

'Gösteri Toplumu': Geleneksel Anlatı Sinemasının Simgesel Düzenlemeleri Üzerine Düşünmek

Barış KILINÇ, Elif Pınar KILINÇ *

'Gösteri Toplumu': Geleneksel Anlatı Sinemasının
Simgesel Düzenlemeleri Üzerine Düşünmek

'Comments on Society of the Spectacle': To Think on Symbolical
Compositions of Traditional Narration Cinema

Özet

Bu makalede, Guy Ernest Debord ve onun 'Gösteri Toplumu' kitabı ile geleneksel film anlatısının simgesel düzenlemeleri arasındaki ilişki konu edilmektedir. 'Gösteri Toplumu' kitabında Debord, fiziki ve toplumsal gerçekliğe ait bütün simgesel düzenlemelerin kitle iletişim araçlarına da yansıdığını ve bu araçların böylece, bu sahte gerçekliği yeniden ürettiğini iddia etmektedir. Sinemanın da bir yönüyle bir kitle iletişim aracı olduğu düşünülürse eğer özellikle geleneksel anlatı filmlerinin bu politik işlevi yerine getirdiğini söylemek mümkündür. Bunun doğru olup olmadığının tartışıldığı bu makalede ilk olarak, içerik ve biçim açısından 'Gösteri Toplumu' kitabı incelenmektedir. Bunun için Debord'un etkisi altında kaldığı Karl Marks, Georg Lukács ve Theodor W. Adorno gibi kuramcılardan yararlanılması gerektiği düşünülmektedir. İkinci olarak sözü edilen kitap çerçevesinde geleneksel anlatı filmlerindeki simgesel düzenlemelerin politik işlevleri üzerinde durulmaktadır. Bunun için 'Gösteri Toplumu' kitabının yanı sıra Debord'un sinema anlayışından da yararlanılmaktadır. Bu makale, nitel, betimleyici ve eleştirel bir çalışmadır.

Abstract

The subject of this article is the relation between the symbolical compositions of traditional film narration with Guy Debord and his book: 'Comments on Society of the Spectacle'. In his book, Guy Debord claims that all symbolical compositions are also reflected in mass media and so these media reproduce this fake reality. If it is considered that cinema is also a kind of mass media with one part, it is possible to say that especially traditional narration films perform this political function. In this article that includes the discussion of whether this is correct or not, first of all, the book: 'Comments on Society of the Spectacle' is analysed in terms of content and form. To do this, it is considered that there is a necessity to make use of the theoreticians like Karl Marks, Georg Lukács and Theodor W. Adorno that Debord was under the influence of. Second of all, the political functions of the symbolic compositions in traditional narration films are stressed in the context of the book which is talked about. For this, there has also made use of Debord's cinema perceptivity as well as the book 'Comments on Society of the Spectacle'. The article is a qualitative, descriptive and critical study.

Anahtar Kelimeler: Gösteri Toplumu, Guy Debord, Sinema, Eleştiri, Geleneksel Anlatı, Simgesel Düzenleme

Key Words: Society of the Spectacle, Guy Debord, Cinema, Criticism, Traditional Narration, Symbolical composition.

1. Giriş

Gündelik dilde genellikle 'yergi' olarak görülen eleştiri, bu anlamda, ister kişisel ister toplumsal olsun, ele alınan şeyin kusurlarını ya da yetersizliklerini sayıp dökmek anlamına gelir (Yücel, 2009, s. 2). Ancak bir şeyi eleştirmek sadece, onun olumsuz yanlarına dikkat çekmek değildir. Eleştiri, açığa çıkartmak ve anlamaktır da. Ele alınan konuyu, olumlu ve olumsuz bütün özellikleri ile görebilmek-

* Barış KILINÇ, Yard.Doç.Dr., Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, Yaygın Öğretim Bölümü, bkilinc@anadolu.edu.tr; Elif Pınar KILINÇ, Uzman, Anadolu Üniversitesi, Haber Merkezi Koordinatörlüğü, epkilicatan@anadolu.edu.tr

tir (İpşiroğlu, 1998, s 17). Asım Bezirci'ye göre ise açığa çıkartmak, anlamak ya da tanıtmanın dışında eleştiri, aynı zamanda önünde sonunda ele alınan konuyla ilgili bir yargıya varmak ve ona değer biçmektir. Değerler ve yargılar da toplumdaki ahlaksal, siyasal, kültürel oluşumlarla ve tabii ki ideolojiden bağımsız değildir (Bezirci, 1996, s. 10, 11).

“Doğrusunu söylemek gerekirse, dünyada, mevcut toplumsal düzene düşman olanlar ile fiilen bu tavırdan yola çıkarak hareket edenler dışında hiç kimsenin benim kitabıma ilgi duyacağına inanmıyorum” (Debord, 2006, s. 18, 19) der Debord. ‘Gösteri Toplumu’ kitabıyla, görsel olarak fiziki ve toplumsal düzenlemelerin tümünü, onların kapitalist üretim biçimiyle yakın ilişkisini göstererek eleştirir. Marksist bir bakış açısıyla bütün görsel simgelerin kapitalizmin koşullandığı sahte gerçekliğin ürünleri olduğunu düşündürür. Böylece fiziki ve toplumsal gerçekliğe ait görsel düzenlemelerin kapitalizmi zihinlerde sürekli yeniden üretmeye ve meşrulaştırmaya yaradığı yargısına vardırır.

Modern bir buluş olan sinemayı, bir kitle iletişim aracı olarak gösteri toplumunun ya da kapitalist üretim biçiminin koşullandığı sahte gerçekliğin önemli bir uzantısı olarak görmemek için hiçbir neden yoktur. Özellikle geleneksel anlatı filmlerini, bu değerlendirmelerin dışında tutmak; geleneksel anlatının simgesel düzenlemelerini kapitalist üretim biçiminin koşullandığı sahte gerçekliğe ait olmadığını söylemek mümkün değildir. ‘Gösteri Toplumu’ kitabı bu değerlendirmeyi neredeyse zorunlu kılmaktadır.

Bu makalede de, ‘Gösteri Toplumu’ kitabından hareketle geleneksel film anlatısının simgesel düzenlemeleri ve bu düzenlemelerin politik işlevi konu edilmektedir. Bu düşünceye bağlı kalarak geleneksel film anlatısının kapitalizmin koşullandığı sahte gerçekliği sürekli yeniden ürettiği iddia edilmektedir. Dolayısıyla bu makalede sözü edilen kitap bağlamında geleneksel anlatının simgesel düzenlemelerinin eleştirisinin yapılması amaçlanmaktadır. Bunun için öncelikle, literatür taramasıyla elde edilen veriler yardımıyla Debord’un politik mücadele ile geçen yaşamı ve ‘Gösteri Toplumu’ kitabı, onun politik konumunu belirleyen ve sözü edilen kitabında izleri açıkça görünen Karl Marks, Georg Lukács ve kendisiyle sanata bakış açısı nedeniyle örtüştüğü düşünülen Theodor W. Adorno gibi kuramcılarla birlikte ele alınmaya çalışılmaktadır. Sonrasında da bu tartışmalar bağlamında geleneksel anlatının simgesel düzenlemelerinin politik işlevleri üzerinde durulmaktadır. Bu makalenin nitel, betimleyici ve eleştirel bir çalışma olduğunu söylemek mümkündür.

2. Bulgular ve Yorum

2.1. Guy Ernest Debord ve ‘Gösteri Toplumu’

1931 yılında Paris’te doğan Debord, ‘Gösteri Toplumu’ kitabının girişinde, XX. yüzyılın ikinci yarısının en önemli düşünürlerinden biri olarak tanımlanır (Debord, 2006, s. 1). 30 Kasım 1994’te kalbine sıkıdığı bir kurşunla intihar etmesi, bazıları için sosyalist umutlarının pratik karşılığını bulamamasının hayal kırıklığına neden olarak gösterebilir, ancak onun yaşamı ile ilgili birazcık bilgi sahibi olan biri için bu intiharı, ‘başkaldırı’ olarak da nitelendirmek mümkündür. Çünkü Debord gibi kendi-

sini işçi sınıfı adına mücadeleye ve üretim araçları üzerindeki burjuva egemenliğini ne olursa olsun sonlandırmaya adanmış Marksist bir yönetmenin/yazarın pratiğinin içinde, gerçekçi bir çıkış umudu göremediğini söylemek zordur. Sosyalizm ve Barbarlık (Fra. Socialisme ou Barbarie) adlı Marksist bir grubun da üyesi olan, 1950'lerin sonunda yıkıcı bir sanat akımı olarak ortaya çıkmış ve Paris'teki 1968 devrimci gençlik hareketini de etkilemiş [Situasyonist Enternasyonal](#)'le (Fra. Internationale Situationniste) birlikte hareket ederek, devrimci bir sanat nasıl mümkün olabilir düşüncesi üzerinden sinemadan şiere değişik alanlarda birçok eser vermiş olması (Debord, 2006, s. 1), Debord'un oldukça umut dolu bir aktivist olduğunu kanıtlar. Kuram ile pratiği bir araya getirmeye çabalayan yazarın kendisi için söyledikleri ise bütün burada anlatılanları özetler niteliktedir:

“Guy Debord. Kendine soracak olursanız sinemacıdır. 1957 yılında kurulmuş olan Internationale Situationniste'in kurucularından ve üyesidir. Enternasyonel'in Fransız yayınlarının sorumluluğunu uzun süre üstlendi. Situasyonist ajitasyonun yayıldığı birçok ülkede, özellikle Almanya, İngiltere ve İtalya'da bu örgütlenmenin çeşitli faaliyetlerine de (Gondi ve Decayeux adı altında) kimi zaman katıldı. 1967 yılında 'Gösteri Toplumu'nu yayımladı. Ertesi yıl, 1968 Mayıs karışıklıkları sırasında en aşırı akımın öncüleri arasında yer aldı. Bu olayların ardından, Avrupa ve Amerika'daki aşırı-solcular üzerinde tezlerinin büyük etkisi oldu. Fransız. 1931'de Paris'te doğdu.” (Debord, 2006, s. 1)

Pratiğinin içinden gelen, onu teorileştirme ile uğraşan ve Lukácsçı anlamda yine pratiği dönüştürme kaygısı güden sosyalist bir yönetmenin/yazarın, umutsuzluğa düşerek intihar ettiğini düşünmek oldukça zordur. Yaşamı ile koşut bir yargıya varmak yerine daha anlamlı bir değerlendirme yapabilmek adına 'Gösteri Toplumu' kitabının önsözünde yazdıkları dikkate alınırsa eğer onun, hayalperest biri değil, Terry Eagleton'un 'Aykırı Sımlar' kitabında Lukács'ı tanımlamak için söylediği anlamda, radikal politikalar güttüğü için, hem normal insandan daha kuşkucu hem de kendine daha fazla güvenen, garip ve hibrid bir insan (Eagleton, 2006, s. 115) olduğu söylenebilir. Debord neredeyse Eagleton'un Lukács için söylediği nitelikleri kendinde barındıran biridir:

“Zihin, mevcudun hurafelerden arındırılmış soğuk bilgisini, onu aşmanın sıcak tahayyülünün hizmetine sokarak, olanı sorgulayan tavrını, özlenen arayan bir tavırla birleştirmelidir. Dünyaya saygı duyarken onu aynı anda reddetmelidir. Zihnin çevrisini sadık bir biçimde yansıtırken, onların üstüne dönüştürücü bir ışık tutarak hem lamba hem de ayna olması istenir. Durumu olduğu gibi görmeye çalışmayı engelleyen hayaller, durum için alternatifler yaratmak için çok önemlidir. Tahakküm eyleminin insanlarda fiziken rahatsızlık yaratacağı gelecek tahayyüllerinden etkilenirken, şimdiki zaman ayartmalarına duygusuz bir ifadeyle ve kaba bir şüphecilikle bakmalıyız. Eğer Romantik, dünyayı kendi arzularına uydurabiliyorsa, Realist zihnini dünyaya uydurabiliyorsa, devrimcinin bunun ikisini birden aynı anda yapması gerekir.” (Eagleton, 2006, s. 115)

Adını özellikle ilk filmi 'Sade İçin Ulumalar' (Fra. Hurléments en faveur de Sade- 1952) filminin gösterimi sırasında çıkan olaylar ve Paris' gelen Charles Chaplin'in yaptığı basın toplantısına yaptığı baskın ile duyuran Debord (Debord, 2006, s. 1) kelimenin tam anlamıyla eylemsel bir devrimcidir. 'Gösteri Toplumu' kitabının pratik faydası üzerine söylediklerine bakılırsa da Lukács'la oldukça benzer nitelikte bir düşünsel yönelime sahip olduğunu gösterir:

“Bu kitabı dikkatli bir şekilde okuyanlar, kitabın devrimin zaferine, harekâtlarının süresine, kat etmek zorunda kalacağı çetin yollara ve özellikle de kimi zaman düşüncesizce övülen, herkese mutluluk getirme kapasitesine dair hiçbir güvence vermediğini göreceklidir. Benim tarihsel ve stratejik bakış açım, yaşamın, sadece bizlere hoş gelmesi adına, acıların ve kötülüklerin yer almadığı bir idil olması gerektiğini; birkaç zenginin ve liderin kötülüğünün çoğunluğun bahtsızlığını tek başına yaratabileceğini, diğer bakış açıları kadar bile kabul edemez. Herkes kendi yarattığı eserlerin ürünüdür ve edilgenlik eken edilgenlik biçer. Sınıflı toplumun felaketi andıran bir şekilde çözülmesinin en önemli sonucu, insanlık kitesinin özgürlüğü gerçekten sevip sevmediğine dair yıllanmış sorunun tarihte ilk kez olarak aşılmış olmasıdır: Çünkü artık insanlar özgürlüğü sevmek zorunda kalacaktır.”(Debord, 2006, s. 33)

Debord, üretim araçları üzerine verilen mücadelenin bitmeyen bir süreci gerekli kıldığını bilen bir düşünürdür. Bu bağlamda hem Marks’tan hem de Lukács’tan etkilenmiştir ve bu etkilenişin izlerini, ‘Gösteri Toplumu’ kitabına bakarak özellikle bölümler arası geçişlerde başlıklar üzerinde kullanılan üst yazılardan sürmek mümkündür. Marks ve Lukács gibi Debord da devrimsel süreç ile ilgili benzer bir düşünsel stratejiye sahiptir:

“Sınıfsız bir toplum kurmayı ve bunu sürdürmeyi isteyen devrimin görevlerinin zorluğunu ve büyüklüğünü kabul etmek gerekir. Devrim; özerk proleter medislerin, kendileri dışında hiçbir otoriteyi ya da herhangi bir mülkiyeti tanımayarak, kendi iradelerini bütün yasalardan ve her türlü uzmanlaşmadan üstün tutarak, bireyler arasındaki ayrımları, meta ekonomisini ve devleti ortadan kaldıracığı her yerde rahatlıkla başlayabilir. Ama devrim ancak kendini evrensel olarak dayattığında, yabancılaşmış toplumdaki artakalan hiçbir biçime en ufak bir alan bırakmadığında zafere ulaşacaktır.”(Debord, 2006, s. 33)

Aslında bu sözleri ile Debord Marks’ın 1871’de yayımlanmış olan Uluslararası Emekçiler Birliği’nin basılı genel tüzüğünün önsözünde söylediklerini tekrar eder. Tıpkı Debord gibi Marks da bu önsözde,

“İşçi sınıfının kurtuluşunun işçi sınıfının kendi eseri olacağı; işçi sınıfının kurtuluşu için savaşımının, sınıfsal ayrıcalıklar ve tekeller için bir savaşım anlamına gelmediği, ama eşit hak ve görevler ve tüm sınıf egemenliğinin ortadan kaldırılması anlamına geldiği; emekçi insanın emek araçlarını – yani, yaşamın kaynaklarını- tekeline bulunduranlara iktisadi boyun eğmesinin, tüm biçimleriyle köleliğin, tüm toplumsal sefaletin, zihinsel düşkünlüğün ve politik bağımlılığın temelinde yattığı, işçi sınıfının evrensel kurtuluşunu amaçlayan tüm çabaların, bugüne değin, her ülkede emeğin çeşitli bölümleri arasındaki dayanışma yokluğundan dolayı başarısızlığa uğramış olduğunu...” (Marx ve Engels, 2000, s. 18, 19)

...söyler.

Lukács’ın işçi sınıfı ile ilgili tespitleri de Debord’un düşünceleri ile çakışır. Lukács’a göre emekçilerin gerçekleştirecekleri idealleri, gidecekleri bir son hedefleri yoktur. Çünkü son hedef aslında

sürekli yinelenen ve yinelenmesi gereken, kendi bilincinde olmanın, olmazsa olmaz koşulu, bütün ile ilişkidir: toplumun süreç halindeki bütünüyle ilişki. Dolayısıyla mücadelenin her aşaması ve her noktası bu son hedef sayesinde devrimci bir anlama bürünebilir. Bu, evrimsel bir süreçtir. Dolayısıyla günlük, basit ve yavan gibi görünen her noktanın, bu bütünle ilişki içinde bilinçli duruma dönüşmesiyle gerçekliği, yaşamının bilgisi edinilebilir (Lukács, 1998: 82).

Bazı temel farklılıklar da söz konusudur. Fragmanlar halinde kurgulanmış 'Gösteri Toplumu' kitabında kullanılan biçim aslında bu temel farklılığı göstermeye yetecektir. Kitap dikkatle incelendiğinde Debord'un, Lukács'ın 'Tarih ve Sınıf Bilinci'nde teorik temellerini attığı 'Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı', 'Avrupa Edebiyatı ve Varoluşçuluk' ve özellikle 'Tarihsel Roman' gibi kitaplarında 'gerçekçi' olarak nitelendirdiği klasik roman geleneğinden örneklerle anlatmaya çalıştığı bütünün bilgisinin edimi ve sunumu ile ilgili kaygısını duymadığı görülür. Tıpkı Lukács'tan etkilenen Adorno'nun, son noktada ondan ayrışmasına benzer bir eğilimle, Debord da ondan ayrılır. Edward Said'in, Adorno'nun Lukács'tan ayrıştığı nokta üzerine söyledikleri bu eğilimi anlamak için oldukça önemlidir:

"Felsefi açıdan, Lukács'ın 'Tarih ve Sınıf Bilinci'nin yol göstericiliği olmadan bir Adorno düşünülemez. Buna karşılık, Lukács'ın erken dönem çalışmalarının muzafferaneliği ve zimmî aşkınlığını reddi göz ardı edilerek de bir Adorno düşünülemez. Lukács, hem romanın hem de proletaryanın sınıf bilincinin yeniden yazılan epikleri gibi anlatı biçimlerinde özne-nesne ilişkisi ve çatışmalarının, parçalanma ve kaybolmuşluğun, modernliğin ironik perspektivizminin açıkça hissedildiğini, cisimleştiğini ve gerçekleştiğini savunurken; Adorno, Lukács'a karşı çıktığı ünlü denemesinde dile getirdiği gibi, bu görüşün baskı altında gerçekleşen sahte bir uzlaşma olduğunu düşünür. Modernlik kıymetsiz, telafisi olmayan bir gerçekliktir ve Adorno'nun kendi felsefi pratiği kadar yeni müzik de her zaman bu gerçekliğin malum hatırlatıcısı olmayı görev edinmiştir... (Said, 2008, s. 37)."

Debord da sahte uzlaşmayı reddeden parçalı anlatımla ilgili söylenenlere benzer bir biçimle kitabını şekillendirir. Gösteri toplumunun bu sahte uzlaşmanın bir uzantısı olduğunu düşündüğü için kitabında karşıt bir simgesel düzenlemeyi tercih eder. Alışılan simgesel düzenlemelerin görsel olarak sözü edilen meta üretim sürecine özgü sahte uzlaşmaya hizmet ettiğini düşünür: Debord'a göre "yaşamın her bir görünümünden kopmuş imajlar, bu yaşamın birliğini yeniden kurmanın artık mümkün olmadığı ortak bir bakışta kaynaşır. Kısmi olarak göz önünde bulundurulmuş gerçeklik, ayrı bir sahte-dünya olarak, salt seyrin nesnesi olarak kendi birliğinde sergilenir." (Debord, 2006, s. 35) Debord da tıpkı Adorno gibi burjuva avuntularla; yani süsleme, yanılısma, uzlaşma, iletişim, hümanizm ve başarıyla savaşırken, sanatı savunmanın imkânsız hale geldiğinin (Said, 2008, s. 37) düşünüldüğü noktadadır.

Adorno'daki modernizmin idealize ettiği ve meta üretim sürecinin gereklilikleri doğrultusunda şekillenen sahte uzlaşımı reddetme eğilimi, aslında her şeyi; yani özne-nesne arasındaki dolaysız ilişkiyi paramparça eden kapitalist üretim biçimine karşı, kendi silahıyla saldırmayı içerir (Said, 2008, s. 40, 41). Bu silah, bu süreci kitlelerin gözünde idealize ederek uzlaştırmaya çalışan burjuvazinin kültürel araçlarına karşı çalışır. Yani parçalı anlatım, organik olmayan parçalı yaşamın rahatsızlığını sonuna kadar duyurmayı amaçlar. Çünkü burjuvazinin bilimsel, sanatsal ve kültürel araçları bu

rahatsızlığın üstünü örtmeye, olanı olduğu gibi yeniden üretmeye ve olanı olduğu gibi kitlelerin uyumunu kusursuz bir şekilde sağlamaya yöneliktir. Öyle ki, bu sürece tek bir uzvuyla uzmanlaşarak katkıda bulunan, bu uzmanlık bilgisiyle bütünü algılamaya çalışan ve bu bilginin yetersiz kalması nedeniyle bağımlı hale gelerek, kendi durumunu egemen iktidarın söylemi doğrultusunda kabul eden bireyi, ideolojik olarak yanlış bilince sürükler. Sınıfsal bir aidiyetle mücadele etme çabasını daha baştan sonuçsuz ve boşuna bir çaba olarak ilan ederek bunu sömürülenlerin zihnine işler. Özellikle burada bilimsel, sanatsal ve kültürel araçlar, birer ideolojik aracı haline dönüşerek, var olan üretim düzeneğine dural, sonsuz, kusursuz ve ideal bir mekanizma olarak tanrısallık atfeder. Bu atf, Louis Althusser'in söylediği anlamda, gerçekliğe denk düşme de zorunlu bir yanılsama olarak, sahte gerçekliğin imgesel olarak yeniden üretimidir ve ideolojiktir (Althusser, 2008, s. 391-400). Dolayısıyla bu maddi durum, esirlerine kendini tanrısız düzeneğin içine sokuşturulmuş çaresiz bir araç gibi hissettirir. Böylece meta üretim sürecinin hiçbir belirsizliğe yer vermeden kusursuz bir şekilde çalışması garanti edilir. Özne (insan) ile nesne (doğa-toplum) arasındaki organik ilişkiyi, doğal olmayan bir biçimde yeniden inşa ederek bunu gerçek ve doğal bir süreçmiş gibi algılanmasını sağlamak, burjuvazi iktidarının en önemli çabası ve amacıdır.

Lukács, 'Tarih ve Sınıf Bilinci' kitabında burjuva hâkimiyetindeki uzmanlaşmaya dayalı bilimin, bu çaba içerisindeki yerine dikkat çeker (Lukács, 1998, s. 66- 71). Ayrıca artık bu bilimsel ayrışmaya özgü yöntemin, burjuva iktidarının çelişkilerini ve hatta meta üretim sürecine ait tikanıklıkları (krisler) aşmada yetersiz kaldığına da değinir (1998, s. 87- 135). Ancak yine de burjuva bilimini, sürece sokuşturulmuş sömürülenlerce sonsuz ve kusursuz bir sistemmiş gibi algılanmasına dayalı yanlış bilincin yeniden üretilmesi için çalıştığını da söyler. Ve bunun böyle olduğunu anlamak ve sınıf bilincinin oluşmasına doğru adım atmak için Marksizm'in en önemli aracının, tarihsel materyalizmin yönteminin; yani diyalektik okumanın gerekliliğine dikkat çektiği görülür.

Benzer bir eğilim Adorno'da da söz konusudur. Adorno her ne kadar modernizmin sahte uzlaşımına hizmet etmeyi reddetse de, toplumsal okumalarında tarihi materyalizm ve diyalektik yöntem ön plandadır. O da Lukács'a benzer bir şekilde meta üretim sürecini ela alır; ama daha çok bu sürecin koşullandırdığı kültürel ve sanatsal alanın yarattığı 'illüzyonla' kitlelerin rızasının nasıl üretildiği üzerinde durur. 'Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi' yazısı bunun en etkiyici örneğidir. Debord ise 'Gösteri Toplumu ve Yorumlar' kitabında, sözü edilen kuramcılar gibi meta üretim sürecinin bir parçası, onun ürettiği bir uzuv ve hatta görevi bu süreci sürekli yeniden üretmek olan kapitalizmin görsel imajları, simgesel düzenlemeleri üzerinde durur. Debord'a göre *"modern üretim koşullarının hâkim olduğu toplumların yaşamı, gösterilerin uçsuz bucaksız birikimi olarak görünür. Dolayısıyla yaşanmış olan her şey, yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır."* (Debord, 2006, s. 35) Çünkü Debord'un hem bir rıza üretme aracı olarak hem de tam da bu nedenle bir yanlış bilinç organizasyonu olarak gördüğü temsiller, simgesel düzenlemeler ya da görsel imajlar, parçaladığı organik birliği kendi kusursuz işleyişi adına yapay bir şekilde bir araya getiren meta üretim sürecinin sahte uzlaşımının yanılsamasının bir aracıdır.

Doğal olmayanı, meta üretim sürecinin gereklilikleri doğrultusunda doğal olandan koparılmış ve artık kendi olmaktan çıkmış yapay parçaları yansıtan bu temsiller, gerçek olmadığı gibi gerçeği biraradaymış gibi gösterme çabası nedeniyle de yanıltıcıdır: Debord'a göre "dünyasal imajlardaki uzmanlaşma, yalancının kendine yalan söylediği gibi özerkleşmiş imaj aleminde kendini tamamlanmış bulur. Genel anlamda gösteri, yaşamın somut tersyüz edilişi olarak, canlı olmayanın özerk devinimidir." (Debord, 2006, s. 36) Bu yanıyla Lukács'ın burjuva bilimine ya da Adorno'nun (ironik bir şekilde) da burjuva kültür ve sanatına yönelik eleştirilerinde ortaya koyduğu gibi, bu yanıltıcı görsel temsiller de ne yaparsa yapsın, sürecin çelişkilerini saklamak da başarısızdır. Ve bu başarısızlık, sahtelik ve çelişkiler ancak, tarihsel materyalizmin diyalektik yöntemi kendine esas alan eleştiri sayesinde ortaya konabilir:

"Gösteri kavramı, görünürdeki olayların geniş çeşitliliğini birleştirir ve açıklar. Olayların çeşitlilikleri ve zıtlıkları, kendi genel hakikati çerçevesinde tanınması gereken ve toplumsal olarak örgütlenmiş bu görünüşün görüntüleridir. Kendine özgü terimlerle ele alındığında gösteri, görünüşün ve tüm insan yaşamının, yani basit bir görünüş olarak toplumsal yaşamın doğrulanmasıdır. Ancak gösterinin hakikatine isabet eden eleştiri, gösterinin, yaşamın gözle görülür hale gelmiş bir yadsınması olduğunu keşfeder." (Debord, 2006, s. 38)

Aksi halde gösteri, dünyanın tüm yüzeyini örter ve totolojik karakteri ile kitlenin yaşamını tamamen kaplayarak, ihtişamını sonsuza kadar korur, Debord'a göre (2006, s. 39). Çünkü görünen her şeyin iyi ve iyi olan her şeyin görünür olduğuna dair yapılan propaganda, hipnotik bir etki yaratır ve bu kabul, her daim zihinlere kazınır. Gösteri, bunun için tıpkı meta üretim sürecindeki bir uzvu olarak onu yeniden ürettiği gibi, yine kendi bütüncül öz devinimine uygun kitle iletişim araçları sayesinde de kendini de yeniden üretir (2006, s. 39, 41, 43). Bunda sömürünün bir başka biçiminin; tüketimin devreye girdiği de görülür. Özellikle uzmanlaşmayla ayrıştırılan doğal birliğin, meta üretim sürecinin gereklilikleri doğrultusunda yapay olarak kurulan sahte birlikteliğini tüketimin sağlanması beklenir. Örneğin Adorno'nun meta üretim sürecinin küçük bir evreni olarak tanımladığı ve Debord'un da üzerine eğildiği kentlerin (Adorno, 2008, s. 47, 48; Debord, 2006, s.137- 142), bu kentlerin kurulma biçimine uygun, neredeyse bireyleri hipnotik bir şekilde etki altına alan, bulaşım yoluyla birinden öbürüne geçen (Freud, 1998, s. 14, 15), bütün bir yaşamı totoliter bir şekilde düzenleyen yaşam tarzının, birinci sinemadan auteur sinemaya kadar yapılan hemen bütün filmlerde yansıtılıyor olması oldukça dikkat çekicidir (Adorno, 2008, s. 55). Dolayısıyla "gerek enformasyon ya da propaganda, gerekse reklam ya da doğrudan eğlence tüketimi biçiminde olsun, bütün özel biçimleriyle gösteri, toplumsal olarak hâkim olan yaşamın mevcut modelini" (Debord, 2006, s. 37) oluşturur. Böylece ezberleri bozacak eleştiri yetisine sahip olunmasına engel olacak şekilde serbest zamanı ya da faaliyetsiz geçen zamanı dahi sınıfsal örgütlülük ve mücadele aleyhine öldürmektedir:

"Ayrışmış üretimin ayrılmış şeyin üretimi olarak kaydettiği başarı sayesinde, ilkel toplumlarda temel bir göreve bağlı olan esas deneyim, sistemin gelişmesinin en yüksek aşamasında, çalışmaya yani faaliyetsizliğe doğru yer değiştirmek üzeredir. Ama bu faaliyetsizlik, hiçbir şekilde üretici etkinlikten kurtulamamıştır: Faaliyetsizlik üretici etkinliğe bağımlıdır, üretimin zorunluluk ve sonuçlarına endişeli ve hayranlık dolu bir boyun eğştir; faaliyetsizlik bizzat üretimin rasyonelliğinin bir

ürünüdür. Etkinliğin dışında bir özgürlüğe yer yoktur ve gösteri çevresinde bütün etkinlikler yadsınmıştır; tıpkı sonucun küresel bir şekilde kurulması adına gerçek etkinliğe tamamen el konulmuş olması gibi. Böylece gündemdeki ‘çalışmanın özgürleşmesi’ ve boş zamanların artması hiçbir şekilde çalışma içinde özgürleşme veya bu emeğin şekillendirdiği bir dünyanın özgürleşmesi değildir. Çalışmada yitirilen hiçbir etkinlik, çalışmanın sonucuna boyun eğerek yeniden kazanılamaz.” (Debord, 2006, s. 45)

Çalışmada yitirilen etkinliğin; yani meta üretim sürecinin parçalara ayırdığı özne ile özne ve nesne arasındaki organik ilişkinin meta üretim sürecinin dayattığı sahte birlikteliğin imajları ile sağlanması olanağı ortadan kalkmış gibidir. Yabancılaşmış üretime ilave ortaya çıkarılan yabancılaşmış tüketim de (Debord, 2006, s. 53) bunu sağlamayı beceremez. Eğer gerçek bir birliğe, mülkiyetin olmadığı sınırsız ve özgür bir topluma ihtiyaç duyuluyorsa bu ihtiyaç, kitle iletişim araçları yardımıyla oluşturulan modern tüketimin dayattığı sahte bir ihtiyaç değildir.

2.2. Geleneksel Anlatının Simgesel Düzenlemeleri Üzerine

Özdeşleşme geleneksel anlatı sinemasının simgesel düzenlemelerinin önemli bir uzantısıdır ve izleyicinin kendisini, bu görsel ve simgesel düzenlemeler yardımıyla zihinlerde sürekli yeniden inşa edilen sahte gerçekliğe ait hissetmesi sağlar. Özellikle bu gerçekliğin içinde kendisinin de eyleme olasılığını inandırılarak, “*ben de böyle davranırdım*” (Brecht, 2005, s. 38) dedirtilir. Böyle diyen bir izleyici, tıpkı üretim sürecinde ait olduğu yeri yadırgamayan, bu üretim sürecinin genel bilgisinden yoksun ve çıktısına yabancılaşmış sıradan bir bireyin yaptığı gibi izlediğini olağanlaştırır. Üstelik özdeşleştiği karakterin sahte gerçekliğin içindeki eylemsel devamlılığına bağlı kalır ve onunla birlikte karşılaştığı sorunların üstesinden gelebileceğini düşünerek izlediği filmin sonunda büyük bir arınma (katharsis) yaşayarak sahte bir özgüven edinir.

Aristoteles bu arınmayı tragedyanın ödevi olarak gösterir. Uyandırdığı acıma ve korku duyguları ile ruhu tutkularından temizleyen tragedyanın temelinde öykü yer alır. Öykü, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan neden sonuç ilişkileri içinde birbirine bağlanmış eylemlerin taklidi olarak tanımlanır ve karakter ve düşünce açısından belli bir özelliğe sahip kişilerce temsil edilir. Aristoteles’e göre korku ve acıma duygularını uyandıran öyküdür (Aristoteles, 2006, s. 22, 23) ve bu öykünün işleyiş açısından hep aynı olduğu görülür. Burada temel sorun geleneksel anlatının da temelini oluşturan bu akışın aynılığına rağmen, inandırıcılığını hâlâ nasıl koruduğudur. Geleneksel anlatı filmleri de alışlagelen öykülerine rağmen hâlâ sıradan izleyiciye özdeşleşme ve arınma sağlamaktadır. Bertolt Brecht’in bu durumu; yani tiyatro açısından oyunların inandırıcılığını hâlâ koruyor oluşunu, değişik araçların işe koşulması ile açıkladığı görülür:

“Tiyatrodan aldığımız zevk, eskilerin aldıklarına oranla azalmış olmalı; oysa bizim birlikte yaşama biçimimiz, henüz böyle bir zevk almayı olanaklı kılacak ölçüde eskilerinkine benziyor. Eski eserlere görece olarak yeni bir yöntemle, özdeşleşme yöntemi ile yaklaşıyoruz; ama eski eserler özdeşleşmeyi fazla beslemiyor. Böylece aldığımız zevk, büyük ölçüde, bizden öncekilere oldukça açık olmuş kaynaklardan besleniyor. O zaman işin eksik kalan yönünü dil güzellikleriyle, öykünün gelişt-

rilmesindeki incelikli, bağımsız tasarımlar üretmemizi olanaklı kılan bölümlerle, kısaca eski eserler açısından ikinci derecede sayılan öğelerle tamamlıyoruz. Bunlar ise, öyküde sapmaları gizleyen yazınsal ve teatral araçlardan başka bir şey değil.” (Brecht, 2005, s. 24)

Örneğin Aristoteles’e göre dekorasyon tragedyanın önemli ama ikincil bir öğesidir. Korku ve acıma duygusunu uyandırabilmek için öncelikli olan öyküdür. Arınmanın temelinde de olay örgüsü vardır. Oysa eski eserler açısından ikinci derece sayılan dekorasyon (Aristoteles, 2006, s. 22, 39, 40) yeni eserlerin, özellikle tragedyanın niteliklerini içinde barındıran geleneksel anlatının temelinde yer alır. Neredeyse bütün filmlerde aynı olan akışın, inandırıcılığını öncelikle dekorasyona borçlu olduğu bile söylenebilir. Özellikle alışlagelen ve dekorasyon olarak nitelendirilebilecek fiziki ve toplumsal çevrenin bu tür filmlerin zemini oluşturuyor olması inandırıcılığı oldukça artırıyor görünmektedir. Çünkü

“Film, gündelik algı dünyasının aynısını yaratmayı amaçladığı için, dışarıdaki sokakları az önce izlediği filmin devamı olarak algılayan sinema izleyicisinin bu bildik deneyimi, yapımcıların esas aldıkları kurak haline gelmiştir. Yapım teknikleri, ampirik nesnelere ne kadar yoğun ve boşluk bırakmayacak biçimde kopyalayabilirse, dışarıdaki dünyanın beyaz perdede gösterilenin kesintisiz bir devamı olduğu yanılması yaratmak da o kadar kolay olur. Sesli filmin ani bir biçimde devreye girmesiyle mekanik çoğaltım tamamen bu hedefe hizmet eder oldu. Bu eğilime göre, yaşam sesli filmlerden ayırt edilmemelidir. İllüzyon tiyatrosunu da geçen sesli film, izleyicisine, kontrolü elinden bırakmadan, film yapıtının çerçeveleri içinde ama onun sunduğu kesin olgular tarafından denetlenmeden dolaşabileceği ve uzaklaşabileceği hayal gücüne ve düşüncelere boyut bırakmamaktadır. Eline düşen insanlar, böylelikle film ile gerçekliği doğrudan özdeşleştirmek üzere eğitilirler.” (Adorno, 2008, s. 55)

İzleyicinin film ile özdeşleştirdiği, ampirik olarak yaratılmış olan gerçekliktir: kapitalist üretim ya da meta üretim süreci ile koşut üretilmiştir. Fiziki ve toplumsal çevrenin hem işlevsel hem de bu işlevselliğe koşut görsel olarak yeniden düzenlenişinin nedeni meta üretim sürecidir ve bu gerçeklik, bu yüzden sahtedir. Olguları, gözlem, soyutlama ve deney gibi yollar ile damıtma, damıtık olarak saptama ve olguların aralarındaki ilişkileri, bu damıtık ve amaç yoksunu durumlara dayandırmaya bağlı çalışan doğa bilimlerinin yöntemi bile bu sahte gerçekliği çalıştırmaya ve yeniden üretmeye yöneliktir. Çünkü bu damıtılan olgular aslında, gerçeklik dünyasındaki bir görüngünün düşüncede ya da gerçeklikte belirli bir çevreye taşınması ya da aktarılması sonucu meydana gelir. Bu taşıma ve aktarma süreci, görüngüleri sayılar ve sayısal ilişkilerle ifade edilen nicel özelliklere indirger (1998, s. 59) ve sürecin sonunda bütün olgular biçimsel olarak eşit hale gelir. Özellikle gerçek bağlamından kopuk halde biçimsel olarak değerlendirilir. Bu olgular meta üretim süreci adına tekrar bir araya getirildiğinde ise ortaya çıkan gerçeklik artık aslından oldukça farklıdır. Toplumdaki bütün görüngüler ve onların anlaşılma biçimleri de başkalaşım değişmiştir. (1998, s. 60) Debord’un söylediği gibi bütün özel biçimleriyle, toplumsal olarak hâkim olan yaşamın mevcut modelini oluşturan gösteri, işte bu sahte gerçekliğin nesneleşmiş görüntüsüdür (Debord, 2006, s. 37). Bu sahte görüntüye ait simgelerin filmsel olarak ikinci kez yeniden düzenlenişi, zihinlerde birincisini sürekli yeniden üreten hâkim ideoloji adına politik bir işlevi de yerine getirmiş olur:

“Gösteri, üretimden önce yapılmış seçimin her alanda onaylanması ve bunun sonucu olan tüketimdir. Gösterinin biçimi ve içeriği, var olan sistemin koşullarının ve amaçlarının tümüyle aynen doğrulanmasıdır. Modern üretimin dışında geçirilen zamanın esas bölümündeki meşguliyet olan gösteri, aynı zamanda da bu doğrulanmanın sürekli mevcudiyetidir.” (Debord, 2006, s. 37, 38)

Kendisi de sahte bir gerçeklik olan fiziki ve toplumsal çevrenin görsel düzenlemeleri gösteriyi, oldukça öncesinde başlatırken; bu düzenlemelerin filme yansması ile oluşan ve hiçbir ampirik boşluğa izin vermeyen ikinci gösteri de var olanı özenle yeniden üretir. Adorno’nun (2008, s. 55) söylediği bu üretim hayal gücüne ve düşünceye yer bırakmayacak biçimde gerçekleşirken, izleyiciye kahramanla özdeşleşerek arınmak dışında bir seçenek bırakmaz. Belki de bu yüzden geleneksel anlatı sinemasının kahramanları, bu simgesel düzenlemelerin politik işlevini destekler niteliktedir. Özellikle sahte gerçekliği yeniden üretebilmek, dolayısıyla üretim tüketim döngüsünü kusursuz bir şekilde işletebilmek ve bu döngü ile ilgili kitlelerin rızasını kazanabilmek için *“sinemanın tanımında asli bir unsur olarak yer alması da bilinçli bir şekilde kasten yaratılmış bir düşünce olarak sinema tarihinin en büyüleyici görünüşlerinden biri”* (Armes, 2011, s. 146) olarak yıldız sisteminin işe koşulduğu görülür. Bu düşünce yıldızları, özdeşleşmenin önemli bir aracı haline getirir:

“Yıldız olgusunun büyük gizemlerinden biri, yıldız olmanın, yıldız ile izleyici arasında büyük bir bağ kurduğu için, hiçbir yeteneği gerektirmemesidir. Bir genç kız bugün bir mağazada hizmet ediyor ya da bir sekreter olarak çalışıyor olabilir ve ertesi gün kendisini yıldızlığa giden yolda bulabilir. Böyle olduğu için, herhangi bir tezgâhtar ya da sekreter kendisinin yüceltilmiş hali ya da düşlerinin gerçekleşmesi olarak bir yıldızla doğrudan ilişki kurabilir.” (Armes, 2011, s. 150)

Örneğin Brecht, ‘Tiyatro İçin Küçük Organon’ adlı eserinde sözü edilen sahte gerçekliğin tiyatro sahnesindeki yansması, simgesel düzenlemelerini alt üst eden ve bilim çağının kazandırdıklarını iyiye yontan yeni bir tiyatronun yaratılmasını salık verir. Bu tiyatrodaki özdeşleşmeye izin yoktur. Çünkü ona göre, *“hazır bulduğumuz tiyatro, toplumun (sahnedeki betimlenen) yapısını (izleyici salonundaki) toplum tarafından etkilenemez diye sergileyen bir tiyatro”*dur (Brecht, 2006, s. 39). Bu tiyatro ile geleneksel anlatı ile bezeli filmler arasında önemli bir farklılık yoktur. Tıpkı bu tiyatronun etkilenilmez bulunması gibi sözü edilen anlatısal filmler de zorunlu olarak etkilenilmez bulunur. Çünkü üretim sürecine yabancılaşmış, onu değiştirilemez ve sonsuz bir süreç gibi algılayan; bütün yaşamı da görsel olarak buna uygun tasarlanmış kişiler aynı zamanda birer izleyicidir. Geleneksel film anlatısı da bu izleyicinin gözünde, simgesel düzenlemelerinin kusursuzluğu; bu kusursuzluğu besleyen yıldız oyuncu (özdeşleşme), geçişli anlatı, saydamlık, tek anlatım, son, hoşlanma ve yapıntı gibi özelliklerini (Büker, 1985, s. 99) işe koşarak etkilenilmezliğini her daim korur. ‘Gösteri Toplumu’ kitabındaki yazım biçiminde olduğu gibi bu etkilenilmezliğe son vermek ya da en azından onu sorgulanır hale getirmek için, Brecht de *“sahnedeki karakterlerimizi, çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirsek, izleyicimizin kendini onlarla özdeşleştirmesini güçleştirmiş oluruz”* (Brecht, 2005, s. 42) diyerek, tiyatrodaki belirleyici bir öğe olan özdeşleşmeye son verir. Böylece sahnede olan biten her şeyin insan eliyle yaratıldığı izlenimi kuvvetlendirilir;

oyunun ve doğal olarak bütün simgesel düzenlemeleri koşullandıran üretim biçiminin etkilenilmezliği son verilebilir bir hale getirilir:

“Böyle betimlemeler, doğal olarak izleyicinin düşüncesini özgür ve hareketli kılan bir oynama biçimini gerekli kılar. Bu oynama biçimi, toplumsal itici güçleri düşünceden dışlayarak ya da yerlerine başkalarını koyarak, deyiş yerindeyse, yapımızda sürekli kurgusal montajlar gerçekleştirmek zorundadır; bu yöntem aracılığıyla güncel bir davranış, biraz doğal dışı olur, böylece güncel itici güçler de kendi doğallıklarını yitirirler ve işlenebilir konuma gelirler.” (2005, s. 44)

Walter Benjamin, Brecht’in bunu Aristotelesçi tiyatronun karşında yer alan ve özdeşleşmeyi, dolayısıyla arınmayı (katharsis’i) sahne dışı bırakan bir dramaturjiyle yaptığını söyler. Bu dramaturjide esas olan özdeşleşme değil, şaşkınlık yaratmaktır. İzleyici kahramanla özdeşleşmek yerine, onun içinde bulunduğu koşullara şaşkınlık öğrenmeye yönelir. Bu koşulları geleneksel dramaturjide yapıldığı gibi olaylar silsilesi içinde keşfetmek zor olduğu için, Brecht’yen tiyatrodaki olaylar geliştirilmekten çok durumlar sergilenir. Bu doğalcı (natüralist) bir sergileme değildir. Durumların sergilenişi, olaylar silsilesinin bilinçli bir şekilde birden kesintiye uğratılması ile gerçekleştirilir. Bu kesintilerle klasik akışı bozulan öyküde, kahramanla özdeşleşmeye sekte vurulur ama Brecht’in işini şansa bırakmaya niyeti yoktur. Bunun için özellikle posterlerin ve başlıkların epik seriminin de oyunlara dâhil edildiği görülür. (Benjamin, 2000, s. 28, 29, 31) Böylece izleyicinin tarihsel olayların insan eliyle şekillendiğini ve etkilenebilir olduğu anlaması sağlanmış olur. Çünkü artık simgelerin alışılmış düzenlenişinin sahteliği gözler önüne serilmiştir.

Sinemada geleneksel anlatının simgesel düzenlemelerinin ideolojik işlevinin farkında olan ve farklı biçimsel arayışlarla seyir alışkanlıklarını değiştirerek izleyicide şok yaratmayı amaçlayan çok sayıda girişim söz konusudur. Özellikle modern sinema içinde tartışılan, değişik yönetmenler eliyle farklı ve özgün anlatım biçimlerinin geliştirildiği görülür. Ancak bu gelişimin, geç modern sinema eğilimine borçlu olduğunu söylemek gerekir: sinemanın ilk yıllarında erken modern sanat akımlarının koşullandığı farklı birçok yönelimin, henüz geleneksel anlatı sinemasını övmekle meşguldür. “Sinemanın kendi sanatsal gelenekleri üzerine düşünmesi” (Kovács, 2010, s. 16, 17) geç modern sinema ile mümkün olmuştur. Çağdaş anlatı olarak adlandırılacak ve çoğu yeni dalga yönetmenlerinin zekâ ürünü olarak ortaya çıkan yeni anlatı özellikleri, geleneksel anlatının simgesel düzenlemelerini, dolayısıyla sahte gerçekliğini ortaya çıkarmaya yöneliktir ve bu özellikler sıradan izleyicinin seyir alışkanlıklarının oldukça ötesindedir:

“Gereksiz olmayan olay örgüsü (Rus. syuzhet) yapısı; tür kurallarının fazla motive etmediği, bu nedenle yaygın bir türle kolayca ilişkilendirilemeyecek bir öykü; epizodik yapı; olay örgüsünün zamansal motivasyonu olan zaman sınırlarının ortadan kaldırılması; olay örgüsünden çok karaktere ve ‘insanın durumuna’ yoğunlaşma; düşler, anılar, fantezi gibi farklı zihinsel durumların kapsamlı temsili; stilistik ve anlatısal tekniklerde özbilinç; anlatı motivasyonunda ve zamandizininde sürekli yarıklar; ertelenen ve dağınık açıklama; öyküyle ilişki kuran bir öznel gerçeklik; olay örgüsündeki neden-sonuç zincirinin gevşemesi; bir motivasyon olarak tesadüfün yaygın kullanımı; olay örgüsü içinde eylemden ziyade ruhsal tepkilere dikkat etme; imgelerin gerçekçi bağlantısından ziyade

simgesel bağlantısının sık sık kullanılması; zamansal düzenin radikal yönlendirilmesi; öykünün yorumlanması ile ilgili artırılan belirsizlik; açık-uçlu anlatılar; öyküyü ‘retorikleştirme’, yani olay örgüsünü retorik (çoğunlukla politik) argümanlara tabi kılma; aşırı politik didaktizm; kolaj ilkesinin kullanılması; stilin anlatıma egemenliği; dizisel (serial) inşa.” (Kovács, 2010, s. 64, 65)

Geç modern yönelimlerin sinemaya kazandırdığı yeni biçimsel özellikler, geleneksel anlatının simgesel düzenlemelerini ve bu düzenlemelerin politik işlevlerini; kısaca kapitalist üretim biçiminin sürdürülebilirliğini sorgulamaya yöneliktir. Geç modern sinemaya özgü bir filmi tanımlayabilmek için o filmin, bu özelliklerin hepsini içermesi de gerekli değildir. Aslında bu özellikler, o filmin yönetmeninin tercihleri ile ve doğal olarak da yönetmenin kültürel bağlanımı ile yakından ilgilidir. “Çünkü çeşitli modernist biçimler kesinlikle sinemanın özümlediği çeşitli geleneksel kültürel miraslarla” (Kovács, 2010, s. 57) ilişkilidir. Geç modern sinema tanımlanırken, göz önünde tutulması gereken şey, onu modernizmin ‘dölediği’ çeşitli kültürel özgünlüklerin ve ulusal sinemaların geleneklerinin ortaya çıkarıp çıkarmadığı sorusudur (Kovács, 2010, s. 57) ki sinemada, özellikle sesli dönem ile birlikte ortaya çıkan Avrupa kaynaklı birçok akımın kültürel özgünlükleri tarihsel olarak tespit edilmiştir.

Geç modern sinema eğiliminin biçimsel özellikleri ile Debord’un ‘Gösteri Toplumu ve Yorumlar’ kitabında öne sürdüğü sahte gerçekliğin simgesel düzenlemelerine yönelik itirazları neredeyse aynı politik kayıdan beslenmektedir. Bu kitap da tek başına geç modern sinema eğiliminin birçok özelliğini içinde barındırır: birbirinden kopuk epizodik ve kesintili anlatım, anlaşılır bir sonuca yönelik bütünsel bir yazım biçimini ve içeriğini reddediş, sıradan bir okuyucuyu tıpkı çağdaş anlatı filmlerinin zorladığı gibi zorlar. Bu yazım tercihinin aslında alışlagelen simgesel düzenlemeleri parçalamaya yönelik olduğu, dolayısıyla bu düzenlemeleri zorunlu kılan üretim döngüsünü kırmayı amaçladığını söylemek de mümkündür. Debord da tıpkı Adorno gibi yazım biçimiyle özdeşleşme ve arınma ihtiyacı duyan sıradan okuyucunun şoka uğratılmasıyla uğraşmaktadır:

“Adorno’nun nesir üslubu çeşitli normları ihlal eder: kendisi ile okurları arasında pek fazla ortaklık bulunduğunu düşünmez; yavaştır, gazete yazılarına benzemez, bu kapalı kutuyu açmak ve kaymağını yemek zordur. Minima Moralia gibi otobiyografik metin bile biyografinin, anlatının ya da anekdotun sürekliliğine yönelik saldırıdır. Biçimi, altbaşlığının –sakatlanmış yaşamdan yansımalar-tam bir kopyasıdır. Birbirini izleyen dizileri oluşturan bu kesikli parçalardan her biri, bir yolunu bulup şüpheli ‘bütünlere’, büyük sentezinde hor gördüğü bireyle alay eden Hegel’in öncülük ettiği bütün o kurmaca birliklere saldırır.” (Said, 2008, s. 33, 34)

Anlatılanlar özelinde Debord’un sinemaya yaklaşımı da bu yazım tercihindan bağımsız değildir. Özellikle geleneksel anlatı sinemasının simgesel düzenlemelerinin alt üst edildiği ve yeni anlatım biçimlerinin tartışıldığı; Yeni Dalga akımının birçok aykırı filmle sinema tarihine adını kazığı bir dönemde o da aykırı filmler üreterek bu yeni politik eğilime katkı sunmuştur. Kendini öncelikle bir sinemacı olarak tanıtan Debord’un da, çağdaş anlatı sinemasının kimi özelliklerini içinde barındıran ve bakıldığında tamamen Fransız olarak nitelendirilebilecek filmler yaptığını söylemek mümkün-

dür.¹ Örneğin Giorgio Agamben araları bozuk olsa da Debord'un montaj konusunda Jean-Luc Godard'dan etkilendiğini söyler (Agamben, 1995, s. 315).² Godard yeni dalga sineması içinde önemli bir eğimin doğuşuna hizmet eden ve stili ile kendinden sonra gelen birçok genç insana esin kaynağı olmuş (Kovács, 2010, s. 142) aykırı bir yönetmendir. Özellikle kolaj tekniği ve atlamalar (İng. jump cut) yoluyla, zaman ve mekan devamlılığında yaratmak istenilen değişiklikler, Debord'un filmsel tercihlerinde de belirleyici olmuştur. Godard'a Sergei Eisenstein'dan miras kalan montaj tekniği ile atlamaların, aksiyonların ilerleyişinin gerçeklikte alışılan oluş biçimlerinin dışında, izleyicide istenilen duygusal etkilerin yaratılabilmesi amacıyla kullanılmasının yolu açılır. Ayrıca montaj onun elinde artık, atlama ve epizodik ya da kolaj tekniğine bağlı anlatımın birbiriyle uyumunu güçlendirmek, bu yolla, sahte gerçekliğin simgesel etkilenebilirliğini tersine çevirmek için Brecht'ye bir araçtır. Bu iki tekniğe; atlama ve epizodik anlatıma yönelik kullanılan montaj, türün ve anlatımın kurallarının altüst edilmesini kolaylaştırır. Sahte gerçekliğin bir uzantısı olan taklidin, yani olayın ya da öykünün yerine, gerçekliğin küçük parçalara ayrılarak, bireysel bir düzen, yapı ve ritim içinde yeniden bir araya getirilmesinin etkin bir aracıdır (Kovács, 2010, s. 138, 139, 140).

Montajın bu kullanımı Debord için de önemlidir. Sahte gerçekliğin etkilenebilirliğini kırma amacı güden filmsel bir düzenlemede montaj, aynı zamanda tarihin değiştirilebilirliğini gösterir. Montaj ile kronolojik olarak akan tarihsel sürece ait simgesel düzenlemelerin insan eliyle yapılageldiğine dikkat çekilmek istenir ve tıpkı Brecht'in yaptığı gibi filmsel akış kesintiye uğratılır. Amaç etkilenebilirliği sergileyen ve etkilenebilir kabul edilen simgelerin içinin boşaltılarak başka bir tarihin yaratılabileceğini göstermektir. Görsel simgelerin içinin boşaltılması için durdurma ve tekrar tekrar gösterme yolunu seçilir. Böylece tekrar yoluyla geçmiş olan başka türlü de olsa mümkün hale gelir ya da geçmiş olanın kronolojik tarihin zorunlu kıldığı dışında da mümkün olabileceği gösterilmiş olur. Kronolojik tarihin ya da sahte gerçekliğin dayattığı oluş durdurularak kesintiye uğratıldığında da aslında başka bir biçimde yeni bir oluşun var olabileceğine inanılması istenir. Dolayısıyla izleyici, bir Debord filmi aracılığıyla politik olarak artık çaresizlik içeren ve zorunlu kabulün artığı simgesel düzenlemelerin etkilenebilir olduğuna inanır hale gelir (Agamben, 1995, s. 313-319).³

¹ "Sade İçin Ulumalar" (Fra. Hurléments en faveur de Sade-1952)

"Çok Kısa Bir An Boyunca Birkaç Kişinin Geçip Gidişi Üzerine" (İng. On the Passage of a Few Persons Through a Rather Brief Moment In Time-1959)

"Ayrılığın Eleştirisi" (İng. Critique of Separation-1961)

"Gösteri Toplumu" (İng. The Society of the Spectacle-1973)

"Bütün Değerlerin Rettii" (İng. Refutation of All Judgement-1975)

"Gecenin içinde dönüyoruz. Ateş Bizi Yutuyor" (Lat. In Giram Imus Nocte Et Consumimur Igni- 1978)

²<http://www.totusradio.fi/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/Giorgio-Agamben-difference-and-repetition-on.pdf> (20.11.2014)

³<http://www.totusradio.fi/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/Giorgio-Agamben-difference-and-repetition-on.pdf> (20.11.2014)

<http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=21,263,0,0,1,0> (20.11.2014)(Türkçesi)

3. Sonuç

Debord'un 'Gösteri Toplumu' kitabının çağın sömürü düzenini açıklama yeteneği açısından oldukça dikkat çekici olduğunu söylemek mümkündür. Bu kitap, meta üretim sürecinin hem üretim hem de tüketim çerçevesinde parçalara ayırdığı organik birliğin, görsel temsiller ya da simgesel düzenlemeler yardımıyla nasıl yapay bir şekilde bir araya getirildiğini ve bu temsillerin bu birliği, nasıl organik bir birlikmiş gibi yansıttığını anlama çabalarına küçük bir katkıdır. Ayrıca Debord'un bu kitabını, onu oluşturan büyük geleneğin kuramsal birikiminden bağımsız ele almanın doğru olmasının, bunun en azından kitabın anlaşılmasında temel bazı kısıtlılıklara yol açacağını da farkında olmak gerekir.

Marks, Lukács ve Adorno gibi isimler ile birlikte anıldığında daha anlaşılır hale gelen bu kitapta, yazım biçimi ile içerik neredeyse aynı şeyi söyler. Bu yazım biçimi, alışlagelen simgesel düzenlemelerin yansımaları yazım biçimlerinden farklıdır. Sıradan okuyucular için oldukça yabancılaştırıcıdır. Çünkü bilinen yazım biçimleri bütünsel bir düzlemde ilerlemektedirken, Debord tıpkı Adorno gibi epizodik bir anlatımı seçer. Bilinen yazım biçimlerinde giriş, gelişme ve sonuç birbirini izlerken ve bu yazım biçimleri, bu ardıl süreç sonunda bütüncül bir anlamı ifade ederken, Debord oldukça kesintili ve birbiri ile bağı kopuk gibi görünen küçük küçük paragraflar ile anlatımını şekillendirir. Bu paragrafların ve hatta paragrafların yer aldığı bölümlerin her biri tek başına anlamlıdır. Sonunda elde kalan öncelikle, fiziki ve toplumsal çevreye ait sahte gerçekliğin koşullandığı simgesel düzenlemelerin dışına çıkıldığı izlenimlidir. Bu izlenimi, pekâlâ bu simgesel düzenlemelerin insan eliyle şekillendiğinin ve etkilenilmez olmadığının anlaşılması takip eder. Sonunda ise Debord kitabıyla bir yandan simgesel düzenlemelerin yansıttığı sahteliği gösterirken, öbür yandan da bu sahte gerçekliğin etkilenilmezliğini kırarak alternatif bir biçim önermiş olur.

Bu alternatif biçim, kitle iletişim araçlarının kabullenilmiş söyleme biçimleri açısından oldukça eleştireldir ve dolayısıyla bir kitle iletişim aracı olarak da nitelendirilen sinemada, geleneksel anlatı filmlerinin çoğunu reddeder. Bu biçim bir anlamda, sıradan izleyicinin alışageldiği geleneksel anlatı filmlerinin sanatsal karşılığını da içinde barındırır. Brecht'ten başlayarak tiyatrodan sinemaya geçen bu farklı sanatsal anlatı özellikleri, geleneksel anlatının simgesel düzenlemelerinin politik işlevleri açısından oldukça da yıkıcıdır. Çünkü bu sahte gerçekliğin yeniden üretilebilmesi amacıyla, onun koşullandığı ve zihinlere dek uzanan simgesel inşanın rıza üretme adına üstlendiği politik işlev ile ilgili kuşku uyandırır.

Geç modern sinema eğilimi içinde doğmuş birçok anlatı özelliğinin gelişmesinde etkili olan çağdaş anlatı sineması ile bu biçim aynı karşıtlıkları içerir. Debord'un özellikle Godard'ın montaj tekniğinden etkilenerek oluşturduğu sinema anlatısı, simgesel düzenlemeler açısından geç modern sinema eğilimi ve çağdaş anlatı sinemasından izler taşır. Bu izler Debord'un yazma biçiminin sinemaya taşınması olarak da görülebilir. Debord, kitabında nasıl gösteri toplumuna ait simgesel düzenlemelerin politik işlevlerini hem içerik hem de biçim açısından yıkma eğilimi taşıyorsa, sinemada da aynı amacı güder. Bu anlamda geleneksel anlatı filmlerinin simgesel düzenlemelerine

yönelik karşıtlığın izleri, 'Gösteri Toplumu' kitabında bulunabileceği gibi Debord'un sinema anlayışında da bulunabilir. Böyle bir bakış ise, sonunda okuyucuları ve izleyicileri tiyatrodan yazıma, yazımdan sinemaya iç içe geçen büyük bir geleneği takip etmeye zorlar ki bu takip aynı zamanda eleştirel bir iz sürmedir ve Debord açısından sinemanın sadece sinema olmadığını gösterir.

Kaynaklar

Adorno, T. W. (2008). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (3. baskı) (Çev. N. Ünler, M.Tüzel, E.Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Althusser, L. (2008). *Yeniden üretim üzerine* (2. baskı) (Çev. A. I. Ergüden, A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

Armes, R. (2011). *Sinema ve gerçeklik* (Çev. Z. Ö. Barkot). İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Aristoteles (2006). *Poetika* (13. baskı) (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Benjamin, W. (2000). *Brecht'i Anlamak* (2. baskı) (Çev. H. Barışcan, G. Işısağ). İstanbul: Metis Yayınları.

Bezirci, A. (1996). *Sosyalizme doğru* (3. baskı). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Brecht, B. (1993). *Tiyatro için küçük organon* (Çev. A. Cemal). İstanbul: MitosBOYUT Yayınları.

Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Debord, E. G. (2006). *Gösteri Toplumu* (2. baskı) (Çev. A. Emekçi, O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (1998). *Eleştirinin Görevi*. (Çev. İ. Serin). Ankara: Ark Yayınları.

Eagleton, T. (2003). *Aykırı Sımlar* (Çev. A. Ş. Okyayuz). Ankara: Epos Yayınları.

Freud, S. (1998). *Kitle Psikolojisi*. (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.

İpşiroğlu, Z. (1998). *Eleştirinin eleştirisi* (2. baskı). İstanbul: MitosBOYUT Yayınları.

Kovács, A.B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Lukács, G. (1998). *Tarih ve Sınıf Bilinci* (Çev. Y. Öner). İstanbul: Belge Yayınları.

Marx, K. ve Engels, F. (2000). *Basın Söyleşileri* (Çev. B. Günüşen). Ankara: Sol Yayınları.

Said, E. W. (2008). *Geç Dönem Üslubu* (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis Yayınları.

Yücel, T. (2009). *Eleştiri Kuramları* (2. baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

<http://www.totuusradio.fi>

<http://www.korotonomedyana.net>

