiğinin aksine günümüzün modern kapitalizminde kesinlikle "insanın insan tarafından" üretildiği bir ekonomik, toplumsal ve politik üretim modeliyle karşı karşıya değiliz. Bunun yerine bizi etkileyen ve söz merkeziliğin ötesine geçmeye zorlayan yoğun bir makinesel birlik ile karşı karşıyayız." (Deleuze & Guattari, 1993, s. 109-110) Kendilerinin başka bir ifadesiyle; "Toplumsal oluşumları üretim tarzlarıyla değil (ki bunlar tam tersi süreçlere bağımlıdır) makinesel süreçlerle tanımlıyoruz." (Choat, 2014 , s. 35)

makinesi ve onun semiyotik gönderenleri tarafından tabi kılınıyoruz. Filmleri ve dizileri izlerken de oradaki karakterler üzerinden özdeşlik kurarak, filmin (ya da dizinin) semiyotik dünyasının içerisinde başka bir semiyotik gösterenlere tabi kılınıyoruz.

Deleuze ve Guattari için öznellik üretimi, “ideolojik bir üst yapıya gönderme yapmaz; gerçekliği ve özellikle de ekonomik gerçekliği üretir. “Kendi üzerinde çalışmanın” (praksisin) ve “emeğin” (üretimin) birleştiği günümüz kapitalizmini tanımlayan şey, aslında öznellik üretimidir.” (Lazzarato, 2016a, s. 54) Bu anlamda Guattari’nin de belirttiği gibi günümüzde kapitalizminin merkezinde üretim, yeniden üretim, bilgi gibi ekonomi politığe dair kavramlardan daha çok bireylerin arzusunu öne çıkaran bir öznellik üretim süreci vardır ve bu öznellik üretimi sürekli olarak bize verilen roller üzerinden yürütülür. Kapitalizm insanlara, doktor, kadın, çocuk, öğretmen, adam, homoseksüel gibi belirli roller verir ve tabi kılma ve makinesel köleliği de bu öznel rollerle işletir. Bu anlamda büyük kapitalist makinenin amacı kadın, erkek, işçi, emekli, çocuk fark etmeksizin tüm bireylerin tabi kılmaya ve makinesel köleliğe ait hiyerarşik rolleri ve işlevsellikleri üstlenmek için gerekli olan bilinçli ya da bilinçdışı davranış kalıplarını üstlenmeye zorlamaktır. (Guattari, 1984, s. 171)

Deleuze ve Guattari’nin makinesel sisteme örnek olarak verdikleri araba kullanma ya da makinesel sistem örnekleriyle ifade etmek gerekirse; özneler içinde bulundukları makinesel sistemlerin tamamlayıcı parçaları ve bu anlamda çağdaş kapitalizmin sürdürülebilmesi için gerekli olan bazı araçlar olmanın ötesine geçemezler.

“televizyon izlerken kendimi: 1. Aygıtın ışıklı canlandırmasının yol açtığı hipnoza yakın bir algısal büyülenmenin, 2. Etraftaki olayları (ocakta kaynayan su, bir çocuk çığlığı, telefon...) kenardan fark ederken programın anlatsal içeriğine kapılmış olduğum bir ilişki, 3. Hayallerimi kaplayan bir fantazmalar dünyasının kavşağında bulurum. Bu yüzden benim kendi kişisel kimliğim farklı yönlerden oluşur. O halde ben bir özne olarak, içimden geçen öznelleştirme bileşenlerinin çeşitliliğine rağmen, göreceli bir teklik (yani öznellik-çn) duygusunu nasıl koruyabilirim? Kimliğim bir anlamda televizyonda konuşan kişi olan konuşmacının kendisi olur.”⁴⁵ (Guattari, 1995, s. 16)

Bu çerçevede televizyon karşısında bir şey izleme eylemi artık basitçe bir içeriği tüketmek anlamına gelmez. Lazaratto, Guattari’den aktararak, (2016a, s. 53-54) “belirli bir açıdan ev kadınları evde, çocuklar okulda, tüketici süpermarkette, izleyiciler televizyon karşısında bir iş yapmaktadırlar” diye belirtir çünkü aslında bu olayları insanın

⁴⁵ Bu metnin çevirisinin bir kısmı (Lazzarato M. , Video Felsefe (çev. Şule Çiltaş Solmaz), 2016b) isimli eserden alınmıştır. Doğrudan alıntının devamındaki kısım ise tarafımdan çevrilmiştir.

makine karşısındaki köleliği açısından değerlendirdiğimizde çocuklar “televizyon karşısında çalışır; kreşlerde üretici performanslarını geliştirmek için yaratılmış oyuncaklarla çalışırlar. Bu çalışma, bir anlamda, profesyonel okullardaki stajyerlerin çalışmasıyla karşılaştırılabilir.” (2016a, s. 54)

Bu anlamda Deleuze ve Guattari’nin tanımlamış oldukları bu yeni üretim ve çalışma biçimini idame ettirmek için bu öznellikleri sürekli üretmek gerekir. Onlar için “öznellik, diğer bütün metaların üretimini koşulladığı ve bu üretime dahil olduğu için kapitalist ürünlerin en temel ve en önemli olanıdır. Öznellik, “niteliği” tıpkı otomobil, elektrik ya da bir çamaşır makinesi gibi düşünülen, geliştirilen ve imal edilen “kilit bir metadır” (Guattari, 1984, s. 59) ve diğer metaların üretilmesinin ön koşuludur.

Buna karşın bu devasa üretim, sanayinin, ekonominin, eğitimin, bilginin, vb. birçok alanın, mekanikleşmiş makina kombinasyonlarında aktif olmuş insan unsurlarının artan bir şekilde molekülerleşmesini içerir. Bu molekülerleşme organların ve makinelerin bir kombinasyonundan oluşur. Burada artık insan kendisiyle ya da diğer insanlarla iletişim kurmaz, insanı bile aşkınsallaştırmış bir makine ve organlar zinciri oluşur ve gösterge bilimsel zincirlerle ve malzeme akışlarının kesişimiyle birleşir. (Guattari, 2007, s. 164) Bu kesişim sürekli olarak başka karşılaşmalara yol açar ve arzulama makinelerini yeniden üretir.⁴⁶

Hali hazırda belirtildiği gibi arzulama makineleri⁴⁷ Deleuze ve Guattari felsefesinde, kapitalizmde öznellik üretimi üzerine yazdıklarını anlamak açısından çok önemlidir.

“Arzulama Makinaları her yerde iş başındadır, bazen kesintisiz, bazen kem kesik. Nefes alır, ısıtır, yer. Dışkılar, düzer. İd denmiş olması ne büyük hata. Her yerde o, makinelerdir; hiç de mecazen değil: tam anlamıyla makineler, kavramlarıyla, bağlantılarıyla. Bir organ-makine (machineorgan) bir kaynak-makineye (machine-source) tutunur: biri, diğerinin kestiği bir akım yayar. Meme

⁴⁶Touraine bireyin arzuları ve postmodernite içerisindeki arzu ve egemenlik ilişkisinin sonlanmasını (başka bir ifadeyle öznenin yok olmasını) Lyotard’ın “Postmodern Durum”da (2013, s. 62) tartıştığı “büyük anlatıların son bulması” konusuyla ilişkilendirir. “Reddedilen, ideolojilerin içeriğinin ötesinde, insan deneyiminin anlatıcı yaklaşımıdır; bu da Özne fikrinin yıkımını hızlandırır. Artık ne Hegel’in Öznesi, ne de dünyanın geleceği vardır; modernlik de geleneksel inançlardan kurtulan akılcı öznenin ortaya çıkışı değildir.” (Touraine, 2002) Öznenin olmadığı bu toplum Bauman’ın ifadesiyle “bireyselleşmiş” toplumdur ve burada potansiyel olarak herkes gereksiz ya da değiştirilebilirdir. (Bauman, 2001, s. 69)

⁴⁷ Goodchild (2005, s. 335-338), Deleuze ve Guattari’nin makine kavramının “işleyen ve üreten/üretilen parçalar toplama” olduğunu, arzu makinelerinin “bilinçdışının işleyen bileşenleri” olduğunu ve organsız beden’in ise “üretken olmayan bir süre; yoğunlukların dağıtıldığı bir mevki; işlev görmeyen bir arzu makinesi; tüm bilinçdışı süreçlerin toplamı” olduğunu belirtir.

süt üreten bir makinedir ve ağız ona eklenen bir makinedir. Anoreksik olanın ağız bir yeme-makinesinin, bir anal makinenin, bir konuşma-makinesinin ve bir solunum makinesinin (astım krizi) arasında kararsızdır.” (Deleuze & Guattari, 2014, s. 13)

Bu noktada arzu makineleri bir anlamda bilinçdışı üzerinden ilerleyen bir tiyatro mizansenine benzer fakat Deleuze ve Guattari bilinçdışı üzerindeki bu tiyatrovary düzenin yerine fabrika modelini kullanmayı yeğler. Zira fabrika tiyatronun aksine politik ve toplumsal bir modeli imler ve zaten arzu makineleri de arzuyu “üretir”. Bu noktadan sonra ne doğadan ne insandan ne de aydınlanmaya atfedilen o akıl öznelliğinden bahsedilebilir. İnsanlar sürekli olarak arzu üreten bir makinesel sistemle kuşatılır ve tıpkı önceki meme ve süt örneğinde olduğu gibi, insanlar düzenli bir şekilde küçük makineler ile temas ederek yeni akımlar yaratır ve yeni arzu makinelerinin kurulmasına sebep olur. (Demirtaş, 2016, s. 180) “Arzulama-makineleri ne fanteziler biçiminde imgesel tasarımlardır, ne de aletler biçiminde gerçek tasarımlar. Tasarımların bütün sistemi makinelerden türer (...) Arzulama-makineleri, o halde bir çeşit içe-döndürme, makinenin belirli bir sapkın kullanımı vasıtasıyla tanımlanmasıdır.” (Deleuze & Guattari, 2014, s. 551)

“Bir makine her zaman için bir diğerine eklenir; akım üreten bir makine ve ona bağlanıp bu akımı kesen, akımdaki parçaları koparıp alan bir makine mevcuttur. Makine akışlarla bağlantılı olarak ele alınır ve akış kesintileri sistemi olarak tanımlanır. Yeri geldiğinde ilk makine akışını kesintiye uğrattığı veya akışından parçalar kopardığı bir diğer makineye bağlanmış olduğu için ikili dizi her yönde ilerler. Makineler işler, üretir ve bozulur. Arzu durmaksızın kesintisiz akımları ve doğası gereği parçalı ve parçalanmış olan kısmi nesneleri birbirine ekler.” (Mansfield, 2006 , s. 181)

Nasıl ki daha önce verilen annenin memesi ve bebek örneğindeki tüm şeyler birer makine ise (meme bir meme makinesini imler, çocuğun ağız ise hem ağız hem de emme makinesini imler) ve bu makineler arasında sürekli olarak bir akış ve ilişki varsa arzu makineleri de makineler arasındaki bu akışın düzgün bir şekilde gerçekleşmesini sağlayan üretim elemanlarıdır. Son kertede şizolar olarak (Deleuze ve Guattari’nin temel metinlerinin adı bu nedenle şizo analizdir) insanlar bu makinesel kölelik altında yaşar ve arzu makineleri tarafından düzenli olarak denetime tabi tutulur. Böylelikle öznellik Holland’ın (2013, s. 79) belirttiği gibi “arzulama-makinelerinin yanında bir ortak alan olarak üretilir.” Bu, Guattari’nin kimi zaman “kapitalistik” olarak adlandırdığı öznellik tarzının ta kendisidir;

“Kapitalist iktidarın yerini değiştirdiği, yersiz yurtsuzlaştığı, hem genişleyerek, hem de etkisini dünyanın hem kültürel, hem ekonomik ve sosyal yaşamının

tümüne yaydığı, ayrıca "niyetini" en bilinçdışı öznel katmanlar düzeyine sızarak sürdürdüğünü asla unutmamak gerek. Bunu yaparken, geleneksel politikalar ve sendikal pratiklerle ona dışarıdan karşı çıkmayı savunmak imkansız hale gelmiştir. Etkileriyle mücadeleyi zihinsel ekolojik alanda, bireysel günlük yaşamda, ev ve aile hayatında, komşuluk ilişkilerinde, yaratıcılıkta ve kişisel etik (ahlak) alanında sürdürmek zorunlu hale gelmiştir. Aptallaştırıcı ve çocuklaştırıcı bir konsensüsü aramaktan çok, gelecekte varlığın tekil üretimini ve farklı fikirde olmayı beslemek gerekecektir. Her boyda ve her tabiattaki yaratanlarca doğrulanan kapitalistik öznellik, her türlü kamu fikrini rahatsız ederek veya bozarak, her olayın varlığına karşı, korunacak bir şekle bürünmüştür. Bu kapitalistik öznellik tekillik ya kaçınılacak ya da uzmanlaşmış kadrolar ve ekiplerce ele alınacak bir şey olmalıdır. Böylece kapitalistik öznellik çocukluğun, sevginin, sanatın dünyasını olduğu kadar, evrende kaybolmuş duyguların, ölümün, acının, deliliğin ve sıkıntının düzenini de işletmesini bilir.” (Guattari, 2000, s. 36)

Bu öznelleşme tabakası makinenin içerisindeki tüm süreçler gibi fazlasıyla akışkandır ve her öznellik modeli farklı özne kümeleri tarafında üretilir. Jameson’ın da belirttiği gibi bu sistemdeki özneyi ayırt etmek hem mümkün hem de çok zordur; “değişmez bir kimliği olmayan, organsız beden üzerinde dolaşıp duran, yine de her zaman arzulatoryıcı makinaların kuyusunda kalan, çıkan üründen kendine aldığı payla tanımlanan, şuradan, buradan, her yerden bir ödül toplayan, bir oluş ya da bir avatar (bedenlenme) biçiminde, tükettiği hallerden doğup her yeni halle birlikte yeniden doğan tuhaf bir özne.” (Jameson, 2008, s. 80) Bu anlamda öznellik daha önce de belirtildiği gibi basit bir kalıntı olmanın ötesine geçemez. Deleuze ve Guattari için bir yapı altında işleyen ya da bir sistematik içerisinde düşünülen öznellik fikri terkedilmelidir. “Onlara göre kendilik (Self), sadece birbirini kesen ve çakışan, fakat en geçici ve dinamik tekabüller anlamında asla herhangi bir biçime sahip olmayan sonsuz ve rastlantısal itkiler ve akışlar toplamıdır” (Mansfield, 2006 , s. 168)

Bu çerçevede hali hazırda bahsedilen rastlantısal itkiler ve akışların öznellikleri nasıl ürettiği ve bu öznellik modellerini hangi araçlar aracılığı ile kitlelere ulaştırdığı önemlidir çünkü Deleuzecü anlamda büyük kapitalist makine kitlelere temas edebilmek ve onu bu öznelliklerle donatabilmek için bazı semiyotikler inşa etmek zorundadır. Deleuze ve Guattari için bu semiyotiklerin üretimi hayatın tüm alanlarında görülse de aslında daha çok imgelerin üretildiği alanlarda gün yüzüne çıkar. Örneğin filmlerde, televizyonlarda ya da reklamlarda (daha genel bir ifadeyle imge üretiminin olduğu her yerde) üretilen imgeler, öznelere egemen özne modellerinden uzaklaştırmak yerine onları bu makinesel sisteme daha bağımlı kılar.

Deleuze ticari sinemanın insanların bilinçaltı üzerindeki etkisini psikanalizin etkisinden bile güçlü bulur. Çünkü “kovboylar ve yerlileri polisler ve hırsızlarla doldurulmuş” (başka bir ifadeyle ödipal olamayan bir bilinç, etrafımızdaki dünyaya denk düşen bir bilinçdışı) ticari sinemanın bilinçdışı ve harekete geçirdiği semiyotik mekanizmalar dizisi, izleyicinin “semiyotikleştirme süreçleriyle doğrudan bağlantılıdır.” (Pasolini’den aktaran Lazzarato, 2016a, s. 121) Böylelikle aslında sinema (ve imge üretebilen diğer tüm araçlar) sürekli olarak sembolik bir özne üzerinden, bireylerin eylemde bulunma özgürlüklerine, hissetme özgürlüklerine, düşünme özgürlüklerine, yaşama özgürlüklerine müdahale etmiş olur. Guattari’nin Althusser’in DİA’larına gönderme yaparak belirttiği gibi “Bu noktada öznenin Althusser’in ideolojik aygıtlarıyla hiçbir ilgisi yoktur, çünkü öznellik, özellikle de onun bileşenleri, bir bütün olarak üretilir; zamanla, ritimlerle, mekanla, bedenle, renklerle ve cinsellikle ilişkilerin dayanağını oluşturan ve “göstermeyen” öğeler dediğim şeye hayat verir.” (Guattari’den aktaran Lazzarato, 2016a, s. 121) Göstermeyen semiyotikler ile makinesel sistem (yani anlamın doğrudan bir süreç üzerinden değil fakat sembolik göstergeler) bireylerin potansiyel eyleme özgürlüğünü yok eder.

Lazaratto bu özgürlüğün ulusal dil gibi tek ve benzersiz bir gösteren öz üzerinden inşa edilerek özellikle eğitim sistemi, televizyon ve sinema gibi araçlarla dayatıldığını ve devlet makinesinin kitle iletişim araçlarıyla kötü bir imge kültürü üzerinden bu sembolik göstergeleri merkezileştirdiğini söyler. “Bu yüzden öznenin zaptı, konuşma, dil, temsil, ideoloji ve bilinçten ziyade üretim ve tüketim dilleri (ekonominin göstermeyen semiyotikleri ve tüketimin sembolik semiyotikleri) sayesinde sürdürülür.” (Lazzarato, 2016a, s. 140) Bu anlamda “pazarlama, reklamcılık, tüketim, televizyon ve internet semiyotikleriyle düzenlenmiş “ortak bir dünyada” yaşıyoruz. Bu ortak semiyotiklerin kullanımı yadsınamaz olduğu kadar, zorunludur da; bu semiyotiklere katılmak ve etkin bir rol almak zorunluluğu vardır.” (Lazzarato, 2016a, s. 152)

Deleuze ve Guattari için bu zorunluluktan kurtulmanın yolu öznenin pratiklerini değiştiren makinesel sisteme karşı arzuyu yeniden canlandırmaktan geçer ve onlar bu sisteme karşı köksap (rizom) kuramını önerirler. Özne bu makinesel sistemle mücadele edebilmek için köksap’a benzer bir biçimde dünyayı mutlak bir hakikat üzerinden kavramak yerine, parçaları fark edip, köksüz, merkeziyetsiz bir şekilde yayılmalıdır. Aynı paralelde Mansfield’in belirttiği gibi rizomatik öznellik aslında hiçbir öznellik içermez. Köksap öznenin tanımlayan en doğru şey o öznenin dışsallığıdır:

“İnsan ne Aydınlanma hümanizmini büyüleyen değerlere, rasyonel yetilere ve duygusallığa göre ne de Freudcu psikoanalizin her zaman geri döndüğü önceden belirlenmiş içsel yapıya göre kendi içinde tanımlanmış olan bir şey değildir. Bunun yerine, geleneksel olarak insan diye bildiğimiz şey ve onun geleneksel olarak en değerli ürünü olan birey, onu oluşturan rastlantılara ve istikrarsızlıklara ve dünyaya karşın hareketli bağlara, karşılıklı etkileşimlere ve onun dış yüzeyine yönelen kümelenmelere göre tahayyül edilmelidir.” (Mansfield, 2006 , s. 180)

Fakat Lazzarato’ya göre bireyin rizomatik bir şekilde hareket etme olasılığı iktidarın bireylere yüklemiş olduğu “borçlar” aracılığıyla ellerinden alınır. Zira modern kapitalizmdeki bu borç ilişkisi, öznelerin hem şimdiki zamanlarına hem de gelecekteki zamanlarına ve özne olma biçimlerine ipotek koyar.

1.3.5. Neoliberalizm’de Öznellik Üretimi: Kendi Kendinin Yatırımcısı ya da Borçlandırılmış Öznelğin İnşası

Neoliberalizm 19. yüzyılda temelleri atılan liberal politikaların özellikle ikinci dünya savaşından sonra iktisadi anlamda devletlerin büyümesinin ve ekonomi alanındaki değişiklikler, bu büyümenin ve değişikliklerin bir sonucu olarak ortaya çıkan sorunlara bir çözüm olarak, klasik liberalizmin prensiplerinden sapmadan politik, toplumsal, sosyolojik ve diğer tüm alanlarda önerilmesi anlamına gelmektedir. Her ne kadar başlangıcı ikinci dünya savaşının sonuna götürülse de bazı tarihçiler Neoliberalizmin 1929 buhranı ile başladığını belirtir; lakin hem Liberal teoriden hem de Marksist teoriden bakılacak olursa Neoliberalizm 1970’li yılların sonu ve tam olarak 1980’lerle toplumsal ve politik alanda yerini alır.⁴⁸

Kökeni Keynesçi iktisada dayanan Neoliberal teori temelde devletin, sosyal refahı sağlamak için yaşama müdahale etmesini bırakması ve bu alanlardan tasfiye edilmesi üzerine kuruludur. Devletler, tıpkı şirketlerin yönetildiği gibi yönetilmeli ve salt

⁴⁸ Bu toplumsal ve politik değişim tüm alanlarda olduğu gibi öznellik üretimi alanında da kendini gösterir. 80’lerin sonuna doğru tartışılmaya başlanan kimlik konuları 1990’larla birlikte geçerlilik kazanmaya başlar. Aksu, bu kimlik politikalarının cinsiyeti, sınıfı, ırkı, etnik kökeni, birer kimlik olarak ele alıp her birinin farklı ve kesişen mücadele alanlarından söz ettiğini belirtir. (Bora, 2010, s. 51) Bu tartışmalar sadece kimlik politikaları ile de kalmaz ve teknolojinin insan hayatını kaplaması ile insanın ne kadar (tekno) insan olduğu tartışmaları yürütülür zira Castells’in de belirttiği gibi “20. yüzyılın son çeyreğinde bilgiyi merkez alan bir teknoloji devrimi, düşünme, üretme, tüketme, ticaret yapma, yönetme, iletişim kurma, yaşama, ölme, savaşma ve sevişme biçimimizi değiştirdi.” (Castells, 2008a, s. 3) Bu anlamda yüzyılımızla ilgili olarak Haraway’in (2006) eseri “siborg” tanımlaması ile bir makine insan üzerine kuruludur. Canetti (2006, s. 28) özneyi/bireyi “kitle” olarak kuşatılmış olmak üzerinden tanımlarken, Baudrillard, Tüketim Toplumu (2017, s. 82) içerisindeki artık bireyin davranışlarının bir önemi olmadığını hatta o toplumlarda kişinin “ben” demesinin ya da dememesinin bir öneminin olmadığını vurgular. Kısacası 2000’li yıllara girilirken “öznellik” en tartışmalı kavramlar arasında yer alır.

çıkar ve getiriye odaklanmalıdır. Bu getiriye sağlayamadığı alanlardan çıkmalı ve bu alanları o getiriye sağlayabilen şirketlere devretmelidir. Neoliberal politikalar daha çok bireylerin sosyal politikalar ve sosyal yatırımlarla kendi refahını kendi elde etmesi üzerine kuruludur.

Harvey, sosyal ve ekonomik alanda geçirilen bu büyük dönüşümün 1978 ve 1980 yıllarına tekabül ettiğini belirttikten sonra Neoliberalizm⁴⁹ için şu tanımı öne sürer:

“Neoliberalizm her şeyden önce bir politik-ekonomik pratikler teorisidir. Bu teori, insan refahını artırmanın en iyi yolunun güçlü özel mülkiyet hakları, serbest piyasalar ve serbest ticaretin temel alındığı bir kurumsal çerçeve içinde bireysel girişim beceri ve hürriyetlerini serbest bırakmak olduğunu iddia eder. Devletin rolü, bu pratiklere uygun bir kurumsal çerçeve yaratıp, sonra o çerçeveyi korumaktır. Örneğin paranın kalite ve itibarını korumalıdır. Özel mülkiyet haklarını güvence altına almalı, piyasaların düzgün işleyişini gerekirse zorla garantilemek için gereken ordu, savunma, emniyet ve hukukla ilgili yapı ve işlevleri düzenlemelidir. Dahası, eğer (toprak, su, eğitim, sağlık, sosyal güvenlik ya da çevre kirliliği alanlarında) piyasalar mevcut değilse, gerekirse devlet eliyle, yaratılmalıdır. Fakat devlet bu görevlerin ötesinde bir işe girişmemelidir. Devletin (bir kez yarattıktan sonra) piyasalara müdahalesi en alt sınırdaki tutulmalıdır; çünkü, teoriye göre, devletin piyasa sinyallerini (fiyatları) tahmin etmesini sağlayacak yeterli bilgiye sahip olması mümkün değildir, ayrıca (özellikle demokrasilerde) güçlü çıkar gruplarının devlet müdahalesini kendi yararına saptırması ve etkilemesi kaçınılmazdır.” (Harvey, 2015, s. 9)

Bu anlamda Neoliberalizm basit bir şekilde bir iktisadi politikayı uygulamak değildir. O daha çok bireylerin yaşamlarının her aşamasına temas eden bir çok kurumu baştan sonra değiştirerek onları yöneten ve yönetsellik modelleri geliştiren rekabete dayalı bir sistemdir. Dardot ve Laval’a (2012) göre bu yeni sistem liberal teorideki birçok eksiği yeni şirket biçimleri, kapitalist dönüşümler ve devlet müdahaleleri ile gerçekleştirir ve onlar için bu sistem “Dünyanın Yeni Aklı”dır. Bu yeni akla göre üretimin biçimi değişmeli ve yeni öznellikler üretilmelidir.

⁴⁹ Castells, Neoliberal toplumu daha farklı bir açıdan, teknoloji, enformasyon ve kimlik bağlamında değerlendirir ve bu anlamda yeni toplumu bir bağımlılık toplumu olarak niteler: “Bilgi (enformasyon) teknolojilerini merkez alan teknoloji devrimi, ivme kazanan bir hızla toplumun maddi temelini yeniden şekillendirmeye başladı. Dünyanın dört bir köşesinde ekonomiler, ekonomi, devlet ve toplum arasında değişken bir geometri sisteminin devreye girmesiyle birlikte, küresel olarak birbirlerine bağımlı hale geldi. (...) Servet, güç, imge akışının küresel olduğu bir dünyada, kolektif ya da bireysel, atfedilmiş ya da inşa edilmiş bir kimlik arayışı, toplumsal anlamın temel kaynağı haline geliyor. Bu, hiç de yeni bir eğilim değil; çünkü insan toplumunun doğuşundan beri, anlamın kökleri kimliğe, özellikle de dini ve etnik kimliğe dayalı olmuştur.” (Castells, 2008b, s. 1-3)

Liberalizmde insan iktisadi olarak kendi emeği ve çabasıyla ürettiği ürünleri diğer insanlarla takas eden bir özne iken neoliberalizm de bu durumun yerini rekabet alır ve rekabet de kendisini neoliberalizmin yeni öznellik figürü olan girişimci özne figüründe gerçekleştirir. Burada sermayenin kendisi insandır ve yatırım yapılması gereken şey de bu girişimci insan figürüdür. Sürekli rekabet etmek zorunda olan ve tek odağı kazanmak olan bu yeni insan için öncelikli olarak çalışmak ve kendi sermayesine (yani insan sermayesine) yeni uzmanlık alanları eklemek en önemli yatırımlardan birisidir. (Dardot & Laval, 2012, s. 383) Neoliberalizm Rossi'nin de (2018, s. 121) belirttiği gibi “-daha önceki klasik kapitalist formasyonlardan farklı olarak- yalnızca işçilerin itaatini, uysallığını ve disiplinini talep etmekle kalmayıp aynı zamanda (ve özellikle) çalışmayla proaktif, kişisel -ayrıca denilebilir ki neredeyse dinsel- bir bağ kurmalarını da talep eder.”

Dardot ve Laval'ın ileri sürdüğü yeni öznellik modeli Rossi tarafından da sürdürülür. Bu modele göre neoliberalizm yeni bir insan tipi üretmeyi amaçlar ve yaratılan bu yeni öznelliği bazı ekonomik hedefler aracılığıyla ulaşılabilen bir “kendini gerçekleştirme” modeli olarak sunar. Neoliberalizm artık klasik dönemde olduğu gibi insanların emek gücüne ihtiyaç duymaz, daha çok onların hayal gücüne dayanan, yaratıcı, duygusal özelliklerine ve niteliklerine ihtiyaç duyar. Bu anlamda Pasolini'nin bu yeni ekonomik düzen üzerine yazdıkları⁵⁰ önemlidir zira bu düzen insanların sadece ahlaklarını değil aynı zamanda onların insan olma biçimlerini de yok eder. Bu sebeple Rossi, Neoliberalizm'de öznellik üretimini ele alırken öznelere tüm varoluş koşullarını yeniden ele almak gerektiğini belirtir. (Rossi, 2018, s. 122-126) Bu yeni düzenin motoru önceki Birleşik Krallık Başbakanı Margaret Thatcher tarafından ifade edilir:

“Ekonomik hususlar bu yolda başvurulacak yöntemlerdir, amaç ise kalbi ve ruhu değiştirmektir.” (...) 1981 tarihinde ... Bayan Thatcher, neoliberal ekonominin başlıca amaçlarından iki tanesini kesinlikle açık seçik bir şekilde ortaya koydu. Öncelikle, ikinci amaç yeni tür bir toplum inşa etmektir tam da: toplumsuz bir toplum (başka bir vesileyle dile getirdiği çok bilinen ifadesindeki gibi “toplum diye bir şey yoktur”); yani artık bireylerin görevlerine ve karşılıklı sorumluluklarına dayanmayan, yalnızca ekonomik öznelere istek ve haklarına

⁵⁰ İtalyan yönetmen Pier Paolo Pasolini, belki de sinema tarihinde öznellik üzerine en çok çalışan yönetmendir. Çalışmak derken, kelimenin tam anlamıyla özne ve öznellik üretimi üzerine düşünmekten bahsedilmektedir zira Pasolini film çekmenin ötesinde öznellik üzerine metinler de yazmıştır. Bu metinlerin bir kısmı doğrudan öznenin ve kendilik denen şeyin felsefi olarak ne olduğunu sorgularken, bir kısmı da doğrudan savaş sonrası dünyada öznelere içinde bulunduğu duruma odaklanır. Robert S. Gordon bu çerçevede Pasolini sinemasına her şeyden önce özneliğin araştırıldığı ve takip edildiği bir sinema olarak bakılması gerektiğini söyler. Konuyla ilgili ayrıntılı olarak Gordon'un kitabının “Öznelliği Takip Etmek” isimli üçüncü bölümü okunabilir. (Gordon, 1996, s. 187-265)

ve a fortiori [daha ziyade], yöneticilerin bu tür istekleri teşvik etme ve savunma konusundaki sınırsız gücüne dayanan bir toplum.”

Bu toplumda neoliberal ekonomi tarafından sürekli olarak sınırsız rekabet üretilir ve Rossi'nin (2018, s. 128) ifadesiyle “bu toplum aktif ve sorumlu ekonomik bir failler -kendi kendilerinin girişimcileri- olmayı reddedenlerin masrafını ödemek zorunda bırakmaksızın, bireyleri geçerli meziyetleri faydaları ve hataları ölçüsünde ödüllendirir ve cezalandırır.” Ekonomik işleyişler herhangi bir ideoloji ya da sınıf ayrımı gözetmeksizin tam olarak ortaya çıkan ve üretilen şeye göre belirlenir. Bu anlamda üretim artık tüm bireylerin her aşamada küçük de olsa gerçekleştirdiği bir şey anlamına gelir zira teknolojinin yarattığı yeni tüketim ekonomisi buna öncülük eder.

Rossi bu durumun “yaratıcılık”, “yenilikçilik”, “vizyoner düşünce”, “oyun oynar gibi çalışmak”, “bekleme halindeki keşfedilmemiş yenilikçiler”, “sürekli geliştirilen beceriler” vs.” gibi ifadelerle temsil edildiğini ve bu ifadelerin kişilerin kendi potansiyellerini ve yatkınlıklarını keşfetmek amacıyla başvurulmuş belirli sloganlar olduğunu belirtir. Zira tüketim artık tüketicilerin doğrudan bireysel kimliklerine odaklanmıştır ve bütün pazarlama stratejilere bu bireysel kimliklere göre belirlenir. Bu anlamda tüketim “varoluşun “daha yüksek” ve “daha dolu” bir biçimine çıkmak için gerekli sıçrama tahtası olarak ortaya çıkar.” (Rossi, 2018, s. 133) Böylelikle neoliberal ekonominin ruhlara çözüm üretmesi gerçekleşmiş olur zira şu ana kadar ekonomik ölçütlerle hiç alakası olmayan hisler, duygular, yaratıcılık, estetik gibi varoluş alanları insan hayatının en önemli olguları ve en gizli yasaları gibi gösterilerek maliyet, kazanç, gelir elde etme, yatırım gibi doğrudan ekonominin alanı içerisinde⁵¹ yorumlanmaya başlanır. (Rossi, 2018, s. 133-134)

Rossi'ye göre 60'lı yıllarda Theodore Schultz tarafından önerilen “İnsan Sermayesine Yatırım Yapmak” metni bu ekonomik alanı belirleyen önemli göstergelerden biridir. Schultz “Amerikan Ekonomik İncelemesi”nde yayınlanan makalesinde insanı her türlü etkinliğin kökeninde bir üretim aracı olarak tanımlayarak, ona kendi potansiyelleri bağlamında yatırım yapılması gerektiğini savunur. Schultz'a

⁵¹ Rossi, neoliberalizm ile bütün toplumları ele geçiren bu ekonomik aklın 1960'larda Chicago okulu tarafından “insan sermayesi” adı altında teorileştirmeye başladığını belirtir: “Bu kavramın temelindeki sezgi bize -neoliberal özneler- öylesine basit ve açık görünür ki gücünü ve yenilikçiliğini bütünüyle değerlendirmeyi genellikle başaramayız. Şematik olarak izah edecek olursak, bu teoriye göre, insanlar (fiziksel ve psikolojik) sermaye stokundan başka bir şey olmadığından, gelişmeyi hedefleyen bir ekonominin, insanların bu tür “kişisel” sermayeye yatırım yapmasının koşullarını yaratması gerekir.” (Rossi, 2018, s. 134)

göre insanların yararlı bilgi ve beceriler edindikleri açık olsa da, bu becerilerin ve bilginin bir sermaye şekli olduğu açık değildir, bu sermayenin önemli ölçüde kasıtlı bir yatırımın bir ürünü olduğu, Batı toplumlarında çok fazla büyüdüğü ve geleneksel (insan dışı) sermayeden daha hızlı oran ve büyümesinin ekonomik sistemin en belirgin özelliği olabileceğini de gösterir. Ulusal üretimdeki artışların, arazi, çalışma saatleri ve fiziksel olarak yeniden üretilebilir sermaye artışlarıyla karşılaştırıldığında büyük olduğu gün yüzüne çıkmıştır. Bu anlamda ortaya çıkan fark aslında insan sermayesine yapılan yatırımın bir sonucudur. Aynı şekilde tüketim dediğimiz şeylerin çoğu da insan sermayesine yapılan yatırımdır. Daha iyi iş fırsatlarından yararlanmak için eğitim, sağlık ve iç göç üzerine yapılan doğrudan harcamalar da bu sermayeye yapılan bazı açık örneklerdendir. Okula devam eden öğrenciler ve iş başında eğitim alan işçiler tarafından elde edilen kazançlar da aynı şekilde açık örneklerdir. Ancak hiçbir yerde bu yatırımlar ulusal hesaplarda bir girdi olarak gözükmez. Beceri ve bilgiyi geliştirmek için boş zamanların kullanımı yaygındır ve kayıt altına alınmamaktadır. Bu ve benzeri şekillerde, insani çabaların kalitesi büyük ölçüde geliştirilebilir ve verimliliği arttırılabilir. Schultz insan sermayesine yapılan bu tür yatırımların, kişi başına düşen gerçek kazancın etkileyeceğini ve bu ekonomik yükselişin de çoğunluğunu oluşturacağını iddia eder. (Schultz, 1961, s. 1-2) Bu anlamda artık insani açıdan hayatı ilgilendiren tüm alanlarda kendi kendini yönetmek ve yetiştirmek, yatırım yapmak anlamına gelir.

Bir şey öğrenmek, müzik aleti çalmak, yazı yazabilmek hatta temel düzeyde tüketici olmak kendi kendine yatırım yapmanın yollarının bazılarıdır. Bu kapitalizm için çok büyük bir kar kaynağı olmanın yanında Thatcher'ın da belirttiği gibi öznelerin ruhunu değiştirmeye yönelik olarak atılacak olan adımların da kökeni haline gelen yeni bir yönetimsellik oluşturur. Bu yönetim biçiminde Rossi'nin de belirttiği gibi (2018, s. 137) artık "öznenin, 'insani sermayesini' (eğitim, öğrenim, tüketim, iletişim, yeni yaşam tarzlarını araştırmak vb. yoluyla) en verimli hale getirmek için kendi başına yapması beklenen çalışmanın, büyük ölçüde bir tür ücretsiz çalışma ya da Marx'ın da söyleyeceği gibi, "artı-değer"den başka bir şey olmadığı kabul edilebilir." Zira Deleuze'cü anlamda büyük kapitalist makinenin temel motoru artık basitçe iş gücü ve emeğin tüm alanlarda sömürülmesi değildir:

"Neoliberal makine kendimizi- "potansiyelimizin kendisini"- mükemmelleştirme, öne çıkarma ve kendimizden hoşnut kalma itkimizi giderek daha da verimli bir şekilde üretim yapma (çünkü üretkenlik kişisel değerın temel göstergesi olarak sunulur) ya da alternatif olarak (pazarlamanın bize daima

hatırlattığı üzere, tüketim “gerçek” kişiliğimizi gerçekleştirme potansiyeli ölçüde) giderek daha da akılcıca tüketme zorunluluğu şekline sokar. Her iki durumda da neoliberalizmin sağladığı ve teşvik ettiği kendini geliştirme fırsatları, onun sınırsız büyüme ve yayılma iştiağından ayrıştırılamaz gibi görünüyor. (...) Örneğin sosyal medya etrafında dönen devasa ekonomik çıkarların yanı sıra, daha genel olarak, “büyük veri” ve “dikkat ekonomisi”ni düşünün: Bu alanlardaki karlar, dijital platformlara sürekli ve aktif katılımımız ve her şeyden önce kendimizi deneyimleme konusundaki istekliliğimiz ve kendi kendini gerçekleştirme için yeni fırsatlara yönelik arayışımızla üretilir.” (Rossi, 2018, s. 138)

Bu arayışlar sürekli olarak bizlere pazarlanır zira bir şeyi satmanın en iyi yollarından birisi o şeyi olduğundan çok daha iyi ya da ileride göstermekten geçer. Rossi bu pazarlama modelinin öznellik üretimi alanına da taşındığını belirtir. İnsan da tıpkı pazarda satılan herhangi bir meta gibi tasarlanmış olan işlevlerinin ötesindeki bir amaca yönelik olarak hayatını yaşar ve her zaman olduğundan daha fazlası olabileceğini düşünür. “Daha iyi bir insan olacaksınız”, “daha yoğun bir şekilde keyif alacaksınız”, “başarıya ulaşacaksınız”, “hayatınız değişecek” gibi cümleler Rossi için yeni varoluşsal öznellik alanları ve fırsatları yaratır. (Rossi, 2018, s. 145) Bununla birlikte bu durum aslında reelde olmayan ve Lacancı anlamda genellikle arzunun yerine kullanılan fakat arzu da olmayan, hiçbir zaman da tatmin edilemeyecek olan bir şeye yani jouissance’a tekabül edecek şekilde, bir hiçlik arzusu yaratır. Rossi bu noktada “bu ruhsal tatmin vaadinin sadece yapısal olarak tatmin edilemez olduğu sürece süreceğini” ya da başka bir ifadeyle aslında bu arzunun bir aşırılık olduğunu ve kökeninde “hiçlik” gibi ulaşılamaz bir noktaya tekabül ettiğini Slavoj Žižek’ten bir alıntı ile aktarır:

“Coca Cola ile başlamak istiyorum ... tuhaf tadı hiçbir özel tatmin sağlıyor gibi görünmüyor. Doğrudan memnun etmiyor ve susuzluğumuzu kesinlikle gideren su, bira ya da şarap gibi herhangi bir kullanım değerini aşan bu haliyle Cola, “O”nun standart tatmini aşan hazzın saf artı değerinin dolaysız tecessümü işlevi görüyor... [Ama bir yandan da] Cola için susuzluğumuzu daha doyumsuz kılan şey de işte bu çok gereksiz olma niteliği. Cola, ne kadar içerseniz o kadar susadığınız, paradoksal bir niteliğe sahip. [Bu yüzden] bir şey kılığında neredeyse kelimenin tam anlamıyla hiçbir şey içiyoruz... (Žižek) (...) tüketimcilik, gerçek benliklerimizi ve içsel istencimizi gerçekleştirmekten çok, de facto arzuların yapısızlaştırılmasını doğurur: onları herhangi bir belirli, sonlu nesneden kopartarak ... bir yandan da bizleri “kendi hazlarımızı” tanıma ve kullanma olasılığından da yoksun bırakır. Tam da bu anlamda, “daha fazla keyfini çıkarma” isteğimiz, Žižek’in gözlemlediği gibi, hiçliği istemeye, yani, tüketimin bize temin ettiği, kendimizi tatmin etme yetersizliğimizin deneyiminden oluşan aslında sadece kendisini sonsuza dek yeniden üreten “hiçlik”ten daha fazlasına sahip olma arzusuna dönüşebilir ve genellikle de

dönüşür çünkü “hiçbir şey”, kesinlikle, asla, “yeterli” olmaz. (Rossi, 2018, s. 146-147)

Rossi için (2018, s. 145) neoliberalizmin bize önermiş olduğu tüm “daha fazla (daha etkili, daha üretken, daha sağlıklı, daha yenilikçi, daha yaratıcı, daha tatmin olmuş vb.) olma olasılıkları gerçekte, adeta “hiçbir şey” haline gelmemiz yolundaki emri ortaya çıkarmış olur”. Bu anlamda neoliberalizmde artık özne olmanın koşulu daha fazla tüketmek, daha fazla post girmek, daha fazla çalışmak, daha fazla paylaşım yapmak ve sürekli olarak bir zorunlu çabanın içinde bulunmak anlamına gelir. Birisi olabilmek (yani bir öznellik inşa edebilmek) için sürekli olarak rekabet etmek ve “daha fazla”lar ile hemhal olmak gerekir.

İnsan eylemi ve emeği tıpkı geçmişte olduğu gibi bir kendilik inşa etmenin temel motoru olmayı sürdürürken birçok değerini kaybederek daha önce bahsedilen bir hiçlik paradoksunun içerisine itilmiş olur. Toplumun diğer paydaşları olan öznelerin hepsinin rakipler olarak algılandığı ve bütün eylemlerin sadece daha verimli olmaya endeksli olarak düzenlendiği bir toplumda özne sadece “toplumsal makineler” tarafından üretilen bir imge olarak kalır. Gerçekte eyleyenler özneler gibi gözüktür fakat hissettikleri rekabet ve yıkım duygusu aslında içinde bulundukları “girişimci” dünya tarafından üretilir. Burada geçerli olan tek kural arzularını, yeteneklerini, bilgilerini, hislerini “kendi kendinin girişimcisi” olan bir öznellik çerçevesinde oluşturma zorunluluğudur. Schumpeter’e göre (Aktaran Rossi, 2018, s. 151-152) bunun sonucunda “kendini biçimlendirme, uyum sağlama ve esnekleştirmenin vs. daimi bir emir haline gelmesi kaçınılmaz olarak, kendilerine herhangi bir şekilde biçimlendirmeye ve bunu alışkanlıklar halinde kristalleştirmeye ya da aslında herhangi bir öznellik üretmeye fırsat bile bulamadan kendilerini iptal etmeyi öğrenmesi gereken bireyin üretimi”ne sebebiyet verir. Bu birey Maurizio Lazzarato’nun “Borçlandırılmış İnsan” dediği bireyin meydana gelmiş halidir.

Lazzarato, neoliberalizmin özellikle son elli yılda büyük mali krizlere sebep olduğunu ve bu krizlerin bir sonucu olarak da halihazırda mevcut olan fakat aynı zamanda kamusal alanın tamamına yayılan yeni bir öznellik figürü ortaya çıktığını savunur. Ona göre bahsedilen kendi kendinin girişimcisi olan insan figürü (herkes hissedar, herkes mülk sahibi, herkes girişimci) bireyleri hızlı bir şekilde kendi hayatlarından sorumlu ve suçlu olmaya itmiştir. Düzenli olarak tüketmek ve her zaman “daha fazla”ya odaklanmak

zorunda olan bu yeni özne, gelir yetersizliğinden dolayı⁵² ekonomik kurumlarla sürekli olarak bir borç ilişkisine girer. Borç aynı zamanda borçlu bir özne ve bir borçlu ahlakı yaratır. (Lazzarato, 2015, s. 8-11) Bu anlamda borç toplumsal olarak hem bir boyun eğdirme sistemi kurar hem de tüm insanları borçlandırarak (kredi sistemi aracılığıyla) gelir dağılımını “gizli” bir şekilde sürdürür. Bankalardan kredi alan insanlar aslında aldıkları kredinin başka bir insanın parası olduğunu bilmez. Bireylere parayı sağlayan “her zaman” bankalardır.⁵³ Bu sistemde bireyin borçla ilişkisinde sadece finansal hayatı değil fakat aynı zamanda bütün hayatı yönetilir. Zira “borçtan başlamak ekonomiyi hemen öznel kılmak anlamına gelir. Çünkü borç, kendini gerçekleştirmek için öznelliğin biçimlendirilmesini ve denetimini gerektiren ekonomik bir ilişkidir, öyle ki “emek/çalışma”, “kendini işleme”den ayrılamaz.” (Lazzarato, 2015, s. 31) Böylece devamlı borçlandırılmış olan bir öznellik modeliyle hem politik, hem ahlaki, hem de toplumsal alan ele geçirilmiş olur.

“Neoliberal ekonomi öznel bir ekonomidir, yani modeli klasik ekonomide olduğu gibi artık mübadeleci ve üretici insan değildir, özneleşme süreçlerini teşvik eden ve yaratan bir ekonomidir. 1980 ile 1990 arasındaki yıllarda bu model Foucault’un tanımıyla kendinin müteşebbisi kavramı tarafından temsil edilmiştir; o, bu kavramla ticari girişimin işletilmesi ve toplumsalın idaresi teknikleri aracılığıyla öznelliğin seferber edilmesini, güdülenmesini ve devreye sokulmasını betimler. Arka arkaya gelen mali krizlerden beri, çağdaş kapitalizmin öznel figürü daha ziyade borçlandırılmış insan tarafından cisimleştiriliyor gibi görünmektedir. Neoliberal stratejinin kalbini temsil ettiği için en başından beri mevcut olan borçlandırılmış insan koşulu bundan böyle kamusal alanın bütününü işgal eder.” (Lazzarato, 2015, s. 37)

Bu işgal sadece insanın şimdiki zamanını kapsıyor gibi görünse de aynı zamanda geleceğini de ipotek altına alır. Lazzarato’nun ifadesiyle; “borç şimdi ile gelecek arasında bir köprü kurar: gelecek üzerinde bir önalım hakkı öngörür. Gelecekteki davranışlarını, ücretlerini ve gelirlerini ipotek altına alır. Ve tüm bunları sana yardım ederken, kredi sağlarken özgürlük için yapar.” (Lazzarato, 2014, s. 58) Dolayısıyla bu sistem daha önce de belirtildiği gibi kendi içinde sürekli olarak bir döngü üreten “hiçlik” sistemidir.

⁵² Örneğin 2017 yılında yapılan bir araştırmaya göre, 79 milyon nüfusa sahip Türkiye’de 32 milyon insanın sadece kredi kartı borcu bulunmaktadır. Bütün borçlar dikkate alındığında ortaya çıkan rakam Gayri Safi Milli Hasıla’nın %44’üne tekabül etmektedir. Bu anlamda ABD başta olmak üzere birçok ülkede bu rakamlar %30 ve üzerindedir. (Hurriyet, 2019)

⁵³ Lazzarato’nun Baudrillard’dan aktardığı gibi “Krediyle birlikte tam anlamıyla, emeğinin bir kısmının derebeyine peşinen borçlanıldığı feodal bir duruma, köleleştirilmiş emeğe geri dönüyoruz.” (Lazzarato, 2015, s. 15)

Özellikle 1990’lardan sonra şirket kapitalizminin, hızlı bir şekilde devlet kapitalizminin yerini alması ve toplumu yönetmek anlamında (Foucault, Deleuze, Rossi ve neoliberalizmi eleştiren neredeyse tüm teoriyenler tarafından bu tez yönetsellik sorunu bağlamında sürdürülür) hayatın tüm alanlarına temas etmesi büyük bir teknik makine yaratmıştır. Bu makine, borçlandırılmış insanı üretmek ve sürekli kılabilmek için özel şirketler, televizyon, sinema, reklamlar, vb. imge üretim araçlarıyla aralıksız bir biçimde öznellik üretir. Bu makinesel üretim “yoluyla sadece bireylerin davranışlarının değil, birey-öncesi bileşenlerin, algı biçimlerinin hissetme, görme, düşünme vs. biçimlerinin yönetimine de yatırım yapmıştır. Şirketler sadece meta üretmekle kalmazlar, çünkü dünyalar üretip bunları değerler, yaşam tarzları ve bilinçdışıyla donatırlar.” (Lazzarato, 2014, s. 150-151). Lazzarato’ya göre ilk kısıtlama “makine” kavramıyla ilgilidir. Makine kavramı politik, sosyolojik, toplumsal, ekonomik alanların hiçbirinde görünür değildir oysa çağdaş kapitalizm kökeninde bir maşinizmdir ve bu anlamda “günümüzde hem öznellik üretimi hem de yönetsellik teknikleri makinelerin müdahalesi olmaksızın kavranamaz.” Bu anlamda “öznellik üretimi, kapitalizmin “en önemli üretimi” (Guattari) ise, öznelğin toplumsal makine ve teknik makine için var olduğunu ve yönetselliğin hem bu makinelere hem de bu öznelklere uygulanması gerektiğini önemle vurgulamak gerekir.” (Lazzarato, 2014, s. 150-152-154)

Lazzarato bu yönetselliğin ve öznellik üretiminin iki farklı dispozitif tarafından gerçekleştirildiğini öne sürer. Bunu yaparken de genel olarak Deleuze ve Guattari’nin daha önce bahsettiğimiz kavramlarından faydalanır. Makinesel kölelik biçiminde bir öznellik üretmek için iki taraflı bir dispozitife ihtiyaç duyulur: bunlardan birincisi “tabi kılma”dır ki bu, hatırlanacağı üzere daha çok politik ve dilsel anlamda göstergeler üzerinden ilerleyen, kısmi olarak bilgiye dayalı bir temsil sistemini imler ve burada yaratılan öznelere yani kişiler aracılığıyla (hukuk kişileri, politika kişileri vb gibi) söylemsel bir evren oluşur. Bu anlamda toplumsal tabi kılma içerisinde bireylere kimlikler, düşünceler, hisler, meslekler, biyolojik⁵⁴ olarak cinsiyetler yani bütün olarak

⁵⁴Burada yapılan biyoloji ve cinsiyet vurgusunu iki farklı açıdan ele almak gerekir. Bir yanıyla “Makinesel köleleştirme normla değil, kimyasal, genetik, sinirsel “program” ya da “diyagram”ların eylemiyle, sentetik moleküllerin, gerçek moleküller üzerinde, sentetik hormonların gerçek hormonlar üzerinde çalışmasıyla örgütlenir. Tam da birey/özne üzerinde eyleyerek temsili, söylemsel, molar teknikleri aşar “moleküler”, “endokronolojik” ve high-tech bir iktidar söz konusudur.” (Lazzarato, 2014, s. 167) Fakat diğer yanıyla biyoloji/kimya üzerinden kurulan bu iktidar ilişkileri ve öznellik üretimleri kültürel olarak bazı farklılıklar gösterir. Örneğin Türkiye’de bu kadar sık rastlanmasa da özellikle Amerika’da uyuşturucu ve kimyasal ilaç kullanımı üzerinden ileri sürülmüş bir tahakküm biçimi ve öznellik modeli söz konusudur. Lazzarato bunu

öznellikler pay olarak verilir. Bu öznellikler “kendi kendinin girişimcisi”, “özgür özne”, “akademisyen özne” gibi farklı sosyal, politik ve cinsiyetçi anlamda sınıflandırılır. Bu sınıflandırma ve tabi kılmanın sürekli üretilmesi ise “makinesel” sistemin devamlılığına bağlıdır. İnsanın hayatının her anına ve her mekanına girmiş olan teknolojiyle bir anlamda insan da bu büyük makinenin bir bileşeni haline gelir. Böylelikle özneler Facebook, Google gibi güncel ve büyük veriler toplayan şirketler için hem veri toplamaya yarayan bir araç (tıpkı bir telefonun kamerası, bilgisayarın klavyesi gibi sürekli girdiler sağlarızta) hem de bu şirketlerin veri bankaları, piyasa araştırmaları, yeni ürün konumlamaları, bu ürünlerin pazarlanmaları vs. için bir bilgi değişimi, ürün deneği ve aktarım kaynağı olabilir. Bu ise bir özne olmanın aksine, karmaşık bir makinesel kölelik üretmek anlamına gelir. (Lazzarato M. , 2014, s. 154-155) Özgür ve bir eyleme kapasitesi olarak ifade edilen özneler, kendilerine bahşedilen bu teknolojiyi kullanırken piyasaya sürülecek olan yeni ürünlerin (ve tabii ki öznelliklerin) ilk denekleri olurlar.

“Beğeniler”, “görüşler” hakkında “sondajlar”, reytingler, anketler yoluyla üretilen farklı “ara yüzeyler” sosyal ağları ve büyük veri bankalarını (Big Data’lar) yöneten şirketler tarafından oluşturulan profiller, reklam ve öznel prototiplere özgü davranış biçimleri, devletin eylemine eklenen ve bunu tamamlayan yönetimsellik tekniklerinin görüntü oyununu oluşturur. Bireyin öznelliğine sayısız şekilde müdahale eden ve onu kelimesi kelimesine dalgalandıran, temas yüzeyleri, aksiyomatığın ve kapitalist iktidarın değerlendirme, denetim ve tahakkümünü yerleştirme ihtiyacı duyduğu gösterge ve bilgi akışlarındaki öznel davranışları ifade ederler. (...) Arayüzler, hem öznelliğin teşviki ve kışkırtılmasının dispozitifleri (toplumsal tabi kılma), hem de bizzat bu öznelliğin indeksleme, değerlendirme ve ölçme araçlarıdır (makinesel köleleştirme). Başka türlü söylersek, ekonomik değerlendirme ve öznellik üretimi birlikte ilerler ve aynı dispozitiflerden geçer.” (Lazzarato, 2014, s. 166-167)

“bedeni oluşturan somatik, biyolojik, kimsayal, genetik, sinirsel bileşenler üzerinden öznellere iktidar uygulanması” (2014, s. 164) olarak ifade eder. Bu durum özellikle Batı’da basit bir şekilde uyandırıcı kullanmanın ötesine geçerek yeni bir tür “kapitalizm” yaratmıştır; Farmakopornografik Kapitalizm. Lazzarato konuyla ilgili olarak Paul Preciado’nun “Testo Junkie” (2013) kitabına atıfta bulunur. Ayrıca farmakoloji ve biyotıp gibi konuların yaşamımızda bir iktidar ve kendilik politikası ürettiği ile ilgili Nicolas Rose’nin “Yaşamın Kendi Politikası: Biyotıp, İktidar ve Yirmi Birinci Yüzyılda Öznellik” (Rose, 2009) kitabına göz atılabilir. (Kitabın ilk bölümündeki önemli bir kısmın Türkçesi Hüsamettin Çetinkaya tarafından Türkçeye çevrildi: <https://sinirdan.blogspot.com/2017/10/yasamn-kendi-politikas-biyotp-iktidar.html>)

Özne artık bu noktadan sonra yaşamında tüm duyguların, düşüncelerin, fikirlerin, hislerin sadece rekabete, tüketmeye ve bu makinesel köleliği ve tabi kılmayı yeniden üretmeye yarayan bir tikellikten başka bir şey değildir.

Sonuç olarak özne, “ben”den, “makinesel ben”e geçiş yapmış ve her ne kadar tüm hayatı ona özel olarak inşa edilmiş gibi gözükse de aslında o, özgür bir şekilde eylediğini düşündüğü her anında makineselliği yeniden üreterek tabi kılınır. Aydınlanma’da akıl varlığı olarak öne sürülen, Rousseau ve Marx ile birlikte toplumsal ve politik bir varlık olarak nitelenen öznellik, öncelikle salt kendi çıkarına odaklanan, sonrasında ise kalbini ve ruhunu sadece rekabet etme ve girişimci olma gibi makinesel bir sisteme teslim eden bir öznellik modeline dönüşür. Bu model bireyleri günümüzde “özne” olmanın ne anlama geldiğini sürekli olarak sorgulamaya ve güncel durumda kapitalizmin öznellikler üzerinde ne tarz ilişkiler yürüttüğünü ortaya çıkarmaya zorlar.

Sinema⁵⁵ bir yanıyla yarattığı imajlar yoluyla büyük bir semiyotik makine inşa eder ve daha önce ifade edilen tüm öznellikleri (akılcı özne, iktidarın öznesi, makinelerin kölesi olarak, tabi kılınan özne, kendi kendinin girişimcisi özne ya da borçlandırılmış özne) üretir. Dolayısıyla genel anlamda günümüz kapitalizminin karma semiyotikler sistemine katkıda bulunur. Buna karşın sinema tüm bunların yanında içinde bulunan bu özneleşme koşullarını sorgulama, bu öznellik alanlarını deşme, Ranciere’in (2005, s. 59) söylediği anlamda “verili bir deneyim alanı içerisinde önceden kimliklendirilebilir olmayan ve bu yüzden de kimliklendirilmesi o deneyim alanının yeniden şekillendirilmesine” bağlı olan yeni öznellik alanları ve öznellik formları üretme ve bazı yeni öznellik biçimlerine de geçerlilik kazandırma kapasitesine sahiptir.

⁵⁵ Bu gösteren semiyotikler sistemini sadece sinema alanında değil fakat görselliğin ya da imajların üretildiği tüm alanlar özelinde ele alabiliriz. Zira John Berger’in de ifade ettiği gibi örneğin “reklamaların insanlara özgür seçme hakkı verdiği sanılır oysa aldığınız bu yeni nesne der reklam, sizi bir bakıma daha zenginleştirecektir - aslında o nesneyi almak için para harcayarak biraz daha yoksullaşacak olsanız bile!” (Berger, 2009, s. 131)

2. BÖLÜM

SİNEMADA ÖZNELLİK ÜRETİMİ

2.BÖLÜM

SİNEMADA ÖZNELİK ÜRETİMİ

Sinemada öznellik üretimi çok geniş bir alana temas etmektedir zira hem sinema filmi hem de diğer sanat alanları için “özne” söz konusu olduğunda üç farklı öznenen söz edilebilir. Birincisi eseri yaratan “özne” yani sanatçı (ki bu sinemada sadece yönetmen olarak değerlendirilse de filme katkı sunan birçok öznenen -senarist, görüntü yönetmeni, ışık şefi, sanat yönetmeni vd.- söz etmek gerekir), ikincisi eserin olay örgüsünün devamlılığını sağlayan “karakter” özne (eserin karakteri ve eyleyicisi olarak özne), üçüncüsü ise eseri alımlayan (film izleyen, roman okuyan, müziği dinleyen vd.) okur/izler özne.

Sinema (ya da sanat) ve öznellik üzerine çalışmak bu üç özne türünden birini ele almak anlamına gelir. Nasıl ki Foucault için (2013, s. 80) edebiyatta konuşan tek özne okunan kitaplarsa, bu anlamda bu çalışma da sinemada konuşan tek özneye yani genel olarak film içerisinde üretilmiş olan karakterlere yani olay örgüsünün devamlılığını sağlayan öznelere ve bu öznelerin filmlerde kullanılan anlatıların yapısal özellikleri ile ilişkilerine odaklanacaktır. Zira Chamaratte’nin de belirttiği gibi sinema, hakikat, varlık gibi kavramlar arasındaki ilişki “öznellik” teriminde kodlanmıştır ve bu anlamda öznellik perdede temsil edilen ya da bir izleyici olarak tanımlanan öznelerin, perdedeki karakterlerin/kahramanların anlatı içerisindeki durumlarına karşı getirdiği yorumlarla fazlasıyla ilişkilidir. (2012, s. 6)

Bu kapsamda belirtilmesi gereken bir diğer nokta ise sinemada öznellik üretimi tartışmalarının ana ekseninin “sinemada anlatı” tartışmaları etrafında şekillendiğidir. Kaba hatlarıyla tartışmalar klasik anlatının bütün bir anlatı yapısı üzerinden (kamera açıları, müzik kullanımı, mizansen, oyuncu yerleşimi, aksiyonlar vs.) “tutarlı, bütünlüklü, ne istediğini bilen, özgür eyleyen özneler” üretirken aslında reel hayattaki özneleri uyuttuğu ve uyuşturduğu, modernist anlatının ise bütün bir anlatı yapısı üzerinden “karmaşık, sıkışmış, ne yapacağını bilemeyen, fazlasıyla sorgulayan ve etrafındaki her şeye eleştirel yaklaşan özneler” üretirken gerçekte perde önünde filmi izleyen özneleri aktifleştirdiği ve öznel anlamda özgürleştirdiği üzerine kuruludur. Bu anlamda

çalışmanın bu bölümünde “karakter özne” ve sinemada öznellik teorileri anlatı kavramı çerçevesinde değerlendirilecek ve sinemadaki anlatı biçimlerinin yapısal kodları, işleyiş biçimleri, farklılıkları ve benzerlikleri açısından ele alınacaktır.

O halde sinemada anlatı tartışmalarını yürütebilmek adına kökeni edebiyat ve tiyatro gibi çok daha eski sanat dallarında bulunan anlatı kavramına ve anlatının öğelerine göz atmak gerekmektedir.

2.1.Anlatının Tanımı ve Bazı Anlatı Yaklaşımları: Anlatıda Özne

Anlatı her toplumda bireylerin maruz kaldığı, zaman zaman sözel yolla, zaman zaman ise beden aracılığıyla sağlanan bir göstergeler sistemidir. Bu anlamda insanlık tarihi kadar geçmişe götürebilecek anlatı kavramını Roland Barthes, “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş” (1988, s. 5-6) eserinde “söylemde, söylence, fabloda, masalda, uzun öyküde, trajedide, dramda, güldürüde, pantomimde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada hep anlatı vardır” diyerek tanımlar. Onega ve Landa’ya (2003, s. 12) göre anlatı hem zamansal hem de neden açısından birbiriyle bir şekilde bağlantılı olan olayların imgesel temsilidir. Filmler, tiyatro, geçmişteki resimli öyküler, tarih kayıtları, tarihle ilgili olarak yazılmış olan yazılar da dahil olmak üzere anlatı çok geniş bir alanı kapsar. Yazılı ya da sözel dil, beden dili, imgeler, sahnede canlandırma ve birçok yöntem de anlatıyı aktarmanın yolları arasında sayılır ve bu anlamda göstergesel olarak bir kurgudan oluşan her şey bir anlatı/metin olarak ele alınabilir.

Benzer bir şekilde aynı tanımlamayı Erol Mutlu da sürdürür. Anlatı “mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuya bir bütün halinde bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve bir olayın) nakledilmesidir.” (Mutlu, 1998, s. 41) TDK’ya göre ise anlatı (TDK, 2019a) bir yanıyla bir şeyi “ayrıntılarıyla anlatma” anlamına gelirken, diğer yanıyla “roman, hikâye, masal vb. edebî türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme, hikâye etme, tahkiye” anlamına gelir. Mehmet Rifat ise genel olarak anlatıyı; “gerçek ya da düşsel olayların, değişik gösterge dizgeleri aracılığıyla anlatılması sonucu ortaya çıkmış bütün” olma noktasında tanımlar. (aktaran Eşli, 2011, s. 71) Dolayısıyla en genel manasında anlatı bir

dizi olayın bir göstergesel dil aracılığıyla “mantıklı” bir tutarlılık içerisinde aktarılması anlamına gelir.

Chatman’a göre anlatıyı anlamak (ya da bir anlatı kuramı oluşturabilmek) için öncelikle anlatının gerekli bileşenlerini ele almak gerekir. Yapısalcı anlatı kuramına göre her anlatı iki ana bölümden oluşur. Bu bölümler öykü; içerik ya da bazı olaylar (karakterlerin edimleri, gerçekleşen diğer olaylar) ve bunlarla birlikte varlıklar ya da özneler diye adlandırılabilir (karakterler ve zaman ve uzamın diğer öğeleri) bir söylev yani bir biçim aracılığıyla içeriğin aktarılma yolundan oluşur. Bu anlamda Chatman’a göre bir anlatıda anlatılan öykü basitçe anlatının ne’sini oluştururken, söylem’i ise nasıl’ını oluşturur ve bu ayrım Aristo’nun Poetikasından bu yana sürer.⁵⁶ (Chatman, 2008, s. 9) Aynı şekilde Chatman, Rus biçimcilerinin de anlatıyı yapmış oldukları bir ayrım üzerinden tanımladıklarını belirtir:

“Rus biçimcileri de bir ayrım yapmış, ancak sadece iki terim kullanmışlardı: ‘fabl’ (fabula) ya da temel öykü malzemesi, anlatıyla ilişkilendirilebilecek olayların bütünü ve (diğer ayrımların aksine) ‘olay örgüsü’ (sjuzet), olayları birbirine bağlayarak anlatıldığı biçimiyle öykü. Biçimcilere göre, fabl, “yapıtın gidişatı sırasında bize iletilen, birbirine bağlanmış olaylar kümesidir”, ya da “aslında ne oldu” sorusunun yanıtıdır. Olay örgüsü ise “ne olup bittiğinden okuyucu nasıl haberdar oluyor” sorusunu yanıtlar. Bu basitçe “olayların yapıt içinde hangi sırayla görüldüğünü”, anlatır. Bu sıralama normal (abc), geriye dönüşlü (acb) olabilir ya da in medias res, ortadan (bc) başlayabilir.” (Chatman, 2008, s. 18)

Bu anlamda anlatı hem Rus Biçimleri hem de anlatı alanında⁵⁷ çalışan diğer teorisyenler için bir bütündür ve bütünü oluşturan ortak öğelere sahiptir. Bu öğeler genel

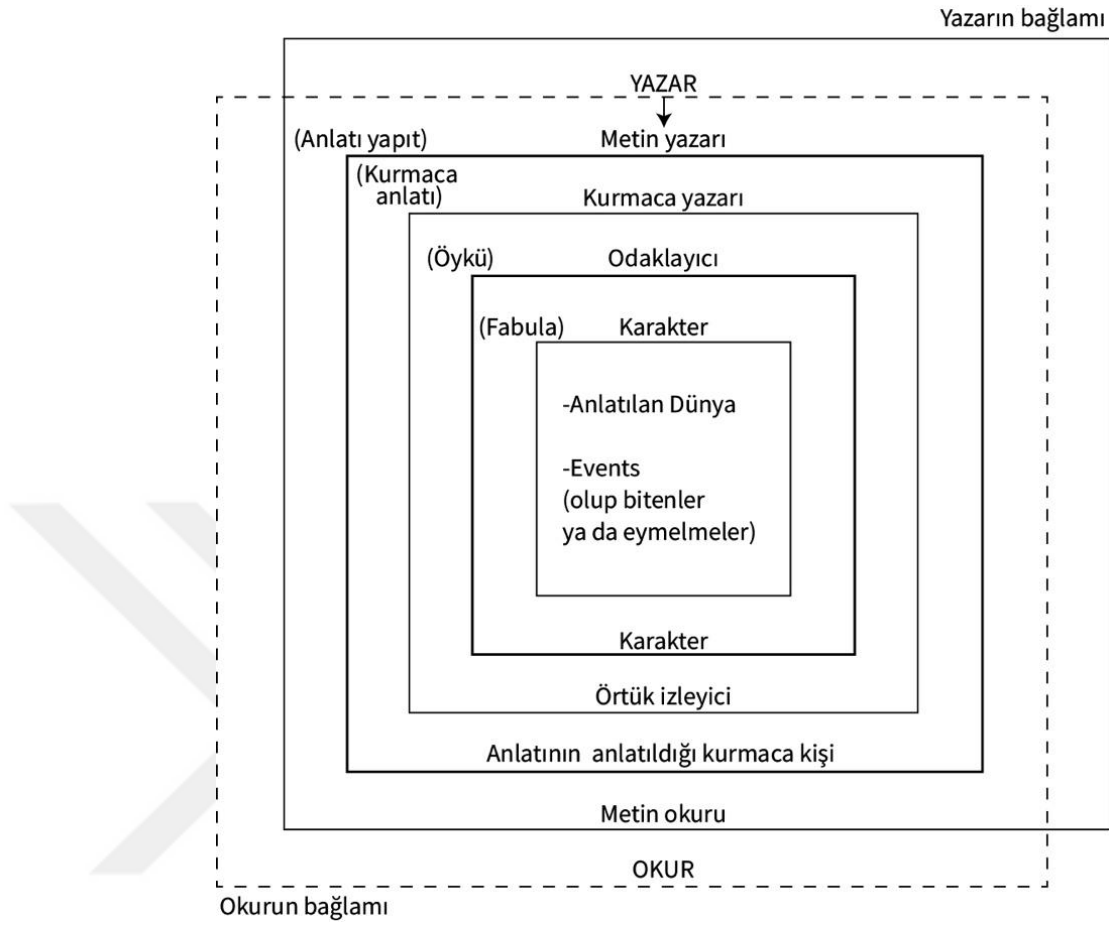
⁵⁶ Aristoteles’in “Poetika” isimli eseri özünde dünyadaki eylemlerin taklit edilesine dayanır. “Demek ki olup bitmiş, belirli bir zamana yayılan, soylu bir eylemin taklididir tragedya; ve yapıtın bölümlerine göre her biri ayrı ayrı kullanılan öğelerle çeşnilendirilmiş bir dil kullanır bunu yaparken. Bu taklit anlatı yoluyla değil, eylem içindeki kişiler tarafından yapılır; uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla da bu türden heyecanların katharsis’ini gerçekleştirir.” (Aristoteles, 2010, s. 32)

⁵⁷ Umberto Eco, anlatılar üzerine yazmış olduğu “Anlatı Ormanlarından Altı Gezinti” isimli eserinde anlatıları kavramın temas ettiği geniş alan sebebiyle iki ana aks üzerinde tartışır: bunlar “kurmaca olan anlatılar” ve “kurmaca olmayan” anlatılardır. Kurmaca anlatılar daha çok “yapay” anlatıları imlerken, kurmaca olmayan anlatılar “doğal” anlatıları imler. “Gerçekten olmuş, anlatının olduğuna inandığı veya gerçekten olduğuna bizi inandırmaya çalıştığı bir olaylar dizisi anlatıldığında bu doğal anlatıdır; dolayısıyla dün başıma neler geldiği ile ilgili anlatım ... doğal anlatıdır. Yapay anlatı ise kurmaca anlatıyı temsil etmektedir; kurmaca anlatılar ... hakikati söylüyor gibi yapar ya da hakikati bir kurmaca söylem evreninde söylediklerini öne sürerler. (Eco, 1995, s. 135-136)

olarak varlıklardan ve olaylardan oluşur. Bu öğeler arasında karakterler, öykü, olay örgüsü ve genel olarak anlatılan şeylerin “nasıl” anlatıldığı yani söylem yer alır.

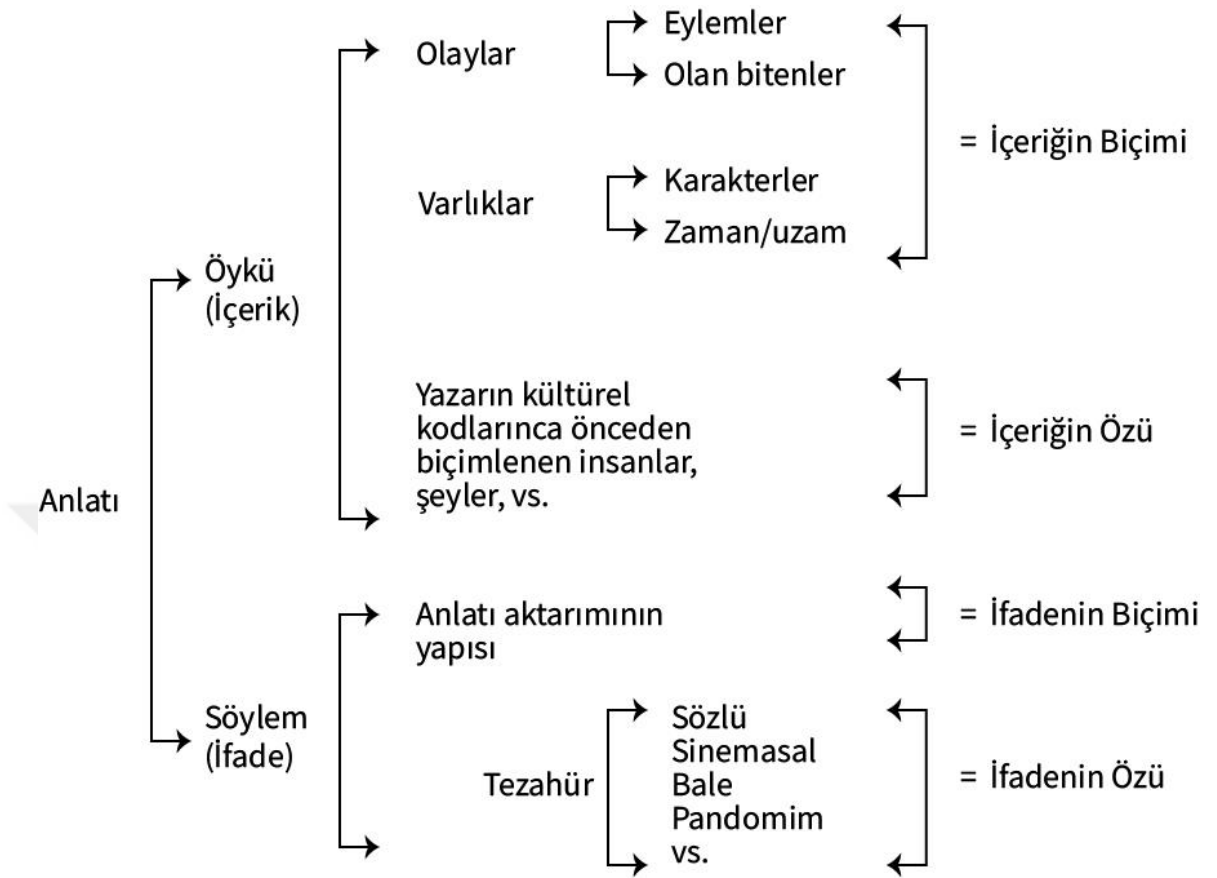
Berger (1994: 4) de anlatıyı, belirli bir zamanda ve yerde geçen olaylar dizisinden oluşan öykü olarak tanımlar. Bütün bu tanımlara genel olarak bakıldığında, anlatının, zamansal, uzamsal, ve mantıksal bağlantısı olan olayların yeniden aktarılması olarak tanımlanabileceğini görürüz. Anlatıların bilimsel açıdan incelenmesi, özellikle yapısalcılığın doğuşundan sonra yaygınlaşmıştır. Yapısalcılık anlatıların nasıl yaratıldığına odaklanır. Anlatı analizinin yöntem ve teknikleri Tomaşevski, Şklovski, Propp gibi Rus Biçimciliğinin ve Barthes gibi Fransız Yapısalcılığının önemli isimleri tarafından geliştirilmiştir. (Topçu, 2005, s. 19)

Bu bağlamda bir yapı olarak anlatı Onega ve Landa'nın da (2003, s. 15) belirttiği gibi metin, öykü ve fabula olmak üzere üç farklı seviyeden oluşur. Her metnin öykünün ve fabulanın “anlatı” kapsamında değerlendirilebileceğini belirtmek gerekir lakin tüm anlatıların ille de bu öğelere sahip olması gerekmez. Bu çerçevede anlatı üzerine kaynak teşkil eden çalışmada Mieke Bal (2009, s. 15-29) da anlatının, öykü, metin ve fabuladan oluştuğunu belirtir. Onun tanımlamasına göre metin genellikle dil dünyası içerisindeki belirli imgelerle kısıtlandırılmış durumdadır ve öykü ise fabula'nın belirli bir biçimle sunulması anlamına gelir. Bu anlamda fabula hikayede (ya da anlatıda) gerçekleşen olayların belirli bir mantık silsilesi içerisinde kronolojik olarak sıralanması anlamına gelir. Genel olarak kurmaca anlatı yapısının şeması aşağıdaki gibidir.



Şekil 1 Kurmaca Anlatı Yapısı Şeması (Onega & Landa, 2003, s. 22)

Anlatıyı yapısal bir çerçevede ele alan diğer yaklaşımlara göre ise anlatı iki ana elementten oluşur: öykü ve söylem. Chatman (2008, s. 19-21) için daha önce de belirtildiği gibi öykü karakterleri, olay örgüsünü ve anlatı mekanındaki her şeyi kapsarken, söylem ise bu içeriğin iletildiği araçları ve iletilme biçimini kapsar. Bu anlamda aynı anlatı “yapısı” rus biçimlerinde de görülür. Örneğin Tomashevski için anlatı yalnızca iki düzeyden oluşur: fabula ve syuzhet. Bu anlamda fabula tam da daha önce bahsedilen kronolojik sıralanma anlamını taşırken, Syuzhet ise öyküyü de kapsayacak şekilde olay örgüsünün bütünü anlamına gelir. Chatman’ın öne sürdüğü (aynı zamanda birçok anlatı kuramı açısından da geçerli olan) yapı ise aşağıdaki gibidir;



Şekil 2 Anlatı Yapısı Şeması (Chatman, 2008, s. 23)

Chatman geliştirdiği bu yeni şemadan sonra öykünün, söylemin ve bunların ortaya konuluşunun, anlatıların salt fiziksel yer değişmelerden hariç tutularak ayrı değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Bu anlamda bir anlatının estetik nesnesi, söylem tarafından bir şekilde aktarılan öyküsüdür (Chatman, 2008, s. 23-24)

Aynı şekilde Roland Barthes da anlatıyı çözümlemek için, onun yapısal olarak parçalara ayrılması ve farklı katmanlar üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Barthes'a göre dilbilim, anlatıları çözümlemek ve anlamlandırmak için betimleme üzerinden önemli bir evren sağlar.

Anlatının genel dili, kuşkusuz söylem dilbilimine sunulan dillerden biridir ve sonuç olarak işlevdeşlik varsayımına uyar. Yapı açısından, anlatı tümceye benzer ama, bir tümceler toplamına indirgenemez hiçbir zaman: Anlatı büyük

bir tümcedir, hep saptayıcı tümcenin, bir bakıma küçük bir anlatı taslağı olması gibi. Gerçekten de, anlatıda, özgün (çoğunlukla iyice karmaşık) gösterenlerden yararlanmalarına karşın, anlatı ölçüsünde büyümüş ve dönüşüm geçirmiş başlıca fiil kategorileriyle karşılaşılır: Zamanlar, görünüşler, kipler, kişiler. Üstelik, fiil yüklemelerine karşıt olan "özneler" bile tümce örnekçesine uymaktan geri kalmazlar (...) Önerilen düzey sayısı ne olursa olsun ve bu düzeyler nasıl tanımlanırsa tanımlansın, anlatının bir düzeyler aşamalanması olduğu konusunda kuşku duyulamaz. Bir anlatıyı anlamak, yalnızca bir öykünün çözülüş sürecini izlemek değil, aynı zamanda, bu anlatıda "katlar"ın bulunduğunu görmek, anlatı "çizgi"sindeki yatay eklemlenimleri, örtük bir biçimde dikey olan bir eksene yansıtmaktır. Bir anlatıyı okumak (dinlemek), yalnızca bir sözcükten öbürüne geçmek değil, aynı zamanda bir düzeyden öbürüne geçmek demektir. (Barthes, 1988, s. 86-88)

Bu anlamda Barthes anlatının dilini ve anlatıda betimlemeleri dört genel başlık altında inceler: Anlatının Dili, İşlevler, Eylemler ve Anlatma. Eylemler ana başlığının altında “özne sorununa değinen Barthes, anlatı kişileri yani anlatının içindeki eyleyen öznelerle ilgili sınıflandırmanın ortaya çıkardığı problemlerin çözüme kavuşturulamadığını, sayıları ve formları bakımından “çok fazla olan anlatı kişilerinin değiştirim kurallarına bağımlı kalabileceği ve bir yapıtın içinde bile, aynı figürün farklı anlatı kişilerini kendi içine alabileceği konusunda görüş birliği olduğunu” belirtir ve ekler, “en önemlisi, bir kez daha yineleyelim, anlatı kişisi bir eylem alanına katılmasına göre ” (Barthes, 1988, s. 101) tanımlanır. Yani bir anlatının içerisinde özne temsiliinin imkanı, onun doğrudan anlatının içerisindeki eylem alanında bir eyleme katılma niteliği ile doğrudan ilişkilidir.

Aynı bakış açısı Tahsin Yücel’in anlatıya bakışında da sürdürülür. Yücel için anlatı üç farklı düzeyden oluşur ve bunlar sırasıyla anlatı, öyküleme, öykü’dür.⁵⁸ Birçok Balzac anlatısında rastlayabileceğimiz bu sıralama her zaman tam anlamıyla buradaki örnekte olduğu gibi doğrusal değildir. Aksine çoğu kez bu üç düzey karmaşık bir biçimde iç içe geçer, kesişir ya da yer değiştirebilir. (Yücel, 1993, s. 35) Yücel’in bu incelemeleri

⁵⁸ Öykülerin geçmişi en az insanlık tarihi kadar eskidir. Sam Keen’in belirttiği gibi insanlar öykü anlatan hayvanlardır ve “bir zamanlar...” diye başlayan ve “kahramanımız çeşitli maceralarda kazandığı başarılarından sonra evine döndü...” diye biten bir efsaneye olan ihtiyacımız benliğimizde her zaman var olmuştur.” (Aktaran Miller, 1993, s. 35) Ayrıca Onega’nın belirttiği gibi eski olduğu kadar “çözümlemesi sonsuz sayıda bakış açısına açık olan çok karmaşık bir olgudur.” (Onega & Landa, 2003)

gerçekleştirirken ileri sürdüğü fikirlerin teorik kökeni Masallar, Karakterler ve Kahramanlar üzerine çalışan Vladimir Propp'dur.

Berna Moran, Propp'un anlatı incelemelerine Rus peri masallarını detaylı bir şekilde inceleyerek başladığını ve buradan yola çıkarak bir yaklaşım geliştirdiğini belirtir. Eserlerini ve ileri sürdüğü tezleri Rus biçimciliği döneminde ortaya çıkartmış olsa da “Masalın Biçimbilimi” (2018) kitabı yapısalci bir çerçevede yazılmış ve kendinden sonra gelen anlatı üzerine çalışan (özellikle de Fransız yapısalcılara) kişilere ışık tutar. İncelediği Rus masallarının sonucunda Propp her şeyden önce masalların altında değişmeyen bazı anlatısal yapılar olduğunu ve bu yapıların da genellikle karakterler ya da kahramanlar üzerinden ilerleyen 31 eylem ile sınırlı olduğunu keşfeder. (Moran, 1988, s. 186) Bu anlamda anlatı ve öznellik ilişkisinin eyleme yani dram sanatına dayandığını belirtmek gerekir. Propp'un yapısal çözümleme yöntemine göre de bu 31 eylem hep karakterler/kahramanlar ve bir dramatik yapı üzerinden ilerler.

Bu çerçevede dram kavramından bahsetmek elzemdir. Dram sanatı genellikle antik yunanda ortaya çıktığı varsayılan, belirli yapılara sahip, günümüze kadar ulaşmış ve günümüz sinemasının anlatı yapısını üzerine inşa ettiği en eski yapılardan birisidir. Genellikle Aristoteles'in Poetika adlı eserine ve özünde “katharsis”e yani arınma/boşalmaya dayanan bir yapıya sahiptir.

“Drama” eski Yunancada “bir şey yapma” ya da “yapılan bir şey” anlamında kullanılırdı. Bu sözcüğün eski Yunancadaki başka bir anlamı da “oynamak”tır. Ancak antik tiyatrunun gelişmesinden bu yana, bu sözcük yalnızca “herhangi bir kimsenin bir şey yapması” değil, “belli bir kimsenin, katılanlarla anlamı olan bir şeyi yapması”dır. Klasik tanımı ile dram sanatı, “ bir ya da birkaç kişinin sahneye uygun bir biçimde yazdığı, yazınsal değeri olan bir yapıttır.” (Nutku, 2001, s. 27)

Sevda Şener de (2003, s. 16-17) dramının 3 temel özelliği üzerinde durur. İlk olarak anlatı içerisinde dramatik olan şeyler olmalıdır. İkincil olarak bu dramatik şeyler etkili bir biçimde izleyene aktarılabilir özel bir yapıya sahip olmalıdır ve üçüncü olarak seyirci önünde sergilemek⁵⁹ için hazırlanmalı ve seyirci önünde gerçekleştirilerek

⁵⁹ Burada sergilemek kavramının aslında dramının temeli olan taklit etmek yani mimesis olduğunun altını çizmek gerekir. Ricoeur Mimesis'in biçimleniş düzlemi (ya da artarda geliş, görünüş düzlemi) olduğunu,

tamamlanmalıdır. Nihayetinde ise tüm bu süreçler izleyiciyi katharsis'e ulaştırmalıdır: "Acıma, kahramanın hak etmediği bir yıkıma uğramasından dolayı uyanan bencil bir duygu, korku ise aynı şeylerin kendi başına da gelebileceği endişesini ifade eden bencil bir duygudur. Seyirci bu iki zıt duyguyu bir arada yaşar. Aristoteles'e göre bu heyecan patlaması öylesine yoğundur ki, yaşanarak tüketilir ve katharsis aşamasına geçilir." (Şener, 2003, s. 84)

Çalışmada daha önce de belirtildiği gibi klasik dramatik yapıda karakter tam da bu sebeple çok önemlidir zira karakter/özne hem sinemada hem de klasik dramatik yapıda olayların taşıyıcısı yani olay örgüsünün ilerlemesini sağlayan ana etmendir. Klasik dramatik yapıda olaylar arasında nedensellik bağı çok güçlüdür ve bu bağları çözecek ya da bu bağların peşinden gidecek kişi karakter/kahraman öznedir. Klasik dramatik yapı kaba hatlarıyla serim, düğüm, çatışma ve çözümden oluşur ki karakter anlatı yapısından tam da bu ilmeklerin atılmasının eyleyeni ve hikayenin ilerlemesinin merkezinde yer alan en önemli yapı taşlarından biridir. Burada karakter ve kahraman kavramlarına bir parantez açmak gerekirse, Propp'un yukarıda bahsettiği 31 eylem ve kaba hikaye bir anlamda "Kahramanın Sonsuz Bir Yolculuk" içinde olduğuna gönderme yapar. Bu anlamda Campbell'ın belirttiği gibi (Campbell, 2013, s. 31) kahramanlar (yani anlatıdaki karakter) mitolojik hikayelerde, masallarda ya da günümüzdeki tiyatro oyunlarında ve sinemalarında farklı öznellikler ve karakterler aracılığı ile bizlere ulaşsa da, aslında onlar ana kahramanın zaman zaman değişmiş arketiplerinin temsilidir. Bu sebeptendir ki Campbell aslında "monomit" kavramıyla Kahramanın modern bir insan olarak öldüğünü fakat ebedi bir insan silüeti halinde, mükemmelleşmiş, belirsiz özelliklere sahip bir insan, bir efsane modeliyle yeniden doğduğunu belirtir. Hatta anlatılarda izlediğimiz olaylar genellikle bu karakterlerin ikincil önemli görevi ve amacını oluşturur ki bu görev de

bir olaylar örgüsü üretmek demek, olaylar (eylemler) dizisini, okurlar ya da dinleyenler tarafından izlenip anlaşılır kılmak amacıyla, düzenli bir bütün haline getirmek, dönüştürmek demek olduğunu belirtir. (2005, s. 9) Zira Paul Ricoeur'in metnin de belirttiği gibi "Aristoteles'in bir tek kapsayıcı kavramı vardır, o da mimesis'tir. Bu kavram yalnızca bağlam içinde ve kullanımlarından bir teki içinde tanımlanmıştır: Bu, bizi burada ilgilendiren, eylemin taklidi ya da temsili kullanımıdır. Daha kesin olarak belirtecek olursak: Ölçülü dilin aracılığıyla, dolayısıyla ritim eşliğinde (başlıca örnek olarak verilen tragedya söz konusu olduğunda da buna gösteri ve şarkı eklenir)" gerçekleştirilen, eylemin taklidi ya da temsildir... Bu anlamda her tragedya altı öge içerir ve bu ögelere göre nitelik kazanır. Bunlar, olay örgüsü [öykü], karakterler, anlatım, düşünce, gösteri [sahne düzeni] ve şarkıdır" (Ricoeur, Zaman ve Anlatı: bir - Zaman ve Olay Örgüsü Üçlü Mimesis (çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), 2005, s. 75-76)

onların dönüşmüş olarak geldikleri bu yeni dünyaya, yenilenmelerine sebep olan, eski yaşamlarından edindikleri dersleri öğretmelerinden oluşur. Bu anlamda aynı tez Ömer Tecimer tarafından da sürdürülür (2006, s. 132-133) zira “gündelik dünya, serüvene çağrı, çağrının reddi, akıl hocasıyla karşılaşma, eşiği aşma, ateşten gömlek, ödül, dönüş yolu” gibi yolculuklar genellikle kahraman tarafından gerçekleştirilir ve bu yolculuklar aslında yukarıda da belirttiğimiz gibi karakterin geçmişte (ya da o yolculuk esnasında) geçirdiği duygusal, psikolojik dönüşümlerin bir temsilidir. Böylelikle tüm anlatıların aslında bir özne temsili yani bir öznellik üretimi olduğunu belirtmek gerekir. Eylem esasına dayanan her anlatı yapısı ve hikaye aynı zamanda (doğal olarak) öznellik üreterek, izleyicisine (okuyucusuna ya da dinleyicisine) bir söylem aracılığıyla “davranışlar”, “iyi” olma ya da “kötü” olma gibi ahlaki, kültürel, politik ve ideolojik “olma biçimleri”ne dair öznel şeyler iletir.

Bu bağlamda anlatı sineması (zaman zaman da modernist sinema) aslında bir karakter/kahraman, yani özne sinemasıdır. Her ne kadar Ayşen Oluk (2008, s. 58-59), Todorov’un karakter ve anlatı ilişkisi üzerinden yaptığı ayrıma değinerek, klasik anlatı sinemasının daha çok karakter merkezli (psikolojik) anlatılar, modernist sinemanın ise daha çok olay merkezli (apsikolojik) anlatılar olduğunu belirtse de, her iki sinema da kurmuş oldukları anlatılar ve bunların aktarım biçimi üzerinden belirli öznellik modellerini seyircilerine iletir.⁶⁰

2.2.Sinema’da Özne ve Öznellik Üretimi

2.2.1. İlk Teorisyen: Hugo Münsterberg

Çalışmanın ikinci bölümünün girişinde de belirtildiği gibi sinemada öznenen (ve dolayısıyla öznellik üretiminden) söz ediliğinde genellikle üç tür öznenen söz edilir. Bunlar, yaratıcı özne (ki bu özne genellikle filmlerde yönetmen ile özdeşir), filmin hikayesi içerisinde eyleyen özne (ki bu özne genellikle olay örgüsünün devamlılığını

⁶⁰ Bu tartışmalar ayrıntılı olarak tezin ilerleyen bölümlerin “Klasik Anlatı” ve “Modernist Anlatı” başlıkları altında tartışılacaktır.

sağlayan karakterler ile özdeşdir) ve filmi izleyen (yani alımlayan ve filme maruz kalan) özne'dir.

Her ne kadar bu çalışma filmler içerisinde üretilen öznelere ve karakterlere odaklanacak olsa da sinemada öznellik üretimi, seyirci yani alımlayan özne olmaksızın gerçekleştirilemez. Çünkü her film, kendisini izleyecek öznelere bir şeyler “iletmek” için üretilir. Bu anlamda perde önündeki özne olmaksızın, öznellik olamaz zira sinemanın da kökeni olan “dram” sanatı, bir seyirci önünde/bir seyirci için gerçekleştirilir. Bu bağlamda öznellik üretimi bakımından seyirci öznenin, filmle ilişkisini incelemek önem arz etmektedir.

Sinemanın ortaya ilk çıktığı yıllarda, seyircinin film ile ilişkisi genel olarak pasif bir şekilde kendisine anlatılanı alımlaması olarak değerlendirilse de bu fikir sinemada bilişsellik çalışmaları ile çürütülür. Şermin Ildırrar, Anderson ve Lorch'un “Çocukların Televizyon Anlayışı: Dikkat ve Anlama Araştırması” isimli kitabının 80'li yıllarda bugüne kadar iddia edilenlerin aksine “seyircinin televizyon karşısında pasif bir “patates çuvalı” olmadığını, televizyon izleme sırasında son derece aktif zihinsel süreçler yürüttüğünü ortaya çıkardığını belirtir. İdeolojik açıdan sorunlu olan ve aktif seyirci kuramı olarak adlandırılan bu kurama göre insanlar televizyon izlerken sadece kendilerine gösterileni basit bir şekilde alımlamak yerine algılama, dikkat kesilme, anlatılanı kavrama, yorumlama, hatırlama gibi zihinsel süreçleri nasıl ki gerçek hayatta kullanıyorlarsa, film izleme esnasında da bu süreçleri kullanırlar. Aynı şekilde Anderson ve Lorch'un eserinden iki yıl sonra David Bordwell “Kurmaca Filmde Anlatı” (Bordwell, Narration in The Fiction Film, 1985) kitabında bu aktif seyirci kuramını sinemaya uyarlar. (Ildırrar, 2008, s. 12)

Bordwell (1985, s. 30) seyircinin aktivitesi başlığında incelemiş olduğu bu durumu doğrudan izleyicinin algı ve bilişi üzerinden okur ve şunları söyler; “Ben ‘seyirci’ ya da ‘izleyici’ ifadesini filmin temsili dışında hikaye oluşturmaya ilgili işlemleri yürüten hipotetik/varsayımsal bir varlığı isimlendirmek için kabul ediyorum.” Dolayısıyla seyirci için bir filmi izlemek basitçe kendisine anlatılan öyküyü dinlemenin ötesinde, kendisine anlatılandan bir şeyler anlayan, inşa etmeye, düşünmeye, zaman zaman eleştirmeye yarayan bir süreç, yani düşünümsel bir süreç haline gelir. Tüm bunlar Bordwell'in

metninden yaklaşık 70 yıl önce ilk olarak sinema kuramcısı Hugo Münsterberg tarafından ortaya atılmıştır.

Sinema tarihinde ilk kez Münsterberg filmde anlatılan olayları, karakterlerin davranışlarını, kamera hareketlerini, kurguyu ve yapılan kesmeleri doğrudan insan zihninin işleyişiyle bağdaştırmıştır. *“The Photoplay: A Psychological Study”* (1916) isimli çalışmasında Münsterberg sinemayı iki farklı bölümde ve bağlamda ele almıştır. Kitabın ilk kısmında daha çok estetik ile ilgilenen kuramcı ikinci kısmında ise seyircinin ekranla ilişkisi bağlamında psikolojiye yönelmiştir. Münsterberg’in bu çerçevede sinemaya yaptığı katkı, sinemayı basit bir eğlence aracı olmanın ötesine taşımıştır. Dudley Andrew, *“Büyük Sinema Kuramları”*’nda da (Andrew, 2010, s. 65) belirttiği gibi Münsterberg sinema tarihinin ve sinemanın “görsel bir aygıtla oynamaktan (birinci aşama), (ikinci aşamaya) eğitim ve bilgi vermek gibi önemli toplumsal fonksiyonlara hizmet vermek gibi, nihayetinde anlatıma, öykülemeye doğal yakınlığı dolayısıyla insan zihninin gerçek alanına (üçüncü aşama) doğru kaçınılmaz bir itkiyle ilerlediği”ni ortaya çıkarır.

Münsterberg’e göre sinema herşeyden önce aklın sanatıdır zira o, sinemanın işleyiş yapısıyla, insan aklının işleyiş yapısında bir paralellik olduğunu ileri sürer. (Münsterberg, 1916, s. 12) Bu anlamda filmler tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi seyircinin zihninde estetik ve psikolojik birçok sürecin yaratılmasına sebep olur. Jose Moure (Moure, 2011, s. 23), Münsterberg’in yaptığı bu çıkarımda Filozof Henri Bergson’un 1896’da yayınlanan *“Madde ve Bellek”* isimli metninde yapmış olduğu bir alegori ve kullandığı bir metafordan yola çıktığını belirtir. Bergson metninde tam olarak şu ifadeleri kullanır: “şimdiki zamandan koparak, öncelikle genel olarak geçmişe, sonra da geçmişin belli bir bölgesine yerleştığımız sui generis bir edimin bilincindeyiz: Bir fotoğraf makinesinin ayarlanmasına benzeyen, elle yoklayarak yapılan bir iş.”⁶¹ Dahası, bu metni yazdıktan belirli bir süre sonra bir Fransız gazetesine verdiği röportajda şöyle söyler: “başlangıcının da bir tanığı olarak sinemanın bir filozofa yeni şeyler önerebileceğini fark ettim. Sinema, belleğin ya da düşünme sürecinin bile sentezlenmesinde yardımcı olabilir.

⁶¹ Çevirinin bu kısmı Bergson’un dilimize kazandırılan metninden alınmıştır. Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s.102 çev: Işık Ergüden, Dost Kitabevi, 2007. (Bergson, 2007)

Eğer bir dairenin çevresi bir dizi noktadan oluşuyorsa, bellek de bir dizi görüntüden oluşur. Hareketsiz, nötr durumdadır; hareket halinde ise hayatın kendisidir.” (Aktaran, Moure, 2011, s. 24) Bergson’un kullandığı bu metaforlar sayesinde Münsterberg rüyaların ve anıların içsel dilinin işleyişiyle sinematografin işleyişi arasında, düşünen makine ile sinema makinesi arasındaki bazı bağlantıları fark eder. Bu anlamda izleyicilerin film üzerinden aktifleştirdiği bu sezgiler filmin görünüşte somut gerçekliği hem dışarıdan hem de nesnel olarak yeniden üretmek için kullanılan bir ortam olduğunu, başlangıçtan itibaren öznellik ve içsellik konusunda ayrıcalıklı bir araç olarak dikkate alındığını göstermektedir. (Moure, 2011, s. 24)

Bu anlamda Münsterberg’in eseriyle birlikte bir ortam/araç olarak sinema, başlangıcından bu yana ilk kez bir çalışmada filmdeki öznellik problemi açısından gündeme gelir ve modern terimlerle hareketli görüntünün etkileyciliği, potansiyelini tam olarak elde edebilmek için izleyicinin zihinsel işbirliğini gerektiren psikolojik bir fenomene dayanan izleyici teorisi ve kurmaca film teorisi (eğer sinemasal ortam ve zihin mekanizmalarına özgü aygıtlar arasında bir analogi varsa film kurgusal bir karakterin bilincinde olanları ifade etmek için bilhassa uygun bir araçtır) olarak ifade edilebilecek temelleri sağlar. Münsterberg filmin bağımsız bir sanat biçimi olduğunu ispatlamak için, sinemanın estetik özgünlüğü sorununu, sinema ile gerçek arasındaki ilişki açısından değil fakat film ile seyirci arasındaki ilişki açısından ortaya koyar. Onun kurmaca film ve sinemanın öznellik üretme kapasitesi hakkındaki görüşüne göre sinemanın işlerliğini sağlayan materyal, sinemasal dili (yani görüntü ve görüntünün nesnelerle, gerçeklerle ve gerçeklikle ilişkisini) birbirine bağlayan/eklemleyen tek bir unsurdan değil, seyircinin (sinemasal dilin araçlarıyla bağlantılı olması gereken) tüm zihinsel süreçlerinden oluşmaktadır. (Moure, 2011, s. 24-25) Bu anlamda filmin ikinci bir yaratıcısından bahsedilecekse bu yaratıcı, filmi alımlayan ve tıpkı perdedeki gibi bir dilsel süreci işleten seyirci/özne’nin ta kendisidir.

Zira seyirci hareketli görüntü [moving picture]⁶² aracılığıyla zihninde bazı mantıksal ve psikolojik süreçleri harekete geçirir. Burada sinemanın bu etkiyi yaratmasına yardımcı olan iki etkenden birisi derinlik algısıdır ve seyircide hissettirilen bu derinlik etkisiyle, filmin en az gerçeklik kadar hakiki olduğu vurgulanır. Diğer etmen ise hareket etkisidir ve bu algı aracılığıyla bir dizi farklı durum görsel bir etki yaratarak, çekimlerin bir araya gelmesi silsilesi ile bir bilinçlilik düzeyi yaratır ki bunun da kökeni psikolojideki Fi Fenomeni yanılıgısına dayanır.

“Derinlik ve hareket film evreninde bize -inkar edilemez gerçekler gibi değil fakat gerçek ile simgenin bir karışımı olarak- aynı görünür. Onlar vardır fakat şeylerin içinde değildirler. Tiyatro öznel bir yardım olmadan hem derinliğe hem de harekete sahiptir; beyaz perde de onlara sahiptir ancak hal böyle olunca onlardan yoksundur. Biz uzakta ve hareket eden şeyler görürüz, fakat onlara alımladığımızdan fazlasını yükleriz; zihinsel yöntemimiz aracılığıyla derinlik ve süreklilik yaratırız.” (Münsterberg, 1916, s. 30)

Münsterberg’e göre bu yaratım sürecinin en etkili elemanları sinema sanatının kurgu, yakın çekim, flashback, flash forward gibi araçlarıdır. Münsterberg, bu konuya örnek olarak gerilimli bir ortamda tehlikeli bir silahı telaşlıca kavrayan endişeli bir elin birdenbire bir ya da iki nefes alışıyla birlikte kadrajda daha fazla büyümesini verir. El ekranda sadece görünür hale gelirken, o el haricindeki her şey karanlığa dönüşür. Yani aslında aklımız bize gösterilen yakın “el planı” ile birlikte otomatik bir şekilde filmsel uzamın kendisini yeniden şekillendirir. O küçük detay bir anda sahnenin ve filmin tüm içeriğini düzenleyen bir şey haline gelir.

Bu sayede yakın çekim photoplay⁶³ için aslında insanların zihinsel dikkat eyleminde ve algı dünyasında bir nesnelleştirme sağlar. İçsel dikkat eyleminin nesnelleştirilmesi olarak yakın plan, mekân, zaman ve nedenselliğin fiziki biçiminden bağımsız bir öznel dünya yaratmaya katkıda bulunur. “O sanki dış dünyanın aklımıza dokunduğu ve kendi yasalarıyla değil fakat dikkatimizi çeken hareketlerle/dikkatimizin

⁶² Münsterberg için “hareketli görüntü” basitçe kamera hareketleri vb gibi bazı temel biçimsel öğeler anlamına gelmez. Hareketli görüntü filme alınan bütün hikaye ve oyuncuların hareketleri, olay örgüsü de dahil olmak üzere, seyircideki zihinsel süreçleri aktifleştiren, perdedeki tüm öğeleri kapsar.

⁶³ Münsterberg genellikle, fotoğrafların hareketli bir şekilde gösterilmesini adlandırırken photoplay kavramını kullanır fakat burada kast ettiği açık şekilde sinemanın ilk eserleridir.

eylemleri tarafından şekillendirildiği gibidir.” (Münsterberg, 1916, s. 37-38-39) Andrew’in ifadelerini aktarmak gerekirse;

“Onun estetik açıdan filmin geçerliliğine ilişkin “gerçekliği dönüştürerek onu bir imgelem nesnesi haline getirmek” şeklinde ifade edilebilecek olan inancı, filmin gerçekte selüloit üzerinde var olmadığı, hatta perde üzerinde bile olmadığı gibi bir psikolojik iddia da kendi yansımasını bulur. Bunun yerine ölü bir gölgeler dizisi içinde duygu, imgelem, bellek, dikkat ve harekete başvurarak filmi gerçekleştiren-güncelleştiren zihinde somutlanır, kendini gerçekleştirir.” (Andrew, 2010, s. 77)

Ancak seyirci her ne kadar perdede gördüğü filmi kendi zihninde “gerçekliği dönüştürecek bir imgelem nesnesi olarak” görse de bu süreçte aslında hareket ve derinlikle ortaya çıkan görsel imgeye bir şey katmaz.

Moure’nin de belirttiği gibi seyircinin bu zihinsel etkileşim süreci (tam da öznellik üretiminin gerçekleşmesi gerektiği şekilde) tamamen kendi iletişim sürecini zihinsel deneyimlerine göre ayarlayan film tarafından modellenmiştir. Zihinsel süreç artık seyircide bulunmaz. Bu zihinsel imgelem yaratma süreci dikkatin, hafızanın ve hayal gücünün öznel eylemini taklit eden sinemasal bir aygıt tarafından filmde türer. Bu anlamda Münsterberg’in incelediği dikkat, hafıza, hayal gücü gibi kavramlar öznel süreçlerin sinemasal aygıtlarla ekranda nesnelleştirilmesi anlamına gelir. Bu sayede aslında seyirci zihni daha az bir aktifliğe sahiptir. Diğer bir ifadeyle buradaki zihinsellik tamamen özerk ve anlatisallaşmış bir (yapıntı) dünyanın inşa edildiği bir araçtır. (Moure, 2011, s. 30) Seyircinin ekranda gördüğü görüntüler bir biçimde “nesnel” olmasına rağmen, sinemasal araçlar ve aygıtlar bu nesnelliği yapısal olarak öznel hale getirir ve perde karşısındaki seyirciyi filmin söylemi çerçevesinde öznelleştirir.

Buradan hareketle, sinema tarihinde ilk olarak Münsterberg’in ileri sürdüğü gibi sinemada öznellik üretimi sadece film içindeki karakter/öznelerin gerçekleştirdiği eylemler ve filmlerin içeriğiyle değil, aynı zamanda tüm bunları alımlayan seyirci/öznenin zihinsel süreçleri ve filmi “gerçekliği dönüştürecek bir imgelem nesnesi olarak” görmesiyle mümkündür ki bu fikir daha sonra Bordwell ve Branigan gibi bilişsel film çalışmaları alanında eserler üreten kişilerin kuramlarında, Dominique Chateau gibi

yazarların, sinemada öznellik üretimi üzerine metinlerinde bazı değişiklikler geçirerek sürdürülür.

2.2.2. Anlatısal Yaklaşım: Öznenin Bilme ve Anlamlandırması

Münsterberg'in sinemayı bir akıl sanatı olarak belirtmesinden yaklaşık yirmi yıl sonra, Amerika'da Griffith aracılığı ile sinemanın dramatik yapısı ilk kez belirlenmeye ve denenmeye başlanırken, Sovyetlerde Eisenstein ve Vertov gibi yönetmenler aracılığıyla sinemanın kavramsal dünyası⁶⁴ üzerine ilk örnekler üretilmeye ve insanlara gösterilmeye başlanır. Bordwell ve Branigan'ın anlatısal yaklaşımı temelde ikinci dünya savaşı sonrası sinemada ortaya çıkan estetik ve kuramsal çabaların ileri sürdüğü iddialara karşı çıkar.

Her ne kadar bazı noktalarda kuramsal olarak aynı kökenlere değinseler ve sinema tarihindeki kuramların hepsini yadsımasalar da Bordwell ve Carroll gibi bilişsel film kuramcıları temelde Andrew Dudley'in "biçimci gelenek" olarak adlandırdığı ve daha çok Münsterberg, Arnheim, Eisenstein, Balazs gibi sinemanın ilk yıllarındaki teorisyenlerin içinde bulunduğu bir biçimci gelenekten Kracauer, Bazin, Mitry, Christian Metz gibi gerçekçi ve çağdaş film kuramı olarak adlandırılan diğer kuramlara kadar bütün bir "büyük kuram"a itiraz eder.

Ildırar'ın özetlediği gibi özellikle 1960'lardan sonra Metz'in sinema üzerine çalışmaları ve sinemayı bir sanat olmanın ötesinde bir dil yetisi olarak görmesi, psikoanalitik film kuramının yaygınlaşması, Marksist ve feminist film kuramının birçok kuram açısından temel teşkil edecek hale gelmesi bir varsayım olarak temellenmeye başlar. Avrupa ve genel olarak Türkiye'de de yaygın olarak hakim olmuş bu görüşe göre seyirci aslında filmleri izlerken basit bir şekilde filmde anlatılanı alımlamak yerine filmin dil yetisi⁶⁵ içerisindeki imgelerin sözdizimsel olarak ilişkisini ve bu imgeler arasındaki

⁶⁴ Burada "kavramsal" olanı açmak gerekirse, sinema duyuşsal olan kavramlar üretir. Deleuze'un (2014) ifadesiyle felsefeciler "kavramlar" üretir, sinemacılar ise görüntü, ses blokları üretirler. Bu anlamda üretilen bu bloklar aracılığıyla sinemacılar, seyircilerin zihinlerinde yeni düşüncelerin/kavramların yaratılmasına, çarpışmasına ve ortaya çıkmasına sebep olurlar. Konuyla ilgili Serdar Öztürk'ün "*Sinema Felsefesine Giriş*" (2018) kitabının ilk bölümünde yürüttüğü önemli tartışmaya göz atılabilir.

⁶⁵ Oğuz Adanır, Mitry'den mülhem sinemanın gösterdikleri açısından en kesin dilyetisi olduğunu fakat ima ettikleri açısından da en belirsiz dil yetisi olduğunu belirtir. (Adanır, 2003, s. 59)

ilişkiden ortaya çıkan ideolojik göstergeleri alımlar. Ildırar tüm bu kuramın özünde filmleri ideoloji tarafından üretilen ve belirli kodları seyircinin bilinçaltına gönderen araçlar olarak gördüğünü, bunun bir sonucu olarak da seyircinin manipüle edilen kurbanlar, pasif alıcılar konumuna itildiğini, filmin altında yatan anlamı ancak filmi okuyabilen kuramcılarının ortaya çıkarabileceğini iddia ettiklerini söyler ve bu kuramın bir kuram olmaktan ziyade film eleştirisi olduğunu belirtir. (Ildırar, 2008, s. 21-22)

Bordwell ve Carroll'un anlatı, özne ve faillik konusunda itiraz geliştirdikleri sorunlu nokta tam da burasıdır. Zira onlara göre bu film çalışmaları iki ayrı eksende ilerlemiş ve bir şeyi gözden kaçırmıştır. Ildırar'ın da belirttiği gibi Bordwell ve Carroll büyük kuram olarak adlandırdıkları bu kuramı “subject-position theory” ve “culturalizm” olarak ikiye ayırır ve bu kuramın Althusserci Marksizm, Lacan, Marx, Metz ve onun semiyolojisi, Derrida, Foucault, Freud, Hegel, Heidegger gibi filozofların düşüncelerinden esinlenilen bir “toplum” olduğunu belirtir ve genel olarak bu teorilere “özne konumu teorisi” adını verir. (Ildırar, 2008, s. 22) Bordwell ve Carroll her şeyden önce büyük teorinin eklektik bir teori olduğunu, bu eklektizminde zorlamalar ile film alanına taşındığını belirtir. Film çalışmalarında yapılan araştırmaların özellikle Althusser ve Lacan'dan çok fazla etkilendiğini ve bu çalışmaların kökeninde birçok şeyi göz ardı ettiğini vurgularlar. Rus formalist gelenek üzerinden ortaya çıkarılan bu teorilerin bir yanıyla Hegel'in “öteki” kavramını ağız birliği yaparcasına kullandığını, diğer yandan ise “bakış” kavramının Kojeve'den Sartre'a ve oradan da Lacan'a geçerek zorlama bir şekilde film teorisi alanında kullanılmaya başlandığını belirtirler.⁶⁶ (Bordwell, 1996, s. 21-22)

Bu film teorisi 70'lerin başında Fransız film teorisyenlerinin ders vermeye başlaması ile birlikte Barthes, Derrida, Foucault gibi isimlerin Anglo-Amerikan entelektüel yaşamındaki etkisinin genişlemesiyle aynı zamana denk gelir. Bu anlamda aslında genel olarak büyük teori olarak adlandırılan bu teorinin bir metin analiz teorisinden farkı yoktur. “Yeni Film Kuramı”nın özü Bordwell için şu sorudan

⁶⁶ Aynı tez, kitabın ikinci makalesinde Carroll tarafından da sürdürülür. Carroll da Baudry gibi diğer teorisyenlerin Althusserci marksizmden ve büyük teoriden etkilenecek aslında bir “özne teorisi” sentezi oluşturduğunu belirtir. (Carroll, 1996)

anlaşılabilir: Sinemanın sosyal ve psişik işlevleri nelerdir? Bu soruya cevap vermek için, film kuramcıları, sosyal organizasyon ve psişik aktivite ile ilgili bazı temel varsayımlar üzerine sinema kavramlarını geliştirirler. Bu varsayımlar sırayla, “öznenin” dil ve sosyal etkinlik konusundaki anlayışlarına dayanır fakat bu kuramsallaşma Bordwell için hatalıdır zira bu kurama göre özne ne bireysel bir kişi ne de kimliğin ya da özün anlaşılmasıdır. Öznellik nesnelerle ve diğer öznelerle olan ilişkisi ile tanımlanmış bir bilme kategorisidir. Öznellik, insanın kişisel kimliği veya kişiliği değildir; kaçınılmaz olarak sosyal bir şeydir, önceden verilen bir bilinç değildir; edinilir. Öznellik temsili sistemler aracılığıyla inşa edilir. Bu referans çerçevesinde, biyolojik birey, kendi içsel gereksinimlerini temsil etme süreçleri tarafından organize edilmiş, memnun edilmiş ve bastırılmış olması nedeniyle bir özne haline gelir. Bireyin itici gücü zihinsel temsiller (dilekler veya arzular) olarak yeniden yapılandırılır ve daha sonra bastırılır veya sosyal olarak kabul edilebilir kalıplara yönlendirilir. Böylece özne bölünmüş olur. Herhangi bir sosyal eylem, tutarlı bir pozisyonda hareket eden ve konuşan bilinçli bir fail gerektirir ancak Lacan'a göre bu birlik bir anlamda satın alınır zira özne bütünlüğünü aslında bir görsel temsiller bütünlüğü üzerinde yani hayali ve sembolik bir şekilde kültürel kodlarla inşa eder. (Bordwell, 1996, s. 6-7) Tüm bunlar çalışmanın ilk kısmında da ifade edildiği gibi Freud ve onun öznelliğin her zaman rüyalarda, dilde ve genel olarak aslında bilinçaltında olduğu tezine dayanarak ileri sürülür. Bordwell'in de Freud'dan mülhem belirttiği gibi bu teze göre özne sürekli olarak bir süreç içerisinde ve dalgalanır bir haldedir.

Tüm bu varsayımlar⁶⁷ Bordwell için sıkıcı, zorlama ve eklektiktir; bu bağlamda 1970'lerde ve 80'lerde sinemanın içerisinde bu kavramlar bir şekilde yerini almaya başlar. Özellikle Barthes, Metz, Mitry gibi yazarların metinleriyle birlikte film, dünyayı metinler halinde geleneksel kodlarla temsil eden göstergebilimsel bir sistem haline gelir. Göstergebilimsel bir sistem olarak sinemanın izleyiciyi bölünmüş bir özne biçiminde ele alması düşünülebilir ki bu da “bilinçli” bir etkileşime giren bir süreci başlatır. Ancak bu süreç Bordwell'in ısrarla belirttiği gibi varsayımsal bir süreçtir. Çünkü Bordwell, Carroll

⁶⁷ Bordwell öznelliğin bu anlamda 60'larla birlikte “büyük kuram”da ileri sürülen öznelliğin verili bir şey olduğu fikrine ısrarcı bir biçimde karşı çıkar ve bunları bir varsayım olarak “subject-position theory” adı altında değerlendirir.

ve Branigan gibi “Anlatısal Yaklaşım”ı öne süren teorisyenlere göre seyirci perde karşısında hiç de pasif konumda değildir.

“*Narrative on Fiction Film*” isimli kitabında Bordwell, tıpkı özelliğin ilk teorisyeni Münsterberg’in söylediği gibi, filmlerin kimseyi ideolojik ya da politik olarak konumlandırmadığını, aksine onları aktifleştirerek bir takım zihinsel süreçleri işletmelerine yardımcı olduklarını ileri sürer. Hatta bu tezinde Münsterberg’in de faydalandığı Fi fenomeni ve hareket ilişkisinden faydalanır ve seyirciyi bir temsil üzerinden yeni hikayeler ve anlamlar üreten bir aktif varlık⁶⁸ olarak tanımlar. (Bordwell, 1985, s. 29-30) Ildırar (2008, s. 26) bu yaklaşımın özelliğe vurgu yapan bir yaklaşım olduğunu belirtir ve kökenlerinin ise Piaget’in “bilgi öğrenen tarafından aktif şekilde inşa edilir; pasif olarak çevreden alınmaz” düşüncesinde bulunduğu belirtir. Anlatısal yaklaşım olarak adlandırdığı bu yaklaşıma göre

“Filmde anlatılan olayı, diğer anlatılanlarda olduğu gibi kahramanı, kahramanın hedefi, olayın mekânı, zamanı, nedensellik ilişkileri gibi boyutları olan ve günlük yaşam bilgilerimizden elde etmiş olduğumuz ve filmde sunulan yeni bilgilere göre güncellediğimiz zihinsel modellerimiz sayesinde kavrarız. Filmde anlatılanlardan (plot) yola çıkarak yaptığımız çıkarımlarla bir durum modeli inşa eder ve zihnimizde öyküyü (shuzet) canlandırırız.” (Bordwell’den aktaran Ildırar, 2008, s. 26)

Bununla birlikte bu canlandırma yukarıda da belirtildiği gibi doğrudan gerçek hayattan edindiğimiz nedensellik ilişkileri üzerinden kurulur. Yani izleyici bir yanıla filmdeki olay örgüsü, karakter vb. şeylerden; diğer yanıla ise gündelik hayattaki deneyimlerinden, bilgilerinden yola çıkarak filme aktif bir şekilde katkı koyar, filmi izler, anlamlandırır. Fakat bu noktada tartışılması gereken şey, seyircinin “aktif”liğidir zira gündelik hayat daha önce de belirttiğimiz gibi, (Bordwell seyircinin perde ile ilişkisindeki aktifliği doğrudan hayattaki deneyimlere, duygulara paralel bir eksen de değerlendirir) ideolojik göstergeler sistemine, sınıf ilişkilerine, iktidar ilişkilerine sahiptir.

⁶⁸ Farklı bir bağlamda da olsa Ranciere bu teoriyi “*Özgürleşen Seyirci*”de (2013, s. 9-27) sürdürür. Seyircinin eski tiyatrolardan bu yana gelen bir “seyre dalma” özelliğinin olduğunu fakat bu özelliğin aslında edilginlik üzerine inşa edilen bir uyutma/aptallaştırma süreci olduğunu vurgular. Ona göre (s. 17) “dramaturglardan beklenen şey artık toplumsal ilişkilerin hakikatini ortaya çıkarmak ya da kapitalist tahakküme karşı savaşıma yollarını seyircilere aktarmak değil, aksine seyircileri edilgen tutumlarından çıkarıp ortak bir dünyanın etkin katılımcılarına dönüştürmektir.”

Çalışmanın önceki kısımlarında da belirttiğimiz gibi neoliberal toplumda gündelik hayattaki deneyimlerimizin ve bilgi-birikimlerimizin neredeyse çoğunluğu hali hazırdaki neoliberal politikalar tarafından belirlenir. Marksizm’in insanlık tarihi ile eş değer olarak değerlendirdiği sınıf ilişkileri⁶⁹ açısından olayı değerlendirmek gerekirse, gündelik hayatın kendisi zaten gerçeklik içerisindeki birçok şeyi maskeler ve saklar. Bu sebeple hem sanat alanındaki hem de diğer alanlardaki çalışmalar (eğer öznellik üzerine odaklanacaksa), gerçekliğin kendisini incelemenin ötesinde, görünenin ardındaki gerçeği ortaya çıkarmak ve bu gerçeğin tartışılabilirliğini, nesnelliğini ve öznellik üretim mekanizmalarını sorgulamalıdır.

Sinemada anlatısal yaklaşımın, anlatı ve öznellik ilişkisi içerisinde ısrarla kabul etmediği şey hayatın kendisinin zaten ideolojik olanı sürekli olarak gizlediğidir. İlerleyen bölümlerde de görülebileceği gibi modernist sinemaya ve epik tiyatroya önderlik eden Brecht’in vermiş olduğu fabrika ve sömürü ilişkisi bunun en güzel örneğidir. Bir fabrikayı olanca nesnelliği ile kayda aldığımızı ve herhangi bir yakın plan çekim kullanmadan “en nesnel” gerçekliği ile çekim yaparak seyircilere izlettiğimizi ele alalım. Muhtemelen bu seyirciler perdede bir fabrika içerisindeki tüm iş akışlarını, herhangi bir müdahale olmaksızın gözleyecek ve iş bölümü, işçi, ustabaşı ve onlar arasındaki ilişki, üretim gibi “görünen” imgeler üzerine yorum yapacaktır. Fakat bu çekimler (her ne kadar olağan gerçekliği en nesnel biçimde yansıtmaya çalışsa da) hiçbir zaman o fabrikada bir emek sömürüsü, meta fetişizmi ve insanın emeğine yabancılaşmasının olduğunu göstermeyecektir.

Bordwell’in teorisine itirazı bu minvalde inşa etmek gerekir. Her ne kadar o, öznenliğin kapitalizmde verili bir şey olmasına karşı çıksa da kapitalizm, sinema ve diğer göstergesel aygıtlarla bu öznenliğin yeniden üretir. Zira Bordwell’in de belirttiği gibi filmlerde anlatılan olaylar, karakterler, onların diğer nesnelerle ilişkisi ve diğer

⁶⁹ Lukacs, bu sınıf ilişkilerinin özellikle sanayi devrimi sonrası meta üretimi ile birlikte dünyayı ve bütün diğer ilişkileri kendi faaliyetlerinin faydası ekseninde düşünen bir özne ortaya çıkarttığını belirtir. Lukacs için meta üretimi ve şeyleşme, bireylerin bütün içsel ve dışsal yaşamını belirler. Emek, para diye adlandırılan “metaların metası” ile değişebilir, soyutlanabilir bir şey haline geldikten sonra insanlar kendi ürettikleri şeylerle aralarında olan bağlarını yitirmeye başlar. Bu anlamda ortaya çıkan şeyleşme yeni bir “görünmeyen” sınıf ilişkileri metabolizması ortaya çıkarır. (Lukacs, 1998, s. 157-162)

boyutlarını gündelik hayattan elde ettiğimiz bilgilerimiz aracılığıyla kavrarız. Filmde anlatılanlardan yola çıkarak (yani perdede gördüğümüzü, reel hayatta yaşadıklarımızla kıyaslayarak) zihnimize anlatıyı canlandırmaya ve inşa etmeye başlarız. Tam da bu evrede zihnimizi iki aşamalı bir ideolojik katman⁷⁰ üzerinden geçirerek, gündelik hayatın görünmeyen ideolojik göstergelerine maruz kalmanın ve bizlere dayatılan öznel olma modelleri içinde düşünmenin yanında bir de perdede inşa edilen öznel ve ideolojik göstergelere maruz kalarak, aslında film anlatısını kafamızda tamamladığımızda ve Bordwell'in ifadesiyle aktif bir katılımla anlatıyı düşünerek her inşa edişimizde, sistemi yeniden üretmiş oluruz.

Bordwell'in "seyircinin gerçek hayattan almış olduğu ideolojik bilgiler, deneyimler ve duygular ile anlatıyı kafasında inşa etmesi ve bunun da düşünce yoluyla aslında bir öznellik inşa ettiği tezi" hipotetik bir iddianın ötesine geçemez. Bu anlamda anlatısal yaklaşımın iddia ettiği "seyircinin aktifliği" ve "öznellik vurgusunu" sinemada klasik anlatı, modernist anlatı ve postmodernist anlatı üzerinden incelemek elzemdir. Zira öznellik üretimi (anlatı teorilerinin yaklaşımları ile ifade etmek gerekirse aktif seyirci, pasif seyirci yani verili bir öznelliği kabullenen ya da anlatıda öznellik inşa etmeye çalışan, sorgulayan seyirci ya da düşünömsel bilinci önce çıkaran/çıkarmayan anlatı) aslında doğrudan karakterlerin edimleri kadar filmlerin anlatı yapıları ile de ilgilidir.

2.3.Sinemasal Anlatılar ve Öznellik Üretimi

2.3.1. Klasik Anlatı

Klasik anlatı ya da diğer anlatı türleri aslında diğer sanat dallarında da bulunan bazı stilleri imler. Bu stiller ise belli kurallara ve normlara göre bir öyküyü-hikâyeyi anlatmayı içerir. Sinemada klasik anlatı denildiği zaman akla doğrudan Hollywood

⁷⁰ Bu noktada ünlü filozof Ranciere'e de atıf yapmak gerekir zira onun "*Siyasalın Kıyası*" (2007) metninde belirttiği gibi her ne kadar modernlik, toplumlarda insanlara "akılcı" bir eşitlik sağlıyor gibi görölse de kültürel olarak yasadın önce inşa edilmiş eşitsizliklerden söz etmek gerekir. Gündelik hayatın kendisi her ne kadar bize yasalar aracılığıyla eşit olduğumuzu belirtse de hayatın her anında yasadın önceki eşitsizliğe maruz kalırız ve kültürel olarak bu eşitsizliği yeniden üretiriz. Basitçe eşit olmamıza rağmen, kadın erkek ilişkilerini, gündelik hayatta bu ilişkiler üzerinden üstlenilen rolleri ele aldığımızda bu eşitliğin modern anlamda yasanın hazırlanmasından önce inşa edildiği görülecektir. Ranciere'in "polis" düzeni olarak adlandırdığı bu düzen şöyle ifade edilebilir: "Polis özü itibarıyla, bir tarafın payını ya da paydan yoksunluğunu tanımlayan, genellikle örtük, yasadır." (2005, s. 52)

sineması gelir zira bu anlatı biçimi sinemanın icadı kadar eskidir. Kovacs, (2010, s. 39) Bordwell'in fikirlerinden yola çıkarak klasik film anlatısının basit bir şekilde modernist anlatıdan daha eski bir anlatı biçimi olduğu için yaygın olmadığını fakat aynı zamanda modernist sinema anlatısının kural yıkan yöntemlerine ve stilistik öğelerine karşı bir standart olarak kullanılan yaygın bir anlatı stili olduğundan ötürü yaygın olduğunu ve Hollywood ile özdeşleştiğini savunur. Bu anlamda klasik anlatı sineması önceki bölümlerde de belirtildiği gibi temellerini Aristo'nun attığı klasik drama yapısından alan, katı çizgilere sahip olan ve uzun zamandır sinema alanında kullanılan bir dramatik kurallar dizisine bağlıdır. Nitekim Parkan da (1993, s. 8) aynı minvalde klasik anlatı olarak adlandırılan anlatının geleneksel sinema ile cisme büründüğünü ve bu filmlerin de özünde Aristo'nun eserinde bahsettiği katharsis kavramına hizmet edecek şekilde, üç estetik öğeyi içerisinde barındırdığını belirtir. Nihayetinde bu filmler, izleyende yarattığı acıma, korku, heyecan ya da benzeri duygular yoluyla ruhu tutkulardan arındıran bir ruhsal ve öznel sürece hizmet etmektedir.

Amerika'da inşa edilen stüdyo sisteminin ilk yıllarında, klasik sinemanın önderi olarak da kabul edilen David W. Griffith tarafından ilk yapı taşları konmaya başlanan klasik anlatı sineması temelde tekrarlar ve bu tekrarların farklı türler üzerinden de olsa yeniden üretimi üzerine kuruludur.⁷¹ İlk yıllarında belirli tiplerin, türlerin ve türsel kodların yeniden üretimi üzerine kurulmuş olan bu sinema, teknolojinin de ilerlemesiyle birlikte farklı biçimsel özelliklere sahip olmuştur. Bu biçimsel özellikler zamanla değişiyor gibi gözükmeyle birlikte Hollywood sineması ve ABD'deki büyük stüdyolar henüz 1920'li yıllarda Gönen'in de (2007, s. 30) belirttiği gibi sosis fabrikası olarak

⁷¹ Burada Griffith'in ilk kez denediği ve keşfettiği yapı taşlarına kısa da olsa değinmek gerekir zira tezin sınırlılıkları içerisinde "Klasik Anlatı Sinemasının" baştan sona bir çözümlemesini yapmak yerine, bu sinemada ve anlatı tarzı içerisinde "özneelliğin" nasıl oluştuğuna odaklanmak elzemdir. Her şeyden önce Griffith'in yaptığı şey kendinden önce gelen Melies gibi ustaların sabit çekim üzerinden inşa ettikleri bir şey anlatma biçimini, kameranın konumunu ve açısını değiştirerek tiyatral bir eksenden sinematografik bir eksene taşımak olmuştur. Çekim ölçekleri, kamera hareketleri, planların önceki planlar ve sonraki planlar ile yarattığı anlamların sonucunda aslında Griffith sinematografin sonsuz anlam yaratma ve kurmaca olan öyküyü perdede de kurmaca hale getirme kapasitesini keşfetmişti. Kamera hareketlerinin bu derece etkin biçimde kullanımı, izleyicinin dikkatinin istenen yöne çekilmesine yani izleme esnasında, izleyicinin neyi düşüneceği, nasıl düşüneceğinin yanında özdeşlik kurma ve özdeşlik üzerine inşa edilen katharsis mekanizmalarını harekete geçirir. Dolayısıyla Griffith basit bir şekilde kamera kullanımı, kurgu ya da açıları keşfetmez, o aynı zamanda bütün klasik sinema anlayışının başlıca kodlarını ve temel yapısını ortaya çıkarmış olur.

nitelenmeye başlanır. Paramount şirketinin aynı kodlar üzerine inşa ettiği 120 film bu konuda verilebilecek ender örneklerden biridir. Zira her ne kadar farklı türlerde ve kodlarda film üretiliyor gibi yapılsa da seyirciye aktarılan şey öğrenilmiş, dramatik yapıdır. Oktuğ'un belirttiği gibi (2007, s. 96) “alışılmış Hollywood filmlerinde senaryo ve anlatı, tiyatro oyunu gibi okunabilen edebi bir malzemedir. Filmde dönüştürmek için sadece yönetmenin gelişini bekler.” Bu anlamda Gönen (2007, s.34) “bir filmin başında gördüklerimizin, o filmin sonunda göreceklerimizi anlaşılır kılması gibi... daha önce gördüğümüz filmler sonra göreceklerimizin ölçüsü olmaktadır” der. Bu ölçü geçtiğimiz bölümlerde belirttiğimiz gibi Aristo'nun üç birlik kuralına dayanmaktadır.

Aristo'nun “*Poetika*” eserinde de belirttiği gibi mükemmel bir trajedide olması gereken şey zamanın, mekânın ve konunun yani hikâyede geçen olayların birbiri ile tutarlı bir bütünlük içerisinde olması gerektiğidir. Eğer tüm dramatik öğeler “birlik” içerisinde olursa seyirci, perde ile arasındaki “şeffaflık” anlaşmasını (yapıntı anlaşması) sürdürür. Bu yapıya göre filmde anlatılan olaylar sürekli olarak yeni çatışmalar ve gerilimlerle beslenerek filmin sonuna kadar sürdürülür ve filmin sonundan hemen önce seyircinin rahatlaması (katharsis) sağlanarak filmin başında ortaya atılmış olan çatışmalar sırasıyla çözümlenir. Bu çözümlenme sırasında seyircinin yapıntı anlaşmasını sürdürmesi için özdeşleşme ilkesini devreye sokması gerekir. Sinemada bir öznellik üretiminden bahsedilecekse bu üretim zaman, mekan ve olay örgüsünün birliğinin ötesinde eylemi gerçekleştirecek ve olayları sürdürecektir olan karakterin eyleminin filmin anlatı yapısıyla ve diğer bileşenleri ile birliğinde gerçekleşir. Çünkü filmi alımlayan özne her şeyden önce sürekli olarak karakterin edimlerine ve anlatı içerisindeki diğer şeylerle ilişkisine odaklanır. Zira klasik anlatı Tunalı'nın (2006, s. 43) belirttiği gibi bu anlamda “doğrusal bir yapıda, başlangıç, gelişme ve final düzleminden oluşan düğüm, çatışma ve çözüm bölümleriyle gerilim unsurunu barındıran bir yapıya sahiptir.”

Amerikan sineması üzerine yazmış olduğu eserinde Belton (2013, s. 44) Klasik Hollywood sinemasının son kertede karakter merkezli bir sinema olduğu ve bu anlamda anlatıların sadece bireysel karakterlerin hedefleri etrafında yapılandırılmadığı, aynı zamanda film stilinin temel unsurlarının da karakter keşfi ve dramatik gelişimin hizmetine sunulduğunu belirtir. Belirleyici düzeyde bile olsa anlatı için, karakter gibi

faillerin kullanımını en üst düzeye çıkarmak, aslında karakter psikolojisini tanımlamak, karakterlerin amaçlarını ve arzularını görselleştirmek ve takip eden eylem yoluyla gelişimlerini seyircilere bir karakter olarak iletmek için kullanır.

Bu bağlamda anlatı sinemasında karakterin, öznellik üretimi bakımından en önemli figür olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü izleyici perdede her şeyden önce bir karakter ile özdeşlik kurar, onun üzerinden düşünür ve kendisini onun yerine koyarak, hisseder, heyecanlanır, üzülür, düşünür.⁷² Ayşen Oluk'un belirttiği gibi karakter birçok fiziksel, kültürel, psikolojik, toplumsal ve kültürel özelliği bir araya getirir. Bunlar karakterin yaşından, kilosuna, hareketlerine ve hareketlerinin ritmine, deri rengine, fiziksel kusurlarına, giyim kuşamından zeka düzeyine ve zaaflarına, sabit fikirlerine ve ilgilerine, yaşadığı çevreye ve ulusal etnik kimliğine kadar birçok şeyi kapsar. Tüm bunlar olmaksızın anlatı sineması var olamaz ve olay örgüsünü karakterlerin eylemleri ve karakterin eylemlerini ise amaçları oluşturur. Amaçları her zaman karakterin ifade edilen özellikleri ile paralel ilerlemeli ve seyirci karakterin neden böyle davrandığını, eylemlerinin arkasındaki motivasyonun ne olduğunu kesin bir şekilde anlamalıdır. Eğer seyirci bu motivasyonu anlayamazsa karaktere olan özdeşliğini kaybeder ve film ile arasında yapmış olduğu yapıntı anlaşması son bulur. Bu anlamda filmin başından sonuna kadar film içerisindeki tüm elementler ana karakter ve bu karakterin eylemleri ve arzuları etrafında planlanır. (Oluk, 2008, s. 78-79) Eğer bu planlama gerçekleşmez ve ana karakter filmin ana faili haline gelmezse, filmi izleyen seyirci karakterle özdeşlik kuramaz ve son kertede filmin yaratmış olduğu yapıntı evrenin içerisine giremez. Bu yapıntı dünyaya girebilmesinin koşulu karakterle özdeşleşmek ve anlatı yapısı içerisinde örülmüş olan nedensellik bağıını çözmeye çalışmaktır. Sonuç olarak anlatı sineması, kurulan bu özdeşlik ve olay örgüsünde kurulan psikolojik nedensellik ilişkileri sonucunda öyküde

⁷² Lebow, öznellik ve sinema üzerine yazdığı çalışmasında, karakterin bir filmdeki öznellik üretimi bakımından en önemli şeylerden birisi olduğunu belirtir. Çünkü ona göre filmlerde yaratılan karakterlerin belirli özellikleri sayesinde aslında ideolojik olan özne olma durumları izleyici bireylere ulaşır ve toplumsal kaderi değiştirebilir. Dolayısıyla filmlerdeki karakterler böylesine büyük bir etkiye sahiptir. (Lebow, 2012, s. 45)

yaratılan tüm çatışmaları çözüme kavuşturarak seyirciyi rahatlatmaya odaklanmış bir sinemadır.⁷³

Hollywood sinemasının aslında tüm bu anlatısal evren içerisinde genel olarak Irk, Sınıf ilişkileri, Cinsiyet, Cinsellik temsilleri ürettiğini iddia eden Benshoff ve Griffin için bu anlatı tarzının temel amacı filmin hikayesi ve diğer konularda izleyicinin “kaşık ile beslenmesidir.” İzleyiciye verilmesi düşünülen mesajın doğru bir şekilde ulaşması için tüm bilgiler doğrudan aktarılmaz. Bu bilgilerin farklı filmsel zaman dilimlerinde, kimi zaman parçalı kimi zaman ise hiç verilmemesi izleyicinin filmi, yönetmenin ya da filmi üreten öznenin istediği gibi algılaması içindir. Bu sebeple klasik anlatı sinemasına genel olarak görünmez stil adı verilir. Bu anlatı stilineki tüm öğeler hikâyeyi olabildiğince açık ve karakterleri basit ve anlaşılır kılmak için çalışır. Aydınlatma, renk, kameranın konumu ve mizansendeki diğer öğelerin tümü sürekli olarak izleyicinin hikâye ile meşgul kalmasına yardımcı olur. Bu anlamda en önemli detaylar en belirgin biçimde aydınlatılan, odakta tutulan ve yakın çekimlerle çerçevelenmiş olan şeylerdir. İzleyicinin bu görünmez hikâyeden kopmaması için yıllardır sürdürülen biçimsel dilin devam etmesi gerekir. Örneğin bir karakter yakın planda bir yere bakarsa, sonraki çekim muhtemelen o karakterin baktığı şeyin gösterilmesi olacaktır. Seyirci neredeyse yüzyılı aşkın bir zamandır bu “mantıksal” silsileyi içselleştirmiştir. Aynı şekilde ses tasarımı açısından karakterlerin iletişiminin her ne kadar etraflarında başka sesler ve gürültüler olsa da yüksek sesle izleyiciye aktarılacak, onların hikâyenin kilit noktalarından haberdar kalması sağlanır. İzleyici kendisine verilen bu bilgilerden yola çıkarak filmin öyküsü ve karakterleri üzerinden duygusal bir bağ ile sadece kendisine anlatılan hikâyeyi takip etmeye başlar ve bu noktada film alt metninde kendisine iletilen ideolojik ve öznel anlamları algılamaz. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 23-24) Öznellik üretimi tam da bu

⁷³ Konu hakkında yazılmış birçok eser olmasına karşın dilimize Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat tarafından çevrilmiş olan David Bordwell ve Kristin Thompson’ın “Film Sanatı” (2008) isimli kitabının 74-96 sayfalarına göz atılabilir. Ayrıca Arthur Asa Berger’in de belirttiği gibi bu sinema aslında tüm anlatı yapısıyla birlikte (karakterle özdeşleşme, duygusal olarak etkilenme, reel hayatın askıya alınması vs.) aslında kendi yaşamı hakkında bazı bilgileri izleyiciye ileten bir sinemadır. Berger bu iletimin yani yaşam hakkındaki şeylerin seyirciye film ve anlatıyla iletilmesinin tamamen anlatı üzerinden gerçekleştiğini düşünür. Bu sebeple onun için film diğer medyalardan çok daha farklıdır bir potansiyele sahiptir. (Berger A. A., 1997, s. 147)

noktada gerçekleşir ve seyirciye film içerisindeki davranışlar, diyaloglar, imgeler hatta kamera hareketleri ile belirli biçimlerde özne hissetme ya da özne olma yolları iletilir.

Seyircinin alımladığı bu “ideolojik özne olma” durumlarını fark etmemesinin koşulu, yapısal bir sistem olarak oturmuş klasik anlatı biçiminin bir yapıntı olduğunu fark ettirmemesidir. Eğer seyirci izlediği şeyin bir kurmaca eser olduğunu fark ederse, film ile arasında yapmış olduğu gizli anlaşma bozulur.⁷⁴ Bu anlaşmanın bozulmaması için Bordwell’in üç düzeyli Hollywood Stili olarak adlandırdığı klasik anlatı biçiminin sürdürülmesi gerekir.

Bordwell’e göre bu üç düzey aygıtlardan, bütünlüklü bir sistemden ve bu sistemlerin kendi arasındaki ilişkilerden oluşur. “Aygıtlar” ve bu aygıtların kullanımı seyirciyi reel dünyadan izole etmeye yarayan teknik cihazlardır ve özünde Hollywood sinemasının karakteristik özelliklerini oluşturur. Genellikle birçok mizansende kullanılan üç noktalı aydınlatma, devamlılık kurgusu, film müzikleri, ortalanmış çerçeve düzenlemeleri “Hollywood Tarzı” olarak bilinen geleneksel anlatı stilinin ilk düzeyini oluşturur. Fakat bunları filmde basit bir şekilde kullanmak işe yaramaz, seyircinin aynı zamanda bu teknik cihazların ve kullanım biçimlerinin işlevlerini de anlaması gerekir ki bu da “Sistem” olarak adlandırılan ikinci düzeye tekabül eder. Bir film yapmak aslında büyük bir sistem inşa etmek anlamına gelir. Bu anlamda klasik anlatı stili sadece kendini tekrar eden öğelerden değil aynı zamanda bu öğelerin işlevlerinden ve bu işlevler için tanımlanmış ilişkilerden oluşur. Bu fonksiyonlar ve ilişkiler bir sistem tarafından inşa edilir. Örneğin klasik anlatı stilinde ışıklandırma, ses, görüntü kompozisyonu ve kurgulama, mekânın belirli ilkelere göre düzenlenmesi bu sistem tarafından önceden belirlenmiştir. Tüm bunların sistemli bir şekilde çalışabilmesi için kendi arasında ilişki kurması ve bunu seyirciye öğretmiş olması beklenir ki Bordwell bu “sistem ilişkilerine”

⁷⁴ İzleyicinin filmin yönetmeni ya da genel olarak filmle arasında gizli (herhangi bir söze ya da yazıya dökülemeyen) bir anlaşmanın olduğu açıktır. İzleyici sinemaya para ödeyerek gider. Başkaları tarafından üretilmiş bir şeyi izleyeceğinin bilincindedir. Özel bir mekanda, özel bir süre geçireceği için o ücreti ödediğinin de bilincindedir fakat ışıklar karardıktan ve film oynamaya başladıktan sonra sanki perdede izlediği şey gerçekmişçesine davranmaya başlar. Karakterin ve olay örgüsünün peşine takılır ve anlaşmanın gereği olarak tüm gerçekliklerinden sıyrılıp film evreninin içine girer. Olur da film bu gizli anlaşmaya aykırı olabilecek biçimsel öğelerle ona sürekli olarak film izlediğini hatırlatırsa, bu anlaşmanın ihlal edildiği anlamına gelir ve izleyici filmi kötüleyebilir, diğer insanlara bu filmi seyretmemelerini söyleyebilir, hatta (reel hayatta da birçok kez yaşandığı gibi) ödediği ücretin iadesini talep edebilir.

üçüncü düzey adını verir. Aygıtlar aracılığıyla oluşturulan kompozisyonun, kamera görüntülerinin ya da ses akışının aynı ilkeler içinde ilerlemesi beklenir. Sahnelerin birbirine bağlanması, sahne ya da sekanslar arasındaki geçişlerde kullanılan kesmelerin aynı paradigmlar etrafında düzenlenmesi gerekir. Eğer bir anlatı stili belirli öğelerden oluşuyorsa ve klasik anlatı stili derken bütünsel bir stilden bahsediliyorsa bu sistemlerin birbiri ile bağlantı içerisinde çalışması gerekir. (Bordwell, Staiger, & Thompson, 2005, s. 5)

Zaman, mekân ve eylemde birlik olarak adlandırılan bu sistemli ilişki özünde kameranın (yani aslında yönetmenin ya da yapımcının) seyirciye gösterdiği şey ile sınırlıdır. Elsaesser'in ifadesiyle bu, seyirciye "her şey gerçekmiş gibi" yapmaktır. Kameranın pozisyonunun, karakter davranışlarının, olay örgüsünün ve bütün bir anlatı stilinin "her zamanki gibi" olmasının altında uzun yıllardır süregelen stilistik ve anlatı ilkelerine sadık kalma mantığı vardır. (2002, s. 28) Bu mantık filmi alımlayan özne ve öznellik üretimi anlamında sürekli olarak eleştirilmiş ve tarihsel olarak bazı teorik değişikliklere maruz kalmıştır. Bu anlamda çalışmanın odağı bakımından özne ve anlatı tartışmalarını (kısa da olsa) ele almak gerekir.

Önceki bölümlerde de değinildiği gibi özne ve film ilişkisi karakter yaratım süreci kadar, perdede yaratılan karakteri ve filmi alımlayan öznenin yani izleyici üzerinden yürütülür. Özellikle 1960'larla birlikte ileri sürülen ve merkezine özneyi alan film kuramlarına göre, film her şeyden önce onu alımlayacak olan (ve genellikle de bir yer ve beden olarak düşünülen) özneye göre yapılır ve özne sadece yapım içerisinde ideolojik olarak yönlendirilmez; aynı zamanda filmi alımlama yeri ve pozisyonu bakımından da yönlendirilir. "*Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri*" isimli makalesinde Jean L. Baudry, gerçekliği kaydeden ve gösteren aygıtların doğası gereği ideolojik olduğunu zira filmin temsil kavramı üzerinden, hali hazırdaki gerçeklik içerisinde ideolojik olan imgeleri yeniden üretmeye başladığını savunur. Ona göre bir şeyi temsil etmek, imgeyi aynı anda birkaç ideolojik aşamadan geçirmek anlamına gelir. Kamera kurmaca bir şekilde yaratılan bir gerçekliği kaydeder (ki daha önce de belirtildiği gibi temsil edilen şeyin kendisi Brecht'in verdiği örnekten de görüldüğü üzere ideolojiktir), daha sonra bu kayıtlar kurgulanır, sonrasında kurgulanmış olan film adını

verdiğimiz eser bir gösterim cihazı ile perdeye yansıtılır ve sonunda Baudry'nin ifadesiyle “öznenin bakışı” yani bir öznenin filmi alımlamasıyla tüm bu ideolojik süreç sonuçlanır. Temsil edildiği düşünülen imge en az dört farklı ideolojik aşamadan ve müdahaleden geçerek izleyiciye ulaşır. Baudry için her şeyden önce sinemadaki kompozisyon ve öznenin bakışı üzerine konumlandırılmış olan perspektif konumu ideolojiktir çünkü film hem perspektif⁷⁵ ve kamera açıları bakımından hem de önceki sayfalarda sistemli bir yapı olarak değerlendirilen tüm teknik olanaklarıyla birlikte seyircinin önüne “gerçeklik” olarak sunulan şeyin nasıl oluştuğunu (bir yapıntı olduğunu) gizler. Dolayısıyla bir filmin anlatı yapısı yani biçimi henüz başında filmi ideolojik kılar. İkincil olarak klasik sinemanın izleyiciyi yerleştirdiği merkezi konum da ideolojiktir çünkü izleme eyleminin merkezinde olan özne, kendini aktif, sanki film dünyasının içindeymiş gibi hisseder ve derinden etkilenir fakat bu yeniden üretilmiş bir gerçekliktir. Bu gerçeklik içerisinde filmi alımlayan özne, yaratılmış karakterler ile güçlü bir özdeşleşme yaşadığı için izlediği şeyin bir gerçeklik olduğunu unutarak film aygıtının ideolojik konumlandırmasını aktif hale getirir ve kendisi pasif konuma geçer. Her ne kadar bilişsel çalışmalar ve neo-formalist yaklaşım seyircinin bu süreçte gayet aktif olduğunu savunsa da Baudry için klasik filmi alımlayan bir özne uyuyan ve rüya gören bir öznenen farksızdır. Karanlık bir odada olmak, hareketsiz, bir anlamda pasif olmak, özনে zihinsel olarak uyku gibi bazı eylemleri çağırıştırır ve bunun sonucunda izleyici ışık, gürültü, dış ses gibi etkenlerden rahatsız olmadığı için izlediği şey “sanki gerçek dünyada gerçekleşiyormuş” gibi hisseder. (Baudry, 1974-1975, s. 39-47) Bu anlamda Baudry'nin ileri sürdüğü “aygıt” teorisi öznenin hem gerçekliği kaydeden kamera aygıtının hem de filmin izlenmesine yol açan gösterim aygıtının izleyiciyle ilişkisine dayalı olarak ideolojik ve pasif bir konumda olduğunu ileri sürer. Dolayısıyla Baudry (ve sonrasındaki gelecek birçok Marksist film teorisi) için geleneksel anlatı, biçimsel ve

⁷⁵ Eugeni (2018, s. 184), Baudry'nin eleştirisinin iki kilit noktaya temas ettiğini düşünür ve perspektif konusunu vurgular. “İlk olarak ona göre sinematografik aygıt özneyi film imgesi üzerinden bir ‘yer’ [position] ve ‘konum’ [location] olarak tanımlar. Bir taraftan, bir film karesi Rönesans perspektifinden oluşan merkezi ve mutlak bakış açısı temeline göre izleyicinin uzamsal konumunu tanımlarken diğer taraftan, farklı imgeler parçalı ve çeşitli imgelerin akışını tutarlı bir bilinç bütünlüğü altında birleştiren bir “aşkınsal özne” tanımlar. İkincisi, aygıt Lacancı ayna evresinin bir tekrarı vasıtasıyla -ki perde Lacancı ayna fonksiyonunu üstlenir- aşkınsal bir özne ile bir seyirci kimliği üretir: “[...]Tıpkı aynanın, parçalanmış vücudu benliğin bir tür hayali bütünleşmesiyle birleştirdiği gibi, aşkınsal benlik de yaşanan tecrübelerin, fenomenlerin süresiz parçalarını bütünleştirici anlamda birleştirir.”

anlatısal özellikleri sebebiyle izleyiciyi pasif bir özne olarak konumlandırır ve aygıtlar yoluyla izleyicilere temas ederek kendi ideolojik öznelliklerini izleyiciye empoze eder ve onları şekillendirir.

Buna karşın önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi Bordwell ve Neo-Formalizmi savunan diğer teorisyenler geleneksel anlatı tarzının özneyi pasifleştirmedeğini, aksine syuzhet'in tam olarak aktarılmasıyla, hikâyede boşluk bırakılmamasıyla, devamlılık kurgusuna bağlı kalınmasıyla, yapılan kurgular ve kesmelerin anlatı tarzının sürekliliğini sağlamasıyla aslında izleyen öznenin bilişsel faaliyetlerini harekete geçirdiğini savunur. Chatman'ın (1990, s. 124-125-126) belirttiği gibi Bordwell filmin alımlayan özneye karşı ideoloji üreten bir araç olmadığını, aksine film anlatısının tamamen izleyici tarafından gerçekleştirilen bir tür çalışma olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Bordwell anlatıcının yerine filmin kendisini anlatı olarak kabul ettiği için perdede oynayan film ile izleyici arasındaki ilişkiyi izleyicinin etkinliği üzerinde inşa edilen bir anlatı olarak inceler. Ona göre filmin doğasında bulunan sinematik bir anlatıcı kavramı yoktur; bunun yerine filmin kendisi daha önce de bahsettiğimiz üç düzey ile birlikte "anlatım" olarak adlandırdığı şeyin ta kendisidir. Topçu'nun (Topçu, 2005, s. 60) Bordwell'den mülhem izleyicinin pasif olmadığı ifadelerini tekrarlamak gerekirse; "izleyici gerçekçi güdüleme, kompozisyonel güdüleme (neden-sonuç zincirinin önemli noktalarını yakalamak), metiniçi güdüleme (bir yıldız oyuncunun ya da bir türün önceki filmlerden yola çıkarak davranışlarını tahmin etmek) ve sanatsal güdülemeyi kullanarak anlatıyı anlamlandırır."

Bu anlamlandırma eyleminin izleyiciyi ne kadar özne yaptığı ya da içinde bulunduğu öznellik koşullarının dışında, alternatif öznellikler üretmek anlamında bir "özel" özgürleştirme yarattığı konusu tartışmalıdır. Bordwell'in izleyiciyi aktifleştirmek olarak adlandırdığı "aktif" olma süreci, izleyicinin özne olması anlamında, düşünmesini, sorgulamasını, perdede oynayan filmin gerçeklikle ilişkisini tartışması gibi bireyi özne yapan düşünömsel süreçleri içermez. Bu durum sadece geçmişten gelen izleme deneyimlerinden yola çıkarak bazı tahminleri "aktifleştirmeyi" içerir ki bu da izleyicinin aktif olduğu (ya da perde karşısında özel bir bilince sahip olduğu) anlamına gelmez.

Anlatı sineması, izleyicinin film içerisindeki karakterle özdeşlik kurabilmesi için anlatı yapısını kapalı bir tarzda oluşturur. Karakterin isteğinin, eylemlerinin, karakteristik özelliklerinin filmin başından sonuna kadar aynı kalması ve aynı motivasyonel nedenlere bağlı olması gerekir. Genellikle (bazı filmlerde istisnalar olmakla birlikte) olay örgüsü karakterin gözünden ve karakterin eylemleri ile ilerler ve bu durum izleyici öznenin, karakterle özdeşleşmesini pekiştirir. Neden-sonuç ilişkisi üzerine kurulu olan anlatı sinemasındaki neden-sonuçlar sadece tek bir sonuca, finale hizmet eder. Her sahne final için vardır ve daha da önemlisi klasik anlatı sineması için her şey matematiksel düzeyde ritmiktir ve hesaplanmıştır. Bu anlamda özdeşleşme ilkesinin ardında yatan temel amaç seyircinin film dünyasına karakterin gözünden bakabilmesi ve filmde yaratılan karakterin özneliliği ile anlamlandırma sürecini devam ettirmesidir. Klasik Anlatı Sineması Bordwell'in iddia ettiğinin aksine seyircinin aktif bir düşünsel süreçle filme dahil olmasını değil daha çok duygusal bir düzeyde katılım sağlamasını bekler çünkü seyircinin dikkati film boyunca filmin sonuna çekilir. Bununla birlikte izleyici filmin sonunda gerçekleşeceğini umduğu şeye odaklandığından ötürü film süreci boyunca herhangi bir düşünsel sürecin içerisine giremez. Bu anlamda öznellik üretimi tam da bütün film süreci içerisinde üretilir ve izleyiciye aktarılır. Yani bir yanıla seyircinin bütün dikkati filmin başında düğümlenen şeyin filmin sonunda çözülüp çözülemeyeceği üzerine çekilirken, diğer yanıla film içerisinde yaşanan olaylar, diyaloglar ve genel film süreci içerisinde öznellik üretimi gerçekleşir ve izleyici özneye aktarılır. Tüm bu üretim karakterin davranışlarında, sözlerinde, giyiminde hatta kimi zaman bazı olaylar karşısındaki eylemsizliğinde bulunabilir. Bu anlamda klasik anlatı yapısının her ne kadar film perdesindeki karakter aracılığıyla tutarlı davranan, ne istediği bilen, bütünlüklü özneler yarattığı iddia edilse de filmi alımlayan izleyici özne açısından durum hiç de iddia edildiği gibi değildir. Eğer Bordwell'in iddia ettiği gibi izleyicinin⁷⁶ (her ne kadar tartışmalı olsa

⁷⁶ Buradaki izleyici kavramına bir parantez açmak gerekir zira film ve özne çalışmalarında genellikle öznenin ya da izleyiciden bahsedildiğinde okuyucunun aklına ilk olarak, filmi sinemada ya da evinde televizyonunda izleyen seyirci gelmektedir. Bu yanlış bir yaklaşımdır zira bu seyircilerin filmde ne alımladığını belirtebilmek için belirli sayıda kişiyle, belirli filmler ve sahneler üzerinden örnek olay çalışması yapmak gerekir. Fakat Barkot'un (Barkot, 2013, s. 7) da belirttiği gibi "burada kast edilen izleyici, dış dünyadaki somut bir varlığa tekabül eden ampirik izleyici değildir, anlatı evreninin tanımladığı çağırıldığı ima ettiği seyircidir. Literatüre de "ima edilen izleyici" (implied spectator) olarak geçen bu muhataplık durumu, anlatının sunduğu olanak ve sınırlılıklar dâhilinde beklenen izleyici kimliğini açıklar. (...) İma edilen izleyici anlatının varsaydığı izleyici modelini ifade eder." Bu anlamda her filmin seslendiğini

da) film karşısında aktif bir “özne” olmasından bahsedilecekse, bu öznenin aktif olan yanının düşünümsellik değil, aksine arzu mekanizmaları olduğu belirtilmelidir. Çünkü klasik anlatı yapısı seyircinin düşünme yetilerini sekteye uğratarak onların doğrudan duygularına, arzularına seslenir ve bu seslenme aracılığıyla onlara “özne olma” durum ve duygularını iletir.

Genel olarak film teorisyenleri tarafından klasik anlatı sinemasında öznellik üretiminin, bir filmin konusu ve söylevi üzerinden inşa edildiği iddia edilse de biz bu çalışmada öznellik üretiminin bütün bir film sürecine, karakterin davranışlarına, diyaloglarına, yaşam tarzlarına (hatta bazı durumlarda jest ve mimiklerine) indirgenerek üretildiğini iddia edeceğiz. Bu anlamda öznellik üretimi bir filmin söylevi üzerinden değerlendirileceği gibi daha detaylı bir şekilde bir filmin kamera hareketlerinde, çerçevelemesinde, mizansende ve sinematografik tüm unsurlarında bulunabilir. Tam da bu sebeple modernist anlatı, klasik anlatının (neredeyse) bütün unsurlarına karşı çıkan bir anlatı stili önerir ve seyirciye pasif olduğu izleyici konumundan daha aktif bir biçimde, düşünümselliğin daha fazla ön planda olduğu bir özne konumunu önerir.

2.3.2. Modernist Anlatı

Her ne kadar farklı kuramcılar tarafından farklı adlandırmalara sahip olsa da modernist anlatı⁷⁷ temel olarak klasik anlatının yapısal olarak sahip olduğu tüm unsurlara hem biçimsel hem de anlatılan konular düzeyinde karşı çıkar. Klasik anlatının taklit etmeye ve izleyiciyi bir gerçeklik yanılsaması izlediğine ikna etmeye çalışan biçiminin aksine modernist anlatı seyircinin izleme sürecinde farklı anlamlar yaratmasına olanak tanıyan, imgeler üzerinde düşünmesini sağlayan bir yapı bozum tekniğidir. Klasik anlatı yapısı kapalı bir anlatı tekniği üzerine inşa olurken modernist anlatı yapısı açık bir anlatı

düşündüğü, yani ima ettiği bir izleyici vardır. Bu tez kapsamında bahsedilen izleyicinin de bu izleyici olduğunun altını çizmek gerekir. “İma edilen seyirci” kavramı ile ilgili olarak Chatman’ın (1990) ve (2008) eserlerine bakılabilir.

⁷⁷ Kavramın kendisi sinema tarihi ve kuramları açısından da tartışmalıdır. Örneğin bu anlatıya “Cahiers du Cinema” çevreleri tarafından “modernist anlatı” olarak adlandırılan ve Avrupalı birçok teorisyene öncülük eden bir tanımın kullanımı devam ettirilirken, Peter Wollen tarafından aynı anlatı “karşı anlatı” olarak adlandırılır ve sadece klasik anlatı değil fakat tüm bir ideolojik üst yapıya itiraz eden bir mücadele biçimi olarak ele alınır. Farklı bağlamlar içerisinde “sanat sineması/anlatısı” ya da “çağdaş anlatı” gibi farklı kavramsallaştırmalara sahip olan bu anlatı tartışmaları için (Kovacs, 2010) metnine bakılabilir.

teknîği üzerinden ilerler. Klasik anlatı yapısı seyirci ile arasında bir yapıntılık anlaşması imzalayarak, perdede yaratılmış olan gerçekliği “gerçekmiş” gibi kabul etmesini beklerken modernist anlatı yapısı genel olarak filmin bir yapıntı olduğunu seyirciye hatırlatır. Tüm bunların temelinde ise modernist sinemanın izleyici özneyi “metaı satılması gereken bir kitle” olarak görmenin ötesinde, ulaşılması gereken tikel bireyler olarak görmesi yatar.

Sinema tarihi ile ilgili birçok eserde modernist sinemanın/anlatının, en önemli filmlerini ürettiği 1960’larla (Fransız Yeni Dalgasıyla) birlikte ortaya çıktığı iddia edilse de Kovacs bu fikre katılmaz. Bir modernist sinemadan bahsedilecekse bunun kökleri ilk olarak 1920’lerin dünyasında, daha sonra 1960’ların sanat akımlarında, toplumsal ve tarihsel bağlamlarında ilhamını bulur. (Kovacs, 2010, s. 7) Örneğin henüz 1920’lerde Fransız film yönetmeni Delluc klasik anlatı tarzını överken, Dziga Vertov “Alman-Rus” teatral tarzını eleştirerek, Amerikan anlatılarını sinematografinin araçlarını (yakın çekim, kurgu gibi şeylerin verdiği dinamizmle) iyi kullandıkları için övdü. Bu anlamda Kovacs’a göre sinemanın henüz ilk yıllarında filmleri ya da akımları modernist yapan şey doğrudan anlatı tarzı değil aynı zamanda bu filmlerin (ya da akımların) kendisinden sonra gelen estetik ve anlatısal tarzı değiştirmesidir. Örneğin dışavurumculuk genellikle içinde bulunduğu çağa ve anlatı tarzına göre aykırı ve modernist olarak değerlendirilir fakat kullandığı anlatı tarzı düşünüldüğünde, Dışavurumcu Alman sinemasının ürettiği filmlerin neredeyse çoğu klasik anlatı kurallarına saygı gösteren filmlerdir. Her ne kadar yaratılan karakterler ve bazı estetik mizansenler Hollywood’un bağlamı içerisinde alışılmamış olsa da bu sinemanın kendi iç ilkelerinde klasik anlatı/Hollywood karşıtı olmadığı açıktır. Fakat diğer yandan denemiş oldukları estetik normlarla, kendilerinden sonra gelecek olan birçok sinemacıyı (Orson Welles, Salvador Dali, Man Ray vb. birçok yönetmen) etkilemelerinin bir sonucu olarak Hans Richter, Marcel L. Herbie gibi modernist ve avangard sanata ilgi duyan kişilerin, bu anlayışları sinemaya taşımasına sebep olurlar. (Kovacs, 2010, s. 15-18)

Modernist anlatının hem sinemada kullanılmasının hem de genel olarak “modernist sanat” diye adlandırılan ve diğer sanat dallarında da sıklıkla kullanılan bir biçim olmasının, dönemin yaşanan toplumsal olaylarıyla doğrudan ilgisi vardır. Özellikle

birinci dünya savaşı ve sonrasında dünyanın içinde bulunduğu politik ve kültürel durumun ne olduğu tam olarak anlaşılamadan, ikinci dünya savaşının yaşanması ve savaşın Avrupa coğrafyasının geneline yayılması sanatçıların, “modernlik” ya da “modernite” diye adlandırılan şeyi sorgulamasına sebep olmuştur. John Orr (1997, s. 12) özellikle 1958 ve 1978 yılları arasında çekilen filmlerin, filmin kendisine dönük doğasının, ironi, pastiş, kendini yansıtabilmek yetisinin hiç de ‘postmodern’ olmadığını tersine sinemanın her zaman modernlikle temas halinde olduğunu vurgular. Ona göre o dönem içerisinde üretilmiş olan sinemaya “klasik” demek yerine “modern” denmesinin iki nedeni vardır. İlk olarak bu dönem ortaya çıkan sinema, batı toplumlarının yarattığı modernliğin eleştirel bir yorumu olarak değerlendirilebilir. İkinci olarak stüdyo sistemi özellikle 1960'lara kadar görülen Hollywood anlatılarından keskin bir şekilde ayrılmaya başlar. Bu sebeple bu dönem sinemasını ‘modern’ ya da ‘postmodern’ olarak adlandırmak yerine ‘yeni-modern’ sinema demek daha doğrudur zira bu sinema aynı zamanda modern olana, yani sinemanın teknik anlamda henüz başlangıcında olan 1914-1925 yılları arasındaki modernizmin erken dönemine bir geri dönüş anlamına gelir.

Bu anlamda daha önce de belirtildiği gibi modernist anlatının/sinemanın kamerayı insana ve doğrudan yaşamın kendisine çevirdiği bir anlatı biçimi olduğu söylenebilir. Bu anlatı biçiminin de kökenleri bir taraftan tıpkı klasik anlatı sinemasının dram sanatına dayanması gibi Bertolt Brecht ve Epik tiyatroya dayanırken diğer bir taraftan Dziga Vertov ve Sovyet Toplumcu Sinemasına dayanır.⁷⁸ Vertov’un ‘Kameralı Adam’ (1929) filminin sinema tarihinde üretilmiş ilk modernist anlatı olduğu iddia edilir. Zira Vertov bu filmle birlikte ilk kez kamerayı sokağa çıkararak klasik anlatının aksine sabit planlar ile hayatın kendisini resmetmekle kalmamış, filmi yapan kişiyi yani Kameralı Adamı (yönetmeni) ve aygıtın kendisini (yani kamerayı) hem filmin isminde

⁷⁸ Film teorisi açısından bu tarz kesin tanımlamalar ve etkileşimler ifade edilmekle birlikte, tüm anlatı tarzlarının birbirini etkilediği ve değiştirdiği, dönüştürdüğü kesindir. Örneğin Modernist sinemacılar üzerinde çok fazla etkisi olan Eisenstein, birçok kez sinemayla ilgili birçok şeyi Griffith’den öğrendiğini ifade etmiştir. Ya da ikinci dünya savaşı sonrasında sinema tarihi için çok önemli olan Alman sinemacıların Amerika’ya göçü söz konusudur. Bu anlamda özellikle 1940’lar ve öncesinde Avrupa sinemanın da Stüdyo sistemini ve Hollywood sinemasını etkilediği açıktır. Son kertede Peter Wollen’ın belirttiği gibi “Hiçbir kuramcı, hiçbir avangart yönetmen Hollywood’a sırtını çeviremez. Yalnızca Hollywood ile yüzleşerek yeni bir şeyler üretebilir” (Wollen, 2008, s. 175) Aynı şekilde Vlada Petric (2000, s. 80) Vertov’un sine-göz gibi devrimci bir anlayışı inşa ederken Rus konstrüktivist ekolünden etkilenerek Mayakovski ile paralel idealistliği ve ütöpik görüşü taşıdığını belirtir.

hem de içinde izleyiciye göstererek, izlenen filmin bir yapıntı olduğunu ve birisinin “gözünden” çekildiğini vurgulamıştır. Vertov için sinema yapıntı dekorlar önünde oynanan süslü eylemlerin ötesinde doğrudan hayatın kendisindeki “gerçekliğe” odaklanmalı ve bu gerçekliği olanca saflığıyla seyirciye aktarmalıdır.

Vertov romans olarak adlandırdığı dönemin popüler şarkılarına dayanan bir duygusal film türü olan filmlerin yanında klasik anlatı yapısına ait olan tiyatral filmler ve benzeri şeylere dayanan eski filmlerin hepsinin cüzzamlı olduğunu ilan eder ve seyircilere “onlardan uzak durun, gözlerinizi başka tarafa çevirin, ölümcül derecede tehlikelidirler, bulaşıcıdır” sözleriyle seslenir. Bu iletişimi bir adım ileri götürerek, sinema sanatının yaşayabilmesi için kitlelerin akın akın izlediği sinematografinin ölmesi gerektiğini ve kinokların⁷⁹ bu ölümü hızlandırması için çağrıda bulunur. (Vertov, 2007) Onun için sinemanın geleceği, şimdiki halini yadsıyarak, yadsımanın yadsınması ile imkanı hale gelir.

Antik yunandaki dram geleneğinden yola çıkarak elde edilen klasik anlatı biçimi Vertov için seyircileri uyutmaktan ve onlara belirli ideolojileri anlatmaktan başka bir işe yaramaz. O bu durumu şöyle ifade eder;

1. “Sinema-dram halk için afyondur.
2. Kahrolsun perdenin ölümsüz kral ve kraliçeleri. Yaşasın hayatın içinde işleri başında çekilmiş sıradan ölümlüler.
3. Kahrolsun burjuva masal senaryoları; yaşasın hayatın ta kendisi.
4. Sinema-dram kapitalistlerin elinde birer öldürücü silahtır. Devrimci gündeliğimizi göstererek bu silahları düşmanın elinden koparıp alacağız.
5. Günümüzdeki sanatlı dram eski dünyanın bir artığıdır. Devrimci gerçekliğimizi burjuva kalıplarına dökmek için bir girişimdir.
6. Senaryo, hakkımızda edebiyatçı tarafından düzülmüş bir masaldır. Kimsenin uyduruklarına kulak asmadan kendi hayatımızı yaşıyoruz biz.” (Vertov’dan aktaran Parkan, 1993, s. 25)

Bu anlamda Vertov için bir sinema ve bir anlatıdan söz edilecekse bu kesinlikle klasik anlatı yapısının mimetik özelliğinden uzak olmalıdır. Modernist anlatı izleyiciye

⁷⁹ “Kinoklar: sinema-gözlü adamlar: Vertov’un bulduğu bu yeni terim, kino (‘sinema’ ya da ‘film’) ve oko’dan (‘göz’ anlamına gelen eski ve şiirsel bir kelime) türetilmiştir. Sondaki -ok eski Rusça’da insan, erkek özneyi ifade etmek için kullanılan geleneksel bir son ekin latin alfabesindeki karşılığıdır.” (Vertov, 2007, s. 3)

dayatılan tüm ideolojik ve politik imgelerin ötesinde onun için gerçekliğin kendisini taklit etmek yerine o gerçekliğin ardında yatan gerçeği, seyirciyi film karşısında aktif hale getirerek ortaya çıkarmayı amaçlar. Kamerayı bir göz gibi kullanmanın altında yatan düşünce, gerçekliğin tek boyutlu olmayan evrenine başka bir açıdan bakarak, izleyici öznenin içinde bulunduğu durumu sorgulamasıdır. Bu anlamda modernist anlatının unsurlarının klasik anlatının aksine, izleyici aktifleştiren, düşünümseelliğin⁸⁰ içine sokan ve gündelik hayattaki gerçeklik dahil olmak üzere filmsel gerçekliği bile sorgulamak için kullanıldığını belirtmek gerekir.

Aynı gelenek daha sonra 1950’li yıllar Avrupa sinemasında ortaya çıkar. Özellikle Fransız Yeni Dalgası ile başarılı modernist film örneklerini üreten Avrupa sineması için bu anlatı biçimi, geleneksel sinema ile seyircide oturtulmuş olan sinema anlayışına ve estetik bazı kalıplara (seyircinin duygularına, daha da özelinde ona iletilen bu duygular aracılığıyla öznel olma durumlarına) karşı çıkar. Schatz (Aktaran Topçu, 2005, s. 64-65) bu karşı çıkışı şöyle ifade eder;

⁸⁰ Reflexivity: her ne kadar düşünümseellik kavramı basitçe bir dönüşlülüğü ifade etse de Hegel ve Kant felsefesinde öznenin diğer her şeyi nesneleştirmesinin sonucunda dönüşümsel bir şekilde kendi kendinin de nesneleşmesi gibi bir felsefi anlama sahiptir. Bu anlamda hem epistemolojik açıdan hem de ontolojik açıdan “kendine geri dönüş”ü ifade eden kavramın sinema alanında da kullanımları söz konusudur; Örneğin Robert Stam düşünümseelliği şöyle ifade eder; “Ben düşünümseelliği hem edebi hem de sinemasal metinlerin kendi üretim süreçlerini, yaratıcılarını, metinler arası etkilerini, alımlanış ya da ifade ediliş süreçlerini ön plana getirme işlemini tanımlamak için kullanıyorum.” (Stam’dan aktaran Özçınar, 2005, s. 84)

GELENEKSEL ANLATI	ÇAĞDAŞ ANLATI
Öykü Öncelikli	Anlatma Öncelikli
Standart Teknikler	Yenilikçi Teknikler
Varlığını Gizleyen Yönetmen	Varlığını Ortaya Koyan Yönetmen
Çerçevenin Şeffaf Bir Pencere Gibi Olması	Çerçevenin Şeffaf Olmaması
Gerçekçilik	Yapaylık, Stilizasyon
Pasif İzleyici	Aktif İzleyici
Kapalı Metin	Açık Metin
Doğrusal Anlatı - Nedensel Zincir	Olay Örgüsü Olmaması - Serbest Çağırışım
Tutarlı, Motivasyonu Olan Karakterler	Anlaşılmaz Karakterler
Nedeni Belli Çatışmalar	Nedeni Belirsiz Çatışmalar ya da Çatışmanın Olmaması
Çatışmanın Çözülmesi (Statükonun Onaylanması)	Çatışmaların Uzlaşmaması ya da Çatışma Olmaması

Tablodan da anlaşıldığı üzere öykü, karakter, kamera ve klasik anlatının sistemli bir şekilde kullandığı ve klasik anlatıyı inşa etmeye yardımcı olan bütün anlatı unsurları modernist sinema için yapıntı anlaşmasını bozmak üzere kullanılır. Bu sebeple filmler mükemmel dekorlar ya da gerçeğe en yakın öyküler, aygıtlar, oyuncular kullanmak yerine yapaylığa önem verilerek, filmin kurmaca olduğunun ısrarla altı çizilerek gerçekleştirilir. Bu anlamda klasik sinemanın temsil etme üzerinden yaratmış olduğu yanılsamacı bakış yok olur. Peter Wollen'ın, Brecht'in Epik Tiyatro anlayışı ve Godard'ın modernist Yeni Dalga dönemi çektiği filmlerden yola çıkarak belirttiği gibi sinema yedi temel günaha ve yedi temel erdeme sahiptir. Wollen'a göre (2002, s. 13) bu günah ve erdemler şöyle sıralanır;

GELENEKSEL ANLATI	MODERNİST ANLATI
Geçişli Anlatı	Geçişsiz Anlatı
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Saydamlık	Öne Çıkma
Tek Anlatım	Çok Anlatım
Son	Açık Uç
Hoşlanma	Rahatsız Olma
Kurmaca	Gerçek

Buradaki her bir maddenin özel olarak sinema ve öznellik üretimi ile ilgili olduğunu belirtmek gerekir çünkü örneğin “geçişli anlatı” klasik anlatıdaki nedensellik zincirini ve film boyunca oluşacak olan dengeyi imlerken “geçişsiz anlatı” bu bütünlüğü sürekli olarak bozmayı ve kesintiye uğratmayı hedefler. Seyircinin film evrenine bağlı kalarak özdeşleşmesini bağlı kılan bu ilke, pikaresk romandan yola çıkarak yok edilir ve klasik anlatıdaki nedensellik ilkesinin yerini rasgele ve ilişkisiz olaylar alır. Böylelikle anlatı akışına müdahale edildiği için izleyen özne anlatının duygusal büyüüne odaklanmak ve o illüzyonun içerisinde kaybolmak yerine, dikkatini toplamaya, düşünmeye ve hem filmsel gerçeklikten hem de reel hayatın gerçekliğinden şüphe duymaya başlar. Bu aynı zamanda “özdeşleşmenin” karşısında “yabancılaşmayı” konumlandırmak anlamına gelir. İzleyicinin gerçeklik yanılmasına kapılması ve gerçek dünya ile bağının kopmasının ana unsurlarından birisi olan özdeşleşme, izleyici öznenin kendisini karakterin yerine koyması ve film evreninde gerçekleşen her şeyi sanki kendisi yaşıyormuş gibi hissetmesinin ana dinamosudur fakat bu yabancılaşma ile kırılır. Kimi zaman doğrudan kameraya (yani izleyicinin gözünün içine bakarak) konuşan oyuncular, senaryoyla alakası olmayan tarihsel kişilerin film içine girmesi, kimi zaman da ses bandı ile oynayarak, jump-cut gibi kurgular yaparak, kamera hareketlerini daha belirginleştirerek doğrudan teknik müdahale ile izleyici yabancılaştırılır. Bu anlamda seyircinin filmsel gerçeklik dünyasına girmesi ve filmde yaratılan özne olma

buyruklarına temas etmesi sürekli olarak engellenir. İzleyicinin filmi deneyimlediği salon da dahil olmak üzere filme ait tüm araçların “saydam” olması, yaratılan gerçekliğin inandırıcılığı için olmazsa olmazdır. Fakat bu saydamlık modernist anlatı da “öne çıkma” ile durdurulur. Seyirci sadece izlediği film aygıtının farkına vararak değil fakat çoğu zaman Godard filmlerinde görüldüğü gibi filme ait aygıtların ve film ekibinin (kamera, ışık, şaryo, sesçi, ışıkçı vb) öne çıkarılması ile izlediği şeyin bir yapıntı olduğunu fark eder. “Çok anlatım”, klasik anlatı sinemanın inşa ettiği ve doğrusal olarak ilerleyen yapısını bozar. Modern dünyada başlayan bir film 14.yy’da sonlanabilir ya da 20.yy’da geçen bir sahneye aniden 6.yy’da yaşayan bir insan girebilir zira burada amaç anlatının kendisinin bir yapıntı olduğunu vurgulamaktır. Modernist anlatıda filmin sonunda gerçekleşen kesin bir “son” yerine, seyircinin üzerine düşünmesi gereken bir “açık uç” söz konusudur. Çoğu zaman (eğer bir problemten bahsedilmişse) filmin başında atılan düğüm çözülmeden ve problemlerle ilgili bir çıkar yol bulunmadan film sonlandırılır. Seyircinin bu son üzerine düşünmesi beklenir. Bu aynı zamanda “hoşlanmaya” karşı “rahatsız olmanın” da yöntemlerinden biridir. Klasik anlatı için film diğer metailardan farksızdır ve izleyicileri eğlendirmek, onları gerçek hayatın sıkışmışlığından çekip çıkarmak içindir, son kertede klasik anlatının tüm sistemsel aygıtları bu amaca hizmet eder lakin modernist sinema izleyiciyi rahatsız etmeyi, sorgulatmayı hatta Vertov’un manifestolarından ve Godard’ın filmlerinden de hatırlanacağı üzere provoke etmeyi hedefler. Son kertede modernist anlatı, klasik anlatının aksine “kurmaca” olanın karşısına “gerçeği” koyduğunu iddia eder. Sonuç olarak Godard’ın filmlerinden yola çıkarak öne sürdüğü ve karşı sinema olarak adlandırdığı bu anlatı teorisinde Wollen aslında sinemanın hakikati gösteremeyeceğini ya da açığa çıkaramayacağını; zaten hakikatin gerçek dünyadaki bir şey olmadığını, görüntülenmek ya da seyircilere aktarılmak için sinemacıları beklemediğini söyler. Tam da bu sebeple sinema kurmaca eserler üretip,

seyircilerin duygularına seslenerek onları uyuşturmak yerine, gerçeğin kendisini ortaya çıkarabilecek⁸¹ anlamlar üretmelidir.⁸²

Bu anlamda modernist anlatının klasik anlatıya karşı kullandığı tüm öğelerin toplumsal olarak üretilmiş olan öznelliklerin sorgulanmasına yol açtığını ve alternatif öznelliklerin olanaklılığı üzerine düşünmeyi sağladığını belirtmek gerekir. Zira klasik anlatı (ima edilen) seyircinin sadece kendisine anlatıldığı kadarını bilerek film evrenine katılmasını beklerken (ve bir anlamda onu özne olarak düşünmek yerine üretilen bir şeyi tüketen bir tüketici olarak düşünürken), modernist anlatı izleyiciyi gerçek anlamda özne olarak kabul ederek, doğrudan filmle etkileşim kurmasını ister. Çünkü hem filmlerdeki dünya hem de insanların hayatını geçirdiği reel dünya farklı ideolojik yanılsamalara ve katmanlara sahiptir. Tam da bu sebeple modernist eserin yapması gereken şey bu yanılsamaları ve katmanları ortaya çıkarmaktır. MacBean'ın (2006, s. 118) belirttiği gibi “perdede olanlar ve söylenenler sanki sadece o seyirciyi hedefliyormuş gibi davranan” klasik sinemanın anlatı mekanizmalarının karşıtlarını üretmek gerekir. Bu anlamda Bordwell'in de aktardığı gibi Yeni-Gerçekçilik ve Vertovcu toplumsal gerçekçiliğin izinden giden ve estetik öğelerini kendi anlatısına uygulayan modernist anlatı/sinema “gerçek yaşamın garipliklerini tasvir etmek, hem gerilimin doruk noktalarını hem de sıradan anları göstererek anlatıyı dramatik kalıplardan çıkarmak ve esnek ifade yolları oluşturmak için değişmez yöntemler kullanmak yerine yeni teknikleri ele alarak (ani kesmeler, uzun çekimler)” (Martin'den aktaran Bordwell, 2010, s. 118) seyirciyi aktifleştirmeye çalışır. Bu anlamda modernist anlatı tarzıyla yapılmış filmleri sürekli

⁸¹ Girard anlatıda kullanılan bu sistemin roman ve edebiyat için de geçerli olduğunu, aslında kurmaca yapıtların çoğunda karakterlerin arzular üzerinden bir nesne üzerine odaklandıklarını ve tutku uyandırıcı bu nesne aracılığıyla da öznellik yaratıldığını anlatır. Bu anlamda eserler aslında bu öznelerin ruhsal durumlarının incelenmesidir. Tam da bu sebeple edebiyatta bazı anlatılar (tıpkı sinemada olduğu gibi) sadece bu tarz özne-nesne-arzu üçgenine odaklanan eserler üretirlerken, bazı anlatılar ise arzusunun arkasındaki gerçeği açığa çıkarmaya çalışırlar. (Girard, 2001, s. 23-24-34)

⁸² Wollen'ın yürüttüğü tüm bu tartışmanın detaylarına “Karşı Sinema” (2002) makalesinden ulaşılabilir. Wollen da daha önce ifade ediliği gibi böyle bir saltık sinemanın tek başına varoluşunun imkansızlığını vurgular. Eğer böyle bir modernist sinemadan bahsedilecekse bu “sinema yalnız sinemanın geri kalanıyla ilişki içerisinde mümkündür.” Çünkü bu sinemanın işlevi tam da “öteki sinemanın fantezilerine, ideolojilerine ve estetik aygıtlarına karşı kendi uzlaşmaz fantezileri, ideolojileri ve estetik aygıtlarıyla mücadele etmektir.” (2002, s. 20)

olarak anlam üretilebilecek bir sorgulama, felsefi bir düşünüm, izleyici özneyi gerçek anlamda özne olarak değerlendiren eserler olarak ele alabiliriz.

Sonuç olarak her iki anlatı tarzı da bir şekilde özneyi temsil etmeye ve kendi bakış açılarından yaratılmış olan karakterler aracılığıyla izleyiciye belli öznellikleri iletmeye çalışır. Fakat burada bir ayrıma değinmek gerekir. Klasik anlatı filmsel gerçeklik içerisinde tutarlı davranışları olan, ne istediğini bilen bütünlüklü bir özne yaratıyor ve bunu seyirciye ulaştırıyor gibi gözüktüğü de aslında seyirci bu anlatı karşısında pasif konumdadır. Dolayısıyla (eğer özneye, özne olma hüviyetini veren şey düşünme ise) klasik anlatı sinemasının izleyiciyi bir özne olarak görmek yerine, hipnotize olmuş bir ideolojik alımlayıcı olarak gördüğü söylenebilir. Diğer taraftan modernist anlatı için izleyici özne her zaman düşünen, perde karşısında aktif tutulması gereken, filmin başından sonuna kadar izlediği şeyin yapınıtlı olduğunun farkında olması gereken bir düşünümsel öznedir.⁸³ Bu çerçevede aynı özne anlayışları, “Postmodernist Anlatı” olarak adlandırılan ve yine ağırlıklı olarak karakter ve olay örgüsü üzerinden ilerleyen yeni anlatı tarzı içinde de sürdürülür.

2.3.3. Postmodernist Anlatı

Sinemada postmodernist anlatı ve öznellik üretimi ilişkisi genellikle postmodernist sanat ve edebiyat kavramlarına paralel olarak işlenir. Zira hem Türkçe hem de İngilizce de doğrudan postmodern bir sinemasal anlatı üzerine yazılmış metin sayısı oldukça sınırlıdır. Genel olarak postmodern anlatı ya da postmodern sinema ile ilgili metinler Lyotard, Jameson, Baudrillard, Harvey, Giddens, Bauman gibi postmodern teori üzerine çalışan teorisyenlerin metinlerine yaslanır. Bazı anlatısal özellikler olmakla birlikte ilk bakışta postmodernist anlatı/sinema genel olarak postmodern sanat için kullanılan pastiş, nostalji, zaman ve mekan, çeşitlilik, metinlerarasılık, cinsellik,

⁸³ Modernist anlatı başlığı altında tartıştığımız anlatı tarzıyla ilgili olarak sinema tarihinin her aşamasında eserler üretilmiş olsa da modernist sinema dendiğinde akla ilk olarak 1950’li yıllar Avrupa Sineması ve daha da özelinde Fransız Yeni Dalga sineması ve Godard gelir. Bu anlamda çalışmada yürütülen modernist sinema tartışması aslında Godard gibi sol modernist yönetmenlerin henüz 1950’li-1960’lı yıllarda öznenin gündelik hayatına eleştirel bir bakış açısı ile bakmalarının bir sonucudur. Çalışmada faydalanılan Peter Wollen’ın, “Karşı-Anlatı” teorisi de dahil olmak üzere, birçok modernist anlatı teorisi Godard filmleri üzerinden teorileştirilmiştir. Çalışmanın sınırlılığı bakımından bu başlıklarda doğrudan film örneklerine değinmek yerine, anlatı tarzları sadece unsurları üzerinden ele alınmaya çalışılmıştır.

bölünme/parçalanma, tarih, çoğulluk gibi kavramların üretildiği birçok sanat dalı ile aynı çerçevede değerlendirilir. Bu anlamda postmodernist sinema anlatısı ve öznellik üretimi arasındaki bağıntının klasik anlatı sinemasında ya da modernist sinemadakinin aksine dolaylı bir bağıntı olduğunu belirtmek gerekir. Bunun yanında öykü ve genel olarak anlatı yapısı ele alındığında ise Lyotard'ın "büyük anlatıların" yok olduğu fikri üzerinden, postmodern anlatıların⁸⁴ küçük hikayelere ve dünyalara odaklandığı üzerine tezler üretilir. Zira Lyotard'ın (2013) postmodernizm üzerine yazmış olduğu eserinde de belirttiği gibi postmodernite aslında modernliğin devamı ve bir parçası olarak görüldüğü için, anlatı tarzında da buradan çok uzaklaşmadığı iddia edilir. Teknik olarak genellikle animasyonlar ve özel efekt kullanımına dayandırılan bu anlatı tarzının Tarantino, David Lynch gibi yeni Hollywood içerisinde filmler üreten yönetmenler ile özdeşleştiğini belirtmek gerekir.

Postmodern anlatının tanımını ve yapısal özellikleri (özellikle edebiyat ve diğer sanat dalları açısından) oldukça zordur zira postmodernitenin kendisinin tanımlanamamaktadır. Metodolojik olarak ne olduğu üzerine farklı tanımlar yapılmakla birlikte, postmodernite bazı kavramsal sorunlarla var olur. Her şeyden önce postmodern anlatı, modern olana ait her şeyi eleştirir ve reddeder. Jameson'dan mülhem ifade edilen pastiş ve parodi kavramları tam da bu minvalde ele alınır zira postmodern anlatıda taklit etmenin ve yeniden üretmenin kendisi eser üretmeye eş değer bir eylemdir. Bu anlamda postmodernist anlatı, klasik ve modernist anlatıdan da esinlenerek kendi içinde kapalı bir anlatıdır. Yapay karakterizasyonun olduğu, kendine dönüşlülüğü ve düşünömselliği de hesaba katan, parodi ve pastişin yanında mizahı ve kahkahayı barındıran, zaman zaman klasik anlatı tarzının olay örgüsünden zaman zaman ise modernist anlatının açık yapıtından etkilenen postmodernist anlatı özünde klasik anlatı sinemasına kıyasla ideoloji ötesi olduğu iddia edilen bir anlatı biçimidir. Mark Currie (1998, s. 15-71) postmodern anlatının her şeyden önce kimliklerin üretimi, yargılama, formalizm, ideoloji, bakış açısına göre konumlanma gibi çok temel unsurlarını kaybettiğini belirtir. Dolayısıyla bir

⁸⁴ Bu noktada birçok çalışmada yapıldığı gibi, postmodern'in ne olduğu, modernin ne olduğu ve hangi noktalarda birbirlerinden ayrıldığı gibi teorik ve felsefi tartışmalar tezin kapsamı dışındadır. Sınırlılıklar açısından doğrudan postmodernite ve sinema ile ilgili yazılan temel metinler ele alınacaktır.

postmodernist anlatıdan bahsedilecekse öncelikle, modernlik ve postmodernlik tartışmasının doğru bir şekilde yürütülmesi gerekir.

Anlatı tartışmalarındaki bu uyumsuzluk postmodernist sinema anlatısı için de geçerlidir. Bir yandan “pastiş” ile önceki anlatı tarzlarının biçimsel özellikleri taklit edilirken ve öznellik üretirken diğer yandan parodi ile eski filmler ve edebi eserlerde kullanılan öyküler ve olay örgüsüne dair unsurlar tekrar edilir. Booker’ın da (2007, s. 188) belirttiği gibi o halde sinemada postmodern sanatsal yaratıcılığın, özgün bireysel stillerin üretiminde değil, başkalarının stillerinin zeki bir şekilde düzenlenmesi ve birleştirilmesinde bulunduğunu belirtmek gerekir. Bu anlamda Booker’ın metnine ismini veren soruya da yanıt verilmiş olur. Postmodernist anlatıya sahip eserlerin izleyici özneleri “garip” hissettirmesinin altında, alışılmış anlatı kalıplarının yapısal niteliklerini değiştirmek ve farklı anlatı tarzlarını yeni potalarda eritmek yatar. Bu anlamda postmodernist anlatı;

“Nostaljik; geçmişe duyulan tutucu özlem, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme, gerçek ve onun yeniden sunumuyla ilgilenme; açık bir pornografi, cinsellik ve arzusun metalaşması ... Bununla birlikte ... vurgunun içerikten biçime kayması, sinemada klasik gerçekçi anlatının yerine görüntüye kayan bir temsil sinemanın önem kazanması; zamanın sürekli bir şimdi içinde hapsolması, eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü, endişeyle, yabancılaşmaya, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yaşantıların sanatsal üretimlerde temsil edilmesidir.” (Öztürk ve Karadoğan’dan aktaran Koçak, 2012, s. 72-73)

Sinemada postmodernist anlatı kalıplarına uyan ilk film üzerinde bazı tartışmalar olsa da tarihçilerin çoğunluğu bu filmin Jaws filmi olduğu üzerinde mutabıktır. Bu anlamda tıpkı sinemada klasik anlatının doğuşunda olduğu gibi, postmodernist anlatı yapısı için de Hollywood sineması başı çeker.

Catherine Constable “*Postmodernism and Film: Rethinking Hollywood’s Aesthetics*” isimli eserinde ‘Postmodernizm ve Sinema’ başlığı altındaki “postmodernizm” teriminin, belirli bir tarihsel dönemi ve kendine özgü estetik tarzları birbirine bağladığını belirtir. Bu nedenle her şeyden önce postmodernitenin sanatların temel stilistik özelliklerini tanımlayan teorik tarafı ile modernle ilişkisi anlamında bir çağı tanımlayan teorik tarafını birbirinden ayırmak gerekir zira postmodern çağın ne zaman

başladığı ile ilgili bir kesinlik olmaması bir yana hem tarihsel hem de estetik tanımlar, sinema ve diğer sanat dalları açısından anlaşmazlıkların odağı olmuştur. Postmodern estetiğin tanımı ve değeri konusundaki bu teorik uyuşmazlık film çalışmaları alanında postmodern kuramın neden bu kadar az olduğunu açıklar. Her ne kadar postmodernist anlatı psikanaliz ve bilişsel film teorisi gibi açıkça tanımlanabilir bir dizi teorik alana temas etse de postmodern estetiğin farklı biçimlerinin, kolaylıkla alınabilecek ve başka bir konu alanına uygulanabilecek tutarlı bir eser yapısına sahip olmadığı söylenebilir. Bunun yanında postmodern tarzı kapsayan temel özelliklerin Hollywood film metninin egemen estetik paradigmalarıyla çakışması veya üst üste gelmesi, postmodern anlatı biçiminin sinema alanına düzgün bir şekilde yerleşmesini engellemesi de söz konusudur. (Constable, 2015, s. 1-2)

Postmodernist sinemayı Hollywood'un kavramsallaştırdığı açılardan ele alan Constable'a göre bu süreç tarihsel olarak klasik dönemden post klasik döneme ve oradan da postmodern döneme doğru bir geçiş anlamına gelir. (Constable, 2015, s. 5) Bu anlamda bu tarihsel izleğin tam da Klasik Hollywood, Hollywood Rönesansı ve Yeni Hollywood olarak adlandırılan döneme denk geldiği söylenebilir.⁸⁵ Mike Nichols, Arthur Penn, Norman Jewison, Martin Scorsese, Mel Brooks, Roman Polanski, Stanley Kubrick, John Cassavetes, Francis Ford Coppola ve daha bir çok yönetmenin sayılabileceği bu dönem televizyonun ortaya çıkmasıyla sinema izleyicilerinin azaldığı ve tam da bu sebeple orta sınıfın evine kapanıp televizyon izlediği, tekelci stüdyoların egemenliğinin azalmaya başladığı, milyonlarca dolar kayıp yaşadıkları ve bazı Hollywood Rönesansı'ı eserlerinin anti-Hollywood bir tavır içerisine girdiği dönemdir. Kolker'in (1999, s. 20) ifadesiyle bu dönem; "montaj hattı film üretiminin sona erdiği" dönemdir.

Hollywood Rönesansı'ı, Avrupa'da yaşanan sosyolojik, politik, sınıfsal ve sanatsal olaylardan etkilenen, bir yanıyla Avrupa sinemasında yaşanan anlatsal ve estetik

⁸⁵ Hollywood açısından bazı kuramcılar Yeni Hollywood ile Hollywood Rönesansı'nı ayırsa da, sinema tarihinde her iki kavram aynı tarihsel dönem (1960'ların ortasından erken 80'lere kadar olan dönem) için kullanılır. Hollywood Rönesansı tam da başlangıç yılları olan 60'ların sonu 70'lerin başını, Yeni Hollywood ise Hollywood Rönesansı'ndan etkilenerek ortaya çıkan, Spielberg ve Lukacs gibi yönetmenlerin geleneksel anlatı tarzı içerisinde çektiği ve Jaws, Star Wars gibi satış rekorları kıran ve 70'lerin ortalarından sonra gelen dönemi ifade eder. Konuyla ilgili (Kramer & Tzioumakis, 2018) metnine göz atılabilir.

ilerlemelerin etkisinde kalan diğer yandan İngiltere’de ve Almanya’da da “yeni” olarak adlandırılan sinemaların etkisinin hissedildiği, üniversiteler, eğitim sistemi, sosyal yapılar, ekonomik eşitsizlik, hippy yaşamı, anarşi, yabancılaşma, yalnızlaşma gibi toplumsal değişimlerin getirdiği konulara odaklanır. Bu anlamda Hollywood Rönesans’ı tam da tekelci stüdyoların büyük krizler yaşamalarına paralel zamanlarda, çok daha radikalleşmiş olan bir toplumsal yapıya seslenir. Coppola gibi yönetmenlerin henüz 20’li yaşlarında film çekmesine olanak tanıyan bu dönem, düşük bütçeli yapımların kitlelere ulaştığı bir dönemdir. Aynı şekilde 60’lı yılların sonunda üretilmeye başlanan filmlerle birlikte Hays Kodu yönetmelikleri sona ermeye başlar ve filmler cinsellikten şiddete, toplumsal sınıflardan ırklara kadar geniş bir yelpazede içeriğe sahip olmaya başlar. Bu anlamda Hollywood Rönesans’ı hem öykü ve söylem düzeyinde hem de biçimsel açıdan (Kubrick’in 2001: *Uzay Macerası* filminde, Mike Nichols’un *The Graduate* ve Arthur Penn’in *Bonnie and Clyde* filminde ve dönemin daha birçok filminde kullanılan kamera ve kurgu teknikleri) klasik Hollywood’dan bir kopuşu temsil eder ve postmodernist sinema/anlatı denen biçimin oluşmasına kaynaklık eder.

Önceki bölümlerde bahsettiğimiz gibi Yeni Hollywood’u Hollywood Rönesans’ından ayırmak gerekir zira Yeni Hollywood daha çok Rönesans ile birlikte başlayan ve değişen biçim ve içeriğe ait anlatı unsurlarının 70’lerin ortalarından itibaren stüdyolar ve bazı yönetmenler tarafından tekrar kullanılmaya başlanmasını ifade eder. Bu anlamda Thomas Schatz (Aktaran Constable, 2015, s. 21) Yeni Hollywood’u, gişe rekorları kırmaya başlayan bir dönem olarak tanımlar ve bu dönemin *Jaws*’ın başarısını takip edecek şekilde 1975 sonrasında başarıyla uygulandığını öne sürer. Ona göre hem “yeni” hem de “Hollywood” terimleri yalnızca belirli tarihi dönemleri değil, aynı zamanda sinema endüstrisinin o güne kadar kazanmış olduğu karakteristik özelliklerini, özellikle ekonomik ve kurumsal yapısını, yapım tarzını ve anlatı geleneklerini ifade eder. Bu anlamda *Jaws* birçok nedenden ötürü “Yeni Hollywood” denen anlatı tarzının örneği olarak konumlandırılmıştır. Constable’a göre (2015, s. 21-22) *Jaws* her şeyden önce Hollywood Rönesans’ı süresince kaybedilmiş olan stüdyo egemenliğinin ve bir metanın önceden satılmasının (çok satan bir roman uyarlaması olması sebebiyle) örneğidir, böylelikle film önceden var olan bir izleyici kitlesini garanti eder. Bu bağlamda Kolker’in

“montaj hattı üretiminin sona erdiği dönem” olarak adlandırdığı dönem yeniden ortaya çıkmış olur zira daha önce basılmış bir kitap ve izleyici garantisi olması sebebiyle “paketli üretim sistemine”⁸⁶ uygundur. Jaws filmi dağıtım, gösterim ve tanıtım koşulları açısından da ilkleri başlatır. Roadshow kopyası olarak adlandırılan özel bir kopyayla tüm ülkede gösterim yapılır ve film prestijli sinemalarda seyirciyle buluşur. Ayrıca film 464 kopya ile gösterime gireceği için, gösterimden önce büyük bir reklam kampanyası yapılarak filme yapılan rezervasyon sayısında patlama yaşanır. Bu noktadan sonra yapılan reklam kampanyaları filmler için bir norm haline gelir ve her biri art arda gelen gişe rekorları kıran birçok filmin daha fazla sinemada daha fazla seyirciye gösterilmesini sağlayarak dağıtım maliyetlerini daha fazla artırır.

Tüm bu içerik, estetik ve pazarlama biçimleri üzerindeki değişiklikler bu anlatı tarzına etki eder. Schatz’ın “post-klasik” anlatı olarak adlandırdığı ve “Yeni Hollywood” diye adlandırılan dönemin anlatısal özelliklerine tekabül eden anlatı modeli Bordwell ve birçok yazar tarafından eleştirilere maruz kalsa da metin stratejilerindeki parçalanmalar, metinlerarası referanslar ve klasik olmayan açık uçlu metinsel özellikler sebebiyle bir melezlik gösterir ki bu anlamda (postmodernist anlatının da kökeni olacak şekilde) bu filmlerde çoklu okumalar yapmak mümkündür. Her iki anlatı modeli de (klasik - postklasik) farklı nedenlerden dolayı ideolojik olarak karmaşıktır. Klasik anlatı seyirciyi etkileyen anlatım teknikleri ve yaratmış olduğu dünyanın kapalı olması sebebiyle egemen ideolojiyi yeniden üreten ve meydan okumayan bir tarzda filmler üretirken, post-klasik anlatıda filmler Hollywood Rönesansı’nın kazandırdığı anlatısal ve biçimsel yeniliklere sahip olmakla birlikte gişe rekorları kırmaya odaklanmış bir ürün grubu olarak değerlendirilir. Tam da bu sebeple bir ürün statüsü içerisinde kapitalist ideolojiyi özetler ve onaylar. (Constable, 2015, s. 25)

Constable sinemada postmodernist anlatı tartışmalarının biçimsel olarak (görüntüleme teknikleri anlamında) 1960 yılında çekilmiş olan Hitchcock’un *Sapık* filmine kadar götürülebileceğini, bu tekniğin seyirciyi görece pasif olan konumundan bir sonraki saldırıyı öngörmek ya da beklentileri ve ritimleri takip edebilmek adına daha aktif

⁸⁶ Constable, üretimin fabrikasyonvari olduğunu vurgulamak için tam olarak bu ifadeleri kullanır; “package unit system of production”

bir konuma geçirdiğini belirtir. Aynı şekilde postmodernist anlatı tartışmalarındaki içeriksel kökenin ise Modernist Avrupa sinemasında bulunabileceğini ve bu alanın film teorisyenleri açısından da büyük bir tartışma alanı olduğunu öne sürer. Sadece sinema alanından David Bordwell, Linda Williams, Peter Kramer, Geoff King ve daha birçok yazarın postmodernist sinemaya farklı yaklaşımlar geliştirdiğini söyleyerek, Lyotard'ın postmodern estetik ile ilgili teorik yaklaşımının postmodernist anlatı biçimini şekillendirdiğini belirtir. Ona göre (tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi) postmodern estetik, postmodern bir döneme eşitlenemez ve bununla sınırlı kalamaz. Postmodern sanat/sinema moderne dair çoğu şeyi yok eder, doğrusal ve bir zaman/anlatı yapısını yok eder, modernin sunulamaz olarak atfettiği her şeye yeni sunumlar arar ve postmodernist anlatıda sanatçı, yazar, yönetmen bir filozof konumundadır çünkü bu öznelere ürettikleri eser prensipte önceden belirlenmiş kurallar tarafından yönetilemez ve yargılanamaz. Bu anlamda postmodernist anlatının kesin bir çerçevesini belirlemek oldukça zordur. (Constable, 2015, s. 24-35) Fakat yine de (Constable, 2015, s. 36) postmodernist anlatıyı diğer anlatı yapıları ile kıyaslamak için bir şema önerir:

KLASİK HOLLYWOOD	POST-KLASİK HOLLYWOOD	POSTMODERN HOLLYWOOD
Sebeup - Sonuç Anlatısı	Seyirlik, Serbest Epizodik Anlatı	Kendine Dönüşlü / Öz Göndergesel Anlatı
Hedef Odaklı Karakterizasyon	Seyirlik, Karakter Gelişiminde Eksiklik	Öz-düşünümsel seyirlik, Kısaltılmış, Yapay Karakterizasyon
Birbirine Entegre, Organik Bütünlük	Parçalanmışlık / Açık Uçluluk / Metinlerarasılık	Kinaye, Metinlerarasılık, Parodi, Pastiş
Sınıflandırılmış İzleyici - Zihinsel Belirlenmişlik	İçgüdüsel Heyecan ve Açığa Vurma	Deşifre etme hazzı, Mizah / Kahkaha
İdeolojik Suç Ortaklığı	İdeolojik Suç Ortaklığı	Suç ortağı olmak ya da olmamak?

Şemadan da görülebileceği üzere postmodern anlatılar, öykü anlatım tekniklerini öne çıkarır, öz-bilinçli anlatım biçimleri sunar ve aynı zamanda önceki öyküleri de referans almak için gerekli imaları ve göndermeleri kullanır. Bu tür anlatılar, yapım

biçimlerine, kendi eserlerini ön plana çıkarmaya ve anlatı yapısının tüm öğelerini kullanmaya dikkat eder. Bu anlatılardaki karakterler tipik olarak hali hazırda kalıplaşmış tiplerin belirli performans stillerinin kullanımı yoluyla geleneksel durumlarına dikkat çekerek stilize edilir. Bu anlamda bazı filmlerde karakter inşası (metinlerarasılık bağlamını da kapsayacak şekilde) kısaltılabilir. Anlatı yapısı için bu durum izleyicinin diegetik bir film evrenine dahil edilebileceği anlamına gelir. Bu anlamda postmodernist anlatı, klasik anlatıdaki kilit kahramanın hedefine odaklanmış bir olay örgüsü etrafında şekillenen öyküleme biçiminin aksine kimi zaman bu kilit kahramanları filmin hemen başında öldürür. Tam da bu sebeplerden dolayı Constable postmodernist sinemayı “Nihilistik Postmodernizm” (daha çok Jameson ve Baudrillard’ın eserleri üzerinden ilerler) ve “Olumlayıcı Postmodernizm” (Nietzsche ve Will Brooker’ın eserleri üzerinden ilerleyen) olarak iki farklı ekseninde okumaya çalışır ve yukarıdaki tanımlama da dahil olmak üzere postmodern anlatı sinemasının kesin bir tanımını/özetini yapmanın mümkün olmadığını vurgular. (Constable, 2015)

Yine *Film Critisim* dergisinin “karmaşık anlatılar” hakkında çıkarmış olduğu özel sayısına yazmış olduğu makalesinde Charles Ramirez Berg, özellikle 90’ların ortalarından itibaren Quentin Tarantino’nun *Rezervuar Köpekleri* (1992) ve *Pulp Fiction* (1994) gibi filmlerle hem biçimsel olarak hem de filmlerin anlatı yapıları ve öyküleri düzeyinde meraklı/çılgınca teknikleri denediği ve bu sebeple de Ortodoks film anlatısı üzerinde “Tarantino etkisi” denen bir etkiye sebep olduğunu vurgular. Her ne kadar Berg, Tarantino’dan önce Richard Linklater, Robert Altman, Krzysztof Kieslowski, Abbas Kiarostami, Orson Welles, Akira Kurosawa ve Stanley Kubrick gibi yönetmenlerin bu tekniklerin bir kısmını kullandıklarını söylese de makalesinde bu anlatı tarzındaki ilk sınıflandırmanın, Tarantino’nun filmlerinden sonra ortaya çıktığını iddia eder. (Berg, 2006, s. 5-6) Özellikle 2000 yılı sonrasında Hollywood’da mütevazı fakat istikrarlı bir büyüme gördüğünü belirten Berg, film anlatılarının sayılarının arttığını belirtir. Bu anlamda yeni anlatım tarzları deneyen bu tür filmler, klasik anlatı tarzının unsurlarından saptıkları için nispeten bazı yenilikleri içerir fakat bu alternatif anlatı etkinliklerine rağmen kimse filmleri hikayelerinin konusu açısından sınıflandırmaya çalışmamıştır. Berg Hollywood sinemasında gördüğü bu sistematik yaklaşımın (henüz 2006 yılında)

100’den fazla filmde açık bir şekilde görünebileceğini ve yaptığı bu kategorileşmenin ise ilk bakışta açıkça görülmeyen kesin anlatı kalıplarını algılamamıza ve tanımlamamıza yardımcı olacağını savunur. Berg’in yapmış olduğu kategorik sınıflandırma⁸⁷ yalnızca filmlerin olaylar dizisine odaklanmaktadır. (Berg, 2006, s. 7-8)

Anlatı üzerine yazmış oldukları makalede Gürkan ve Rengin; Ramirez Berg’in yapmış olduğu bu kategorik çalışmanın modernist ve post-klasik anlatıların ötesinde postmodernist anlatıya uygun olduğunu ve Berg’in ortaya koyduğu 12 anlatı modelinin “postmodern anlatı” özelliklerine sahip olduğunu iddia ederek bu sınıflandırmayı tablolaştırırlar (Gürkan ve Rengin 2014, s. 161)

⁸⁷ Berg, yapmış olduğu bu kategorik sınıflandırmanın sadece anlatı ve olaylar dizisine odaklandığını, anlatı tartışmaları içerisinde yürütülen ideoloji tartışmalarına değinmediğini belirtir. Fakat bir ekleme yapar; “tabii ki benim değinmemem bu olaylar dizisinin ideolojik çıkarımları olmadığını söylemek anlamına gelmez.” (Berg, 2006, s. 9)

KATEGORİ	TANIM	ÖRNEK FİLMLER
Çok sesli ya da dengeli olay örgülü anlatım	Çoklu kahraman, tek mekân	<i>Crash</i> (2005) <i>Gosford Park</i> (2001) <i>Nashville</i> (1975) <i>Grand Hotel</i> (1932) <i>Pulp Fiction</i> (1994)
Paralel olay örgülü anlatı	Farklı zaman ya da farklı mekânlarda çoklu kahramanlar	<i>The God Father 2</i> (1974) <i>The Hours</i> (2002) <i>Traffic</i> (2000)
Çoklu kişilikli olay örgüsü	Çoklu kahraman aslında aynı kişidir ya da söz konusu bu aynı kişinin farklı versiyonları vardır	<i>Fight Club</i> (1999) <i>Sliding Doors</i> (1998) <i>Melinda and Melinda</i> (2005)
Geriye doğru ilerleyen anlatı	Klasik anlatının benimsediği gibi olaylar giriş-gelişme-sonuç şeklinde ilerlemez ve geriye doğru zincir şeklinde akar.	<i>Memento</i> (2002) <i>The Rules of Attraction</i> (2002)
Papatya zincir anlatısı	Merkezde bir kahraman yoktur; bir karakter diğerine rehberlik eder.	<i>Heavy Metal</i> (1981) <i>The Red Violin</i> (1998) <i>Slacker</i> (1990)
Yinelenen aksiyonlu anlatı	Bir karakter aksiyonu yineler ve durur.	<i>50 First Dates</i> (2004) <i>Groundhog Day</i> (1993) <i>Run Lola Run</i> (1998)
Yinelenen olaylı anlatı	Çoklu karakterin bakış açısından görülen bir aksiyon	<i>Citizen Kane</i> (1941) <i>Rashomon</i> (1950) <i>Elephant</i> (2003)
Merkez etrafında anlatı	Çoklu karakterin hikaye çizgisi, bir zamanda ve bir mekânda kesin bir şekilde kesişir.	<i>Pulp Fiction</i> (1994) <i>21 Grams</i> (2003) <i>Kill Bill</i> (2003) <i>Out of Sight</i> (1998)
Düzensiz anlatı	Yönetmenin imtiyazı dahilinde, olaylar birbirine karıştırılır	<i>Pulp Fiction</i> (1994) <i>21 Grams</i> (2003) <i>Kill Bill</i> (2003) <i>Out of Sight</i> (1998)
Subjektif anlatı	Karakterin iç dünyası ya da süzölmüş bakış açısı, gerçekçi olmayan anlatı ile verilir.	<i>Adaptation</i> (2002) <i>Eternal Sunshine of the Spotless Mind</i> (2004) <i>Donnie Darko</i> (2001) <i>Being John Malkovich</i> (1999)
Varoluşsal anlatı	Asgari bir hedef, nedensellik ve sergileme	<i>Saving Private Ryan</i> (1999) <i>The Thin Red Line</i> (1998)
Üstanlatı	Film anlatısının problemi hakkında anlatı	<i>All That Jazz</i> (1979) <i>Adaptation</i> (2002) <i>American Splendor</i> (2003)

Sınıflandırmadan da anlaşılacağı üzere postmodernist anlatı yapısı daha önce de belirtildiği gibi keskin ayrımlara sahip değildir. Yukarıda olay örgüleri belirlenmiş olan anlatı tarzlarının bazıları klasik anlatı yapısının unsurlarından esinlenerek ortaya konurken, bazıları ise modernist anlatı yapısının unsurlarından etkilenir ve uygulanır. Bu anlamda postmodernist anlatı ve öznellik arasındaki ilişkinin, klasik anlatı ya da modernist anlatıdaki gibi doğrudan olmadığı ortadadır. Yine de Constable'ın tanımlamalarından yola çıkarak klasik anlatı ile bir karşılaştırma yapmak gerekirse parodi, pastiş, mizah ve bunların ötesinde özdeşleşimsellik ile seyirciyi aktifleştirmeye çalıştığı söylenebilir. Diğer bir ifadeyle klasik anlatı biçiminde çekilmiş bir filme gelecek seyirci modeli bellidir. Tam da bu sebeple Constable “*ordered spectatorial*” kavramını kullanılır. O tarzda çekilmiş bir filmi izlemeye gelen seyirci, önceden sınıflandırılmış ve film ona göre üretilmiştir. Oysa postmodernist anlatı tarzında seyircinin bazı şeyleri deşifre etmesi beklenir. Bu anlamda doğrusal olmayan bir anlatım tekniği, neden sonuç ilişkisine bağlı olmayan bir anlatı tarzı kullanarak, kendine dönüşlü/özgöndergesel [Self-Conscious Narration] yani filmin içerisinde bilinçli olarak, filmin kendisinin bir yapıntı olduğunun altının çizildiği bir anlatı tarzı olan postmodernist anlatının, klasik anlatı sinemasından çoğu noktada ayrıldığı ve hem anlatı yapısı hem de karakterler aracılığıyla düşünümsel bir özneyi hedeflediğini belirtmek gerekir.

2.3.4. Anlatının Ötesinde: Bakış Açısı [Point of View] ve Öznellik Üretimi

Sinema ve öznellik, sinema ve ideoloji gibi çalışma alanlarında kullanımına az rastlanan “bakış açısı” kavramına değinmek çalışmanın gidişatı açısından önemlidir zira bu kavram bir filmdeki anlatı tarzını, karakter davranışlarını, olay örgüsünü, öyküyü, filmin ideolojik olarak seyircilere empoze edeceği söylevini ve izleyiciye iletilmesi düşünülen öznellik biçimlerini belirlemekte önem arz eden kavramlardan birisidir. Bakış açısı Chatman’a göre iki temel anlama sahiptir. Bir yanıyla bir şeyin görüldüğü fiziksel bir yer yani kişinin fiziksel şeylere bakma eylemi fakat diğer yanıyla da bu eylemi gerçekleştirebildiği mecazi ve düşünsel konum anlamına gelir. Birincisi anlatıcının anlatıya karşı bakış açısını ifade ederken, ikincisi alımlayıcı öznenin anlatıya karşı mesafesini ifade eder. (1990, s. 139) Aynı şekilde bakış açısı edebiyat alanında genellikle yazarın, bir öyküyü hangi bakış açısından anlattığı ile özdeşleşmiş bir tartışmadır. Yazar

bir öyküyü isterse doğrudan bir kahramanın bakış açısından, isterse de gözlemleyen bir başka kişinin bakış açısından anlatabilir. Bu anlamda bakış açısı felsefi olarak bir olguyu, bir kavramı, karşılaşılan bir olayı anlama, algılama ve o olguya ya da olaya yaklaşma tarzı anlamına gelir.

Sinemada point of view kavramı kullanıldığında akla ilk olarak kamera ya da çekim açıları gelir. Point of view (POV) bir çekim çerçevesi/planıdır. Bir karakterin ya da nesnenin bakış açısından olayın görülebildiği, kimi zaman da öznel çekim [subjective shot] olarak adlandırılan bir plandır ve genel olarak film çalışmalarında bu yaygın kullanımından dolayı “bakış açısı” kavramının daha şemsiye bir kavram olarak ifade ettiği ve kapsadığı anlam dünyası ıskalanır. Bir filmde “bakış açısı” her şeyden önce ideolojinin ve öznelliğin inşa edildiği yerdir. Branigan’ın sinemada bakış açısı ve öznellik ile ilgili eserinde belirttiği gibi bakış açısı iki temel teoriye dayanır; birincisi sadece kişinin yani karakterin bakışı (algısal olan) ikincisi ise (genel olarak sinema teorilerinde hiç tartışılmayan) bir tutum olarak bakış açısı yani yönetmenin, kamerayı tam olarak nerede konumlandığı, hangi konuyu seçtiği, hangi anlatı tarzını kullandığı gibi sorularının yanıtı olarak bakış açısı. (1984, s. 5) Her iki tanım da birbirine içsel olarak kullanılsa da birinci tanım film kuramlarında sadece bir karakterin bir şeye bakış açısı gibi yalın bir şekliyle kullanılır. Burada gözden kaçan şey, bir filmin ideolojik alt yapısının bu “bakış açıları” ile inşa edildiğidir.

Genel olarak “x” resmini, varsayımsal olarak bir gözlemcinin “x” açısı ile gördüğü iddia edilir. Bakış açısı, bir resmin veya filmin izleyicisini temsil eden varsayımsal gözlemcinin konumunun bir işlevi haline gelir. Fakat bir filmde bu işlev belirlenirken, baktığınız (ya da yönetmenin çektiği) konuya uzaklık, açı gibi ikincil ölçütler devreye girer ve izleyicinin bakış açısını daha da karakterize etmek için kullanılır. Örneğin bir konuya daha yakından “bakmak” anlatıya daha fazla müdahil olmak anlamına gelirken, alt açıdan bakmak ise hakimiyet anlamına gelir. Dolayısıyla bir filmde çekimler ile yapılan vurgu seyircinin bir dizi algısal eşdeğerliği keşfederek görüntülenen bir alanı tanıyıp, bu alanı görmüş olduğu bakış üzerinden kendi kafasında yeniden yaratması için yapılır. Bu anlamda POV’un, yani bakış açısı çekiminin basit bir şekilde karakterin mekânsal konumuna göre yerleşen ve seyirciye izlemesi gereken şeyi gösteren

bir aygıt olmanın ötesinde; kameranın önüne takılan objektif ile izleyicinin duyumsal algısının karakterinkiyle sınırlı kalmasını sağlayan bir aygıt olduğunu belirtmek gerekir. (Branigan, 1984, s. 6) Dolayısıyla her şeyden önce kamera kurmaca ya da değil, olan şeyleri kaydeden fakat aynı zamanda bu kayıt esnasında da kısıtlayan bir aygıttır. Filmlerde öznellik üretimi tam da bu kısıtlama ve olaylara bakış açısında (kameranın çerçevelemesi, uzaklığı-yakınlığı, alt-üst açı olması) üretilir.

Branigan'ın da belirttiği gibi bir filmde yaratılan mekanlar gerçek izleyicilerin mekan algılarına göre değil, film uzamının ve karakterin mekan algılarına göre düzenlenir. Bu sebeple POV (yani karakterin bakış açısından olayları değerlendirdiğimiz) çekim önemlidir çünkü bu çekimin bir filmde sık sık kullanılması izleyicinin dikkatini “zorla” istenilen yere çekmek anlamına gelir. Bu anlamda POV çekimi, çekimler arasındaki genel zamansal ve uzamsal eklemlleme sınıfının bir alt elemanıdır ve POV'un bu kadar anlamlı olmasının sebebi bir anlatı sistemi olmasında değil izleyiciye algısal şokları uygulamasındadır. Optik (algısal) olarak bakış açısı çekiminin, izleyicinin bir anlamda karakter olma deneyimiyle (karakterin duygularını hissetme) özdeş olduğu ve filmde öznelliğin, özdeşleşme ilkesi üzerinden tam da POV sebebiyle üretildiğini belirtmek gerekir. Bu anlamda izleyici özne ile karakter öznenin özdeşleşmesini sağlayan basitçe dramatik yapı değildir. Bazin, biçimsel bir tekniğin, örneğin bir kamera hareketinin izleyicilere etkisinin baş dönmesi ya da şüphe gibi farklı duyguları uyandırabileceğini, kullanıma göre belki de bir karakterin zihinsel durumunun (örneğin öfke) bile aktarılabilmesini belirtir. Bu anlamda, filmin ilgili sahnesindeki kamera hareketi izleyicinin anlatı ve karakter yönündeki eğiliminin nesnel bir korelasyonu haline gelir. (Branigan, 1984, s. 6-7) Dolayısıyla seyircinin anlatı ile ilişki kurması, duygularının yönlendirilmesi ve izleyiciye nasıl özneler olacaklarının aktarılması sadece anlatı yapısı ve karakterin edimi üzerinden değil, kamera hareketleri ve bazı biçimsel unsurlar üzerinden de ilerler.

Bakış açısının ikincil tanımı, yani bir olguya, olaya ya da anlatılacak bir öyküye hangi açıdan yaklaşılacağı konusu ise film çalışmalarında anlatı ve anlatım biçiminin alanına girer. Anlatı tarzı önceki bölümlerde de incelediğimiz gibi izleyicinin film evreni ve karakterle kendisi arasında benzerlikleri yakalamasına ve özdeşlikler kurmasına sebep

olur. Özellikle klasik anlatı açısından izleyici hikâyesinin merkezinde olan karakterin duygu durumu ile özdeşlik kuramazsa, anlatım hedefine ulaşmamış olur. Bu anlamda klasik anlatının kullandığı öykü, anlatım tekniği, kamera açıları ve bütün bir filme getireceği estetik yaklaşımı ve tüm unsurları ile seyirciyi özdeşleşmeye teşvik etmesi gerekir.

Branigan anlatım'ı bir anlatının gerçekleştirildiği söyleme ve alımlama tarzlarının metinsel ve görsel etkinliği olarak tanımlar. Bu anlamda onun için öznellik üretimi, bakış açısı olarak anlatının aktif olduğu, tüm anlatısal unsurların anlatıdaki bir karaktere atfedildiği ve seyirciyi bir karakter durumundaymış gibi hissettirerek duygusal bir bilinç düzeyine sokan anlatım biçimi olarak düşünülebilir. Genel olarak “anlama” veya temsil etme eylemi, her şeyden önce bir alan yaratmadır. Film ya da öyküleme için üretilmiş olan görselliğin, seyirciye izleme eylemi yoluyla gösterimidir. Böylelikle filmdeki öznellik, izleyici öznenin kendisini belli bir film konusu etrafında merkezi bir karakterle duygusal olarak ilişkilendirmesine bağlıdır.⁸⁸ Bu bağlantı doğrudan ya da dolaylı olabilir fakat genel olarak klasik anlatı filmlerinde POV kullanıldığı için doğrudandır. Karakter gösterilir, sonrasında eyleme geçer ve olaylar her zaman onun bakış açısından seyirciye aktarılır ve kamera onun bakış açısına göre uzamı çerçeveler. Bu çerçeveleme kamera ve karakterin aynı anda aynı noktayı işgal edemeyecekleri çelişisini ortadan kaldırır çünkü seyirci kamerayı (daha genel olarak anlatıyı) görmez ve tüm bu unsurlar görünmez kılındığı için karakter ve onun eylemleri gerçekmiş gibi algılanır. Böylece karakterler doğrudan kameraya bakmayarak yani aslında görünmezliklerini koruyarak hiçbir şey bilmemeleri gereken bir 'anlatıdan' veya 'izleyiciden' bağımsız olarak film uzamında ve zamanda serbestçe hareket etme gücü

⁸⁸ Miller ve Stam (2004, s. 146-160) Film çalışmaları alanında aslında 3 tür öznenin olduğunu belirtirler. Bunlardan birincisi; psikanalitik öznedir ve özünde Freud ve Lacan'ın teorilerine dayanarak, Baudry gibi yazarların teorilerinden hareketle seyircinin ekran ve film metni ile etkileşimi içerisinde önceden var olan bir özne olarak değil fakat film süreci içerisinde izleyicinin film deneyimleri ve özdeşlik kurması üzerinden inşa edildiğidir. İkincisi, daha çok Foucault ve söylem üzerine çalışmalar üreten teorisyenlere yaslanan gibi söylemsel özne. Burada da özne çalışmanın ikinci bölümünde de bahsedildiği gibi, kurumların ve kavramların söylemleri üzerinden inşa olur ve filmlerde de aynı iktidar rejimleri ve söylemleri tarafından öznellik inşa edilir. Üçüncüsü ise sosyal özne. Burada da özne daha çok söylemselliğin dışında kültürel çalışmalar ve gündelik hayat deneyimleri üzerinden inşa edilir. Miller ve Stam'a göre bu özne türü kültürel araştırmalar “izleyicinin metnin uyguladığı çeşitli söylemlerin bir sonucu olduğunu, aynı zamanda ekran/izleyici etkileşimi anında ortaya çıkan metnin ötesindeki sosyal, ekonomik ve politik uygulamaların da konusu olduğunu savunur.”

kazanırlar. (Branigan, 1984, s. 73-74) Bu tam da daha önce belirttiğimiz kameranın kısıtlayıcı⁸⁹ bir aygıt olduğu tezini tekrar gündeme taşır.

Bir film -dolayısıyla bir yönetmen/yapımcı- bir öyküyü film olarak üretebilecekleri sonsuz sayıda bakış açısına sahiptir. X mekanda gerçekleşen Y olay örneğin sadece erkek karakterin gözünden ya da sadece kadın karakterin gözünden veya bu karakterlerin genellikle içerisinde bulundukları mekanların gözünden ya da karakterlerin sahip oldukları hayvanların ya da nesnelerin gözünden film olarak üretebilir. Tüm bunların dışında bu iki karakterle herhangi bir şekilde alakası olmayan bir üçüncü karakter üzerinden de üretebilir. Bu bağlamda bir filmin anlatım biçiminin sonsuz şekilde gerçekleştirilebileceği açıktır. Demek ki kameranın kısıtlayıcılığını belirleyen şey bu anlamda yönetmenin filme atfetmiş olduğu (filmin içerisinde gizlenmiş olan ideolojik) bakış açısıdır. Dolayısıyla bir filmin öznellik üretimi ve ideolojik yapısı “neyi” anlattığı kadar “neyi” anlatmadığıyla da doğrudan ilişkilidir. Ryan ve Kellner’in bu konuda vermiş oldukları örnek yerindedir;

Kimi radikal eleştirmenler, Hollywood sinemasının ve kullandığı temsil göreneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılacak yönünde bir işlevi olduğunu savunur. Bu kurum ve değerler arasında (merkezinde kişisel yeterlilik ve hükûmete karşı güvensizlik olmak üzere) bireycilik, (rekabet, dikey hareketlilik ve en iyinin ayakta kalması değerleri ile) kapitalizm, (erkeklerin imtiyazlı kılınması ve kadınların ikinci sınıf toplumsal rollerde konumlandırılması ile) babaerki anlayış, (toplumsal iktidarın eşitsizce pay edilmesi ile) ırkçılık vb. sayılabilir. Temsil görenekleri, ele alınan konu düzeyinde olduğu kadar biçim düzeyinde de işlerliktedir. Biçimsel görenekler -anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz (nohreflexive) kamera işleyişi, karakter özdeşleştirilmesi, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılabilirlik vb.- perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de, nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar. Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere

⁸⁹ Burada kamera derken kast edilen şeyin yönetmen ya da yapımcı olduğunu belirtmek gerekir zira bir filmin hangi konuyu hangi ideolojik yaklaşımla ve anlatı tarzıyla ele alacağını genellikle bu iki öznenen birisi belirler. Her ne kadar Branigan ve diğer teorisyenler burada gerçekliği kaydeden bir aygıt olarak kameranın “eksik”liğini vurgulasalar da bu eksiklik aynı zamanda film üretimine katılan diğer öznelerin bakış açılarıyla doğrudan ilgilidir. Bu anlamda konuyla ilgili Branigan’ın ayrıntılı olarak tartıştığı (1992) metnine bakılabilir.

seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. (Ryan & Kellner, 2010, s. 17-18)

Bu anlamda çalışmanın bu bölümünün başında da belirtildiği gibi bakış açısı [point of view] hem teknik olarak (kamera hareketleri, çekim açıları, objektif kullanımı ve sahnelemeyi kapsayan diğer tüm teknik unsurlarda da görülebileceği gibi) hem de bir konuya, öyküye, olaya ya da herhangi bir olguya yaklaşım biçimini belirlemek anlamında devamlı bir şekilde öznellik üretir. Kracauer'ın (2015, s. 131) söylediği gibi “filmler genelde normalde görülmeyen şeyleri, bilinci afallatan fenomenleri, dış dünyanın ‘gerçekliğin özel tarzları’ da denebilecek birtakım veçhelerini” üretir. Bu üretim, filmin anlatı biçimi ne olursa olsun sabittir. Zira son kertede bütün film yönetmenleri, filmi izleyeceğini düşündüğü seyircilere (Chatman'ın ifadesini tekrar etmek gerekirse “ima edilen seyirci”) “belirli özneler” olmaları üzerinden seslenir.

2.4.Sinema Politikasının Temeli Olarak Öznellik

2.4.1. Kapitalist Öznellik Üretim Makineleri: Günümüz Teknolojilerinde Semiyotik Üretim Evreni Olarak Sinema

Çalışmanın ilk bölümünden hatırlanacağı üzere Lazzarato, Deleuze ve Guattari'den mülhem Neoliberalizm'de öznelerin makinesel bir sistem tarafından köleleştirildiğini ve bu sistemin devamlılığı için de onun tabi kılma olarak adlandırdığı bir gösterenler sistemi üzerinde çalıştığını iddia eder. Tabi kılma bireylere kimliklerini, cinsiyetlerini, mesleklerini hatta bir bütün olarak öznelliklerini verir. Lazzarato'nun ifadesini tekrar etmek gerekirse bu temsil düzeni sayesinde “kimsenin kaçamayacağı bir anlam ve temsil tuzağı oluşturur.” (2016a, s. 24) Bu temsil⁹⁰ evreninin genel olarak semiyotik bir evren olduğunu niteleyen Lazzarato için öznellik üreten en büyük gösteren semiyotik makinelerden biri sinemadır. Aynı söylev Richard Rushton tarafından da sürdürülür (2013, s. 11) zira Rushton film çalışmaları açısından öznellik kavramının risklerini yeniden gözden geçirmenin zamanı geldiğini söyledikten sonra tam olarak şu

⁹⁰ Özellikle Hollywood sineması ve onun temsil ettiği “gerçeklik” konusunda, eleştirel bir perspektiften Richard Rushton'ın “*The Reality of Film*” (Rushton, 2011) eserine bakılabilir.

ifadeleri kullanır; “yani, özneliği, özneliğin ötesine geçmeye çalışmaktan ziyade, hareketli ve değişken olan koşullu öznelilikleri icat etmek yerine, sinema politikasının temeli olarak görmek.” Çünkü ona göre hem film yapımının hem de izlemenin kendisi doğrudan özne ve öznelilik ile ilgilidir ve sinema politikasının temelinde olmalıdır. Örneğin bir birey film seyretmek için sinemaya gittiğinde, özellikle de Hollywood tarzı filmlerde, hangi karakterin ne yaptığını, karakterleri motive eden şeylerin ne olduğunu idrak etmeye çalışır. Diğer bir ifadeyle karakterlerin öznel eylem ve motivasyonlarını anlamlandırmaya çalışarak onların özneliğini açıklamaya çalışır. Bu bağlamda günümüzde Hollywood sineması ve özellikle popüler filmler ele alındığında bir sinema politikasından bahsedilecekse bunun kökeninde öznelilik üretimi olmalıdır. (Rushton, 2013, s. 11-12)

Aynı tez benzer bir şekilde Lazzarato tarafından da ileri sürülür zira onun için sinema Deleuzecü⁹¹ anlamda tabi kılma içerisindeki “hâkim anlamlamaları, gösteren semiyotikler sayesinde hiyerarşikleştiren, tıpkı rollerin ve işlevlerin inşasına ve özellikle de bireyleşmiş öznenin ve onun bilinçaltının üretilmesine etkili bir biçimde yardım eden grup psikanalizi gibi işlev görür.” (2016a, s. 117) Bu anlamda filmlerde üretilen hakim imgeler ve anlatı konuları bireyleri özgürleştirmek yerine makinesel sistemi ve tabi kılmayı yeniden üretir. Lazzarato’nun ifadesiyle “film imajlar, bizi hâkim özneleşmelerden sıyırmak yerine onlara zincirler” çünkü tabi kılmanın sürdürülebilmesi için bu bağlantının kopmaması gerekir.

“Ticari sinema “yadsınamayacak kadar aileci, Ödipal ve tepkiseldir.. ‘misyonu’ insanların, kitlesel tüketimin gerektirdiği modellere uymasını sağlamaktır.” Dil kadar değişmez ve sabit anlamlamalar oluşturmaya yeterli değilse de sinema yine de güçlü örnekleri olan fiziksel ve mevcudiyeti apaçık görünen öznelilik biçimleri üretebilir. Sinema, göstermeye ve sembolik semiyotikleri sömürerek özneliği kimliklerle ve davranış modelleriyle donattığı için özneliğin derinliklerini etkiler. Böylece tıpkı yoğunlukları normalleştiren, semiyotikleri

⁹¹ Deleuze toplumsal tabi kılma ve makinesel kölelik kavramlarını ötesinde sinemayı doğrudan bir felsefi yaratım aracı olarak gören ve sinema felsefesi alanında da sinema filozofu olarak anılan ilk kişilerden birisidir. Sütçü’nün ifadesiyle Deleuze “sinemayı bir estetik kuram ortaya atmak bakımından değil, kavram yaratan bir etkinlik olduğunu açığa çıkarmak bakımından ele alır. Deleuze’e göre sinema, düşüncüyü sunan ve harekete geçiren bir etkinliktir.” (Sütçü, 2015, s. 7)

hıyerarşıkleştıren ve bunları bireysel özneleri sınırlandıran “grup psikanalizi” gibi işlev görür.” (2016a, s. 120)

Sinemanın ve diğ er görsellik üreten araçların tümünün bu işlevi görmesi özellikle günümüzde yaygınlaşmakta ve bu semiyotik evrenin kitlelere ulaşmasında da bir artış gözlenmektedir. Bilgi ve iletişim teknolojilerindeki ilerleme ile birlikte internet üzerinden seyirlik dizilerin ve filmlerin izlenebilmesi bu artışın ana sebebidir. Netflix, Hulu, Amazon Prime, Blu Tv gibi streaming üzerinden dizi-filmlerin rahatlıkla izlendiğ i günümüzde bu filmlerin seyircilere ulaşması ve çoğ u koşulda izlenmesini kolaylaştırmıştır. Eskiden sadece sinema perdesinin karşısında izlenebilen bu seyirlik filmler teknolojiyle birlikte artık otobüste yolculuk yaparken, araç kullanırken ya da yataarken bile tüketilebilir hale gelmiştir.

Bu durum bir yanıyla film endüstrisindeki dağıtım kanallarının ve dağıtım yapısının tamamen değ işmesine sebep olurken diğ er yanıyla film endüstrisi kendini birçok anlamda dönüm noktasında bulmuştur. Nelmes, geliş en bu teknolojiyle birlikte bir film çalışmasının giderek daha etkileşimli, oldukça öngörülemeyen bir kültürel alanda yeni üretim biçimlerine, dağıtım, sergileme ve yeni izleyici davranış biçimlerine yol açtığını belirtir. Özellikle internet alanında yapılan ilerlemelerden sonra arşivlerde tutulan film sayısı artmıştır. Film sayısındaki bu artış basit bir şekilde geleneksel film tarihine meydan okumaya yardımcı olmasının ötesinde, film incelemeleri alanında sorulan eski soruların bazılarının yeniden sorulmasına yol açar. Örneğ in “bir film nedir?” ya da “filmi yaşamımızda nerelerde kullanabiliriz?” gibi soruların tekrar ele alınması gerekir zira filmi dağıtmanın yanında film izleme deneyimi, hatta seyircilik ediminin kendisi bile değ işmeye başlar. (Nelmes, 2012, s. 61) Geçmiş te bireyler evlerinden uzaklaşarak, toplumsal bir ortamda, sinema salonunda (tam da sinema anlatısının gerektirdiğ i şekilde) ışıklar karardıktan sonra büyük bir perdenin karşısında film izlerken, günümüzde evlerinde, gerektiğ inde günlerce yerinden bile kıınıldamadan film izleyebilir. Dolayısıyla günümüzde film olarak adlandırılan şeyin, seyircilik olarak adlandırılan şeyin özü aynı kalsa da bu kavramların karşılıkları teknolojik geliş melerle birlikte değ işmeye başlar çünkü araçların kendisi değ işmiştir.

Her ne kadar bu teknolojik gelişmeler bireylerin ve toplumların faydasına gibi gözükse de Lazzarato (2016b, s. 143) bu gelişen teknolojilerin “esasen öznenin yetilerinin dışsallaşması değil, daha da derin bir düzeyde onun oluşumuna yön veren koşullar” olduğunu belirtir. Yeni teknolojiler öznelere hayatını kolaylaştırıyor gibi gözükmeyle birlikte Deleuze ve Guattari’nin belirttiği makinesel akışların daha hızlı gerçekleşmesine ve yayılmasına yol açar. Bu sebeple Lazzarato için sinema, televizyon, internet ve elektronik ağlar, zamanı kristalleştirme makineleridir. Nasıl ki “Marx, çalışma [work] ile metalara dair bulmacanın çözümünün anahtarını, zamanın öznellik ilişkisinde, ‘zamanın’ bir tür ‘kristalleşmesi’nde gördüyse” Lazzarato’da “Sinema, video ve dijital teknolojileri, zamanın farklı bir kristalleşmesini ortaya atan, mekanik ve termodinamik makinelerin aksine, zamanı genel olarak değil fakat algılama, duyumsama ve düşünme süresince kristalleştiren yeni tür bir makine”ler (Lazzarato M. , 2019) olarak görür⁹² ve çağdaş kapitalizmin işlerlik kazanabilmesi için bu makinelere ihtiyacı vardır. Çünkü “zamanı kristalleştirme makineleri duygularla, algıyla, bellekle, dille ve düşünceyle düzenlendikleri için doğrudan “öznellik üretim süreçleri”ne müdahil olurlar.” (Lazzarato M. , 2016b, s. 160)

Buna paralel olarak Lazzarato çağdaş kapitalizmin sadece “emek zamanı” sömürmekle kalmadığını, aynı zamanda öznelere yaşam zamanını da sömürmeye başladığını belirtir. Tam da bu sebeple kapitalizmin her aşamada öznelere duygularına, algılarına, belleklerine temas edebilmesi için zamanı kristalleştirme makinelerine ihtiyacı vardır. Foucault’cu kavramlarla ifade etmek gerekirse çağdaş kapitalizm artık biyo-politika yapan bir biyo-iktidar olarak tanımlanır ve bu anlamda değerlendirme denen kavramın merkezine yaşamı koyarak yani duygulanımsal ilişkileri yerleştirerek, bunun üzerinden de insanların arzularına seslenir. Guattari’nin ifadesiyle “Kapitalist makineler,

⁹² Lazzarato için video, sinema, fotoğraf ve bunlarla ilişkilendirilebilecek bütün aygıtlar aslında zamanı kristalleştirme makineleridir. (2016b, s. 55) Bu anlamda günümüzde akıllı telefonlar aracılığıyla kullandığımız tüm uygulamaların (Instagram, Twitter, Facebook, Telegram vs.) aynı amaca hizmet ettiği ve zamanı kristalleştirdiği belirtmek gerekir. Fakat bu tarz uygulamaların hayatımızı kaplamasının getirdiği bir başka problem “imajı işleme gücünün (yaratma gücü) toplumsal pratiğin elinden alınmasıdır. Burası hem devlet hem de iletişim grupları tarafından sıkıca denetlenir ve kodlanır. Bize yalnızca bu hızları ve bu imajları işleyecek olan bireysel ve yalıtılmış “öznelliğimiz” kalır. Televizyon ama aynı zamanda yeni dijital teknolojiler ve bunların tematik ağlara entegrasyonunda, bu açıkça görülebilir. Çokuluslu iletişim şirketleri aslında imajın ve iletişimin teknolojik üretim standartlarını denetlemeye ve dayatmaya çalışır.” (Lazzarato M. , 2016b, s. 89)

algısal, duyusal, duygulanımsal, bilişsel, dilsel davranışların temel işleyişine eklenir, zira bireyler, fabrikalar, okullar, topraklar gibi algı ya da arzusun normalleşme tarzlarıyla ‘donanmışlardır’.” (Lazzarato M. , 2016b, s. 163) Dolayısıyla artık çağdaş kapitalizmin öznellik üretimini salt emek zamanı içerisinde yapılan emek sömürsü aracılığıyla değil aynı zamanda öznelere duyularına, duyumsama tarzlarına, tutumlarına temas edebildikleri semiyotik akışlar aracılığıyla da gerçekleştirdiğini belirtmek gerekir.

“Yaşamın değeri, duyulanımsal kuvvetleri ve onu oluşturan organik-olmayan enerjiyi kapabilecek makineler gerektirir. Zamanı kristalleştirme makineleri ile birlikte, makinesel bütünleşme artık yalnızca üretim alanıyla sınırlı olmaktan çıkıyor ve medya, ağlar, kolektif donanımlar vs. gibi diğer tüm toplumsal ve kurumsal alanlarda da gerçekleşiyor. Buradaki bütün uğraşımız, kapitalizmin bu yeni makineler aracılığıyla, “ücretli emeğin” ve parasallaştırılmış metaların ötesinde, daha önce yerel, domestik ve libidinal ekonomide kistleşmiş bir halde bulunan bir iktidar ‘kuantumunun’ çokluğunun denetimini nasıl ele geçirebildiğini ortaya koymaktır.”

Lazzarato bunun bir “iktidar kuantumu” olduğunu sinema gibi semiyotik evrenler üretebilen zamanı kristalleştirme makineleriyle, öznelere üzerinde bir arzu ekonomisi oluşturduğunu ve bireylerin sadece bilinçlerine değil, bilinç öncesi bileşenlerine, duyularına ve hislerine seslendiğini belirtir. Sinema ve diğer görsellik üreten aygıtların ürettikleri bu algısal işlevsellik sayesinde izleyici gerçeklik algısında bir kırılma yaşar; Zizek’in ifadesiyle, “film sanatının en büyük başarısı, gerçekliği kurmaca anlatı içinde yeniden yaratması, aklımızı çelerek kurmacayı gerçek gibi algılamamızı sağlaması değil; aksine, gerçekliğin kendinin kurmaca yanını fark etmemizi, gerçekliğin kendisini bir kurmaca gibi deneyimlememizi sağlamasıdır.” (Aktaran, Diken & Laustsen, 2008, s. 28) Fakat Zizek’in tam da bu noktada ıskaladığı şey kapitalizmin, film sanatının bu başarılı yönünü reel hayatta üretilen her tür gerçeklik içerisinde insanlara karşı bir öznellik üretim aracı olarak kullanmasıdır. Kapitalizm, reklamlardan⁹³, müzik kliplerine, dizilerden, filmlere kadar tüm semiyotik evrenlerde öznellik üretir.

⁹³Genellikle öznellik üzerine yapılan çalışmalarda reklamların bireyler üzerindeki etkisi ve öznellik üretmesi dikkate alınmaz zira reklamın zaten bir kullanıcıya bir ürün satmak için yapıldığı düşünülerek, bu alan daha çok reklam, pazarlama, reklam metninin kullanıcılara ulaşıp ulaşmadığı gibi çalışmalara konu olur. Fakat şunu belirtmek gerekir ki satılacak ürün ne olursa olsun, firmalar artık her şeyden önce kapitalizmin üretmiş oldukları “öznellikleri” yani “özne olma durumlarını” öznelere satmaya çalışır. Bu konu ülkemizde yaklaşık beş yıl önce gösterime girmiş olan bir “ayran” reklamı üzerinden

Bu tartışma bağlamında Ryan ve Kellner birçok sinema teorisyeninin aksine film izleme eylemi sırasında seyircide oluşan öznellik tarzlarının ve filmsel gerçeklik yoluyla gerçekleşen ideolojik aktarımın aslında tabi kılmayı üreten semiyotikleştirme aşamalarının belki de en son kısımları olduğunu belirtirler;

“İzleme eylemi ile oluşan idrak, toplumun temellendirici figürlerini (bireysel başarı anlatısı, özgürlük metaforu, verimliliğin demokrasi üzerindeki kapsayıcı üstünlüğü, çoğulcu yansızlığa ilişkin liberal ideal vb.) özgül sinemasal biçimlere dönüştüren (eril arayış anlatısı, bireyleşmiş özdeşleşmeyi sağlayan kamera konumları, aile mizansen, sahte bir psikolojik güdüleme modeli yaratmaya dönük kamera sürekliliği, karşıtlıkları yan yana getirmeye dayalı montaj aracılığıyla ikili Hristiyan ahlakının somutlaştırılması gibi) daha genel bir retoriksel çoğaltım⁹⁴ sürecinin yalnızca son aşamasıdır.”

Bu anlamda, yukarıda bahsedilen bu öznellik figürleri eğer Ryan ve Kellner’in iddia ettiği gibi sadece son aşama ise, bu öznellikler film ekranından önce gerçeklik⁹⁵ içerisinde yaratılmış semiyotik tabi kılma makineleri içerisinde üretilmeye ve öznelere empoze edilmeye başlanır ki Deleuze, Guattari ve Lazzarato da (farklı kavramlarla ifade etseler de) Ryan ve Kellner ile aynı fikirdedir.

Tam da bu sebeple eğer bir sinema politikasından bahsedilecekse bu politikanın temelinde Rushton, Lazzarato, Guattari ve daha birçok teorisyenin belirttiği gibi öznellik olmalıdır. Çünkü gündelik hayatın gerçekliği içerisinde artık her aygıtın, semiyotik makineler aracılığıyla (neredeyse her dakika) öznellik ürettiği⁹⁶ ve bireylere temas ettiği günümüzde, öznelere elinde tek mücadele etme aracı olarak “sinemanın” kaldığına dikkat çekmek gerekir. Bu yüzden ki Lazzarato da *Video Felsefe* metnini Sine-Göz’ün

değerlendirebilir. Normalde, klasik anlamda bir ayran reklamında, ayranın tüketen kişilere faydalarından, kültürdeki yerinden vs. bahsedilmesi beklenir fakat o dönemde çekilen ayran reklamlarının mottosu “cool olmak”tır. Gıda alanında ürün satan diğer tüm firmalar, reklamlarını ve ürünlerini öznelere “cool birer öznelere” olması üzerine oturduğu için ayran firmalarının da bireylere ayran satabilmeleri için, ayrandan önce “cool olmayı” satmaları gerekir. Bu Lazzarato’nun semiyotik üretim evreni dediği evrende özneliğin nasıl üretildiğine dair verilebilecek güzel örneklerden biridir. Tam da bu sebeple o, çağdaş kapitalizmde bir metanın satılabilmesi için öncelikle öznellik modellerinin insanlara satılabilmesi gerekliliğinden bahseder. Bu anlamda filmler ve diğer tüm görsel üretim alanları bu öznellik modellerinin insanlara satıldığı alanlar olarak değerlendirilebilir.

⁹⁴Ryan ve Kellner’in retoriksel çoğaltım süreci dedikleri şeyin, Lazzarato’nun semiyotik akışlar dediği şey ile neredeyse aynı eksene oturduğunu belirtmek gerekir.

⁹⁵Özkan (2017) günümüzde semiyotik tabi kılma makinalarından kaçarak alternatif gerçeklikler üretilen sinemanın belgesel sinema olduğunu iddia eder.

⁹⁶Buradaki öznellik üretiminin, özgürleştirici bir öznellik olmak yerine, “sınırları belirlenmiş”, İngilizce ifadelerle “ordered subject” olduğunun bir kere daha altını çizmek gerekir.

bir savaş makinesi olarak kullanılması ve semiyotik gösterilere karşı kinoki hareketi düzenlenmesi önerisi ile bitirir.



3.BÖLÜM

2000 SONRASI HOLLYWOOD SINEMASINDA ÖZNELLİK ÜRETİMİNİN ÖRNEK FİMLER ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

3.BÖLÜM

2000 SONRASI HOLLYWOOD SİNEMASINDA ÖZNELLİK ÜRETİMİNİN ÖRNEK FİMLER ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1. Araştırmanın Yöntemi ve Sınırlılıkları

Çalışmanın bu bölümünde 2000 yılı sonrası Hollywood sinemasında öznellik üretimini ve öznenliğin inşasını detaylı bir şekilde incelemek ve izah etmek adına 2000 yılı ve sonrasında üretilmiş olan film örnekleri ele alınacaktır. Bu noktada kapsamın son yıllar ekseninde daraltılmasının üç ana sebebi vardır. Birincisi klasik anlatı sineması ile özdeşleşmiş olan Hollywood Sineması önceki bölümde de tartışıldığı gibi Yeni Hollywood dönemi ile birlikte bir değişim ve dönüşüm geçirmeye başlamış ve bu dönüşüm özellikle 1990'lı yılların sonuna doğru daha belirgin hale gelmeye başlamıştır. İkincisi çalışmanın ilk bölümünde incelenen öznellik teorileri ve tartışmaları dönemsel olarak Neoliberal dönem olarak adlandırılan dönemi ve bugünü kapsadığı için bu sınırlandırmanın yapılması gerekmiştir. Üçüncüsü ise önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi teknolojinin hızla ilerlemesi ve hem sinemanın hem de diğer görsel üretim araçlarının bireylerin hayatına temas etmesi, internetin yaygınlaşması ve tüm bunların yeni dijital sistemler üzerinden dağıtılmaya başlanmasının kökenlerinin de 2000'li yılların başında bulunmasıdır. 2000 yılı sonrasında ortaya çıkan bu yeni bileşenler bağlamında bu bölümdeki film değerlendirmelerinden önce 2000 sonrası Amerikan sineması ile ilgili başlık bulunmaktadır.

Araştırma kapsamında incelenecek filmlerin belirlenmesinde öncelikli olarak anlatı tarzları dikkate alınmıştır. Her ne kadar Hollywood sineması doğrudan klasik anlatı sineması ile özdeşleşmiş olsa da aslında büyük bir “fabrika” olarak her anlatı tarzında film üretir. Bu tezin temel savlarından birisi olan sinemanın en önemli öznellik üretim araçlarından biri olduğu savını da göz önüne alarak, çalışmanın ikinci bölümünde incelenen anlatı tarzlarına uygun bir şekilde seçilen bu filmlerdeki öznellik üretimleri ele alınacaktır. Farklı anlatı tarzlarına sahip bu filmlerin bir yanıyla özneleri film içerisinde nasıl kullandıklarına ve inşa ettiklerine odaklanırken diğer yanıyla bu anlatı tarzları içerisinde öznelerin benzerlikleri, farklılıkları, sabit bir konumda ya da farklı konumlarda

temsil edilip edilmedikleri de değerlendirilecektir. Filmlerde özne ve özneliliğin belirlenmesi açısından öncelikli olarak karakterler ve onların olay örgüsü içerisinde eylemlerine odaklanılacaktır. Zira alımlayıcı öznenin özdeşlik kurduğu anlatı unsuru her şeyden önce karakterdir. Karakter bir yanıyla filmin anlatısının ilerlemesini yani olay örgüsündeki unsurların birbirine bağlanmasını, diğer yandan da alımlayıcı özneye iletilecek olan mesajın iletilmesini, ima edilmesini sağlar. Bu anlamda değerlendirmeler için temel olarak deskriptif (betimleyici) yöntem kullanılmasına ek olarak filmlerdeki karakterler basit bir şekilde sadece anlatı yapısı içerisindeki özne konumu açısından değil aynı zamanda filmsel dünyadaki konumlarına itiraz etmeleri, filmsel gerçeklik üzerinden gündelik hayatın gerçekliği ile ilgili bir sorgulamaya yol açıp açmamaları açısından da ele alınacaktır. Filmlerdeki öykünün, olay örgüsünün, karakter diyaloglarının, kurgunun, kamera kullanımı ve genel mizansen oluşturma, kısacası film evreninde kullanılan tüm anlatısal unsurların izleyici özneyi bir özdeşlik ilkesi üzerinden film evreninin içerisine çekip çekmemesi bakımından değerlendirilecektir. Bu anlamda filmlerin anlatılar ve karakter temsilleri açısından birbirlerinden hangi noktalarda ayrıldıkları ve paralellik taşıdıklarının, öznellik üretiminin farklı filmlerde gerçekleşme biçimlerinin değerlendirilmesinin, sinemada öznellik üretimi çalışmalarının değişik anlatılarda nasıl ortaya koyulduğunun kavranması noktasında katkı sağlayacaktır.

Bu öğeleri de dikkate alarak 5 film araştırmaya dahil edilmiştir. Filmlerin belirlenmesinde yukarıdaki öğelerin yanında, popülerlikleri yani izlenme ve gösterim sayıları ve entelektüel açıdan sanat eseri olarak değerlendirilmeleri de bir ayırma ölçütü olarak kullanılmıştır. Genel olarak bu alanda yapılan çalışmalarda öznellik ve sinema kavramı arasındaki ilişki bireysel öznelere ve onların psikolojisine odaklanan filmlere indirgenmiştir. Daha çok bireyler, bireylerin toplumsal yaşamdaki konumu ve psikolojisi üzerine odaklanan bu çalışmaların aksine, bu çalışmada popülerlermiş, gişe hasılatı yüksek ve auteur yönetmenler tarafından çekilmiş *Yıldızlararası (Interstellar-2014)* gibi bazı türlere ait filmler de dikkate alınmıştır. Zira neoliberal öznellik üretimi sadece bireye odaklanmış filmlerde gerçekleşmez. Aksine popülerlermiş, kitlelerin daha fazla tükettiği, gişe hasılatına odaklanmış filmlerde de üretilir. Daha genel bir ifadeyle konusu doğrudan bir bireyin hayatına ya da psikolojisine odaklansın ya da odaklanmasın istisnasız tüm

filmler öznellik üretir. Bu çerçevede seçilen filmler çalışmanın birinci ve ikinci bölümünde ele alınan kuramsal metinler bağlamında biçim ve içerik yönünden incelenecektir.

3.2. 2000 Sonrası Hollywood Sinema Anlatısı ve Bazı Yaygın Motifler

Çalışmanın ikinci bölümünde de belirtildiği gibi Hollywood sineması özellikle 1960'larda tüm dünyada şekillenen sinemadan etkilenmeye başlayarak hem anlatı yapısında hem de konu düzeyinde bazı değişiklikler geçirmiştir. Özellikle Hollywood Rönesans'ı ve daha sonrasında Yeni Hollywood Sineması'nda gerçekleşen yapısal değişiklikler günümüze kadar ulaşmış olan film üretim tarzı üzerinde etkili olmuştur.

Özellikle 2000'li yıllarla birlikte üretilmeye başlanan filmler ve diziler büyük bir endüstriyel sistem oluşturmaya başlamış, 2010 yılı ve sonrası dönemde teknolojiye gerçekleşen yenilikler ile birlikte Hollywood ve onun üretim sistemi en yaygın ve bireylerin hayatına temas eden sistem haline gelmiştir. Elsaesser ve Buckland "*Studying Contemporary American Film*" (2002, s. 4) isimli eserlerinde klasik Amerikan Sineması ve çağdaş Amerikan sineması çalışmakla ilgili soruların yeniden formüle edilmesi gerektiğini belirttikten sonra çağdaş sinemada özellikle anlatının çok önemli bir yerinin olduğunu, değişen ve dönüşen anlatı tarzının temsil etme biçimlerini de dönüştürdüğünü ve bu anlamda klasik ya da çağdaş Amerikan Sineması olmaksızın bir sinema çalışması yapılamayacağını belirtirler. Onlara göre nasıl ki Yunan sanatı denince akla trajedi, Mısır uygarlığı denince piramitler ve Kutsal Roma İmparatorluğu denince katedraller geliyorsa, Amerikan sanatının da kökenini Hollywood sineması oluşturur. Elsaesser ve Buckland için 20 ve 21.yy'da Hollywood'un özellikle filmler aracılığıyla tüm dünyada tarihi bir başarı olarak nitelenecek düzeyde kültürel bir form yarattığı ve yaratılan bu form ve baskın model ile birçok film türünü ve sanatı değiştirdiği, marjinalleştirdiği; tüm bunların ötesinde dünyanın geri kalanının imgelerini, fantezilerini, yaşam tarzlarını, hayallerini, özlemlerini ve gerçeklik fikrini kolonileştirdiği ortadadır. Hollywood bir ekonomik güç olarak tüm bu kavramları sömürmenin yanında bir dünya endüstrisi, dünya dili olmaya ek olarak istikrarlı, güçlü, kusursuz bir görsel iletişim sistemidir. Bu anlamda çağdaş sinema üzerine yapılacak araştırmalar bu sistem anlaşılmaaksızın gerçekleştirilemez.

Hollywood Sineması açısından değişim tüm dünyada olduğu gibi 1960'lı yıllarda başlasa da günümüze etki eden biçim ve içerik dönüşümü daha çok 1990'lı yıllarla birlikte anlam kazanmaya başlar. Yeni Hollywood sineması ile gerçekleşen endüstriyel gelişimler özellikle 1990'lar ve 2000'li yıllarla birlikte kullanılmaya ve Hollywood sinemasında hem içeriksel hem de biçimsel unsurlarda bazı kırılmaların gerçekleşmesine sebep olur.

Zeynep Barkot bu değişimin her şeyden önce tüm dünyada gerçekleşen ve 1970'li yılların sonundan itibaren yaygınlaşmaya başlayan “epistemolojik kopuş”un olgunlaşmaya başlaması ile ilgilisi olduğunu belirtir. Avrupa’da temsil ve özne üzerine yürütülen tartışmaların Amerika’daki Postmodernizm tartışmalarına ilham vermesinin bir sonucu olarak 2000 yılı sonrası Hollywood sineması çizgisel-diegesis tarzındaki klasik anlatı yapısının dışına çıkan bir olay örgüsünü benimsemeye başlar. Bu yeni anlatı biçimini “yolları çatallanan anlatılar” olarak niteleyen Bordwell için bu anlatılar izleyicinin beklentileri ile sürekli oynasa da, anlatıdan beklentilerini zaman zaman boşa çıkarsa da, anlatıya ve anlatıcıya karşı bir güvensizlik duygusu yaratsa da aslında bu yeni anlatı tarzı ve olay örgüsüne sahip filmler halen klasik anlatı tarzının sürdürülmesi anlamına gelmektedir. (Barkot, 2013, s. 158-159) Bordwell filmlerin anlatı yapısında gerçekleşen bu değişikliklerin sadece olay örgüsünde değil aynı zamanda yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusunda ve görsel üslupta da olduğunu belirtir;

Günümüz sineması zaman, uzam ve anlatı ilişkilerini (nedensel bağlantılar ve paralellikler gibi) sunarken temelde geleneksel film yapım kurallarına bağlıdır. Serimleme ve karakter gelişimi hala 1960 öncesindeki yöntemlerle gerçekleşir. Geriye dönüşler ve eksiltmeler anlık bir şekilde düğümü çözmeye ve [filmde gerçekleşen olayların] geçmişiyile tutarlılık sağlamaya devam eder. Jenerik sekansları, açılışlar ve montaj sekansları, cıfcaflı bir kendi üzerine bilinçlilik (self-conscious) sergiler. Özellikle günümüz filmleri, uzamı büyük oranda “klasik devamlılığın” dayanak noktalarına bağlı kalarak sunarlar... Buna rağmen... yeni biçimde, parçalı anlatı ve tutarsızlık adına geleneksel devamlılığın reddedilmesi yerine, [bu devamlılığın] varolan tekniklerinin yoğunlaştırılması görülür. Yoğunlaştırılmış devamlılık, geleneksel devamlılıktaki vurguların daha sık bir aralığa ulaştığı, ileri bir türüdür. Bu tarz devamlılık, geniş kitlelere hitap eden Amerikan filmlerinde baskın olan biçemdir. (Bordwell, 2010, s. 58)

Bu baskın olan biçem için yeni yöntemler ve bazı teknik aygıtlar geliştirildiğini düşünen Bordwell'e göre Hollywood Sineması artık "daha hızlı kurgu" kullanarak, "objektiflerin odak uzaklıklarının aşırılaştırılarak" kullanımı sonucunda çerçevelerde bozulmalar yaratarak, "diyalog sahnelerinde daha yakın çerçeveleme" kullanarak, "serbestçe dolaşan kamera" aracılığıyla daha uzun çekimler ve steadicam, craine gibi cihazlarla teknik olarak çekilmesi olanaksız çerçevelemeler gerçekleştirerek yeni bir biçeme yol açmış olur. Böylelikle bu yeni biçem bugünün sinemasında gelenek dışı anlatılara ve anlamlara yol açıyor gibi gözükse de aslında hala geleneksel film yapısını yeniden üretir. Bordwell için yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusu elbette hiçbir değişimin olmadığı anlamına gelmez. Bu biçem açık bir şekilde izleyicinin sürekli olarak tahmin yürütmesini ve sahneler üzerine düşünmesini gerektirir ancak gerçekleştirilen bu form değişikliği filmin öznellik üretimi anlamında, anlatısal yapısına bir etki etmez. (Bordwell, 2010, s. 58-82) Bu tanımlama Elsaesser'in "Akıl Oyunları Filmleri [mind games films] olarak nitelediği ve özellikle 1990'lardan sonra yaygınlaşan, 2000'li yıllardan sonra da üretiminde bir artış gözlenen bulamaca filmler [puzzle films] ile paralellik taşır.

Elsaesser (2009) akıl oyunu filmleri olarak adlandırdığı bu filmlerin anlatısal olarak bulmacaya [puzzle] benzediğini, bu filmlerin yeni biçimleri ve anlatı tarzları sebebiyle tek bir bakış açısından değerlendirilemeyeceğini fakat psikoloji, tarih, politika gibi farklı bakış açıları üzerinden tanımlanması gerektiğini belirtir. Cinsellik, cinsiyet, kimlik gibi bazı kavramları sorunsallaştırarak ele alan bu yeni anlatım tarzında filmler seyircileri klasik kimlik teorilerinin hiç değinmediği bir tarzda ele alarak öznellik inşa eder. Temelde hem modernist anlatı hem de klasik anlatıdaki unsurları kullanan bu anlatının merkezinde açık uçluluk, sürpriz son, karmaşık entrikalar, karakterler arasındaki ve film evrenindeki yanılsamaların gizlenmesi yer almaktadır. Elsaesser bu filmlerdeki yaygın motifleri altı ana maddede sıralar (Elsaesserden aktaran Barkot, 2013, s. 162-163);

1. Ana karakterin içinde bulunduğu ya da tanıdığı olduğu olaylarda neden sonuç ilişkilerinin kaçırıldığı filmler: Çizgisel bir anlatıya özgü neden-sonuç ilişkisinin olmadığı bu anlatılarda karakterler başına gelenlere dair herhangi bir fikre sahip değildirler. (*Memento*, *Donnie Darko*, *Lost Highway*).

2. Ana karakterin gerçeklikle kendi düşsel dünyası arasındaki ayrımı yapamadığı filmler: Çoğu zaman modernist sinemaya özgü bir anlatı taktiği de olan düş-gerçek belirsizliği, Hollywood'daki bu genel eğilimde öznel bir bakış açısından sunulmakta, gerçek ile düş arasında herhangi bir farkın olmadığı vurgulanmaktadır. (*The Matrix, Dark City*)
3. Karakterin en yakın arkadaşı, sevgilisi ya da akıl hocasının hayali bir kahraman olduğu filmler. Bu tür filmlerde karakterler arası ilişki halüsinatif, gelip geçici ve aldatıcıdır. Bu filmlerde ne karakter ne de izleyici gerçeğin farkındadır. (*Fight Club, A Beautiful Mind, Donnie Darko, Lost Highway*)
4. Karakterin artık kim olduğuna dair kuşku duyduğu ve gerçeğin ne olduğunu bilemediğimiz filmler: Karakter artık kendi kimliğinden ve hatta varlığından şüphelenmektedir. Öldüğünden haberi olmayan karakterlerin gerçeğe ulaştığı sürpriz dönüşlü (twist) filmler buna örnek gösterilebilir. (*Blade Runner, Total Recall, Pacheck, Minority Report*)
5. Karakterin alternatif bir gerçeklik evrenindeki dolaşımını anlatan filmler: Karakterler arası ilişkiler hiçbir şekilde birbiri ile temas etmemekte, alternatif bir gerçeklik düzleminde paralel olarak seyir etmektedir. (*Fight Club The Sixth Sense*)
6. Karakterin gerçeğin peşinde koşarken kendi yanılsaması ile karşılaştığı filmler: Karakter çoğu zaman yaşadığı bir travmanın ardından, kendi fantazisinde yarattığı ya da artık hayatta olmayan bir kişinin – bir çocuğun ya da bir topluluğun- peşindedir. (*The Forgotten, The Village, Flight Plan*⁹⁷)

Bu anlamda anlatı yapısı ve karakterler arasında yaşanan bu değişim Hollywood sineması içerisinde alternatif bir anlatım biçimi gibi durmakla beraber aslında klasik anlatı yapısının, modernist anlatı unsurları ile bezenmiş ve daha karmaşık hale getirilmiş yeni bir oluşumundan ibarettir. Constable'ın Postmodern Hollywood olarak adlandırdığı ve bazı yapısal unsurları⁹⁸ Elsaesser'e göre farklı değerlendirdiği bu anlatı yapısı 2000 sonrası Hollywood sinemasında sıklıkla başvurulmuş ve günümüzdeki anlatı biçimini de belirleyen temel bir işleve sahip olur.

Tüm dünyada internetin, cep telefonlarının, dijital sohbet odalarının, Amazon, Google, Yahoo gibi büyük şirketlerin, Dijital Kameraların, DVD'lerin ve o dönemde

⁹⁷ Film isimleri Elsaesser'in orijinal kaynağından alınarak tarafımdan eklenmiştir-ta.

⁹⁸ Thompson (2007) özellikle milenyum sonrasında yaşanan bu değişikliklerin sadece anlatısal düzeyde olmadığını, Hollywood'un özellikle 2000 sonrasında "Kıyamet Sonrası Korku Sineması" [Apocalyptic Dread] ana başlığında toparlanan ve genel olarak "aile, doğaüstü olaylar, hafıza, distopyalar, dünyanın sonu, dünyalar savaşı" gibi alt temalar ve motiflere indirgenen bir korku sineması olduğundan bahseder. Aynı şekil de Short da (2005) bu anlatısal motiflerin bir Cyborg sinema etrafında şekillendiğini ve sürekli olarak teknolojiyle iç içe geçen çağdaş öznellikler ürettiğini iddia eder. Bazı toplumlar ve insanlar için bir taraftan ilerlemenin, gelişmişliğin ve öznenliğin temel göstergesi haline gelen teknoloji diğer taraftan, çağdaş insanın korkularının ve yapay öznelliğinin yani özne olamamasının (ya da teknolojiye bağımlı bir köle özne olmasının) göstergesi haline gelir.

sadece bir DVD satıcısı olan Netflix'in, dijital teknolojiye bağlı⁹⁹ olan tüm şeylerin hayatımıza girdiği ve belirleyici olmaya başladığı 1990'lardan (Holmlund, 2008) El Kaide'nin ikiz kulelere saldırısı ile başlayan ve ilk on yılının görünen ve görünmeyen şiddetlere, şaşırtıcı ve tehdit edici teknolojilere, kültürel ve politik savaflara, internet kullanımının milyarca insanın kullanımına ulaşmasından, Twitter, Facebook gibi bireylerin neredeyse kendi kendine bir yaşam sürdüğü teknolojik dünyanın egemenliğindeki 2000'lerle bir değişim gözlenmeye başlanır. (Corrigan, 2012) Bu değişim sadece toplumsal hayatta değil aynı zamanda Hollywood filmlerinde ve film türleri ile anlatı yapısında da kendisini gösterir. Corrigan'ın ifadesiyle (Corrigan, 2012, s. 1-2) 2000-2010 yılları arasında “Amerikan filmleri ve film türleri döngüsel bir biçimde merkezden uzaklaşarak, sosyal ve politik dünyalarla kesişen, yeni vizyonlar doğuran, gerçekliğin, gerçekçiliğin ve insan kimliğinin sınırlarını zorlayan” bir sinemaya dönüşmeye başlar. Toplumsal rahatsızlıkların, Melankolinin, Terör ve Amerikan Ailesinin, Ekonomik Kriz'in ve 2010'lu yıllarla birlikte Ulusların ve yeni kimliklerin işlenmeye başladığı Hollywood sineması, dağıtım, yapım ve üretim alanlarında da bazı değişikliklere uğramaya başlar.

Çevrimiçi DVD kiralama şirketi olarak yayın hayatına başlayan Netflix ilk olarak 2007 yılında çevrimiçi yayını başlatır; mobil cihazların geliştiği ve hayatımıza girdiği 2010'lu yıllarla birlikte ise doğrudan bu cihazlar içerisinde yayın yapmaya başlar. 2011 ve 2012 yılları arasında streaming'in ötesinde doğrudan diziler üretmeye başlayan Netflix diğer yayıncıların da rakibi olmaya başlar. 2019 yılındaki kullanıcı sayısı yaklaşık olarak 140 milyona ulaşan Netflix çalışmanın varacağı sonuç ve streaming konusunda önemli bir örnek teşkil etmektedir.

2010'lu yıllar ve sonrası için Hollywood sinemasını ve öznellik üretimini önemli kılan şey bu yeni teknolojinin, bireylerin her anına temas etmesinde yatar. Çalışmanın önceki bölümlerinde de belirtildiği gibi her film, anlatı yapısı ne olursa olsun, bir öznellik üretir; doğrudan belirli özne olma modellerini buyurur ya da bu özne modellerini

⁹⁹ Teknoloji ve küçük ekranlı medyaların hayatımıza girmesinin Hollywood'un genel ekonomisi üzerinde etkisi büyüktür. Konuyla ilgili Geoff King'in (2002) “*New Hollywood Cinema*” isimli kitabının yedinci bölümüne bakılabilir. King'e göre (2000, s. 91-143) Hollywood'un bu kadar başarılı olmasının kökeninde özellikle gelişen bu yeni teknolojiye iyi entegrasyonu yatmaktadır.

sorgulatarak olunması gereken başka öznellik modelleri öne sürer. 20 yıl önce izleyici öznenin bu öznellik modellerine maruz kaldığı mekân sinema salonları ve televizyondur. Günümüzde teknolojinin çok fazla yaygınlaşmış olması ve filmlerin (aynı zamanda bütün görsel içeriklerin) bireyler tarafından her an tüketilebilir olması önem arz etmektedir. Sinemaya gidip bir seyirlik karşısında alınan haz ve kurulan ilişki günümüzde tamamen değişmiştir. Sinema salonu filmin başlaması ile birlikte seyirciyi (ışıkların kapanması, dış seslerin yok edilmesi vs. yoluyla) gerçek dünyadan yalıtır fakat günümüzde tüm bu filmler ve diziler otobüste, metroda hatta yürürken bile seyredilebilmektedir. Bu anlamda alımlayıcı özne ile film arasındaki ilişkide radikal bir değişiklik olduğunu belirtmek gerekir. Sinema salonunda seyirci ile film arasında yaşanan ritüellerin bir kısmı teknoloji tarafından yok edilmiştir ve bu durum özellikle streaming (Netflix vb)¹⁰⁰ uygulamalar tarafından gösterilecek filmlerin anlatısal ve biçimsel özelliklerinde de değişikliğe sebep olur. Sinemada gösterimi yapılmayacak ve sadece streaming uygulamalar üzerinden yayınlanacak olan bu dizi-filmlerde ışık kullanımının yoğunluğundan, kamera hareketlerine, hızlandırılmış kurguya ve seyircinin dikkatinin sürekli olarak filmde kalmasını sağlayacak tüm unsurlara rastlanır. Çünkü karanlık bir sinema salonunun aksine bu seyir esnasında seyircinin dikkati dış dünyadaki herhangi bir şey tarafından dağılabilir.

Bu yeni yapım ve gösterim modelinin getirdiği başka yenilikler ise tüm dünyada çekilen dizi ve filmlerin, kolaylıkla her ülkelerde izlenebilmesi olmuştur. Daha önce Brezilya’da çekilen bir filmi sadece festivallerde ya da DVD’si aracılığıyla izleyebilen seyirci özne, tüm bu filmlere kısa bir sürede erişebilmektedir. Seyircilerin filmlerle

¹⁰⁰ Özellikle Netflix’in bu alanda büyük karlar etmesi ve kitlelerin kullandıkları akıllı cihazlar ile günün her anında filmleri izlemesi (bazı kuramcılar bunu içerik tüketmek olarak da adlandırıyor) diğer teknoloji şirketlerinin de dikkatini çekmiştir. ABD’de Hulu ve Apple’ın da tıpkı Netflix gibi film kiralama ve izleme alanında, streamin alanına geçmesi ve bizatihi kendisinin tıpkı diğer firmalar gibi dizi-film yapımcısı olması streaming’in daha fazla yaygınlaşacağını göstergesidir. Dünyanın en büyük perakende satıcı Amazon’un Video Prime uygulamasından, Disney’in yeni çıkardığı Streaming uygulamasına kadar yaygınlık kazanan bu yeni film izleme yöntemi, Paramount gibi köklü Hollywood stüdyolarının büyük zararlar etmesine ve stüdyolarını kapatmasına yol açmıştır. NewYork Times’ın yakın bir dönemde belirttiği gibi “Bir zamanlar Hollywood’un dağı olan Paramount, gelişen teknolojileri yakalayamaması sebebiyle şimdi sadece bir köstebek yuvası”dır. (Chozick, 2019) Günümüzde “ekranlararasılık” kavramı ile tartışmaya açılan bu konu diğer taraftan eleştirel bir yaklaşımla tam da Frankfurt Okulu’nun “Kültür Endüstrisi” tartışmalarının günümüzde de devam ettiğini ve bu dijital dünyayı kapsadığını ortaya çıkarmaktadır.

birlikte daha fazla dizi (series) izlemeye başlaması, özellikle 2013 yılı ve sonrasında dizi üretiminde patlamaya yol açmıştır. İzlenme oranları açısından diziler¹⁰¹ artık filmlerden daha fazla tüketilmekte ve insanların gündelik hayatına etki etmektedir.

2010'lu yıllardan sonra Hollywood sinemasında yaşanan bir diğer değişiklik ise Marvel filmleri furyasıdır. Kökenleri 1980'lerin ortalarına dayanan Marvel filmleri 2000'li yıllarda tekrar üretilmeye ve gündeme gelmeye başlamış, özellikle son on yılda ise Hollywood sinemasını gişe rekorları anlamında domine etmiştir. Bu süre zarfında Amerika'da (ve bazı yıllarda tüm dünyada) en çok izlenen ve gişe hasılatı elde eden ilk 5 film arasında en az bir Marvel filmi bulunmaktadır.¹⁰²

Özetle 2000 yılı sonrası Hollywood sineması hem anlatısal unsurları hem de biçimsel özellikleri bakımından büyük değişikliklere uğramıştır. Bu değişikliklerin kökeninde birçok etmen bulunmakla birlikte, en önemli etmenin teknoloji ve teknolojinin insan hayatına etkileri olduğunu belirtmek gerekir. Gerçekleşen bu değişiklikler filmlerde anlatı yapısının zaman zaman modernist anlatıdan da faydalananak şekilde oluşmasına sebep olsa da bu filmler söylev düzeyinde yeni bir ideolojik öznellik önermez. Teknolojinin, bireylerin hayatının bu kadar merkezinde yer aldığı Neoliberalizm'de birbirine geçmiş bu anlatı tarzlarının karşı bir anlatı tarzı, alternatif bir öznellik üretim biçimi yaratmadığı ve neoliberal öznellikleri yeniden ürettiğinin altını çizmek gerekmektedir.

¹⁰¹ Bu noktada üretilen dizilerde de bazı anlatısal ve yapısal değişiklikler olduğunu vurgulamak gerekir. Özellikle Game Of Thrones gibi tüm dünyada kendi kitlesini oluşturmuş dizilerden de anlaşılacağı üzere bu yeni yapımlar klasik stüdyo sisteminin kullandığı bazı kodları kullanmaz. Örneğin bu dizilerin oyuncu kadroları starlardan oluşmaz. A sınıfı film ya da binlerce kopya ile gösterime girecek olan filmlerin, oyuncu kadroları belirlenirken değerlendirilen metrikler, bu yeni diziler/anlatılar için geçerli değildir. Daha az tanınan oyuncular ile çekilen bu diziler yıldız oyuncu kullanmayarak, daha az bölüm çekerek, bölümleri aynı anda farklı yönetmenlerle farklı ülkelerde çekerek, bütçelerini diziyi estetik açıdan üst düzeye taşımak için kullanmaktadır. Bu anlamda bu yeni teknolojinin ve yapım biçiminin, star sistemi, tek dizi-tek yönetmen gibi klasikleşmiş unsurları yok ettiğini belirtmek gerekir.

¹⁰² Bunun yanında büyüyen bir animasyon film pazarının da olduğunu belirtmek gerekir. Animasyon karakterleri çocukların küçük yaştan itibaren telefon, tablet gibi cihazlar ile tanışmaya başladığı ve ilk kimliklerini, duygularını, öznel düşünme biçimlerini onlara iletği karakterlerdir. Animasyon karakterler oyuncaklardan, telefon oyunlarına, yaş skalasına göre düzenlenen farklı farklı filmlerden, dizilere kadar her yerde çocukların tüketimine sunulur.

3.3. Film Örneklerinin Biçim, İçerik ve Anlatı Yapısı Açısından İncelenmesi

3.3.1. Yıldızlararası (Interstellar)¹⁰³

Memento (2000), *The Prestige* (2006), *Dark Night* (2008,2012) gibi büyük gişe başarılarına imza atmış filmlerin de yönetmeni olan Christopher Nolan, *Interstellar* filminde yakın gelecekte dünyanın içinde bulunduğu iklim değişikliği sebebiyle yaşanan kuraklığı ve tüm insanlığın bu distopik dünyadan kurtulma mücadelesini anlatır.

Eski ve yetenekli bir NASA pilotu olan Cooper, ailesiyle birlikte hayatını mısır yetiştiriciliğiyle ve tarım alanında çalışarak sürdürmektedir. Gündelik hayatı bir tozun kapladığı ve tüm canlıların hayatını tehdit ettiği bu dünyada Cooper'ın 10 yaşındaki kızı Murph, odasındaki kitapların sürekli yere düşmesi sebebiyle hayaletlerin kendisine bir şeyler anlatmaya çalıştığını düşünmektedir. Murph ve Cooper bir gün odada tozların üzerinde kalan bir koordinatı fark ederek gizli görevler için çalışan NASA üssünü keşfederler. Burada Prof. Brand ve bilimsel çalışmalar yapan ekiple tanışır ve bu ekibin uzayda yeni bir solucan deliği keşfettiğini, bu solucan deliğinden geçerek yıldızlararası bir yolculukla, başka galaksilerde yaşanabilir gezegenlerin bulunabileceğini öğrenirler. Miller, Edmund ve Mann isimli bilim adamlarının daha önce keşif için gönderildiği üç gezegende yaşama potansiyelinin olduğu düşüncesiyle Cooper kendisine teklif edilen yeni yıldızlararası yolculuk görevini kabul eder. Gargantua adlı büyük bir karadeliğin yörüngesinde bulunan bu üç gezegendeki yaşam potansiyelini araştırmak için çıkılan "Lazarus" yolculuğu, yaşanan birtakım olaylardan ve araştırma ekibi üyelerinin de bazılarının ölümünden sonra Cooper karakterinin kara delik içerisinde evrenler arasındaki 5. boyutta, zamanüstü bir şekilde aslında geçmişte kızına haber veren hayaletin kendisi olduğunu fark etmesi neticesinde dünyayı kurtarır. Bilimin ve fizik kurallarının da ötesinde, bireyler arasındaki aşk'a ve aile, ebeveynlerin çocuklarına olan sevgisine vurgu

¹⁰³**Yönetmen:** Christopher Nolan

Senaryo: Jonathan Nolan, Christopher Nolan

Görüntü Yönetmeni: Hoyte van Hoytema

Oyuncular: Matthew McConaughey, Anne Hathaway, Jessica Chastain, Bill Irwin, Michael Caine

Yapımcı: Emma Thomas, Christopher Nolan, Lynda Obst

Yapım Yılı: 2014

Süre: 169 dakika

yapan ve bunu başka bir boyut olarak tanımlayan film Einstein'ın görelilik kuramı üzerinde yaşanan şeylerin bir döngü olduğunu vurgular.

Film dört ana karaktere (Cooper, Brand, Profesör Brand, Murph) ek olarak on'dan fazla yan karakterden oluşur. Klasik anlatı filmlerinin genel yapısında da olduğu gibi bu ana karakterler içerisinde bir ana karakteri (Cooper) öyküyü ilerletmesi açısından odağına alır. Temelde öykü Cooper karakterinin kurtuluş için bir şans olarak görülen diğer gezegenleri incelemek için solucan deliğinden geçerek dünyadaki insanların hayatlarını kurtarma mücadelesine odaklanır. Her ne kadar filmin merkezinde bir ana karakter olsa da diğer ana karakterler ve yan karakterler ile Cooper karakterinin öyküdeki konumu güçlendirilir. Cooper karakterinin kızı ile olan ilişkisi ve aynı bilim ilişkisinin kızı tarafından sürdürülmesinin hikayesi, aynı şekilde Prof. Brand ve onun kızı Brand'in de Cooper ile birlikte bilimsel görevi sürdürme hikayeleriyle anlatı küçük parçalara bölünür. Örneğin filmde hiç görünmese de Brand'in sevdiği ve peşinden gittiği bir aşk hikayesi vardır ki yeni ütopya ve yeni kurulacak olan koloni Brand karakterinin sevgilisinin peşinden gitmiş olduğu gezegende inşa edilecektir fakat yine de diğer ana karakterlerin arka planını oluşturan öyküler ana öyküye ve anlatıya hizmet etmesi için kullanılır. Bu anlamda Christopher Nolan filmde tek bir doğrusal anlatı üzerinde ilerlerken, bazı ana karakterlerin geçmişlerindeki öyküler üzerinden anlatıyı bölmek yerine güçlendirir ve seyircinin dikkatinin filmde anlatılan ana hikâyeye odaklanmasını sağlar.

Anlatısal açıdan zaman zaman geri dönüşler ve sıçramalar olmasına rağmen genel olarak filmin anlatı yapısı geleneksel anlatıda olduğu gibi doğrusaldır. Cooper karakterinin yıldızlararası yolculuğunu ve dünyayı kurtarma hedefini temel olarak alan ana anlatı zaman zaman diğer ana karakterlerin ya da yan karakterlerin küçük öyküleriyle bölünse de ana öykünün doğrusal yapısını bozmaz. Örneğin Brand karakterinin aşık olduğu astronotun daha önce gitmiş olduğu gezegene gitmesi ana olay örgüsünden bir sapma gibi görünmekle birlikte filmin sonunda ana öyküye bağlanarak, o gezegeni insanlığın yeni kolonisinin kurulacağı “yeni bir dünya” haline getirir. Astronot Mann'ın yanına gittikleri ana sekans diğer bir örnek olarak ele alınabilir. Cooper başta olmak üzere tüm ana karakterler Mann'den gelen sinyale güvenerek onun gezegenine iniş yaparlar

fakat Mann'in kendi olay örgüsünde isteği o adadan kurtulmaktır ve bu isteği için meslektaşlarına yalan söyler. Burada yaratılan yan öykü de Mann'in astronotların ana gemi olarak kullandıkları gemiye zarar vermesiyle bitmiş olmasına rağmen ana öyküye hizmet eder. Zira yönetmen bu öykülerin bağlantı noktalarını ve eylemlerinin bağlandığı karakteri Cooper olarak belirlemiştir.

Bu anlamda filmin tıpkı klasik anlatı yapısında olduğu gibi doğrusal bir zaman çizgisi üzerinde ilerlediğini söylemek mümkündür. Her ne kadar ara sıra Murph karakteri ve dünyada kalan diğer karakterler üzerinden filmin anlatısal zamanında sıçramalar gerçekleşse de (ki bu filmin anlattığı öykü bağlamında gayet normaldir zira film yıldızlararası yolculuğu kendisine temel alırken, temel anlatı unsuru olarak yer çekimi ve Einstein'ın zamanın göreliliği kuramını tartışır) film karakterlerin kendisine yüce bir amaç edindiği bir başlangıç ve bir bitiş noktasına sahiptir. Mutlu bir aile babası olan Cooper ailesini ve tüm dünyayı kurtarmak için uzaya yolculuk eder, bu yolculuğun sonucunda tüm dünyayı kurtarmasının yanında ayrıca Brand ile birlikte başka bir galakside insanlık için koloni kurmak için yola çıkar.

Ayrıca film anlatı yapısını ve anlatının bakış açısını [point of view] karakter üzerinden sürdürür yani filmin anlatısı kelimenin tam anlamıyla bir karakter anlatısıdır. Olay örgüsünün devamlılığı ve sürekliliği zaman zaman diğer ana karakterler tarafından müdahale edilse de genellikle Cooper karakteri tarafından sürdürülür. Öyküde yaşanacak olan hikâye o olmadan gerçekleşemez zira çok zor ve ince beceriler gerektiren bir pilot bunu yapabilir; 5. boyut olarak adlandırılan kara deliğin içerisine ana karakter olarak o atlar ve hem kızı Murph'un hem de geçmişteki kendinin dünyayı kurtarmasını başlatan ana olayların kıvılcımını yakmış olur vb. Bu anlamda filmdeki anlatıcının bir kahraman anlatıcı olduğu ve olayları kahraman anlatıcının gözünden ve dünyasından işlediğinin altını çizmek gerekir.

Filmde mizansene ait olan tüm öğeler olay örgüsüne ve klasik anlatı düzenine uygun inşa edilmiştir. Karakterlerin yaşadıkları mekanlar, kostümleri, ışık ve kamera açılarının kullanımı gibi biçimsel öğelerin hepsi klasik anlatı yapısını destekleyecek biçimde düzenlenmiştir. Filmdeki dünya tam da kurtarılması gereken bir evren olarak

inşa edilmiş ve bu dünyadaki diğer mekanlar soluk renklere sahip olarak düzenlenmiştir. Filmdeki yapıntılık anlaşmasının bozulmaması ve filmin gerçekçiliğinin artırılması için chroma-key yani görsel efekt kullanılmamış, filmin yoğun bir şekilde stilize edildiği toz fırtınaları bile büyük vantilatörler ve gerçek kumlar aracılığıyla üretilmiştir.



Şekil 3 Cooper'ın Evi

Aynı şekilde örneğin Cooper karakterinin yaşadığı ev de bu dünyaya uygun bir ev olarak tasarlanmıştır. Evin genel durumu, bulunduğu konum, renk kullanımı, evde kullanılan aksesuarlar ve eşyalar, yok olmak üzere olan, cansız bir dünya tasvirinin ortaya çıkmasında yardımcı işleve sahiptir. Ayrıca film için temel mekanlardan birisi olan Cooper'ın evinin sadece biçimsel olarak değil, anlatı yapısı ve olay örgüsünün devamlılığı açısından da anlatıyı canlı tuttuğu, filmin başından sonuna kadar ana karakterlerin eylemlerinin mekânı olduğunu belirtmek gerekir. Zira aynı mekânın ve dramatik unsurların vurgulanması, karakterlerin eylemlerini ve filmin ima ettiği anlatıyı/anlamı dikkat çekici bir unsur haline getirir. Bu anlamda hikâyenin ilk oluşmaya başladığı ev üzerinden ana öykünün gelişmeye devam etmesi bir yandan olay örgüsü ve hikayeyi güçlendirirken diğer yandan hem Cooper karakterinin hem de Murph karakterinin psikolojik ve karakteristik özelliklerine katkıda bulunur. Dolayısıyla mekân ve ona ait unsurların filmin hikayesine ve kahramanların karakter özelliklerine katkı sunarak filmde kullanılması klasik anlatının üç birlik kuralına uygunluk taşır.

Filmde kullanılan çekim planları klasik anlatıdaki sistematik yapı ile birebir örtüşmektedir. Sahneler genellikle kurucu planla başlayarak kademeli bir şekilde konuya

yaklaşmaktadır. Filmdeki sahnelerde genel bir aksiyon ya da hareketin olmadığı neredeyse tüm planlar, orta plan/yakın planlardan oluşmaktadır. Seyircinin film ve karakterlerle kurduğu özdeşleşmeyi güçlendirmek için kullanılan orta odak uzaklıklı objektiflerle duygusal bir bağ kurması sağlanır. Çerçevenin genellikle karakterler ve sabit bazı dekorlar ile doldurulması seyircinin bakışını sadece karakterin eylemine yani yönetmenin ima ettiği noktaya odaklaması anlamına gelir.



Şekil 4 Cooper Yakın Plan



Şekil 5 Murph Yakın Plan

Nolan diyalog sahneleri dışındaki sahnelerde hareketli kamera kullanımına önem verir. Çünkü çerçeve içerisindeki yapıntı dekorların belli olmaması ve seyircinin izlediği şeyin bir film olduğunu fark etmemesi gerekmektedir. Bu sebeple filmdeki tüm gerilim sahnelerinde, duygusal sahnelerde, karakterin eyleminin bir sonucunun olduğu sahnelerde müzik kullanımı öne çıkar. Bu anlamda ses bandında müziğin çoğu zaman diyalogların önüne geçmesi dramatik etkiyi güçlendirir. Aynı şekilde film hem filmsel

zamanın kurgulanması hem de genel olarak film kurgusu bakımından üç birlik kuralına uygun bir biçimde devamlılık kurgusunu kullanır. Çekimler sorunsuz bir şekilde birbirinin devamı olarak sahneleri, sahneler ise tutarlı bir şekilde anlatısal devamlılığı sürdürmek için filmin hikayesini oluşturur. Bu anlamda film yaşanan öyküsel olayları kendi tutarlı dizilimsel sırası içinde kurgular. Mekân, zaman, karakter ve tüm olaylar sorunsuz, bütünlüklü, tutarlı bir akışın içerisinde gerçekleşir.

Filmdeki karakterlerin hepsi klasik anlatı tarzındaki ana karakter ve yan karakter tanımlamasına uymaktadır. Anlatının neredeyse tamamının Cooper ve Murph karakterinin dünyayı kurtarması için yaptıkları yolculuk içinde gerçekleştiğini söylemek gerekir. Ana öykü ve karakterlerin yanında Brand gibi diğer karakterler ve onların hikayeleri aracılığıyla da temel öykü güçlendirilir. Örneğin Brand'ın da (Cooper ve Murph örneğinde olduğu gibi) babası¹⁰⁴ vardır ve gerçekleştirilen görevde bir anlamda Cooper ile kaderleri ortaktır. Nitekim bu kader filmin sonunda Cooper'ın Brand'ın bulunduğu gezegene gitmesiyle yeniden onları birleştirecektir. Bu anlamda karakterlerin kendi öykülerinin de filmin temel anlatısını güçlendirdiğini belirtmek gerekir.

Filmde özellikle Cooper, Murph ve Brand karakterleri klasik anlatı yapısına uygun bir biçimde belirli içsel itkiler taşırlar. Karakterlerin her birinin filmin başında çözülmesi gereken sorunu (dünyayı kurtarmak) çözmeleri için ayrı içsel motivasyonları vardır. Cooper kızına söz verdiği için dünyayı kurtarmak ve geri dönmek için her şeyi yapar, Brand babasına verdiği sözü yerine getirmek ve sevdiği kişinin gittiği gezegene gitmek için tüm eylemleri gerçekleştirir ve nihayetinde Murph karakteri de tıpkı babasında olduğu gibi, dünyayı kurtarmak, babasının istediklerini yerine getirmek ve “kahraman” olmak için çaba sarf eder. Bu anlamda tüm karakterlerin tek ilgilerinin ve odak noktalarının dünyayı kurtarmak gibi yüce bir amaca yöneldiğinin altını çizmek gerekir. Karakterler ne istediğini bilen, bütünlüklü davranışlar sergileyen ve film içindeki öykü ve anlatı yapısına aykırı hareket etmeyen varlıklar biçiminde “tutarlı öznel” olarak temsil edilirler. Örneğin karakterlerin hiçbirinin filmin ana hikayesine, diğer karakterlere

¹⁰⁴ Çalışmanın kapsamını da genişletmeden, filmin aile ideolojisi ve Amerikan ideolojisi üzerine çok fazla doğrudan ve örtük simgesel gösterenler barındırdığını da belirtmek gerekir. Uzayda dünyayı kurtarmak için yapılan her iki karakterin de baba-çocuk ilişkisi üzerine oturtulmuş olması ve sürekli olarak duygusal sahnelerle bu ilişkinin vurgulanması bunun göstergesidir:

ya da kendi karakter yapısına aykırı hareket etmesi söz konusu değildir. Bu anlamda anlatının karakterleri tam da klasik anlatıya uygun bir şekilde tanıttığı, anlatıdaki tüm aksiyonu ve olay örgüsünü karakterlerin üzerine kurduğu, filmin başından sonuna kadar karakter merkezli bir öykü yapısıyla, neden-sonuç ilişkisine bağlı bir şekilde ilerlediği ortadadır.

Tüm bunlar tam da izleyici özneye aktarılacak istenen öznelliklerin (özne olma durumlarının) doğru bir şekilde ulaşması için kurgulanmıştır. İzleyici (alımlayıcı) özne anlatıda ve karakterde tutarlılık gördüğü ve izlediği şeyin bir film olduğu yanılsamasına kapıldığı sürece filmin kendisine ilettiği ideoloji ve öznelliklere istemeden de olsa maruz kalır. *Interstellar* filmi özelinde, aile kurumunu, dünyanın neden bu durumda olduğunu, uzaya gitmesi gereken kurumun neden NASA olduğunu sorgulamaz. Kendisine gösterilen “baba” öznesinin (ki bu baba öznelliğinin klasik Hollywood sinemasının çok sık kullandığı bir figür olduğunu da vurgulamak gerekir) yaptığı eylemlere ve içinde bulunduğu duygu durumuna odaklanarak, tüm film boyunca onun “ailesini” kurtarması gerektiği duygusuyla avunur ve filmin sonunda da bunun başarılmasıyla rahatlar. Bu anlamda filmin ima ettiği seyircinin sadece filmi izlemesi ve kendisine aktarılanı alımlaması gereken bir seyirci olduğunu belirtmek gerekir. Nitekim filmdeki klasik anlatı yapısı üzerinden üretilen “başarılı, ailesi ve tüm insanlık için kendini riske atan baba” öznelliği, “başarılı kadın” öznelliği, “insanlık için çalışan bilim insanı” öznelliği, “çocuk” öznelliği (hatta aile kurumunun vurgulanması ve dramatik etkiyi artırmak adına) “büyük baba” öznelliği filmde sorunsuz bir şekilde oluşturularak, seyirciye aktarılır. Böylelikle film yaratılan karakterler ve klasik anlatının sistematik yapısına uygun olarak gündelik hayatta yaratılmış olan öznellikleri yeniden üretmek ve seyirciye aktarmaktan başka bir şey yapmaz.

3.3.2. Muhteşem Münazaracılar (The Great Debaters)¹⁰⁵

İki kez Oscar ödülünü kazanmış ve yirmiden fazla filmde rol almış bir aktör olan Denzel Washington'un ikinci filmi olan *Muhteşem Münazaracılar*, biyografik bir drama tarzında, Afrika kökenli Amerikalıların Amerika Birleşik Devletleri'nde 20.yy'ın başında vermiş oldukları eğitim eşitliği mücadelesini konu alır.

1930'lu yıllarda yaşanan ve gerçek bir hikâyeye dayanan filmde, sadece siyahi insanların okuyabildiği Wiley Üniversitesinde çalışan Profesör Tolson, ülkede yaşanan ırkçılık ve eğitim eşitsizliğinin sonucunda, öğrencilerin daha iyi bir eğitim alabilmesi ve iyi bir şekilde yetişebilmeleri için bir münazara takımı kurmaya karar verir ve bu takımın başına geçer. Her yıl farklı öğrencilerden oluşan ve yeniden seçilen münazara takımı artık sadece bulundukları ilçede değil bölgede de yarışmak ister ve gözünü yükseğe diker. Öncelikle sadece kendileri gibi siyahi üniversitelerle yarışan takım sürekli galibiyet alarak beyaz üniversitelerin de dikkatini çeker ve bu üniversitelerden de münazara teklifleri almaya başlar. Irksal ayrımcılık yapıldığı için münazaraların bir kısmı üniversitelerde bile yapılmaz çünkü siyahilerin o üniversitelere girme hakkı yoktur. Hatta filmin hemen başında da görüleceği üzere banklara oturma hakkı bile yoktur. Amerika'nın güneyinde beyaz üniversiteleri de sırasıyla yenmeye başlayan münazara ekibi, gerçekleşme olasılığını mümkün görmese de gözünü Harvard gibi büyük üniversitelere diker. Beklenmedik bir şekilde Harvard'dan kabul ve davet mektubu gelir ve Wiley Üniversitesinin ekibi Harvard'a giderek, Harvard takımını da yener. Tarihte bir ilki başaran bu münazara takımı sadece bir fikir tartışması değil aynı zamanda ırkçılık ve eşitlik üzerine de çalışmalarına devam eder. Film ayrıca bu ana hikâyeye paralel olarak Afrika kökenli Amerikalıların Teksas'ta gündelik hayatta yaşadığı sorunları, Büyük

¹⁰⁵**Yönetmen:** Denzel Washington

Senaryo: Robert Eisele

Görüntü Yönetmeni: Philippe Rousselot

Oyuncular: Denzel Washington, Forest Whitaker, Nate Parker, Jurnee Smollett

Yapımcı: Todd Black, Kate Forte, Joe Roth

Yapım Yılı: 2007

Süre: 126dakika

Buhran dönemini ve bu dönemin toplumsal etkilerini, çiftçilerin kazançlarını ve adalet gibi konuları da ele alır.

Film altı ana karakterden (Tolson, James Farmer, James Farmer Jr, Henry, Samantha, Hamilton) ve beşin üzerinde yan karakterden oluşur. Her ne kadar biyografik bir drama da olsa filmde klasik anlatı filmlerinin genel sistematik yapısını görmek mümkündür. Çünkü birçok klasik anlatı filminde olduğu gibi ana hikâye Melvin Tolson karakteri üzerinden ilerler. Temel olarak hikâye, komünist düşüncelere sahip olan Tolson karakterinin hem siyahilere yapılan ırkçılık ve eşitsizliğe hem de çiftçiler ve diğer sınıflara yapılan sömürüye itiraz etmek için yaptığı mücadeleleri konu alır. Tolson bir yandan çalıştığı üniversitede oluşturduğu münazara takımıyla birlikte, teorik bir mücadele verirken diğer yandan geceleri tebdili kıyafet ile çiftçileri sendikal mücadeleye zorlar ve örgütleme çalışır. Bu anlamda filmin merkezinde Tolson karakteri bulunmakla birlikte diğer karakterlerin öyküleri de klasik anlatının sistematığına uygun bir biçimde ana hikâyeyi güçlendirir. Henry ve Samantha karakteri arasında gelişen duygusal ilişkinin olay örgüsü bakımından küçük bir hikâye olarak devam etmesi ve ana hikâyede de (örneğin münazara takımında hangi konuşmacının asil, hangi konuşmacının yedek olarak çıkacağı gibi) bazı yapısal değişikliklere sebep olması bunun için güzel bir örnektir. Aynı şekilde Tolson karakterinin komünist ideolojiye sahip bir hoca olması üzerinden tutuklanması ve bundan korkan ailelerin çocuklarını münazara takımından çekmesi gibi yan hikayeler Tolson karakterinin arka planını güçlendirmeye ve filmde daha tutarlı, bütünlüklü bir karakter olarak temsil edilmesine yarar. Bu anlamda tüm karakterlerin geçmişlerine dair öyküsel unsurlar filmin ele aldığı ana öyküyü daha güçlü kılmak için kullanılır.

Film anlatısal açıdan doğrusal bir karaktere sahiptir. Bir klasik anlatı filminde olduğu gibi düzen bir şey aracılığı ile bozulmaz zira film evreninde düzen (tıpkı reel hayatta olduğu gibi) baştan bozuktur. ABD’de özellikle ırkçılık üzerinden ilerleyen eşitlik mücadelesi uzun süren bir sürece yayıldığı için film doğrudan bir düzen bozukluğu ile başlar. Bu çerçevede hem filmsel zaman açısından hem de anlatının ilerlemesi açısından doğrusal bir anlatı yapısına sahip olan film, zaman zaman diğer ana karakterlerin kendi hikayelerine yönelse de anlatının ilerleyişinden sapmaz. Örneğin Profesör Farmer’ın

Tolson ile komünistlik ve örgütlenme üzerinden yapmış olduğu konuşma, anlatının bölünmesine değil aksine daha fazla güçlenmesine ve her iki karakterin (Tolson tutuklandığında) dayanışmasına sebep olur.

Film sadece Tolson karakteri için değil diğer ana karakterler için de doğrusal bir zaman çizgisine sahiptir. Münazara takımındaki karakterler, ilk olarak o takıma seçilebilmek gibi önemli bir iç itkiye sahip olurlar; seçildikten sonra ise kazanma arzusuyla öncelikle ilçelerinde, sonrasında bölgelerinde ve sonrasında ABD'nin en büyük siyahi üniversite ile mücadele ederek kazanma amacını taşırlar. Tüm bunları başardıktan sonra Harvard gibi hayal bile edemeyecekleri bir üniversiteden davet alırlar ve tarihe geçecek bir şekilde adalet kavramının da felsefi olarak tartışıldığı (“adalet dağıtmayan bir kanun, kanun değildir”) büyük münazarayı kazanırlar. Bu anlamda tıpkı Tolson gibi James Farmer Jr, Henry ve Samantha karakterleri de düzeltilmesi gereken bu düzen içerisinde mutlak bir amaca hizmet ederler ve filmin sonunda bu hizmetlerinin karşılığı, Harvard ödülü ile sonlanır. Dolayısıyla film karakterlerinin hepsinin bir klasik anlatı filminde olması gerektiği gibi (ideolojik, mistik, dini, politik, duygusal vb.) yüce bir amaca (ırk eşitliğine ve siyahi öznelliğinin temsil edilmesine) hizmet etmesi söz konusudur.

Nitekim filmin bakış açısı [point of view] aslında bir biyografik¹⁰⁶ gerçeklik taşısa da karakterler üzerinden sürdürülür ve fazlasıyla öznedir. Bütün öyküler ana karakterler tarafından ilerletilir ve bu karakterler olmaksızın film anlatısının ilerlemesi mümkün değildir. Bu anlamda filmin biyografik tarafı bulunmakla birlikte olay örgüsünü bir kahraman anlatıcı üzerinden, aynı zamanda diğer ana karakterlerin bakış açısından ve dünyasından ele aldığını belirtmek gerekir.

Filmde sahnelemeye ait tüm unsurlar klasik anlatı stiline ve filmin olay örgüsüne paralel bir biçimde düzenlenmiştir. Karakterlerin yaşadıkları mekanlar, kostümleri ve diğer tüm aksesuarlar anlatı ve hikayeye çelişkisiz bir şekilde kullanılır. Aynı şekilde filmde kamera, ışık ve genel set yapısı gibi görsel öğelerin hepsi geleneksel anlatım

¹⁰⁶ Film bir biyografik eser dikkate alınarak yapılmıştır fakat hikayelerin tamamı birebir yaşanmamıştır. Bu anlamda filmin öznel bir biyografik bakış barındırdığının altını çizmek gerekir.

biçimlerine uygundur. Filmin biyografik bir anlatıya ve bir dönem filmi olma özelliğine de sahip olması sebebiyle, film evreni daha soft renklerle inşa edilmiş ve tüm mekanlar 1900’lü yıllar gözetilerek düzenlenmiştir.



Şekil 6 Kasaba Atmosferi (Tolson karakoldan çıkarken)

Mizansen içerisinde görsel olarak kullanılan tüm elemanlar (mekan tasarımı, dekorlar, kıyafetler, makyajlar, kullanılan araçlar) hem karakterlerin hem de ana öykünün vurgulamak istediği/ima ettiği anlamı güçlendirir. Kasabada, şerifin olduğu karakolun hemen önünde duran bankın sadece beyazların oturabilmesi için orada olması ya da şerifin öncelikli olarak beyazlarla muhatap olması bunun örneklerinden bazılarıdır. Aynı şekilde Profesör Farmer’ın arabada ailesi ile yolculuk ederken, beyaz bir çiftçinin domuzuna çarpması ve öldürmesinin sonucunda bütün maaş çekini ciro etmesi yetmezmiş gibi bir de domuzu ona taşıtarak aşağılanması ana öyküye hizmet eder ve filmin söylevinin daha da güçlenmesini sağlar.

Filmde kullanılan çekim ölçekleri klasik anlatı sineması için oluşturulmuş olan film dilinin gramerine uygun olarak düzenlenmiştir. Sahnelerin bir kurucu planı gerektirmediği ve bir karakterin herhangi bir eylemine odaklanmadığı durumlarda orta ve yakın ölçekli çekim planları kullanılır. Bu anlamda tıpkı anlatı yapısı ve öyküde olduğu gibi filmin biçimsel öğeleri de karakter özneyi ve dramatik yapıyı güçlendirmek için merkezdeki özneyi takip edecek şekilde düzenlenir. Bu sebeple filmde en çok kullanılan çekim planı yakın plan, orta plan ve omuz üstü plandır. Bu planların kullanımıyla filmde seyircinin bakışı karakterlere yönlendirilerek özdeşleşme duygusu sağlanır.



Şekil 7 Tolson yakın plan

Aksiyonun olmadığı sahnelerin dışında hareketli kamera kullanımına ya da takip planlarına hiç yer verilmeyen filmde müzik kullanımı yaygındır. Genellikle dramatik bir etki yaratmak için kullanılan müzikler sadece duygusal sahnelerde değil, politik konuşmaların olduğu ve ırksal eşitliğin tartışıldığı sahnelerde de vurguyu güçlendiren bir işlevsellikle kullanılır. Bu anlamda tıpkı diğer öğeler gibi müzik ve ses efektlerinin de dramatik yapıyı güçlendiren bir tarzda kullanıldığının altını çizmek gerekir. Aynı şekilde film hem filmsel zamanın düzenlenmesi hem de film kurgusu açısından üç birlik kuralına uyarak devamlılık kurgusu kullanır. Başlangıcından sonuna kadar filmde sahneler kendi içinde tutarlı bir biçimde bir sonraki sahneye (neden-sonuç ilişkisiyle) bağlanır ve sekansları oluşturur. Bu çerçevede film yaşanan biyografik olayları kendi içinde tutarlı, bütünlüklü ve anlatıda boşluk bırakmayacak şekilde kurgular. Zaman, mekan, karakterlerin eylemi ve diğer tüm anlatısal unsurlar tutarlı bir akış içerisinde perdeye yansır.

Filmdeki tüm karakterlerin geleneksel anlatı biçimine tam olarak uyan ana karakterler ve yan karakterler olduğunu söylemek mümkündür. Anlatının ana eksenini ve akışını Tolson karakteri belirlemekle birlikte diğer ana karakterler de Tolson'la birlikte ana öykünün ve olay örgüsünün devamlılığını sağlayacak eylemleri gerçekleştirirler. Karakterlerin hepsinin ortak amaçlar için orada olması (üniversite öğrencisi olmaları, hepsinin siyahi olması ve ırksal eşitlik için hareket etmeleri vs. gibi) ve bu amaçlara yönelik olarak hareket etmesi filmin temel anlatı yapısını ve olay örgüsünü güçlendirerek izleyici öznenin filme bağlı kalmasını sağlar.

Filmdeki tüm karakterler klasik anlatı yapısı içinde psikolojik, toplumsal ve politik itkiler taşır ve bunun neticesinde de ulaşılması gereken nihai bir hedefe doğru (münazara takımının önce siyahi üniversiteler arasında birinci olması sonra ise beyaz üniversitelerinden en büyükleri ile münazaraya katılması) yol alır. Tolson'un öğrencileri yetiştirmenin yanında takımın başarılı olmasını istemesi, Samantha'nın Wiley kolejde okumak ve önemli Profesörlerden ders almak için çok uzun yollardan gelmesi, Henry'nin karakter olarak mücadeleci ve başkaldıran bir yapıya sahip olması, James Farmer Jr.'ın tıpkı babası gibi genç yaşta başarı hedeflerinin olması gibi karakter özellikleri merkezi bir öykü yapısına ve filmin gerçekçiliğini güçlendiren yinelemelere yol açar. Bu anlamda psikolojik ve kişilik olarak etkileri farklı olsa da ırkçılık, sınıf eşitliği ve daha da baskın olarak "siyahi" olmak kimliği üzerinden üretilen ve ilerleyen bir eşitlik amacı tüm karakterlerin ortak odağıdır. Sonuç olarak film anlatı evrenindeki tüm aksiyonu ve karakterizasyonu başından sonuna kadar merkezi bir öykü yapısıyla "siyahi öznellik" üzerine kurar ve biyografik noktalara da temas ederek tarihte siyahilerin yaşadığı durumu ele alır.

Denzel Washington tüm bu yapıyla birlikte izleyiciye siyahilerin yakın geçmişte toplumsal özneler olarak neler yaşadıklarını, nasıl mücadeleler verdiklerini ve ne tür eşitsizliklere maruz kaldıklarını anlatır. Film seyirciye (alımlayıcı özneye), politik bir konuyu, temsil ettiği öznelerin ve karakterlerin içinde bulundukları dünyaya ve sisteme karşı çıkmaları üzerinden, radikal bir öznelleşme ve mücadele etme tarzıyla birlikte aktarır. Fakat filmin hem biçimsel yapısı hem de olay örgüsü ve anlatı yapısı sebebiyle kapalı bir yapısının olması seyirciye düşünme olanağı vermez. Seyirci film izlerken, neden Afrikalı Amerikalı insanların sömürüldüğü, bu mücadeleden nasıl kurtulacağı, sınıf mücadelesi vb. gibi şeylerin bu mücadelelere nasıl katkı sunacağı gibi şeyleri düşünmez. Filmin anlatı yapısı sebebiyle seyirci yaratılan gerçeklik yanılmasına inanır ve düşünme sürecine sokulmaz. Duygulanır, sinirlenir, güler, mutlu olur ve filmde anlatılan konuya özdeşleştiği karakterin gözünden anlam verir. Bu çerçevede anlamı yaratan izleyici değil karakter yani yönetmendir. Dolayısıyla filmde yaratılan tüm öznelliklerin ötesinde "özgür siyahi" birey temsili seyirciye sorunsuzca aktarılmakla birlikte seyirci bu öznellik üzerine düşünmeden sadece duygusal bir özdeşlik kurar. Bu

da konu ne kadar politik olursa olsun ya da karakterler ne kadar radikal bir başkalaşım geçirirse geçirsın aslında bir alternatif politik öznellik üretmemek anlamına gelir.

3.3.3. Aşk (Her)¹⁰⁷

Being John Malkovich (1999), *Adaptation* (2002) gibi daha çok karakter odaklı filmler ve video kısa filmler çeken Spike Jonze, *Her* filminde tek başına yaşayan bir yazarın karısından boşandıktan sonra ilişki kurmak için evine kurdurduğu bir teknolojik sistem ile yalnızlık sıkıntısını gidermeye çalışmasını konu alır.

Yakın gelecekte Los Angeles kentinde geçen filmde Theodore karakteri mektup yazmak istemeyen kişilerin yerine mektup yazarak hayatını idame ettirmektedir. Catherine ile uzun süreli bir ilişki yaşayan Theodore kendisinden kaynaklanan bazı sorunlardan dolayı karısıyla boşanma noktasına gelmiş ve ayrılmıştır. Theodore bir gün evine giderken reklam panolarında son teknoloji bir yapay zekanın üretildiğini, kişiye özel olarak kendisini güncelleyebilen bu yapay zekanın kendisine arkadaşlık edebileceğini düşünerek onu satın alır. Samantha isimli yapay zeka ile hayatı birlikte yaşamaya başlar ve aynı zamanda elindeki telefon yardımıyla da onu eğitir. Samantha insanlarla ve dünyayla ilgili bilgileri almaya başladıkça bedenen de gerçek hayatta olmak istediğini sürekli dile getirir, Theodore ise yapay zekanın keyifli yanlarını fark etmeye başladıktan sonra onun hayatında tamamen yer kaplamasına izin verir. Theodore ve Samantha arasındaki ilişki tuhaf bir hal almaya başladıktan sonra bir gün Theodore yapay zekanın kendisiyle olan ilişkisinin aslında kendine özel olmadığını ve binlerce insanla aynı zamanda görüşebildiğini öğrenir. Film Samantha ve diğer yapay zeka robotların gelen bir talep ve güncelleme ile ortadan kaldırılmaları ve Theodore'nin hayatla ilgili bazı şeylerin farkına varması ile son bulur.

¹⁰⁷**Yönetmen:** Spike Jonze

Senaryo: Spike Jonze

Görüntü Yönetmeni: Hoyte van Hoytema

Oyuncular: Joaquin Phoenix, Amy Adams, Rooney Mara, Olivia Wilde, Scarlett Johansson

Yapımcı: Megan Ellison, Spike Jonze, Vincent Landay

Yapım Yılı: 2013

Süre: 126 dakika

Filmde iki ana karakter (Theodore ve Samantha) ve 4 yan karakter vardır. Film klasik anlatı yapısında genel olarak rastlandığı gibi bir karakterin yaşamına odaklanır fakat olay örgüsü ve hikayesi bakımından klasik anlatı stilinden ayrışır. Genel olarak olay örgüsü Thodore karakteri üzerinden ilerlese de Theodore'nin bir kahraman olarak gerçekleştirmesi gereken mutlak bir hedeften bahsedilemez. Bu anlamda film bazı sahneler haricinde neden-sonuç anlatısına değil fakat kendisine dönüşlü anlatı tarzına uygundur. Film Theodore karakterinin kendisiyle yaşamış olduğu çatışmalara ve yalnızlığına odaklanır. Sezgilere sahip, insanları anlayan, tanıyan bir varlık olarak tasarlanmış Samantha ile tanıştıktan sonra hayatındaki bazı değişikliklerle mutlu olmaya başlayan Theodore, yaşama bağlanmaya başlar. Samantha ile arasındaki ilişki derinleşmeye başladıkça (ileri düzey yapay zekaya sahip bu yazılım insan gibi gülebilir, şaka yapabilir hatta insanların sesinden gergin olduklarını bile anlayabilir) ona bir gerçeklik atfetmeye başlar ve bunun bir sonucu olarak da Samantha bir yapay zekâ olmasına rağmen bedene sahip olmak ister. Sürekli öğrenmeye, kameradan görüntüleri toplamaya ve sanki gerçek biriymiş gibi gece uyurken Theodore karakterini izlemeye başlar. Bu ilişki öylesine bir boyut alır ki, dışarıdan bir kadınla görüşerek, sensörler yoluyla Theodore ile sanki kendiymiş gibi sevişmesini ister. Zamanla Theodore'nin hayatında tamamen yer kaplamaya başlar ve arkadaş görüşmelerine bile katılır. Film karakterlerin arasındaki ilişkinin en tepe noktasındayken Samantha'nın Theodore'ye yazılım şirketinin, işletim sistemini insanlardan daha fazla şey öğrenerek evrildiği gerekçesiyle kapattığını söylemesiyle son bulur. Bu anlamda film anlattığı öyküyü Spike Jonze'un bir karakterin hayatındaki doğrusal bir zamana odaklandığı fakat bu doğrusal zaman akışının klasik anlatı sinemasında olduğu gibi organik bir bütünlükle birbirine entegre bir şekilde değil aksine parçalı, metinlerarası bir hikâye (postmodern) anlatım biçimiyle izleyici özneye aktarır.

Her ne kadar anlatı filmsel zaman açısından tek bir (doğrusal) zaman çizgisi üzerinde ilerlese de zaman zaman Theodore karakterinin karısı ile geçmişte yaşadıkları sahneler geri dönüşler yapılır. Bu dönüşler ile birlikte öykünün doğrusal yapısı bozulmaz. Filmdeki yan karakterlerin kendi hayatındaki ilişkiler ise tıpkı Theodore'nin hayatında olduğu gibi doğrudan gündelik yaşamın kendisini ilgilendirdiği için ana

öyküye katkıda bulunur. Film doğrudan Theodore karakterine odaklandığı için yan karakterlere filmde çok sık yer verilmez. Theodore diğer karakterlerle sadece iş yerindeki asansörde (toplamda 3 kez) ev ve piknikte buluşur. Bu buluşmalarda da gündelik hayattaki meşgalelerden başka bir şey konuşulmaz. Böylece filmdeki diğer karakterlerin ve onlara ait öyküsel unsurların Theodore karakterinin hikâyesine eklemlendiğini ve o hikâyeyi güçlendirdiğini belirtmek gerekir.

Bu çerçevede film karakter merkezli bir bakış açısına, hem klasik hem de postmodern anlatı tarzlarında kullanıldığı haliyle kahramanın bakış açısından anlatılan bir karakter anlatısına sahiptir. Her ne kadar olay örgüsünün devamlılığı Theodore ve bir yapay zekâ olan Samantha üzerinden gerçekleştirilse de bu karakterler anlatı sinemasının kodları içinde yer alan yüce amaçlara sahip değildir. Aksine postmodern anlatı stilinde de kullanılan bir özdüşünümSELLİĞE, yapay bir karakterizasyona sahiptir.

Filmde sahne düzenlemesine ait tüm unsurlar olay örgüsüne ve anlatı yapısına paralel bir şekilde düzenlenmiştir. Karakterlerin evleri, iş ortamları, film evrenindeki diğer tüm mekanlar, kostümler, filmin soft fakat rengarenk ışık ve renk dokusu, minimal mimari ve ev tasarımları filmin hikayesine ve anlatısına uygun bir şekilde tasarlanarak fütüristik¹⁰⁸ bir estetiğe bürünmesini sağlamıştır. Teknolojinin hakim olduğu bir dünya olarak tasarlanan bu evrende soft fakat renkli mekan tasarımlarına, aksesuar kullanımı bakımından minimal tarzlara ve teknolojik cihazların insanların bir parçası haline gelmesine dikkat edilmiştir. Filmin karakterler üzerinde işlediği yapaylığı, görsellik ve mekân tasarımı konusunda da sürdürdüğünün altını çizmek gerekir.

¹⁰⁸ Bütün bir film evreninin fütüristik bir tasarıma sahip olduğunu belirtmek gerekir fakat Spike Jonze bu evrenin, şu anda yaşanan dünyadan çok uzakta olmadığını ve hayatımızın içerisindeki bazı gerçekliklere tekabül ettiğini vurgulamak için bu tasarımı abartmaz ve gündelik hayattan bazı aksesuarların da filmde kullanımına önem verir.



Şekil 8 Theodore'nin rengarenk düzenlenmiş iş yeri



Şekil 9 Theodore'nin evi

Bu anlamda Theodore'nin evi de tıpkı tüm film evreni gibi dekor ve aksesuar açısından film dünyasının yalnızlığına ve iletişimsizliğine destek olan bir yardımcı işlevselliğe sahiptir. Sadece filmin anlatı yapısı ve hikayesine değil aynı zamanda karakterlerin kişilik özelliklerine ve psikolojik özelliklerine de katkı sunar ve karakterleri güçlendirir.

Filmde kullanılan planlarda ise mekâna ve içinde bulunulan dünyaya vurgu yapılmak istediğinden alan derinliği veren genel planlara, kurucu olana öncelik verilir. Bu tarz çekimlerin olmadığı sahnelerin dışında neredeyse tüm sahnelerde seyircinin, Theodore karakterinin duygu durumuna dikkat kesilmesi için yakın plan kullanılır. Bu planların çoğunda alan derinliği yok edilerek Theodore karakterinin içinde bulunduğu durum daha fazla abartılmış olur. Klasik anlatı yapısının sistematik yapısına uygun olarak, açı-karşı açı gibi devamlılık unsurlarının kullanımı yaygındır. Bu yolla izleyici film ve karakterle kurduğu özdeşleşmeyi güçlendirerek karakterin eylemine ve içinde bulunduğu duygu durumuna, yani kendisine yönetmen tarafından ima edilen noktaya odaklanır.

Jonze film boyunca neredeyse hiç ses efekti kullanmaz fakat dramatik yapının güçlenmesi adına, duygunun öne çıktığı sahnelerde, filmin duygu yapısıyla tezat oluşturmayacak şekilde müzik kullanımına önem verir. Örneğin Theodore'nin yapay zeka ile duygusal olarak yaklaştığı tüm sahneler müzikle desteklenir. Bu filmde yapısal olarak da geçerli bir şeydir çünkü Samantha karakteri beden olarak filmde var olamaz, o sadece yetenekli bir yazılımdır. Filmde kullanılan müziklerin Theodore ve Samantha karakteri arasındaki duygu durumlarının aktarımı için kullanıldığını, zaman zaman ise özellikle Theodore ve Amy karakterinin yalnızlıklarını vurgulamak ve bu karakterlerin içinde bulundukları psikolojik durumun seyirciye aktarılacak için karakterlerin psikolojisine uygun müziklerin de kullanıldığını belirtmek gerekir.

Film hem filmsel zamanın devamlılığı açısından hem de genel olarak film kurgusunun ve akışının devamlılığı açısından üç birlik kuralına uygun bir şekilde devamlılık kurgusunu kullanır. Çekimlerin kendi içinde tutarlı olması ve sahnelere uygun bir şekilde kullanılması, sahnelerin ise sorunsuz bir şekilde anlatı devamlılığını sağlaması filmin Theodore karakterinin yaşadığı hayatı (her ne kadar doğrudan bir klasik anlatı filmindeki kodlar kullanılmamış olsa da) kendi içinde tutarlı ve dizilimsel bir sıra ile kurgulamasının sonucudur. Son kertede film postmodern anlatıya özgü biçimsel ve estetik unsurları kullanmakla birlikte film zamanı, mekan, karakterler ve filmin hikayesindeki olayların da tasarımı açısından tutarlı, parçalı bir yapıya sahip olmayan, bütünlüklü bir akış oluşturur.

Filmde bulunan karakterlerin hepsi hem yaratılan film dünyasına hem de klasik anlatı yapısına uygundur. Zira geleneksel anlatı yapısı öyküdeki karakterlerin gerçek hayattakine benzer karakter olmasını, karakterin personasının bütünlüklü ve inandırıcı olmasını, karakterin içinde bulunduğu anlatı evreninde eylem birliğini bozmadan o evrene uygun hareket etmesini ister. Film, anlatı açısından sürekli bir neden-sonuç ya da bir dizi ardışık öykü yapısı (denge>dengenin yok olması>dengenin yeniden kurulması) barındırmamakla birlikte, karakterler film evreniyle bütünlük içinde inşa edilir. Bu anlamda film karakterlerinin klasik anlatı filmlerinde olduğu gibi engelleri aşan ve yok olan dengeyi yeniden kurmaya çalışan bir mutlak arzusu yoktur çünkü yönetmen filmdeki evreni bir engel olarak görmez. Diğer bir ifadeyle ima edilen şey, seyircinin bu evreni bir sorun olarak görmesinin sağlanmasıdır.

Filmin her iki ana karakterinin de anlatı yapısı karakterlerine uymayan bir şekilde yüce bir amaçları ya da içsel bir itkileri yoktur. Samantha karakterinin öğrenmek ve dünyayı tanımak isteği de bilgi toplama isteğinden gelir. Bu anlamda karakterlerin kendi içerisinde tutarsız, ne istediğini bilmeyen, bütünlüklü bir davranış sergileyemeyen karakterler olduğunu belirtmek gerekir. Bu durum Theodore karakterinin bir fail (özne) olarak “sanki her şeyi hissetmişim de bir daha bir şeyleri hissetmeyecekmişim gibi” ifadelerinde kendini gösterir. Bu tam da çalışmanın ikinci bölümünde bahsedilen Neoliberal öznellik tanımlamasının ihtiva etmesidir. Sürekli olarak “daha” iyi bir insan, “daha” yoğun bir keyif ve genel olarak “daha” fazla bir özne olma üzerine kurulu olan bu düzen öznelere (filmde de Theodore’yi) her şeyi hissetmiş ve bir daha hissedecek bir şey kalmamış bir ruh haline iter.¹⁰⁹ Bu anlamda neoliberal makine film evreninde sadece Theodore’yi değil tüm insanları teknoloji ve teknolojinin tüm hayat üzerinde belirleyici olmasıyla abluka altına almış ve “daha” doyumsuz bir özne modeli üzerinden Rossi’nin ifadesiyle “kendi hazlarını tanıma ve kullanma olasılığından” yoksun bırakmıştır. Bu

¹⁰⁹ Ayrıca film yapay zeka üzerinden alegorik olarak film evrenindeki diğer karakterleri, failin ya da insani olana sahip olanların kim olduğunu sorgular. Örneğin film boyunca gerçekte insan bile olmayan bir yazılım tamamen insana ait olan şu soruları sorar ve bunların peşine düşer: “Duygularım gerçek mi? Hissettiğim acı ve düşüncelerim gerçek mi?” Bu diyalogların ardından Theodore karakteri ağlamaya başlar. Yönetmen film evrenindeki insani ilişkinin aslında yapay zekalar ve teknoloji ile insan arasında yer değiştirdiğini ve artık bu dünyada insana ait olan şeylerin teknolojik cihazlara ait olmaya başladığını, Marx’ın ifadesiyle “insanlar arası ilişkiler ile şeyler arası ilişkilerin yer değiştirdiği”ni vurgulamaya çalışır. Bu anlamda insan-teknolojik insan ile yer değiştirmiştir.

çerçevede film izleyici özneye aktarılmak istenen öznelliği (özne modelini) tek tip bir öznelleşme üzerinden kurar. Filmdeki insanlar kendi arasında zorunlu olmadıkça konuşmazlar. Şehir hayatında ya da iş hayatında sadece ama sadece işleriyle ya da ellerindeki teknolojik cihazlarla ilgilenirler. Herkesin kulağında kulaklık ve yapay zekalarla konuşurken kullandıkları akıllı cihazları vardır. Tektipleşmiş öznelerin bu kadar fazla olması ve filmin çoğu yerinde vurgulanması seyirciye ima edilen ve alımlaması istenen şeydir. Bu anlamda film her ne kadar zaman zaman postmodern anlatı yapısına dair unsurları kullansa da klasik anlatı yapısına dair biçimsel unsurları kullanarak seyircinin film evrenine bağlı kalmasına ve kendisine gösterileni alımlamasını sağlar. Bu yolla da seyirci özneye günümüz toplumlarındaki özne modelinin gelecekteki toplum ve özneler üzerinden eleştirisini sunar.

3.3.4. Yeniden Başla (Demolition)¹¹⁰

Kanada asıllı yönetmen Jean Marc Vallee, *C.R.A.Z.Y* (2005), *Dallas Buyers Club* (2013), *Wild* (2014) gibi festivallerde ve gişede önemli başarılar elde etmiş filmlerinin dışında *Demolition* filminde başarılı bir yatırım şirketi çalışanı olan David karakterinin karısını trafik kazası sebebiyle kaybetmesinin sonucunda yaşadığı değişimleri konu alır.

David Kayınpederi Phil'in kurucusu olduğu bir yatırım şirketinde çalışmaktadır. Karısı Julia'yı ağır bir trafik kazasında kaybeder. Kaza sonrası hastanede bir otomattan şeker almaya çalışırken makinede problem olur ve şekeri alamaz. Bunun ardından otomat makinesini üreten ve işleten şirkete yaşadıklarını anlatan şikayet mektupları yazmaya başlar. Bu esnada şirket çalışanı Karen Moreno ile birbirlerini görmeden ve tanımadan bir ilişki gelişir. Bu esnada birbirlerinin hayatına daha fazla temas ederek, yaşamları ile ilgili bilgileri ve duygularını da paylaşmaya başlarlar. David, Karen'ın hayatına girdikten

¹¹⁰**Yönetmen:** Jean-Marc Vallée

Senaryo: Bryan Sipe

Görüntü Yönetmeni: Yves Bélanger

Oyuncular: Jake Gyllenhaal, Naomi Watts, Chris Cooper, Judah Lewis

Yapımcı: Lianne Halfon, Russ Smith, Molly Smith, Trent Luckinbill, Sidney Kimmel

Yapım Yılı: 2015

Süre: 100 dakika

sonra yaşadığı dünyayı daha farklı görmeye ve etrafında hiç fark etmediği şeyleri incelemeye başlar. Evinde bulunan cihazlar, doğa, insanlar, ofisindeki diğer nesneler ilgisini çeker. Ayrıca Karen'in 15 yaşındaki oğlu Chris ile de tanışır ve dostluk etmeye başlar. Karısı adına kurulacak olan bir vakfın yöneticiliği ve fon sağlama konusunu da reddeden Davis, yıkım aletleri satın alarak Chris'in de yardımıyla evini yıkmaya ve tüm eşyalarını paramparça eder. Aynı şekilde Karen ile birlikte Chris'in de eşcinsel olduğunu yazdığı bir mektup aracılığıyla öğrenirler. Film sonunda Chris'in Hudson nehri kenarındaki bir binayı patlatması ve karısının anısına bir atlı karıncayı tamir ettirmesini anlatır.

Film üç ana karakterden (Davis, Carren, Chris) oluşmaktadır. Bu karakterlere ek olarak yan karakterler (anne babalar) filmde bazı sahnelerde ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar film sadece Chris karakteri üzerinden ilerliyor gibi gözükse de bir klasik anlatı filminin aksine tüm karakterlerin kendi hikayelerine sahip olduğu parçalı bir anlatı kullanarak daha çok modernist (ve zaman zaman da postmodernist) anlatı stiline uyan bir anlatı tarzı kullanmaktadır. Genel olarak öykü Davis karakterinin karısını kaybetmesinden sonra içine düştüğü psikolojik duruma odaklanır ve David karakteri diğer karakterlerle ilişki kurana kadar da bu merkezi konum sürdürülür. Carren karakteri Davis ile iletişim kurmaya başladıktan sonra birbirinden kopuk görünen karakterlerin hikayeleri birleşmeye başlar. Fakat bu birleşim klasik anlatıda olduğu gibi tek bir karakter ve onun yaşadıklarına odaklanarak değil her bir karakterin kendi hikayeleri ile filmde var olması ile sağlanır. Davis karısını kaybetmiş ve içinde bulunduğu hayatı sorgulamaya başlayarak kendi içinde (ve elbette hayatında) yeni bir yolculuğa çıkan, Chris ergenlik dönemi ile birlikte eşcinsel olduğunu fark ederek istediklerini yapmak için okuduğu okula (ve hatta annesine) karşı başkaldıran, Carren ise hem içinde bulunduğu hayatı hem de hayatlarına yeni giren Davis'i sorgulayan karakterlerdir. Bu anlamda her öykünün farklı arka planları vardır.

Anlatısal açıdan doğrusal bir ilerleyişe sahip olmayan *Demolition*'da zaman zaman geri dönüşler ve sıçramalar kullanılmaktadır. Film temelde klasik anlatı yapısında olduğu gibi bir karakterin gerçekleştireceği mutlak bir amacı barındırmadığı için diğer ana karakterlerin öyküleriyle birlikte ilerler. Kimi zaman Davis karakteri ve ölen karısı

üzerinden geriye dönüşler kullanılır, kimi zaman ise klasik anlatıya aykırı bir biçimde olay örgüsüyle herhangi bir bağlantısı olmayan Davis'in hayal dünyasındaki sahneler girer. Örneğin Davis'in anne ve babası karısının ölümünden sonra onu ziyaret ederler ve babası bu ziyarette Davis'in bahçesindeki çingene güvesini fark eder ve Davis'e bunu ilaçlatması gerektiğini, aksi takdirde güvelerin her yeri kaplayacağını söyler. Bu durum Davis için gerçeküstü bir anlatı haline dönüşür ve bu tarz sahnelerle zaman zaman anlatının ilerleyişi kesilir. Davis doktorun yanındayken şöyle hayal eder; doktor muayeneyi gerçekleştirdikten sonra çingene güvesinin onun kalbinin bir kısmının yediği söyler ve bazı görüntüler gösterir. Aynı şekilde filmde zaman zaman sahnelerin arasında Davis'in TV'de sürekli izlediği belgesel filmde maymunların ve kurbağaların görüntüleri girer. Bu ve bunun gibi örneklerden de görülebileceği üzere film, doğrusal ve tutarlı bir anlatı değil aksine “kendine dönüşlü” yani öz göndergesel bir anlatı yapısına sahiptir. Örneğin filmin anlatı yapısı içerisinde Davis bir yandan Karen ile görüşürken diğer yandan kendi iç yolculuğu için inşaat işçilerine para vererek, balyozla ev parçalamaya ve rahatlamaya çalışır. Aynı şekilde filmin sonlarına doğru Chris ile (simgesel olarak eski öznelliğini yok etmek anlamına gelecek şekilde) kendi evini ve tüm eşyalarını yok eder. Bu anlamda film basit bir seyirlik olmanın ötesinde öz-düşünsel bir eser olarak, kinaye, mizah, komedi gibi unsurları kullanarak postmodern hollywood anlatısı içerisinde değerlendirilir.

Demolition filminde mekân tasarımları başta olmak üzere, kamera hareketleri, oyuncu kostümleri, eylemleri ve diyalogları¹¹¹ gibi mizansene ait tüm bu unsurların filmde postmodern anlatı yapısına uygun bir biçimde kullanıldığı söylenebilir. Jean Marc Vallee mekanlar ve film evreninden daha çok karakterler ve onların psikolojik evrenine odaklandığı için film evreni yalın ve basit bir set tasarımına sahiptir.

Filmde kullanılan oyuncu konumlandırmaları anlatı yapısı ile paralellik taşımaktadır. Klasik anlatı yapısına sahip bir filmde birbirine ilgi duyan kadın ve erkek

¹¹¹ Klasik anlatı filmleri Hollywood'da yıllardır süregelen birçok ideolojik ve ahlaki anlayışı sürdürür. Örneğin bir klasik anlatı filminde aile figürünün temsil edilebileceği tarzlar vardır ve bu tarzın dışına çıkılamaz. Baba-çocuk, Anne-çocuk ilişkisi yıllar önce modellenmiştir ve statükonun devamı için bu modeller sinema tarafından sürekli üretilir. *Demolition* filmi bu anlamda birçok kodu yıkar. Örneğin Chris, Davis'in annesiyle yattığı ilk geceden sonra Davis'e annesinin de duyacağı şekilde şu diyaloglarla seslenir: “Annemle sevişiyor musunuz? Delidir o karı söyleyeyim. Fark etmediysen eğer kafası kıyak sürekli.”

karakterlerin aksine, Demolition filminde Vallee bu kodların hepsini alt üst eder. Davis ve Karen karakterleri duygusal olarak birbirlerine yaklaşımlarına rağmen neredeyse birbirlerine hiç temas etmezler; hatta aralarında nasıl ilişki kuracakları konusunda da emin değildirlir. Bu anlamda geleneksel sinemadaki kullanımların aksine Davis ve Karen evde farklı yataklarda karşılıklı olarak yatıp, birbirlerini seyredirken “bu kadarı da yeterli” diyaloguyla simgesel bir ilişki sürdürebilirler ya da romantik bir akşam geçirme isteğinin ardından, romantik bir eylem olarak evin ortasına çadır kurup, çadırın içerisinde o akşamı geçirirler. Bu anlamda filmde oyuncuların hareketleri, kostüm ve davranışları da anlatı yapısı ve olay örgüsüne paralel bir biçimde bilinçli bir tercihle gerçekleştirilir. Örneğin Davis yaşadığı kazadan sonra içinde bulunduğu sosyal sınıfı ve mesleği bir kenara koyarak sıradan (ve bol) giyinmeye, sokaklarda özgürce hareket etmeye, dans etmeye, toplantılara bu şekilde katılmaya başlar. Kullandığı tüm teknolojik cihazları tek tek sökmeye ve en küçük parçalarına kadar ayırmaya başlar. Öyle ki bu davranışı evindeki tüm eşyalar da dahil olmak üzere bütün evi yerle bir etmesi ile son bulur.



Şekil 10 Davis evini tamamen yıkar

Klasik anlatı stili için kabul edilemez olan bu yöntemlerle izleyicinin seyirci ile özdeşlik kurmasının sağlandığı fakat filmle arasına bir mesafe koymasına sebep olduğu iddia edilebilir. Nitekim postmodernist anlatı başlığında da belirtildiği gibi “kilit kahramanın hedefine odaklanmış bir olay örgüsü etrafında şekillenen öyküleme biçiminin aksine ... kahraman filmin başında hemen ölür.” Film boyunca Davis karakterinin andığı ve kendi kişiliği ile mücadelesinin bir parçası olan karısı Julia’nın filmin henüz başlangıcında (4. dakikada) ölmesi bunun güzel bir örneğidir.



Şekil 11 Davis sokaklarda dans eder

Valee filmin bazı sahneleri haricinde tamamen hareketli kamera kullanımını tercih eder. Ayrıca filmin anlatı yapısında ve olay örgüsünde kullandığı radikal tavırlar filmin biçimsel öğelerinde göze çarpmaz. Postmodern anlatı tarzının hem klasik hem de modernist anlatı öğelerinin kullanımıyla filmleri inşa ettiğini göz önünde bulundurarak, *Demolition* filminin kamera hareketi, ışık devamlılığı, devamlılık kurgusu gibi klasik anlatıya dair unsurlarla izleyicinin film evrenin içerisinde kalması desteklenmiştir. Filmde zaman zaman yabancılaştırma öğeleri kullanılsa da film izleyiciye bir film olduğunu hatırlatmaz ve herhangi bir etkin katılıma izin vermez. Bu anlamda film anlatısal devamlılık ve öykü/karakterin tutarlı bir bütünlüğü konusunda zaman zaman klasik anlatı tarzına aykırı bir stil oluştursa da biçimsel olarak tutarlı bir akış gerçekleştirir.

Film karakterleri klasik anlatı yapısındaki karakter tanımlamalarına tam olarak uymaz. Filmin tutarsız ve herhangi bir neden-sonuç ilişkisine bağlı olmayan olay örgüsünü sürdürme konusunda Davis karakterinin klasik anlatı yapısındaki bazı karakter özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Fakat film hem Davis'in hem de diğer karakterlerin özne olarak eleştirisini sunmak adına herhangi bir karakter derinliği sunmaz. Karakterler klasik anlatıdaki karakterlerin aksine içsel arzular ve mutlak başarılması gereken amaçlara sahip değildir. Aksine çoğu zaman ne istediğini bilmeyerek içinde bulundukları duruma aykırı hareket ederler.

Bu çerçevede filmde karakterlerin geçmişleri, karakter özellikleri, kişilikleri ile ilgili ayrıntılı bilgiler verilmez. Hatta bu bilgilerin bir kısmını hem karakter hem de seyirci

filmin akışı içerisinde öğrenir. Örneğin Davis karakteri bir özne (ve elbette bir öznellik temsili olarak) olarak eşini kaybettikten sonra otomat cihazı firmasına mektup yazarken kendisini bulmaya başlar. Yazdığı mektuplarla birlikte aslında neyi sevdiğini ya da sevmediğini, kendi iç benliğinin ne olduğunu, doğada çingene güvesi isimli bir varlığın olduğunu, ağaçları, diğer insanları, hatta temel olarak gerçek anlamda özne olmayı fark etmeye başlar. Mektup yazma sürecinin kendisi Davis karakteri ile Karen karakteri arasındaki bir hasta-doktor ilişkisine benzer. Bu ilişkinin sürdürülmesiyle Davis karakteri değişmeye başlar ve bu değişimle birlikte filmdeki karakter davranışları klasik anlatı sinemasındaki “kahraman” özne modelinden oldukça farklı bir hal alır.

David filmin başında tam da çalışmanın ikinci bölümünde tartıştığımız Neoliberal öznelliğe uygun bir özne olarak var olur. Finans alanında çalışan, modern toplumda herkesin iş bulmak istediği ve öykündüğü plaza hayatını üst düzey yönetici konumunda yaşar. Çok zengin bir iş adamının kızıyla evlidir, tamamen işine göre bir yaşam sürdürür. Giydiği takım elbiseden yemek yediği restoranlara kadar aslında hayatının tüm sınırları belirlenmiştir. Fakat geçirdikleri kaza sonrasında Davis’de (filmin adından da anlaşılacağı üzere) bir yıkım başlar. Bu noktadan sonra Davis yaşamı içerisinde sıkıştığını, her şeyin anlamsız olduğunu fark etmeye başlar ve ‘yeniden başlama’ kararı alır. Kendisine olması buyurulan öznenin giyindiği gibi giyinmez, daha bol rahat hissettiği şekilde giyinir. Toplumsal kurallara ve gündelik hayatın akışına aykırı bir şekilde trafikte, iş yerinde, plazalarda özgürce dans eder ve şarkı söylemeye başlar. Özetle Davis ilk kez sistemin kendisine o güne kadar olmasını söylediği özne modelinden çıkarak yeni bir özne olmaya, bir öznellik inşa etmeye başlar.

Davis karakterinin Guattarinin “makinesel kölelik” olarak adlandırdığı yanılısamalı bir bütünlüğe sahip öznellik biçiminden boşlukta, ne istediği konusunda emin olamayan bir öznellik biçimine doğru bir değişim geçirdiğini belirtmek gerekir. Bu anlamda Davis Neoliberal toplumun üretmiş olduğu öznellik modelinin bir prototipidir. Lüks bir arabası, lüks bir evi, büyük bir şirkette çok para kazandığı bir işi vardır. Aynı şekilde bu zenginlik Guattari’nin makinesel köleliğine paralel bir şekilde Davis’in evindeki eşyalarda da bulunur. Perdeler elektronik olarak açılır-kapanır ve evde Davis

karakterinin gerçekleştirdiği tek eylem televizyon izlemektir ki film boyunca bu duruma sürekli vurgu yapılır.

Davis'in gerçek anlamda bir özne olarak kendini keşfetmeye başladıktan sonra yaptığı ilk “eylem” hayatındaki makineleri¹¹² tek tek parçalamak olur. Buzdolabını, televizyonu, pencereleri, mermeri ve hayatında “makinesel” olan her şeyi yok eder. Kaybettiği eşiyile, hayatıyla, içinde oturduğu ev ile, aygıtlarla bir başka deyişle kendi dışındaki tüm dünya ile bir iç hesaplaşmaya girer zira sahip olduğu her şey bir anda anlamsızlaşır. Bir öznellik bunalımı yaşar ve yeni bir öznelliği inşa edebilmek için her şeyi yıkması gerekmektedir. Bu yıkımı gerçekleştirdikten sonra “gerçek” dünyaya dair bazı şeylerin farkına varmaya başlar. Ağaçları, doğayı, duygularını, hislerini, insanları, müziği ve gerçek anlamda fail olmaya dair ne varsa hepsini hissetmeye başlar. Guattarici ifadelerle arabanın “makinesel asamblajı”, “buzdolabının makinesel asamblajı”, “elektriğin ve dijital dünyanın makinesel asamblajı”, “aygıtların makinesel asamblajı” ve tüm dünyaya ilişkisi çerçevesinde büyük “kapitalist makinesel asamblaj” Davis karakterinin (tam da bu yıkım esnasında gerçek bir fail olmaya başlar ve makinesel kölelikten kurtulur) doğrudan müdahalesi ile yok edilir! Böylelikle Davis aslında bu yıkım (demolition) yoluyla içinde bulunduğu düzene başkaldırır ve radikal bir başkalaşıma, yeni bir öznellik inşasına doğru ilk adımı atış olur.

Demolition klasik anlatı yapısında olduğu gibi doğrudan bir başkaraktere ve onun hayatına odaklanıyor gibi gözükmeyle birlikte aslında bu karakterin öznellik krizine odaklandığı için bütünlüklü bir karakter yapısı sunmaz. Anlatı filmlerinin sonunda karakter genellikle bir boşluğu, hatayı ya da gerçekleştirilmesi gereken şeyi gerçekleştirir ve mutlak amaca ulaşır. *Demolition* açık uçlu sonuyla da modernist ve postmodernist anlatı yapısına daha yakın bir anlatı tarzına uyar. Bu anlamda yönetmenin ima ettiği seyircinin etkin bir seyirci olduğunun altını çizmek gerekir. Çünkü film klasik Hollywood filmlerinin yaptığıнын aksine herhangi bir öznellik modeli önermediği gibi, toplumsal

¹¹² Burada Davis'in şeker almak istediği makineyi büyük kapitalist makineye/otomata alegorik olarak okumak gerekirse, Davis için bu makineden alacak bir şey kalmamıştır. Tıpkı almak istediği çikolatanın makinede sıkışması gibi, her şeye sahip olduğunu düşündüğü hayatında da sıkışır kalır. David'in içsel yolculuğunun başlaması tam da çikolatanın ve kendisinin “makinesel” sistem karşısında sıkışması anına tekabül eder.

olarak üretilen öznelliklerin bir eleştirisini sunar ve film öznesinin (karakter) kendi evrenindeki başkaldırısı üzerinden izleyici (alımlayıcı) özünde bir sorgulama yaratmayı amaçlar.

3.3.5. Soysuzlar Çetesi (Inglourious Bastards)¹¹³

Kill Bill (2003), *Pulp Fiction* (1994), *Reservoir Dogs* (1992) gibi önemli başarılarla imza atmış ve Hollywood sinemasında oturmuş olan anlatı kodlarının yıkılmasına ve değişmesine öncülük etmiş olan Quentin Tarantino filminde Nazi Almanyası döneminde yaşanan bir takım olayların Hitler'in ve tüm üst düzey Nazi subaylarının ölümüyle sonuçlanmasını konu alır.

Nazi iktidarı döneminde Alman kuşatması altında olan Fransa'da Yahudi soykırımı devam etmektedir. Shosanna ve Dreyfus ailesini saklayan çiftçi Perrier'in kendini ele vermesinin sonucunda tüm Dreyfus ailesi vahşice öldürülür. Buradan şans eseri kurtulan Shosanna Paris'e kaçarak kendisine yeni bir kimlik alır ve sinema salonu işletmeye başlar. Diğer taraftan Avrupa'nın başka ülkelerinde Amerika tarafından kurulmuş özel bir tim Teğmen Aldo Raine tarafından eğitilir ve Nazileri yok etme görevini sürdürür. Bu görev esnasında amaçlarına uygun olarak yolları ünlü film yıldızı Bridget von Hammersmark ile kesişir ve ondan Hitler dahil olmak üzere tüm üst düzey Nazi subaylarının nerede olacağına dair bilgi alırlar. Nazi propagandasına yönelik önemli bir film gösterimi için Shosanna'nın salonu seçilir ve tüm karakterlerin yolu sinema perdesinin önünde kesişir. Film Hitler ve diğer tüm Nazi subayları/destekçilerinin öldürülmesi ile son bulur.

¹¹³**Yönetmen:** Quentin Tarantino

Senaryo: Quentin Tarantino

Görüntü Yönetmeni: Seamus McGarvey

Oyuncular: Brad Pitt, Til Schweiger, Eli Roth, Christoph Waltz, Samuel L. Jackson

Yapımcı: Quentin Tarantino, Lawrence Bender

Yapım Yılı: 2009

Süre: 153 dakika

Film 7 ana karaktere (Raine, Shosanna, Landa, Donowitz, Hicox vd) ek olarak çok fazla yan karaktere sahiptir. Epizodik¹¹⁴ anlatım yöntemini kullanan film öykü ve olay örgüsü bakımından klasik anlatı filmlerine benzememekle birlikte her bir epizod içindeki ana karakterlerin kendi hikayesindeki öykünün ilerlemesi için, karakterin eylemlerini odağa alır. Temelde öykü Shosanna karakterinin Albay Landa tarafından vahşice öldürülmesinden sonra Paris'e kaçmasını ve orada sinema salonu işletmeye başlamasını, Amerikalı asker Raine'nin Nazi işgalindeki Avrupa'da Yahudilerden oluşan bir askeri birlikle Nazilerle mücadele etmesini ve Albay Landa'nın, Raine'nin ve Shosanna'nın hikayelerinin sinema salonunda Hitler başta olmak üzere bütün Nazi subaylarını öldürmek üzere kesişmesi üzerine kuruludur. Tarantino ve onun filmleri genellikle postmodern sinema içerisinde değerlendirilse de *Soysuzlar Çetesi*'nin hem post klasik hem de postmodern anlatı yapısından faydalandığını belirtmek gerekir. Filmi epizotlara bölerek modernist anlamda bir biçim tercih eden Tarantino her bir epizotta anlatının merkezine ana karakteri yerleştirerek epizotların kendi içerisinde tutarlı ve bütünlüklü olmasını sağlamaya çalışır. Filmin anlatısı epizotlarla bölünmüş fakat diğer yandan tüm bu epizotlar ana karakterlere odaklanan bir öykü yapısıyla sona yani 5. epizoda hizmet eder.

Film klasik anlatı yapısındaki dengenin bozulması ve filmin sonunda dengenin tekrar sağlanması yapısına (filmin sonunda Hitler ve bütün üst düzey subaylar öldürülür) uygundur ve zaman zaman geriye dönüşleri (Shosanna'nın ailesinin öldürülmesini hatırlaması, Zoller'in film gösteriminde çatışmadan anıları hatırlaması gibi) içerse de hem filmsel zaman açısından hem de anlatı yapısının ilerlemesi açısından doğrusal bir kurgu ve zaman anlayışına sahiptir. Epizotların içindeki hikayeler bu doğrusal anlatıma uygun şekilde ilerler; örneğin 1. epizotta Albay Landa, Yahudileri bulmak ve öldürmek gibi bir amaca sahip olarak, Perrier'i surguya çeker ve sonunda onları sakladığını fark ederek öldürür. 2. epizotta Aldo Reine, Nazi askerlerini öldürmek ve onlarla mücadele etmek için milislerden oluşan bir ordu oluşturur ve epizot boyunca Nazi askerlerini öldürür, kafalarını yüzer ve amacı doğrultusunda ilerler. 3. epizotta Zoller, Shosanna'ya aşık olur

¹¹⁴ 1. Epizot: Bir zamanlar Nazi işgalinde Fransa'da, 2. Epizot: Soysuzlar Çetesi, 3. Epizot Paris'te Alman gecesi, 4. Epizot: Kino Operasyonu, 5. Epizot: Koca Suratın intikamı.

ve onu ikna etmek için Goebbels ile tanıştırtarak filmin gösteriminin onun sahnesinde olması için mücadele eder ve başarır. 4. epizotta Shosanna ailesinin de intikamını almak gibi bir amaca sahip bir şekilde hem Hitler ve tüm subayları öldüreceği plan üzerinde çalışmaya başlar hem de onlara karşı bir propaganda filmi üretir. Bu öykünün paralelinde Aldo Reine de ünlü oyuncu Hammersmark ve Teğmen Hicox ile sinema salonuna yapacağı saldırıyı planlamak için çalışırlar. 5. epizotta, diğer epizotlarda yapılan tüm planlar (bazıları Landa tarafından fark edilerek engellenmeye çalışılsa da) uygulamaya konur ve film doğrusal çizgisinde devam eder. Nitekim filmin sonunda da filmin başında bozulmuş olan denge tekrar düzelmiş olur ve kötü karakterlerin hepsi cezalandırılır.

Tarantino filmin anlatı yapısı ve anlatının bakış açısını [point of view] olay hikayesi üzerinden yani karakter merkezli olarak sürdürür. Yani filmin anlatı tarzı karakterin bakış açısına dayalı kahraman anlatısıdır. Olay örgüsünün devamlılığı her epizotta ana karakterler tarafından sürdürülür ve yan karakterlerin öyküleri ya da eylemleri bu devamlılığa katkıda bulunur. Oyuncuların karakter özellikleri de bu öyküleri ve anlatı yapısını destekleyecek şekilde inşa edilmiştir. Bu anlamda filmdeki anlatıcının ve bakış açısının her epizot için ayrı ayrı da olsa bir kahraman anlatıcı olduğu ve seyircinin filmde geçen olayları bu kahramanların gözünden gördüğünü belirtmek gerekir.

Filmde mekân tasarımından, oyuncuların karakterizasyonuna, hareketlerine ve kostüm tasarımlarına kadar tüm unsurlar postmodern anlatı tarzını destekleyecek şekilde mizahı, parodiyi ve hatta zaman zaman Tarantino'nun kendi filmlerine de öykünen bir tarzda pastışı içerir. Ayrıca bu göstermecî biçim sadece mekan ve karakterlerde değil aynı zamanda kamera kullanımında, efektlerde, müzik kullanımında ve klasik anlatıya dair kodların bozulmasında bulunabilir. Filmin öyküsü 1940'lı yıllar Nazi Almanyası'nda geçtiği için mekanların tasarımları filmsel zamana ve gerçek hayattaki mekan tasarımlarına benzer bir şekilde ele alınmıştır. Tarantino Naziler üzerinden bir parodi ve eleştiri getirmek istediği için filmde genel olarak gerçekçi set tasarımları kullansa da Hitler'in ve Nazilerin olduğu sahnelerde tıpkı dönemin Almanya'sında olduğu gibi yapay ve abartılı set tasarımları kullanır.



Şekil 12 Nazi dönemi mekân tasarımı

Filmde oyuncuların kostümleri, makyajları, jest ve mimikleri fazlasıyla stilize edilerek kullanılır. Özellikle Raine, Landa ve Hitler karakteri bazı sahneleri göstermeci bir şekilde oynar ve filmin anlatı akışını kesintiye uğratar. Bu kesinti sadece oyuncuların repliklerinde ve aksiyonlarında değil filmin biçimsel unsurlarının çoğunda görülebilir. Örneğin klasik anlatı sineması karakterlerin tanıtımını, diyaloglarla, geçmişe giden anlatımlarla ya da doğrudan geriye dönüşlerle anlatırken, Tarantino bu filmde karakterleri ses efekti, müzik ve filmin durdurulması ile, pop artın da kodlarını kullanarak stilize edilmiş bir estetikle tanıtır.



Şekil 13 Filmde Hugo karakterinin ilk tanıtımı

Aynı stilizasyon filmin neredeyse bütün biçimsel unsurlarında bulunur. Filmde zaman zaman anlatıyı kesmeye uğratan bir dış anlatıcı ile seyircinin film evrenini sorgulaması sağlanır. Örneğin Hugo karakterini tanıtırken film bir anda Hugo karakteri ile ilgili gazete haberlerini anlatmaya başlar. Aynı şekilde Shoasanna'nın sevgiliyle birlikte Hitler'e düzenlemek istedikleri suikastta eski filmleri kullanmaları gerektiğini

konusurlarken yine bir dış ses aracılığıyla (sanki bir belgesel film izliyormuş gibi) 35mm filmlerin kimyasal yapıları, pelikül özellikleri ve nitratin yanıcı özelliği anlatılmaya başlanır. Bunlar Tarantino'nun izleyici özneye perdede izledikleri şeyin bir yapıntı olduğunu hatırlattığı ve bir yabancılaşma efekti olarak kullandığı unsurlardır.

Bu kullanım aynı zamanda kamera hareketlerinde, çerçevelemelerde ve müzik kullanımı ile özellikle ölüm sahnelerinin stilize edilmesinde de görülür. Filmde her anlatı türüne özgü çekim planlarının kullanıldığını söylemek mümkündür. Tarantino filmde alan derinliğine önem verdiği kurucu çekimleri de kullanır fakat aynı zamanda hiç kesme yapmadan 3 karakter arasındaki bir diyalogu da adeta seyircinin başını döndürürcesine kameranin sürekli olarak devinmesi ile çeker. Aynı şekilde iki karakter arasında diyalog sürerken (Landa ve Shosanna'nın kremalı pasta yedikleri sahne) bir anda alakasız bir şekilde ultra yakın planlar kullanarak seyirciyi rahatsız etmeye ve hikâyenin akışından çıkmaya zorlar.

Filmdeki müzik ve ses efekti kullanımları da aynı amaca hizmet eder. Genel olarak filmde müzik kullanımı klasik anlatının aksine dramatizasyonun artmasına ihtiyaç duyulan sahnelerde değil fakat çok daha dramatik olan ölüm ve çatışma sahnelerinde bir parodi işlevselliği ile kullanılır. Anlatı sinemasının doğrudan alımlayıcı öznenin duygularına hitap ettiği acıklı müzikler yerine örneğin Shosanna'nın büyük eyleme hazırlanması esnasında David Bowie'nin "Cat People" müziği kullanılır. Tarantino'ya yöneltilen şiddetin estetize edilmesi gibi eleştiriler bu noktada doğru değildir zira Tarantino bu kullanımlarla hem seyirciyi alışmış oldukları klasik anlatı kodlarından uzaklaştırmayı hem de klasik anlatı sinemasının kullandığı bu kodları yıkmayı amaçlar. Tam da bu sebeple ölüm sahnelerinde (özellikle de filmin sonundaki kitlesel kıyım sahnesinde), ultra yakın çekimlerle, slow motion planlarla, patlama ve ateş etme planlarının kullanılması abartılmıştır.

Filmde tüm bu biçimsel unsurlara rağmen karakterlerin kendi içerisinde tutarlı bazı amaçları vardır ve bu amaçlar sahnelerin birleştirilmesinde, film zamanının ve film hikayesinin kurgulanmasında yardımcı rol oynar. Bu anlamda filmin yaşanan olayları epizodik bir yapı kullanmasına rağmen bir dizilim içerisinde vermesi bazı klasik anlatı

kodlarını da kullandığını gösterir. Zaman zaman klasik anlatıya özgü devamlılık kurgusuna dair elemanların kullanımı zaman zaman ise post-klasik anlatıya uygun elemanların kullanımı filmi (ve Ramirez Berg'in çalışmanın ikinci kısmında iddia ettiği gibi bütün bir Tarantino sinemasını) modernist öğelerden sıklıkla faydalansa da postmodernist anlatı içinde üretilmiş bir film yapar.

Film karakterleri klasik anlatı tarzındaki ana karakter ve yan karakter tanımları tam olarak örtüşmez. Film anlatısı genel olarak klasik anlatı sinemasındaki gibi her epizotta bu karakterler üzerinden ilerlese ve filmin sonunda tüm karakterler ortak bir kaderde buluşsa da onlar hakkında detaylı bilgiler verilmez. Örneğin nereli olduklarından, neyi sevdiklerinden, psikolojik durumlarından, hayatla ilgili birçok konudaki tercihlerine herhangi bir bilgi paylaşılmaz. Zaman zaman karakterlerin söylemleri ve eylemler üzerinden seyirciyle bazı bilgiler paylaşılır fakat bu bilgiler karakterlerin kişilikleri üzerine ayrıntılı bilgileri içermez. Bu anlamda hikâyeyi ilerleten oyuncuların bir karakterden daha çok bazı özelliklere ve harekete geçmelerini sağlayan bazı temel içgüdüsel itkilere (Yahudi öldürmek ya da Nazi öldürmek gibi) sahip tipler olduğu söylenebilir. Olay örgüsü ve öykü bütünsel olarak bir neden-sonuç ilişkisi taşısa da karakterlerin davranışlarının bu tarz bir tutarlılık içerisinde olmadığı açıktır. Bu durumun Tarantino ve onun anlatıya bakışı ile doğrudan alakası vardır. Örneğin herhangi bir klasik anlatı filminde olduğu gibi burada da karakterlerin amaçlarını gerçekleştirme yolunda önlerine bazı engeller çıkar fakat onlar mizah ve parodiyi de işin içine katarak bu engelleri (örneğin bir karakteri hemen öldürmek gibi) aşarlar. Karakterlerin tıpkı klasik anlatı sinemasında olduğu gibi ulaşmayı arzuladıkları bir mutlak doğru (değer) vardır ve bunun için mücadele ederler fakat bunun yanında film karakterleri, klasik anlatının karakter yapısına uymayacak biçimde, abartılı oyunculuklarla, kendi karakteriyle çelişen davranışlarla seyirciyi zaman zaman yabancılaştırırlar.

Soysuzlar Çetesi bu anlamda her ne kadar anlatı yapısını karakterler üzerinden ilerletse ve filmin sonunda başta bozulan dengeyi tekrar yerine getirse de bütünlüklü bir karakter yapısı sunmaz. Aksine bu tarza aykırı bir biçimde karakterin yeterince tanıtılmadığı, anlatıda birçok boşluğun ve mantıksızlığın olduğu, modernist anlatıya dair unsurların kullanıldığı bir filmidir.

Postmodernist anlatının hem klasik anlatıdan hem de modernist anlatıdan beslenen bir form olduğunu da dikkate alarak Tarantino'nun film karakterlerini izleyici özneyi perde karşısında zaman zaman aktifleştirmek, izlediği şeyin yapını bir eser olduğunu hatırlatmak için abartılı ve yapay bir stilizasyonla kullandığı açıktır. Bu anlamda filmin alımlayıcı özne açısından üretmiş olduğu herhangi bir öznellik söz konusu değildir. Zira izleyici özne için karakterler özdeşlik kurulabilecek bir tutarlılığa ve bütünlüğe sahip değildirler. Film, izleyici özne için bir seyirlik inşa eder fakat karakterizasyon ve anlatı yapısı sebebiyle doğrudan bir özne tasarımı ve söylevi üzerinden ilerlemez. Bu çerçevede film içindeki özneler (karakterler) geleneksel anlatılarda oluşturulan karakterlere yönelik bir eleştiri olarak okunmakla birlikte filmin özne ya da özne temsillerinin eleştirisi gibi bir çabasının olmadığını da belirtmek gerekir.

3.4. Vargılar

Çalışmada değerlendirmek için ele alınan beş Hollywood filmi öykü, karakter, olay örgüsü, mizansen, müzik, kamera açıları, kurgu ve genel olarak anlatı yapısı üzerinden değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler sonucunda film evreninde yaratılan karakterler ve anlatı yapısı üzerinden öznelerin (ve dolayısıyla temsil ettikleri öznelliklerin) klasik anlatı ve diğer anlatılar içerisinde nasıl ele alındıkları ve bu temsillerin alımlayıcı özne tarafından nasıl değerlendirildiği hem teorik açıdan hem de filmler özelinde değerlendirilmiştir. Bu çerçevede;

- *Interstellar* ve *The Great Debaters* filmleri öykü, olay örgüsü, karakter temsilleri ve eylemleri, anlatı yapısı açısından klasik anlatı stiliyle birebir örtüşen bir yapıya sahiptir. Her iki filmde de giriş, gelişme, sonuç bölümleri üzerinden ilerleyen doğrusal bir yapı söz konusudur. Film karakterlerinin filmin başından sonuna kadar gerçekleştirmeleri gereken belli amaçları vardır. *Demolition* ve *Her* filmlerinde bu anlatısal unsurlar klasik anlatı tarzına uymaz. Bütünlüklü ve kendi içinde tutarlı bir öykü anlatmak yerine parçalı, başlangıcın ve sonun belirsiz olduğu, karakterlerin ise herhangi bir hedeflerinin olmadığı bir öykü anlatır. *Inglorious Bastard* ise epizodik anlatım tarzı ile parçalı bir öykü ve anlatım yapısına sahip olmakla birlikte, her epizodun birbirinin devamı olması ve son epizotta tüm hikayelerin ve karakterlerin ortak nihai amacın

gerçekleşmesi için kaderlerinin kesişmesi, klasik anlatı tarzına yakın bir olay örgüsü ortaya çıkarır.

- *Demolition* ve *Her* filmleri klasik anlatı yapısına aykırı bir biçimde açık uçlu şekilde sonuçlanır. Filmlerde Davis ve Theodore karakterlerinin içinde bulundukları durum üzerinden izleyicinin bu karakterlerle özdeşlik kurması ve filmin sonunda rahatlaması engellenerek, bu karakterlerin içinde bulundukları durumu sorgulamaları beklenir. Bu anlamda her iki filmde de karakterlerin sorunları çözüme kavuşturulmadığı gibi cevapsız bırakılır fakat *Her* filmi Theodore karakterinin eski eşine mektup yazması ve kendisiyle aynı durumda olan diğer arkadaşı ile çatıya çıkıp huzurlu bir şekilde kenti izlemesi sebebiyle *Demolition* filminin radikal sonundan ayrılır.

- *Inglorious Bastard* filmi epizodik bir anlatıma sahip olarak seyirciye sık sık kurmaca bir şey izlediğini hatırlatsa da son açısından klasik anlatı filmleri ile benzerlik gösterir. Farklı epizotlardan gelen karakterlerin hepsi son epizotta, aynı öykü altında bir araya gelerek Hitler'i öldürür. Onun ölümü ile filmin (en azından) iki ana karakterinin temel amaçları gerçekleşmiş olur ve nihayetinde film bazı ana karakterlerin arzuladığı eylemleri tamamlaması ile sonlanır.

- *Interstellar* ve *The Great Debaters* filmlerinde anlatı kapalıdır ve seyircinin bu anlatı üzerinden anlam üretmesine izin verilmez. Bu filmler karakterler ve olay örgüsü dolayısıyla anlamı, ideoloji, öznelliği karakterlerin eylemleri üzerinden üreterek alımlayıcı özneye iletirler. *Demolition*, *Her* ve *Inglorious Bastard* filmlerinde ise anlatı açık bir yapıt¹¹⁵ olarak inşa edilmiştir. Bu anlamda bu filmlerdeki anlatı, klasik anlatının aksine nedensel boşluklar barındırarak bu boşlukları seyircinin doldurmasını ve filmin anlam üretim sürecine aktif bir şekilde katılmasını bekler.

- Klasik anlatı stiline sahip *Interstellar* ve *The Great Debaters* filmlerindeki karakterler tutarlı, ne istediğini bilen, etkin, bir aile sahibi, film içinde eylemi gerçekleştiren (fail), ve anlamın yaratılmasının merkezinde yer alır. *Inglorious Bastard*

¹¹⁵ Burada hem filmlerin anlatı yapılarının açık bir yapıt olmasına hem de Umberto Eco'nun "Açık Yapıt" (2019) isimli eserine gönderme yapılmaktadır çünkü üç film de Eco'nun belirttiği "Açık Yapıt" tanımlaması ile uyum gösteren filmlerdir.

filminde karakterleri duygu durumu ve oynadıkları oyun açısından “aşırı”lıkla ifade etmek gerekir. Karakterler aşırı sert, aşırı komik ya da zaman zaman aşırı ciddiyetsizdir. *Demolition* ve *Her* filmlerinde ise karakterler edilgin, ne istediği konusunda fikri olmayan, yalnız, iyi ya da kötü gibi kesin duygulara sahip olmayan, melankolik ve sıkıcı bireylerdir. Özellikle bu iki filmdeki karakterlerin Neoliberal toplumun çıkarıcı, sürekli olarak daha fazla isteyen ve tüm bu arzularının merkezine ise “ben” kavramını koyan bir özneliği, çalışmanın birinci bölümünde Guattari ve Lazaratto’dan mülhem ifade edildiği haliyle “makinesel köleliği” ve “tabi kılınan” bir toplumsal yapıtı temsil ettikleri açıktır. Bu anlamda bu karakterler teknolojinin de son yıllarda aşırı ilerlemesinin sonucunda Neoliberal toplumlarda öznelere yaşamış oldukları yozlaşmayı, aslında kendilerini özne zannederlerken nasıl bir yanılsama içerisinde olduklarını gözler önüne serer.

- Özellikle *Inglorious Bastard*, *Demolition* ve *Her* filmindeki anlatı tarzı, öykü ve olay örgüsü sebebiyle izleyici film karakterleriyle bir özdeşleşme yaşayamaz. İzleyici *Demolition* ve *Her* filminde karakterlerin modern bir dünyada neden mutsuz oldukları ve ne istedikleri, neden birçok zenginliğe sahip olmalarına rağmen mutsuz oldukları sorularını düşünürken, *Inglorious Bastard* filminde kullanılan abartılı ve yapay oyunculuklar sebebiyle özdeşleşme yerine, sorgulama durumuna geçer. Bu anlamda *Inglorious Bastard* filmi sonunda Hitler ve Nazi subaylarının ölmesi sebebiyle seyircide mutlu son üzerinden bir arınma/rahatlama sağlasa da aynı durum diğer filmler için geçerli değildir. *Her* ve özellikle *Demolition* filmi bu noktadan ele alındığında izleyiciye bir rahatlamadan daha çok düşünme, sorgulama ve boşlukta kalma hissi vererek izleyicinin gerçeklik algısı ile oynar.

- *Interstellar* ve *The Great Debaters* filmlerinde anlatın olması gerektiği gibi saydamdır. Karakterler ve olay örgüsü üzerinden anlatılan şeyin yapıntı bir hikâye olduğu ve seyircinin perdede bir kurmaca eser izlediği gizlenir. Bu anlamda filmde seyircinin izlediği olaylar kendiliğinden gerçekleşiyormuş izlenimi verir. *Demolition* ve *Her* filmi de öykü, karakter, olay örgüsü gibi unsurlar açısından klasik anlatı stiline zıt unsurlara sahip olmakla birlikte, bu filmlerde de anlatı yapısının genellikle saydam kaldığını belirtmek gerekir. *Inglorious Bastard* filmi ise diğer filmler gibi farklı unsurlara sahip olmasına rağmen anlatının kendisini zaman zaman yazı efektleri ve abartılı müzik

kullanımı gibi şeylerle öne çıkarır. Epizotlar halinde düzenlenen filmde, klasik anlatı stiline dair biçimsel unsurların çoğu alt-üst edilir.

- Filmlerin hepsi farklı anlatı stillerinden beslenmelerine rağmen anlatı devamlılığı (karakterlerin hareket devamlılığı, ışık devamlılığı, mekân devamlılığı, çekim ölçeği devamlılığı, kurgu devamlılığı vd.) açısından, devamlılık kurgusu kullanır. Bu anlamda her filmde farklı yoğunlukta kullanılıyor olsa da filmlerdeki aydınlatma, renk kullanımı, oyunculuk ve oyun devamlılığı, çekim içi konumlandırmalar ve harekete yapılan kesmeler gibi biçime dair diğer unsurlar seyircinin filme bağlı kalmasını güçlendirmek için kullanılır. Aynı zamanda çekim planlarında düzenlenen çerçevelerde alan derinliğinin az kullanılması ve uzun odak uzaklıklı objektifler kullanılması seyircinin tek bir noktaya yani karakterin eylemine odaklanılmasını sağlar.

- *Interstellar* ve *The Great Debaters* filmleri anlatının seyirlik ya da kendine dönüşlü bir anlatı olup olmadığı üzerinden değerlendirildiğinde, sebep-sonuç anlatısı kullanan ve hedefe odaklanmış karakterlerle izleyiciye kolay tüketebileceği bir seyirlik sunar. *Inglorious Bastard*, *Demolition* ve *Her* filmleri ise hem modernist, hem post-klasik Hollywood anlatı stilinde hem de postmodern Hollywood anlatı stiline uygun kodlar aracılığıyla (seyirlik, serbest epizodik anlatı, yapay Karakterizasyon vs.) öyküyü seyirlik olarak işler. Fakat *Demolition* ve *Her* filmi yarattığı karakterler üzerinden izleyicinin bir seyirlik izlemesinin ötesinde, film karakterlerinin hayatlarında görünen şeylerin ardındaki gerçeğe (her ne kadar mutlak bir gerçek olduğunu iddia etmeseler de) odaklanmalarını sağlamaya çalışırlar.

- *Demolition* ve *Her* filmlerinde günümüz toplumlarında teknolojinin insan hayatının her anına temas etmesi ve tüm bunlar üzerinden inşa edilen özne temsilleri görülür. Bu anlamda filmler bu konuyu ele almanın ötesine geçerek, var olan bu yeni Neoliberal özneleşme felsefi bir eleştiri getirirler. Yaşamın anlamsızlığı, karmaşası ve insanları zorunlu kıldığı ilişkiler içerisinde artık özneler fail olma durumunda bazı değişikliklere maruz kalarak, Lazzarato'nun ifadesiyle sanki sistemin devamlılığını sağlayan asamblajlar gibi işlev görmeye başlarlar. Her iki film de bu arka planda bu tarz bir toplumu ve özneleşme tartışsa da filmlerin söyleviden çıkarılacak sonuç, bu

teknolojinin ve sistemin anlamsızlığıdır. Zira her iki filmde de karakterler bu sistemin dışına çıkarak, bir başkalaşım geçirdiklerinde gerçek anlamda fail olmayan, hissetmeye, düşünmeye, fark etmeye başlarlar.

- Genel olarak klasik anlatı stiline sahip *Interstellar* ve *The Great Debaters* filmlerinin, karakter yapısı olarak tutarlı ve kelimenin tam anlamıyla fail olan “özneler” ürettiğini belirtmek gerekir. Ancak çalışmanın ikinci bölümünde de belirtildiği gibi klasik anlatı sinemasının yarattığı bu özneler, seyirciyi özdeşleşme yoluyla ideolojik olarak anlatıya ortak ettiği ve filmin anlam üretim sistemine katmadığı için aslında, konuları ne kadar politik ya da bilimsel olursa olsun seyircide (yani filmin üç ortak öznesinden birisi olan izleyici öznedeki) bir öznel özgürleşme ve başkalaşım yaratmaz. Diğer bir ifadeyle seyircinin gündelik hayatta maruz kaldığı öznellikleri, perdede yarattığı yanılsamalarla gizleyerek yeniden üretir. Oysa *Demolition* ve *Her* filmlerinin anlatı yapısı ve karakterlerin ele alınış biçimi perdede bütünlüklü bir özne temsili sunmamakla birlikte, izleyici özneyi aktifleştirmeye, soru sordurmaya ve izleyicinin kendisini bizatihi fail özneler olarak muhatap almaya çalışır.

SONUÇ

Öznellik, öznel olanı, bir öznenin herhangi bir durum karşısındaki duyumsama biçimini, şahsi fikrini, hislerini, anlam vermesini, duygulanma tarzını, olaylara ve kavramlara yaklaşımını, diğer öznelerle ilişki geliştirmesini, bir bütün olarak “kendilik” kavramının bireylerdeki hissini ifade eder. Bu anlamda öznellik, kimlik kavramını da kapsayacak şekilde şemsiye bir kavram olarak “ben kimim?” sorusuna verilen yanıtların bütünü anlamına gelir. Özne her zaman kendisi dışındakiler ile (with) birliktedir ve kaimdir; bu çerçevede öznenin tüm imgelemi kendi dışındaki dünya ve varlıklarla teması sonucunda oluşur. Yaşam içerisinde “ben”liğin inşası bir “öteki”, “diğeri” olmaksızın mümkün değildir.

Bu anlamda öznellik üretimi ve öznenin yirminci yüzyılda içinde bulunduğu konum özellikle günümüz Neoliberalizmi açısından ve öznelerin “öteki” öznelerle ilişkileri bakımından ele alındığında kilit bir öneme sahiptir. Yaklaşık dört yüz yıl önce akıl varlığı olarak nitelenmeye başlayan özne 19.yy’a kadar fildişi kuleye konan egemenliğini sürdürmüş, sonrasında ise aydınlanmanın yarattığı ilerleme anlayışına ait diğer tüm gelişmeler gibi ilerlemeye ve sermaye birikimine katkı sunacak bir işlevselliğe indirgenmiştir. Teknoloji ve sanayileşmenin ilerlemesiyle birlikte insan yaşamında beklenen refah artışı yerini kitlesel göçlere ve sayılarında inanılmaz artışlar yaşanan intiharlara bırakır. Hümanist bir anlayış üzerine bina edilen bütün bir modernliği müjdeleyen teorisyenlere ilk eleştiriler 19.yy’da kendi çağdaşlarından gelmeye başlar ve kartezyenist aklıyla göklere çıkarılan modern özneliliğin aslında bir bütünlük yerine yanılsama olduğu, iktidar tarafından oluşturulduğu ve iktidar ilişkileri içinde var olabileceği tartışılmaya başlanır.

Özellikle 60’lı yılların sonunda Avrupa’da ve Amerika’da öğrenci hareketleri ve entelektüel ilericiliğin etkisiyle bazı yeni öznellik teorileri tartışılmaya başlansa da kapitalizmin 1970’li yıllarla birlikte geçirdiği dönüşümün sonucunda Neoliberalizm toplumsal, kültürel, sosyolojik bir model olarak patlak vermiş ve yaşanan dönüşümlerin bir sonucu olarak politika sahnesinde yerini almıştır. Kısaca Neoliberal teori artık devletlerin, öznelerin refahını sağlamak için hayata müdahale etmemesi gerektiğini,

devletin bu anlamda hayat ile temas ettiği tüm alanlardan tasfiye edilmesi ve tıpkı şirketlerin yönetildiği gibi çıkar ve getiriye odaklanmış bir biçimde yönetilmesi gerektiğini savunur. Bu sayede devletler getiri elde edemediği alanlardan çekilmeye ve bu alanları gelir elde edebilecek şirketlere devretmeye başlar. Devletlerin sosyal politikalardan ve yatırımlardan elini çekmesi ile birlikte neoliberalizm nihai hedeflerinden birisine ulaşmış olur; artık bireyler kendi refahlarını elde etmek için daha fazla çalışmalı ve serbest piyasa ekonomisinin tanımış olduğu özgürlüklerden faydalanmalıdır.

David Harvey tarafından aktarıldığı gibi neoliberal düzen güçlü özel mülkiyet haklarının olduğu, serbest piyasanın ve serbest ticaretin temel alındığı ve bu çerçevede bireylerin beceri ve özgürlüklerinin olabildiğince serbest bırakıldığı bir kuramsal çerçeveye oturtulur. 1990'lar ve 2000'ler ile birlikte teknolojiye gerçekleşen büyük ilerlemeler bu sistemi tamamen işler hale getirir. Bazı kuramcıların ağ toplumu olarak adlandırdığı bu yeni toplumda neoliberal teorisyenler tarafından öznelerin, tarihin ve teknolojinin kendilerine bahsettiği en özgür ve en eşitlikçi dönemi yaşadıkları iddia edilse de Deleuze, Guattari, Lazzarato gibi filozoflar için bu sistem bir “makinesel kölelikten” başka bir şey değildir. Teknolojinin insan hayatına bu denli yayılması insanları bu makinelere bağımlı kılmış ve bu makinelerin hayatın her anına dokunması sebebiyle bir makinesel kölelik yaratılmıştır. Bu anlamda neoliberalizmin inşa ettiği bu makinesel sistemin sürdürülebilmesi için bireylerin yaşamlarının her anına ve aşamasına temas eden bir yönetimsellik modeli ortaya çıkmıştır. Bu model bireylerin içinde bulundukları “özne olma” modları üzerinden, bir toplumsallık inşa edilen “semiyotik” bir modeldir. Guattari ve Lazzarato'nun “toplumsal tabi kılma” olarak adlandırdıkları ve daha çok dilsel, göstergesel, simgesel anlamlar üzerinden ilerleyen bu modelde sinema gibi semiyotik evrenler üreten araçların önemi büyüktür. Ayrıca internetin yaygınlaşması ve akıllı telefonların bireylerin bir uzuvları gibi her anlarında yer alarak sürekli imgeler üretmesi ise çok daha önemlidir. Zira bireyler yaratılan bu evrenler ve üretilen öznelliklerle tam da neoliberalizme uygun bir şekilde “daha başarılı”, “daha güzel”, “daha yakışıklı”, “daha zeki”, “daha farklı”, “daha becerikli” olmak için büyük bir çaba gösterirler. “Kendi kendinin yatırımcısı”, “başarılı girişimci” gibi özne modellerine uygun bir hayatı

yaşamak için her yolu denerken “borçlanmış özneler olarak” yaşamlarını sürdürmeleri gerekir. Bu anlamda neoliberal sistemin devam etmesi bireylerin orta eğitimden başlamak üzere belli özne modelleri üzerinden bir borç ilişkisine sokulması ve filmlerde, dizilerde, sosyal ağlarda sürekli tüketen, “ben” merkezli yaşayan ve “daha” çok isteyen özneler olarak üretilmesine bağlıdır.

Kapitalist sistemin devamlığı her şeyden önce, hatta metaların üretilmesinden bile önce, bu metaları tüketecek farklı farklı özne modelleri üretilmesine bağlıdır. Bu açıdan bakıldığında sinema bu özne modellerini üretmesi ve seyircilere aktarmasından dolayı öznellik üretiminin yaşadığımız çağ ve toplumsallıkla ilişkisini anlamak ve tanımlamak yönünden oldukça büyük bir öneme sahiptir. Sinema bir yanıyla filmlerde üretmiş olduğu karakter (özneler) aracılığıyla bireylerin bilinçlerine hitap etmekte ve belli özne modellerine göre davranmalarını istemekte diğer yandan ise Lazzarato’nun ifade ettiği gibi öznelerin “birey öncesi bileşenlerine, algı biçimlerine, hissetme, görme, düşünme vb. biçimlerine” seslenmektedir.

Bu anlamda sinemada öznellik üretimi üzerine yapılan çalışmalar sinemanın ortaya çıktığı ilk günden bu yana genellikle anlatı tartışmalarına koşut bir şekilde ilerlemiştir. Özetle klasik anlatı stiline sahip filmlerin, karakterler ve olay örgüsü üzerinden bütünlüklü bir özne temsili sunduğu fakat bu temsiliyet üzerinden yaratılan özdeşleşme sebebiyle izleyiciyi tam da öznellik üretiminin gerektirdiği şekilde ideolojik ve politik olarak pasif bir özne şeklinde konumlandığı açıktır. Aynı şekilde modernist anlatı stiline sahip filmlerin ise bütünlüklü, ne istediğini bilen, yüce amaçlara sahip karakterler yaratmak yerine, kafası karışık, mutsuz, ne istediğini bilmeden hareket eden karakterler yaratarak, izlenilen şeyin yapıntı bir eser olduğunu sürekli olarak öne çıkaran anlatım tarzıyla izleyiciyi film sürecinin anlam dünyasına katkı da sunabilecek şekilde aktif bir özne pozisyonunda değerlendirdiği açıktır. Bu anlamda filmlerinin anlatı stillerinin, sistematik yapıları sayesinde aslında izleyici öznenin verili öznellikleri kabul etmesini sağlayan, yani düşünümsel bilinci geri plana iten ya da izleyici öznenin verili öznellikleri eleştirdiği ve üzerine düşündüğü, yani düşünümsel bilincini ön plana çıkaran bir yapıya sahip olduğunun altını çizmek gerekir.

“2000 Sonrası Hollywood Sinemasında Öznellik Üretimi” isimli bu çalışmada Hollywood sinemasının üretmiş olduğu anlatı yapıları tarihsel ve biçimsel olarak incelenmiş ve bu anlatı yapılarının özne ve öznellik üretimi kavramlarıyla nasıl ilişkilerinin olduğu ortaya konmuştur. Öznelğin Hollywood sinemasındaki anlatı stillerine göre ne tür farklılıklar gösterdiği, anlatıların hangi unsurları aracılığıyla üretildiği, filmlerdeki üretim süreçleri ve anlatı yapılarına göre ne tarz farklılıklar gösterdiği araştırılmıştır. Buna göre filmlerin biçim ve içerik anlamında tüm anlatı yapıları üzerinden farklı öznellik biçimlerini temsil ettiği ve bunun da izleyici öznedeki anlatı yapıları bakımında farklı etkilerinin olduğu ortaya konmuştur.

Çalışmada Aydınlanma çağından günümüze kadar özne ve öznellik kavramlarının tarihsel ve eleştirel açıdan izi sürülmüş ve günümüzde öznellik üretim tarzlarının farklı veçheleri incelenmiştir. Anlatı kavramı hem edebiyat açısından hem de sinema açısından değerlendirilerek sinemada yaygın olarak kullanıldığı düşünülen anlatı stilleri ve bu stillere ait unsurlar Hollywood sineması bağlamında ele alınmıştır. Buna göre klasik anlatı stilinin yapısal kodları üzerinden özellikle 1990’lardan sonra nasıl dönüşümler geçirdiği ve Hollywood’un bir yanıyla bu anlatı stiline dair film üretimine devam ederken diğer yanıyla postmodernist anlatı olarak adlandırılan yeni anlatı stilinde ne tarz anlatısal unsurları içerdiği ve klasik anlatıdan hangi noktalarda farklılaştığı ortaya konmuştur. Klasik anlatı stilinin biçim ve içerik üzerinden (konusu ne kadar politik olursa olsun ve filmde ne kadar radikal özneler anlatırsa anlatsın seyirciyi bir gerçeklik yanılsaması üzerinden pasifleştirdiği için) egemen öznellik kalıplarını yeniden ürettiği, modernist ya da post-modernist anlatının ise kendine dönüşlü/öz göndergesel anlatı stili kullanarak (konusu hiç politik olmasa ve doğrudan öznelerle ilgili olmasa bile seyirciyi bir yapıntı bir eser izlediği üzerinden aktifleştirdiği için) egemen öznellik tarzlarını eleştirdiği ve günümüz öznelliklerini alternatif bakış açıları üzerinden ele aldığı ortaya konmuştur. Klasik ve Modernist anlatı tarzlarının öznellik üretimi ile ilgili doğrudan bağlantılarının aksine Postmodernist anlatıda, barındırdığı anlatısal (biçim-içerik) unsurların melezliği sebebiyle dolaylı bazı bağlantıların olduğu ifade edilmiştir.

Daha sonra araştırmanın yöntemi ve sınırlılıklarına değinmenin ardından bir yandan 2000 sonrası Hollywood sinemasında yaygın olan motifler değerlendirilerek ve

Bordwell, Elsaesser, Berg, Corrigan gibi kuramcıların Hollywood sinemasının hem klasik hem de modernist anlatı kalıplarını kullandığı bu yeni anlatı biçimi üzerine düşünceleri incelenmiş, diğer yandan ise tüm dünyada internetin yaygınlaşması ve streaming olgusunun sinema endüstrisinde egemen olması üzerinden, Hollywood'un sadece anlatı stiline değil fakat büyük bir sistem olarak yapım, dağıtım ve gösterim ağının değiştiği vurgulanmıştır. Ayrıca çalışmanın üçüncü bölümünde anlatı stillerinin belirleyici özellikleri ve film evreninde üretilen özneler (karakterler) üzerinden filmler ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Bu çerçevede;

- İlk olarak, anlatı yapısına bakılmaksızın üretilen ve seyircilere gösterilen bütün filmlerin öznellik ürettiğini belirtmek gerekir. Filmler izleyiciye, karakterler aracılığıyla yarattıkları özne olma biçimleri üzerinden seslenir.
- Bir filmi öznellik üretimi açısından değerlendirmek için derinlemesine bir karakter incelemesinden daha fazla bilgiye ihtiyaç vardır. Bu anlamda karakterle birlikte filmin tüm anlatı unsurlarının nasıl ele alındığının ve anlatılan konuyla ilgili olarak anlatı öğelerinin kullanımıyla ne tarz özne tasarımlarının ortaya koyduğunun incelenmesi gerekir.
- Filmler incelenen örneklerde de görüldüğü gibi tamamen klasik anlatı tarzının ya da tamamen modernist anlatı tarzının öğeleriyle değerlendirilemez. Örneğin çalışmada incelenen filmler arasında karakterler ve olay örgüsü açısından tutarlı ve bütünlüklü özne tasarımları sunmayan filmlerin, biçimsel açıdan klasik anlatı sinemasının görsel estetiğini kullandığı görülmüştür. Bu anlamda öznellik üretimi ve filmlerin anlatı yapıları arasında mutlak bir bağlılık söz konusu değildir.
- İzleyiciyi düşünsel bir süreç içerisine sokmaktan daha çok rahatlamaya ve arındırmaya odaklanan klasik anlatı filmlerinde bir özne yanılsaması yaratmak için filmler genel olarak doğrusal bir zaman çizgisi üzerinde ilerler. Serim, çatışma, düğüm, çözüm yapısını birebir uygulayan bu filmlerde karakterlerin tüm eylemleri hem olay örgüsünün devamlılığı hem de anlatılan öyküyü izleyicinin anlaması için bir işlevsellik taşır. Neden-sonuç ilişkisine dayanan bu anlatıların sonucunda filmin başında bozulan denge yeniden kurulur.

- İzleyici gerçek anlamda bir özne olarak değerlendiren ve muhatap alan modernist anlatı filmlerinde ise bir özne ve öznellik sorgulaması yaratmak için filmler genel olarak nedensel boşluklara, epizodik yapılara, bilgi eksikliklerine sahiptir. Karakterlerin eylemleri başta olmak üzere anlatıya ait neredeyse tüm unsurlar klasik anlatıya karşıt bir biçimde öyküye ya da olay örgüsüne katkı sunmak yerine izleyiciye bir çözümsüzlük, bir sorgulama, kimi zaman ise korkuları ve anlamsızlıkları aktararak onu düşünsel bir sürecin içine itmeye çalışır.

- Yapılan bazı çalışmalarda, filmlerde öznellik üretimi genel olarak filmin söylevinde ya da film anlatısında öznenin konumlandırılmasında aranmaktadır. Oysa öznellik üretimi çok küçük bir detayda, bir diyalogda, bir bakışta ya da karakterin küçük bir eyleminde gerçekleşir. Örneğin bir karakterin bir şeyi satın aldıktan sonra ulaşmak istediği amaca ulaşması ya da başka bir karakterin ailesini dinlediği zaman huzuru bulması gibi küçük sahneler, özne olma tarzlarının seyirciye aktarıldığı ve genellikle fark edilmeyen semiyotik kullanımlarına örnek olarak gösterilebilir.

- Klasik anlatıda karakterler kahramanın yolculuğu üzerinden kurulan bir kişileştirmeye, eylemin gerçekleşmesine (fail), yüce amaçlara, içsel itkilere sahiptir ve son kertede film evrenindeki anlamın yaratılmasının merkezinde yer alır. Modernist anlatının yarattığı karakterler ise bu kişileştirmeye karşı bir şekilde yüce amaçlara ve iç çatışmalara sahip değildir. Hatta çoğu zaman (*Her* filminde olduğu gibi) arka plandan yoksun bir temsil ile kesin ve net bir amaçlara bile sahip olmazlar. Daha çok mutsuz, ne istediği konusunda fikri olmayan, hatta çoğu zaman yaşadıkları dünyaya yabancılaşmış bir şekilde temsil edilirler.

- *The Great Debaters* filmi örneğinde görüldüğü üzere, sinemada öznellik üretimi sadece ele alınan konunun politik olması, hatta doğrudan özneler ve öznellik ile ilgili olması üzerinden değerlendirilemez. Tarihin belli bir döneminde Amerika Birleşik Devletleri'nde "siyahi olmak" üzerine kurulan bu film anlattığı konu bakımından doğrudan siyahi öznelliği ile ilgili olsa da klasik anlatı yapısının tüm kodlarını kullanmasından ötürü izleyici öznde (ima edilen seyirci açısından) özdeşlik kurmanın ötesinde bir düşünsel sürece yol açmaz.

- Klasik anlatı tarzı içinde üretilen filmlerde mizansen ve biçimselliğe dair tüm öğeler içerikle ve olay örgüsü ile paralellik teşkil edecek şekilde düzenlenir.

İzleyicinin perdede yapıntı bir eser izlediğini fark etmemesi burada temel amaçtır. Bu anlamda filmin biçiminin “saydam” bir şekilde kurgulanması gerekir. Ancak modernist anlatı bu saydamlığa zıt bir şekilde “öne çıkarma” aracılığı ile zaman zaman bile olsa izlenilen eserin bir yapıntı olduğunu seyirciye aktarır.

- 2000 sonrası Hollywood sineması içinden seçilen ve incelenen filmlerde modernist anlatıya dair öykü, karakter ve olay örgüsü gibi öğeler çok sık kullanılsa da aynı kullanıma biçimsel öğelerin kullanımında rastlanmaz. İncelenen tüm filmler kamera kullanımı, devamlılık kurgusu, aydınlatma devamlılığı ve birçok unsur açısından değerlendirildiğinde klasik anlatı yapısına yakın bir kullanım sergiler. Bu anlamda Avrupa modernist sineması ile kıyas yapmak gerekirse, renk kullanımından, kamera hareketlerine kadar, karakterlerin yaşadıkları evreni güçlendirmek için kullanılan bu biçimsel derinlik, örneğin mizansene ait tüm öğelerin alt-üst edilmesi (bu filmler öykü, karakter ve olay örgüsü bakımından modernist anlatıya yakın olsa da) Hollywood (post)modernizmde bulunmaz.

- Ses tasarımı ve müzik kullanımı klasik anlatı açısından temel bir öneme sahip durumdadır. Filmlerde özdeşleşmenin güçlendirilmesi ve duygu aktarımının yoğunlaşmasını sağlamak için, müzik ve genel olarak ses kuşağı yardımcı unsur olarak kullanılır. Ancak bazı (post)modernist filmlerde müzikler, ses efektleri, hatta kimi zaman diyaloglar anlatıya zıtlık oluşturacak ve yaratılan gerçeklik izlenimini bozacak şekilde kullanılır.

- Bu anlamda Hollywood sinemasını Klasik, Post-Klasik ve Postmodern olarak tanımlayan kuramcılar üzerinden bir değerlendirme yapmak gerekirse Post-Klasik Hollywood olarak adlandıran ve genel hatları çizilen anlatı tarzı, Avrupa modernist sinemasına daha yakın unsurlara sahipken, özellikle 90’lardan sonra yaşanan değişimlerle birlikte ortaya çıkan Postmodern Hollywood anlatı tarzı ise hem klasik hem de modernist anlatı tarzından faydalanan melez bir anlatı tarzıdır.

Ayrıca çalışmanın üçüncü bölümünde seçilen film örnekleri, anlatısal yapıları, biçimsel öğeleri ve karakterleri inşa etmeleri bakımından, içerik ve biçim analizine odaklanılarak, betimleyici bir yöntemle ele alınmıştır. Buna göre klasik anlatı sineması, perdede seyirciye bütünlüklü bir karakter temsili üzerinden öykü anlatırken, aslında

izleyiciyi bir özne gibi görmek yerine, filmde ürettiği ideolojik anlamları ve özne olma tarzlarını iletmesi gereken bir alımlayıcı olarak görür. Bu anlamda klasik anlatı sinemasının seyircisini aslında bir özne olarak görmediğinin, film evreninde yarattığı özne temsilleri üzerinden mevcut sistemin bireylere empoze etmek istediği öznellikleri ürettiğinin altını tekrar tekrar çizmek gerekir. Bunun yanında modernist sinemanın izleyiciyi bir özne olarak gördüğünü ve perdede yaratılan gerçeklik yanılsamasını sürekli bir şekilde kırarak, kendilerine olmaları söylenen öznellikleri eleştirdiğini, izleyiciyi düşünsel bir sürecin içine sokarak gerçek anlamda özneleştirdiğini (faillik) vurgulamak gerekir.

Çalışmanın ikinci bölümünün son başlığında belirtildiği gibi bugün öznellik üretimini sinema politikasının temeli haline getirmek gerekmektedir. Zira sistemin bütün görsel-işitsel içerik üreten aygıtlara egemen olması, alternatif öznelliklerin üretilebildiği alanları ele geçirmesi başka bir olanak bırakmamakta ve bireyler kendilerini her an semiyotik bir kuşatma içerisinde bulmaktadır. Bu anlamda modernist filmler aracılığıyla yaratılmış olan öznelliklerin günümüz toplumlarında bir karşılığının olup olmaması tartışması hala geçerli bir tartışmadır.

Bugün neoliberal sistem kendisine muhalif olan bütün öznellikler de dahil olmak üzere, tüm özne tasarımlarını içselleştirmiş ve kendi mülkiyeti haline getirmiştir. Bu anlamda Donald Hall'ın kimliklerimizi ve öznelliklerimizi aslında bize verilmiş olan hazır bir menüden seçtiğimiz eleştirisi doğru ve geçerli bir eleştiridir. Filmlerde üretilen alternatif öznelliklerin realitede bir karşılığının olup olmadığı tartışmalarını bir kenara bırakarak, öznellik üretimini bir sinema politikası haline getirmeyi gündemde tutmak ve ısrarla talep etmek gerekmektedir. Sinema, bu öznelliklerin gerçek hayatta bir nüvesi olsun ya da olmasın, elinde bulundurduğu gerçeklik yaratma kapasitesiyle, gündelik hayatımızda sürekli olarak üretilen ve bireylere “daha özgür”, “daha kendi” olmaları için sunulan bu sözde öznelliklerin arkasında yatan gerçeği ortaya çıkaracak yeterliliğe sahiptir. Bu anlamda sinema Ranciere'in söylediği gibi (2005, s. 59) “verili bir deneyim alanı içerisinde önceden kimliklendirilebilir olmayan ve bu yüzden de kimliklendirilmesi o deneyim alanının yeniden şekillendirilmesine” bağlı olan yeni öznellik alanları ve biçimleri üretme kapasitesine sahiptir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Acar-Savran, G. (2004). *Özne-Yapı Gerilimi*. İstanbul: Kanat Yayınları.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Ahıska, M. (2015). *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Akay, A. (2018). *Felix Guattari: Öznellik Alanları*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Aristoteles. (2010). *Poetika* (çev. Samih Rifat). İstanbul: Can Yayınları.
- Assman, J. (2018). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (çev. Ayşe Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, R. (1988). *Anlatuların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2017). *Tüketim Toplumu* (çev. Nilgün Tural, Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2001). *Bireyselleşmiş Toplum* (çev. Yavuz Alogan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bauman, Z. (2011). *Postmodern Etik* (çev. Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Belton, J. (2013). *American Cinema/American Culture*. New York: McGrawHill.
- Benshoff, H., & Griffin, S. (2009). *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Newyork: Wiley-Blackwell.
- Berger, A. A. (1997). *Narratives in Popular Culture, Media and Everyday Life*. London: Sage Publication.
- Berger, J. (2009). *Görme Biçimleri* (çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek* (çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi.
- Best, S., & Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori* (çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Booker, M. K. (2007). *Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why it Makes Us Feel So Strange*. Westport: Praeger Publishers.
- Bora, A. (2010). *Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in The Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (2010). *Sanat Sineması Anlatımı* (çev. Emrah Suat Onat). A. Karadoğan içinde, *Sanat Sineması Üzerine*. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film Sanatı: Bir Giriş* (çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki Yayınları .

- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (2005). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Bourdieu, P. (1995). *Pratik Nedenler* (çev. Hülya Tufan). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2009). *Bekarlar Balosu* (çev. Çağrı Eroğlu) . Ankara: Dost Kitabevi.
- Bourdieu, P. (2012). *Bir Otoanaliz İçin Taslak* (çev. Murat Erşen). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bowie, A. (2003). *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche* . Manchester University Press.
- Branigan, E. (1984). *Point of View in The Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. New York: Mouton Publishers.
- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. New York: Routledge
- Bronowski, J., & Mazlish, B. (2012). *Batı Düşünce Tarihi* (çev. Elvan Özkavruk Adanır). İstanbul: Say Yayınları.
- Buhr, M., Schroder, W., & Barck, K. (2006). *Aydınlanma Felsefesi* (çev. Veysel Atayman). İstanbul: Yeni Hayat Kütüphanesi.
- Bumin, T. (2010). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (çev. Sabri Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Canetti, E. (2006). *Kitle ve İktidar* (çev. Gülşat Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Castells, M. (2008a). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür - Binyılın Sonu* (çev. Ebru Kılıç). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Castells, M. (2008b). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür - Ağ Toplumunun Yükselişi* (çev. Ebru Kılıç). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Castells, M. (2008c). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür - Kimliğin Gücü* (çev. Ebru Kılıç). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cevizci, A. (1997). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Paradigma Yayınları.
- Cevizci, A. (2011). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2013). *17. Yüzyıl Felsefesi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Chamarette, J. (2012). *Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity beyond French Cinema*. Newyork: Palgrave Macmillan.
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (çev. Özgür Yaren). Ankara: De Ki Yayınları.
- Chiesa, L. (2007). *Subjectivity and Otherness: A philosophical reading of Lacan*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Constable, C. (2015). *Postmodernism and Film*. New York: Columbia University Press.
- Currie, M. (1998). *Postmodern Narrative Theory*. New York: Macmillan Press.
- Çiğdem, A. (2011). *Aydınlanma Düşüncesi*. İstanbul : İletişim Yayınları.
- Çotuksöken, B. (2010). *Felsefe: Özne-Söylem*. İstanbul: Notos Kitap.

- Dardot, P., & Laval, C. (2012). *Dünyanın Yeni Aklı: Neoliberal Toplum Üzerine Deneme*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları .
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar* (çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. (2000a). *Kant Üzerine Dört Ders* (çev. Ulus Baker). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Deleuze, G. (2000b). *Nietzsche ve Felsefe* (çev. Ferhat Taylan). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2004). *Proust ve Göstergeler* (çev. Ayşe Meral). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Deleuze, G. (2009a). *İki Delilik Rejimi - Metinler ve Söyleşiler* (çev. Mahir Ender Keskin). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2009b). *İssız Ada ve Diğer Metinler* (çev. Mahir Ender Keskin). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2013). *Foucault* (çev. Burcu Yalım, Emre Koyuncu). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket-İmge* (çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2015). *Anlamın Mantığı* (çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2016). *Ampirizm ve Öznellik* (çev. Ece Nahum). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (1993). *Kapitalizm ve Şizofreni 2: Kapma Aygıtı* (çev. Ali Akay). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2001). *Felsefe Nedir?* (çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2005). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). *Anti-Ödipus - Kapitalizm ve Şizofreni 1* (çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Descartes, R. (1942). *İlk Felsefe Üzerine Metafizik Düşünceler* (çev. Mehmet Karasan). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Vakfı Yayınları.
- Diken, B., & Laustsen, C. (2008). *Filmlerle Sosyoloji* (çev. Sona Ertekin). İstanbul: Metis Yayınları.
- Doy, G. (2005). *Picturing The Self: Chancing Views of The Subject in Visual Culture*. London: I.B.Tauris.
- Eşli, M. Ö. (2011). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi* (çev. Hakkı Hünler vd.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Eco, U. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (çev. Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Elsaesser, T., & Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film*. New York: Oxford University Press.

- Engels, F. (2013). *Ütopyadan Bilime Sosyalizm* (çev. Yılmaz Onay). İstanbul : Evrensel Basım Yayın.
- Ferry, L. (2012). *Homo Esteticus* (çev. Devrim Çetinkasap). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzeni* (çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Hil Yayınları.
- Foucault, M. (2012). *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar 4* (çev. Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2013). *Büyük Yabancı: Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar* (çev. Savaş Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault, M. (2013). *Hapishanenin Doğuşu* (çev. Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2* (çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay). İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *Öznenin Yorumbilgisi* (çev. Ferda Keskin). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Freud, S. (1997). *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Freud, S. (2002). *Metapsikoloji* (çev. Emre Kapkın, Ayşe Tekşen). İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, S. (2009). *Düşlerin Yorumu I* (çev. Emre Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, S. (2010). *Düşlerin Yorumu II* (çev. Emre Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları.

- Freud, S. (2014). *Haz İlkesinin Ötesinde - Ben ve İd* (çev. Ali Babaoğlu). İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2015). *Arzu Dürtü ve Çatışmaları Açığa Çıkarma* (çev. Ahmet Yücel Aksoy). İstanbul: Yason Yayıncılık.
- Frosh, S. (2014). *Identity Crisis: Modernity, Psychoanalysis and the Self*. Newyork: Palgrave Macmillan.
- Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Güvenç, B. (1997). *Türk Kimliği*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları* (çev. Ersin Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2010a). *Mahremiyetin Dönüşümü* (çev. İdris Şahin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2010b). *Modernite ve Bireysel Kimlik - Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum* (çev. Ümit Tatlıcan). İstanbul: Say Yayınları.
- Girard, R. (2001). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* (çev. Arzu Etensel İldem). İstanbul: Metis Yayınları.
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze & Guattari: Arzu Politikasına Giriş* (çev. Rahmi G. Öğdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gordon, R. S. (1996). *Pasolini: Forms of Subjectivity*. Oxford: Clarendon Press.
- Guattari, F. (1984). *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*. Penguin.
- Guattari, F. (1995). *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*. New York: Indiana University Press.
- Guattari, F. (2000). *Üç Ekoloji* (çev. Ali Akay). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Guattari, F. (2007). *Chaosophy: Text and Interviews 1972-1977*. London: SEMIOTEXT(E).
- Hall, D. E. (2004). *Subjectivity*. New York: Routledge Taylor & Francis.
- Hamann, T. H. (2009). Neoliberalism, Governmentality, and Ethics. *Foucault Studies*, 37-59.
- Hampson, N. (1991). *Aydınlanma Çağı* (çev. Jale Parla) . İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Haraway, D. (2006). *Siborg Manifestosu - Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-Feminizm* (çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Harvey, D. (2015). *Neoliberalizmin Kısa Tarihi* (çev. Aylin Onacak). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Holland, E. W. (2013). *Deleuze ve Guattari 'nin Anti-Oedipus 'u Şizoanalize Giriş* (çev. Ali Utku, Mukadder Erkan). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Horkheimer, M. (2018). *Akıl Tutulması* (çev. Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1991). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Jain, D. (2014). *Özgürleşme Makineleri Deleuze ve Marx* (çev. Aslı İkizoğlu). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Jameson, F. (2008). *Modernizm ideolojisi* (çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği* (çev. Nuri Plümer, Abdukadir Gölcü). İstanbul: Nirengi Kitap.

- Kant, I. (1984). *'Aydınlanma Nedir?' Sorusuna Yanıt (1784), Seçilmiş Yazılar* (çev. ve der. Nejat Bozkurt) . Ankara: Remzi Kitabevi.
- Kolker, R. P. (1999). *Yalnızlık Sineması*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980* (çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (çev. Özge Çelik). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kramer, P., & Tzioumakis, Y. (2018). *The Hollywood Renaissance: Revisiting American Cinema's Most Celebrated Era*. New York: Bloomsbury Academic.
- Lacan, J. (2004). *Ecrits: A Selection*. W. W. Norton & Company;.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Laclau, E. (2000). *Evrensellik, Kimlik ve Özgürleşme* (çev. Ertuğrul Başer). İstanbul: Birikim Yayınları .
- Lazzarato, M. (2014). *Borçla Yönetmek* (çev. Şule Çiltaş). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Lazzarato, M. (2015). *Borçlandırılmış İnsanın İmali* (çev. Murat Erşen). İstanbul: Açılım Kitap.
- Lazzarato, M. (2016a). *Göstergeler ve Makineler - Kapitalizm ve Öznellik Üretimi* (çev. Ferda Nur Demirci). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Lazzarato, M. (2016b). *Video Felsefe* (çev. Şule Çiltaş Solmaz). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Lebow, A. (2012). *The Cinema of Me: The Subject and Subjectivity in First Person Documentary*. Newyork: Wallflower Press.

- Lektorsky, V. (1998). *Özne Nesne Biliş* (çev. Şükrü Alpagut). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Lukacs, G. (1998). *Tarih ve Sınıf Bilinci* (çev. Yılmaz Öner). İstanbul: Belge Uluslararası Yayıncılık.
- Lyotard, J. F. (2013). *Postmodern Durum* (çev. İsmet Birkan). İstanbul: Bilgesu Yayıncılık.
- Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay: A Psychological Study*. USA: D. Appleton and Company.
- MacBean, J. R. (2006). *Sinema ve Devrim* (çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Mannheim, K. (2002). *İdeoloji ve Ütopya* (çev. Mehmet Okyayuz). Ankara: Epos Yayınları.
- Mansfield, N. (2006). *Öznellik* (çev. Hüsamettin Çetinkaya, Rahmi Durmaz). İzmir: Aralık Yayınları.
- Marx, K. (2013). *Kapital - Cilt I* (çev: Mehmet Selik & Nail Sathıgan). İstanbul: Yordam Kitap.
- Marx, K. (2018). *Grundrisse - Ekonomi Politiğin Eleştirisi İçin Ön Çalışma* (çev. Sevan Nişanyan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (1991). *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri* (çev. Muzafer Erdost) . Ankara: Sol Yayınları.
- Megill, A. (1985). *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida* (çev. Tuncay Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Miller, T., & Stam, R. (2004). *A Companion to Film Theory*. Australia: Blackwell Publishing.

- Miller, W. (1993). *Anlatı Filmleri ve Televizyon İçin Senaryo Yazımı* (çev. Yılmaz Büyükerşen, vd.). Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Morley, D., & Robins, K. (1997). *Kimlik Mekanları* (çev. Emrehan Zeybekoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mutlu, E. (1998). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Nancy, J.-L., Connor, P., & Cadava, E. (1991). *Who Comes After The Subject*. New York: Routledge.
- Nelmes, J. (2012). *Introduction to Film Studies*. New York: Routledge.
- Nietzsche, F. W. (2001). *İyinin ve Kötünün Ötesinde (Bir Gelecek Felsefesinin Açış)* (çev. Ahmet İnam). İstanbul: Yorum Yayınevi.
- Nietzsche, F. W. (2008). *Böyle Söyledi Zerdüşt* (çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Nietzsche, F. W. (2010a). *Güç İstenci* (çev. Nilüfer Epçeli). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. W. (2010b). *Ahlakın Soykütüğü Üzerine* (çev. Ahmet İnam). İstanbul: Say Yayınları.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Oktuğ, M. (2007). *Sinemada Anlatı: Senaryo*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Onega, S., & Landa, J. (2003). *Anlatıbilime Giriş* (çev. Yurdanur Salman - Deniz Hakyemez). İstanbul: Adam Yayınları.

- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik* (çev. Ayşegül Bahçıvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Öngen, T. (2009). Hangi Ekonomi Politik. M. K. Coşkun içinde, *Yapı Pratik Özne* (s. 19-36). İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Özyurt, C. (2007). *Küreselleşme Sürecinde Kimlik ve Farklılaşma*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Parkan, M. (1993). *Sinema Estetiği ve Godard*. İzmir: İleri Kitabevi.
- Petric, V. (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm* (çev. Güzin Yamaner). Ankara: Öteki Yayınları.
- Ponty, M. M. (2006). *Algının Önceliği ve Onun Felsefesi Sonuçları* (çev. Yusuf Yıldırım). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Preciado, P. B. (2013). *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. New York: The Feminist Press at CUNY.
- Propp, V. (2018). *Masalın Biçimbilimi* (çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ranciere, J. (2005). *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe* (çev. Hakkı Hünler). İzmir: Aralık Yayınları.
- Ranciere, J. (2007). *Siyasalın Kıyısında* (çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ranciere, J. (2013). *Özgürleşen Seyirci* (çev. E. Burak Şaman). İstanbul: Metis Yayınları.

- Ranciere, J. (2015). *Demokrasi Nefreti* (çev. Utku Özmakas). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Read, J. (2019, 02 04). *Öznellik Üretimi* (çev. Hüsamettin Çetinkaya). Sınırdan: <http://sinirdan.blogspot.com/2013/03/oznellik-uretimi.html> adresinden alındı
- Ricoeur, P. (2005). *Zaman ve Anlatı: bir - Zaman ve Olay Örgüsü Üçlü Mimesis* (çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ricoeur, P. (2010). *Başkası Olarak Kendisi* (çev. Hakkı Hünler). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Robbins, K. (2013). *İmaj* (çev. Nurçay Türkoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rose, N. (2009). *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century*. California: Princeton University Press .
- Rousseau, J.-J. (2007). *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev* (Çev. Selahattin Eyüboğlu). İstanbul : İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rushton, R. (2011). *The Reality of Film: Theories of filmic reality*. New York: Manchester University Press.
- Rushton, R. (2013). *The Politics of Hollywood Cinema: Popular Film and Contemporary Political Theory*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sartre, J.-P. (2015). *Öznellik Nedir?* (çev. İnci Malak Uysal). İstanbul : Can Yayınları.
- Schultz, T. W. (1961, Mart). Investment in Human Capital. *The American Economic Association* Vol. 51, s. 1-17.

- Sennett, R. (2005). *Saygı* (çev. Ümmühan Bardak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2008). *Karakter Aşınması* (çev. Barış Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Skeggs, B. (2002). *Formations of Class and Gender*. Sage Publications.
- Sütçü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, İstanbul: Sentez Yayınları.
- Şener, S. (2003). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Yayınları.
- Tanilli, S. (2006). *Yaratıcı Aklın Sentezi: Felsefeye Giriş*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Tecimer, Ö. (2006). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B Yayınları.
- Touraine, A. (2002). *Modernliğin Eleştirisi* (çev. Hülya Tufan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Vertov, D. (2007). *Sine-Göz* (çev. Ahmer Ergenç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- West, D. (1998). *Kısa Avrupası Felsefesine Giriş* (çev. Ahmet Cevizci) . İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Çev. Bülent Doğan, Zafer Aracagök). İstanbul: Metis Yayınları.

- Yücel, T. (1993). *Anlatı Yerlemleri: Kişi/Süre/Uzam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Zizek, S. (2003). *Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojinin Yok Merkezi* (çev. Şamil Can). İstanbul: Epos Yayınları.
- Zizek, S. (2004). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş* (çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Zizek, S. (2008). *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Makaleler

- Baudry, J.-L. (1974-1975). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly*, 39-47.
- Berg, C. R. (2006). A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect". *Film Criticism*, 5-61.
- Butler, J. (2012). Bedenler ve İktidar, Tekrar . *Cogito - Michel Foucault - Sayı 70-71 / Yaz 2012 Yapı Kredi Yayınları, İstanbul* .
- Demirtaş, M. (2016). Arzu ve Etik. *Cogito: Gilles Deleuze: Ortadan Başlamak* (Sayı 82 - Kış), 177-198.
- Gambetti, Z. (2012). Foucault'dan Agamben'e Olağanüstü Halin Sıradanlığına Dair Bir Yanıt Denemesi. *Cogito - Michel Foucault - Sayı 70-71 / Yaz 2012 Yapı Kredi Yayınları, İstanbul*.
- Gürkan, H., & Ozan, R. (2014). Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood'da Dönüşümü. *Global Media Journal*, 154-184.

- Gürsoy, Ö. (2018). Siyaset (veya Etik): Foucault'nun "Kendilik İlişkisinin" Normatif Bağlılığı . *Cogito - Neoliberalizmde Öznellik - Sayı 91/ Güz 2018 Yapı Kredi Yayınları, İstanbul* , 97-113.
- Koçak, D. Ö. (2012). Sinemada Postmodernizm. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 65-87.
- Özmakas, U. (2012). Foucault: İktidardan Biyoiktidara. *Cogito - Michel Foucault - Sayı 70-71 / Yaz 2012 Yapı Kredi Yayınları, İstanbul* .
- Rossi, A. (2018, Güz). Neoliberal Ruhlar (çev. Kürşad Kızıltuğ) . *Cogito - Neoliberalizmde Öznellik - Sayı 91/ Güz 2018 Yapı Kredi Yayınları, İstanbul*
- Read, J. (2012). Homo Economicus'un Bir Soykütüğü: Neoliberalizm ve Öznelğin Üretimi . *Cogito - Michel Foucault - Sayı 70-71 / Yaz 2012 Yapı Kredi Yayınları, İstanbul* .
- Revel, J. (2012). Kimlik, Doğa, Yaşam Üç Biyopolitika Yapıbozumu . *Cogito - Michel Foucault - Sayı 70-71 / Yaz 2012 Yapı Kredi Yayınları, İstanbul*.
- Wollen, P. (2002, Güz). Godard ve Karşı Sinema: 'Doğu Rüzgarı' (çev. Ertan Yılmaz). *Sinemasal*, s. 13-21.

Kitap İçi Bölüm

- Bordwell, D. (1996). Contemporary Film Studies and Vicissitudes of Grand Theory. D. Bordwell, & N. Carroll içinde, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Carroll, N. (1996). Prospects for Film Theory: A Personal Assessment. D. Bordwell, & N. Carroll içinde, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press .

- Choat, S. (2014). Deleuze, Marx ve Felsefenin Politikleşmesi . D. Jain içinde, *Özgürleşme Makineleri Deleuze ve Marx* (çev. Aslı İkizoğlu). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Eugeni, R. (2018). Birinci Şahıs Çekimi: Sinema ve Medyalar Arası Ağlar Arasındaki Öznelliğin Yeni Biçimleri (çev. M. Talha Altınkaya). B. Bakır, & M. Talha Altınkaya içinde, *Sinemasal - İdeoloji* (s. 177-190). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Habermas, J. (2000). Postmoderniteye Giriş: Bir dönüm noktası olarak Nietzsche (çev. Mehmet Küçük). M. K. (der) içinde, *Modernite Versus Postmodernite* (s. 236-262). Ankara: Vadi Yayınları.
- Habermas, J. (2014). Özne Merkezli Akla Karşı İletişimsel Akıl (çev. Sengün Meltem Acar). J. D. Faubion içinde, *Özneyi Yeniden Düşünmek* (çev. Abdullatif Tüzer vd) (s. 253-270). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Küçük, M. (2000). Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemleştirmenin İronisi. M. K. (der) içinde, *Modernite Versus Postmodernite* (s. 21-55). Ankara: Vadi Yayınları.
- Keskin, F. (2014). Özne ve İktidar. O. A. Michel Foucault (çev. Işık Ergüden içinde, *Özne ve İktidar* (s. 11-25). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Moure, J. (2011). The Cinema as Art of the Mind: Hugo Münsterberg, First Theorist of Subjectivity in Film . D. Chateau içinde, *Subjectivity: Filmic Representation and the Spectator's Experience* (s. 23-40). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Özkan, Ç. Z. (2017). Belgesel Sinemanın Gerçeklik İle İlişkisi. Kuruoğlu H içinde, *Belgesel Filmde Zamanın Ruhu* (s. 79-86). İzmir: Detay Yayıncılık.

Basılmamış Kaynaklar

- Barkot, Z. (2013). *1990 Sonrası Anaakım Hollywood Sinemasında Özne, Arzu ve Temsil İlişkisi*, . İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Göymen, A. Y. (2013). *Erken Dönem Varoluşçuluğun Modern Özne Eleştirisi, Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ildırar, Ş. (2008). *Film Biçimlerinin Algılanışı, Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özçınar, M. (2005). *Modern Öznenin Varoluş Sorunu ve Sinemadaki Yansıması*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi
- Topçu, G. (2005). *Sinemada Yeni Yönelimler: Dogma 95 Örneği ve Anlatı Yapısının İncelenmesi*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilimdalı

İnternet Kaynakları

- Çetinkaya, H. (2019, 2 4). *Kendi Olarak Öznenin Kuruluşu*. Sınırdan Blogspot: <http://sinirdan.blogspot.com/2016/09/kendi-olarak-oznenin-kurulusu.html> adresinden alındı
- Çetinkaya, H. (2019b, 02 04). *Namevcut Bir Merkez Nietzsche*. Sınırdan: <https://sinirdan.blogspot.com/2016/09/namevcut-bir-merkez-nietzsche.html> adresinden alındı
- Hurriyet. (2019, 03 24). *Hurriyet*. Hürriyet: <http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/32-milyon-kisi-kart-borclusu-40536974> adresinden alındı

- Kurumu, T. D. (2019, 2 29). *Türk Dil Kurumu*. TDK: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c9f784b5725e8.71405645 adresinden alındı
- Web, T. (2018, 12 19). *TDK Web*. TDK Web: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5ca8e18976c283.87026803 adresinden alındı
- Wikipedia. (2018, 10 27). *Wikipedia/Subjectivity*. Wikipedia: <https://en.wikipedia.org/wiki/Subjectivity> adresinden alındı
- TDK. (2019a, 04 05). *TDK*. TDK: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ce1b68c9a3497.60006705 adresinden alındı
- Lazzarato, M. (2019, Mayıs 21). *Ekonomi ve Öznenliğin Üretimi*. Dünyanın Yerlileri: <http://www.dunyaninyerlileri.com/ekonomi-ve-oznelligin-uretimi/> adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

2004 ve 2008 yılları İç Anadolu’da ve İstanbul’da yerel televizyonlarda, reklam filmlerinde, ve dizi sektöründe kameramanlık, steadicam operatörlüğü yaptı. 2006-2008 yılları arasında Erciyes Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu’nda Radyo ve Televizyon Programcılığı Ön Lisans programını tamamladı. Daha sonra 2012 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve TV Bölümü lisans programından mezun oldu. 2014 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Yüksek Lisans dalından mezun oldu ve aynı yıl doktora eğitimine başladı. 2015 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Film Tasarımı Bölümü Kurgu Ses ve Görüntü Yönetimi Anasanat Dalı’nda araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı.