

Postmodern Etki Ve Sinemada Belirsizliğin Varoluşu: *Lost Highway* Filmi İncelemesi

DOI: 10.26466/opus.614074

*

Selçuk Ulutaş *

* Dr. Öğr. Üyesi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üni., Güzel Sanatlar Fak., Nevşehir/ Türkiye

E-Posta: selcukulutas1980@gmail.com

ORCID: [0000-0003-4804-0565](https://orcid.org/0000-0003-4804-0565)

Öz

Çağdaş düşünürler tarafından tartışılan ve modernizmin karakteristik özelliklerindeki değişimlerle bağdaştırılan postmodernizmin özellikle sanat alanında derin bir etkisi olduğu ifade edilmektedir. Pek çok karşılaştırma ile postmoderni, modernden ayıran çalışmalara göre iki sürecin arasındaki farklardan bir tanesi de modernizmin toplumsal düzlemde belirlenmişlikle, postmodernizmin ise belirsizlikle tanımlanmasıdır. Tüm sanat eserlerinin ve sinema filmlerinin estetik özneyi özneleştirme gücü olduğu bilinmektedir. Bu çalışmada postmodern belirsizlik unsurunun sinemadaki varoluşu ve alımlayıcıda yaratacağı özneleşmenin hangi boyutta gerçekleşeceği değerlendirilmektedir. Postmodernite ile birlikte özne felsefesinde yeni bakış açılarının ortaya çıktığı ve sanat alanındaki çalışmalara da bu bakış açılarının yansıtıldığı ifade edilebilir. Postmodern etki altındaki sinema filmlerinin ise anlamlandırma sürecinde öznelere özerk bir alan bıraktıkları iddia edilmektedir. Bu özerk alanın varoluşu ile belirsizlik unsurunun yaratımı arasında güçlü bir ilişki söz konusudur. Bu çalışmanın temel amacı postmodern belirsizlik unsurunun ontolojik olarak bir kopuş olmadığı yani belirsizliğin sanat alanında verili (a priori) olduğunun sinema üzerinden gösterilmesidir. Bu açıdan çalışmada ontolojik analiz yöntemi ile postmodern etki bağlamında belirsizliğin sinemada yaratımı, David Lynch'in "Lost Highway" isimli filmi ile incelenmektedir. İncelemede belirsizliğin nedeni olarak kuramsal düzlemde eklektik yapılar, şizofreni ve parataksik düşünce odağı alınmaktadır. Çalışmada ilgili filmdeki belirsizlik unsurunun varoluşunun bir tasarım olarak nasıl yaratıldığı ve eserin bu bağlamda nasıl farklılaştığının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Tüm bunlarla birlikte filmin bir kuvvet olarak estetik özne üzerindeki etkisi tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Eklektik, Şizofreni, Parataksi, Özneleşme.

Postmodern Influence and The Existence of Ambiguity in Cinema: The Review of the Film Lost Highway

*

Abstract

Postmodernism, which is discussed and associated with the changes in the characteristics of modernism by contemporary philosophers, has a profound effect especially in the field of art. With so many comparisons, according to the studies that differentiate the postmodern from the modern, one of the differences between the two processes is that modernism is defined on the social plane by certainty and that postmodernism is defined by uncertainty. It is known that all works of art and cinema films have the power to subject the aesthetic subject. It can be stated that new perspectives emerged in the subject philosophy with postmodernity and these perspectives were reflected in the works of art. It is claimed that postmodern cinema films leave subjects an autonomous field in the process of meaning. There is a strong relationship between the existence of this autonomous field and the creation of the element of uncertainty. The main objective of this study is that the element of postmodern uncertainty is an ontological break, that is to show the cinema show that the uncertainty is a priori. In this respect, the creation of postmodern uncertainty in cinema by ontological analysis method is examined by David Lynch's film "Lost Highway". The reason for the uncertainty in the study is the theoretical plane; eclectic structures, schizophrenia and parathaxic thinking are the focus. In this study, it is aimed to reveal how the existence of the element of uncertainty in the related film is created as a design and how the work differs in this context. In addition, the effect of film on aesthetic subject as a force is discussed.

Keywords: Cinema, Eclectic, Schizophrenia, Parataxis, Subjectivity.

Giriş

Felsefe tarihinde pek çok düşünür tarafından dolaylı veya doğrudan ifade edilen ve Hartmann tarafından objektivasyon şeklinde tanımlanan sanat eserlerinin varoluşları ile ilgili kuram tüm zamanlardaki sanat eserlerinin varlık tabakaları hakkında düşünme olanağını sağlamaktadır. Lakin günümüzde düşün dünyası tarafından ortak bir tanıma sahip olmamasına karşın, postmodern etkinin devreye girmesiyle bu dönemdeki sanatsal varoluş, özellikle belirsizlik unsuru yüzünden diğer sanatsal dönemlere kıyasla farklı görülmeye başlanmıştır. En temel düzeyde sanat eserini verili bir bilginin, anlamın, tinselliğin veya içeriğin nesneleşmesi olarak tanımlayan objektivasyon kuramı özellikle bu özel durumu nedeniyle estetik öznelerle bir kuvvet uygulamaktadır. Postmodern etki altındaki sanat eserlerindeki belirsizlik unsuru ise sanat eserinin yaratıcısı tarafından tasarlanan kuvvetten kısmen vazgeçmek anlamına gelmektedir.

Diğer taraftan "Belirsizlik unsurunun postmodern eserlerdeki varlığı ontolojik olarak belirlenmiş bilgiye ve dolayısıyla anlamlara sahip geleneksel ve modern eserlerden bir kopuşu mu göstermektedir?" sorusundan hareketle, postmodern eserlerdeki belirsizlik unsurunu ile kuvvetin kısmen ortadan kalkışını, özneleşme ve öznellik kavramları ile düşünme zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Geleneksel ve modern sanatın özneler üzerinde uyguladıkları kuvvet sanatın özneleştirici gücünü ortaya koyar. Bu durum sanatçılar tarafından tasarlanmaktadır. Postmodern eserlerde ortaya çıkan belirsizlik ise özneye özerk bir alan tanımaktadır. Özneye tanıyan bu özerk alanın ise tasarımın bir parçası olarak varolduğunu söylemek mümkündür.

Bu çalışmanın amacı bilginin yorum olarak görülmesi çerçevesinde ve belirlenemezlik¹ düşüncesi bağlamında ortaya çıkan postmodern belirsizlik unsurunun ontolojik olarak bir kopuş olmadığı yani belirsizliğin sanat alanında verili (a priori) olduğunun sinema üzerinden gösterilmesidir. Bir tasarım olarak tüm sanat eserleri verili bilgiyi çeşitli şekillerde dönemlere göre nesneleştirmiştir. Çalışmadaki amaç doğrultusunda postmodern etki

¹ Belirlemezsizlik ilkesi sosyal bilimlerde kesin bilgiye karşı çıkan ve bilginin yorum olduğu düşüncesini taşıyan Nietzsche'nin etkisindedir. Postmodern düşünceye sirayet eden bu anlayış tüm kesinlikleri dogma olarak değerlendirme eğilimindedir. Bu anlayışın postmodern etki altındaki sanatın yarattığı belirsizlik unsurunun da temeli olduğu ifade edilmelidir (Eagleton, 2014).

altındaki sinema filmlerinde alımlayıcı özneye özerk bir alan yaratmak ve özneleştirici gücü azaltmak için tasarımlarda yönetmenlerin belirsizlik unsurunu kullanarak içeriğin belirlenmesi bağlamında stratejiler ürettikleri ifade edilmiştir. Bahsedilen stratejiler doğrudan biçimle oluşturulan tercihlerin ötesinde bir felsefi alana işaret etmektedir.

Kimi sinema düşünürlerine göre geç modern kimilerine göre postmodern olarak tanımlanan ve bir tartışmaya konu olan David Lynch'in "*Lost Highway*" (1997) isimli filmi çalışmada belirsizliğin varoluşu bağlamında ontolojik analiz yöntemi ile incelenmektedir.

Yöntem

Sinema eserlerinde ontolojik analiz yöntemi öncelikle eserin estetik bir varlık olarak kabul edilmesiyle ilgilidir. Estetik bir varoluşa sahip sanat eserlerinin ise birbirlerine bağımlı varlık tabakalarından söz edebiliriz. Hartmann (2010) bu varlık tabakalarını reel (maddi) ve irreal (manevi-tinsel) olarak kategorize etmektedir. Sanat eserinin reel varlığı irreal varlığına bağımlıdır ve tesadüfi değildir. Reel varlığın incelenmesi sonucunda sanatçının apriori olarak sunduğu irreal varlığa ulaşılabilir. Bu durum sanat eserlerinin içeriklerinin verili olduğunu ve izleyene göre ontolojik olarak değişmeyeceğini anlatmaktadır. Diğer bir ifade ile bir sanat eseri karşında alımlayıcı sanatçının verili içeriğinden bağımsız olarak düşünme ve duygulanma konusunda özgür olsa bile özel bir varlık olan sanat eserinin yaratılmış veya tasarlanmış bir anlamlar dünyası ve buna bağlı olarak belirlenmiş duygulanmaları söz konusudur. Ontolojik analizin amacı sanat eserlerinde sanatçıların sundukları verili bilgiye ulaşmaktır. Sanatçının amacı bilgi sunmak olmasa bile tüm sanat eserleri varoluşları itibari ile bilgi nesnesi olarak kabul edilir. Çalışmada incelenen *Lost Highway* isimli film bu bağlamda bir bilgi nesnesi olarak tanımlanmakta ve sanatçının tasarımı ve bu tasarımıdaki amaçları ontolojik analizle çözümlenmektedir.

Bir sanat eserinin üretim süreci irreal tabakanın zihinde tasarlanması ile başlar. Sonrasında ise bu irreal tabaka maddeleştirilerek fiziki dünyaya ait hale gelir. Bu süreçte tasarımı yapan kişi pek çok noktayı hesaba katarak bir biçim yaratmak durumdadır. Biçimle içerik birlikteliği temel husustur. Şayet biçim sanatçının içeriğini karşılamıyorsa bu bir sanat eseri

olarak kabul edilemez. (Tunalı, 1998). Sinema için bu durum öncelikle karakter, eylemler ve olaylar ile genel ve özel anlamların tasarlanmasıyla başlar. Ayrıca zamanın ve mekânın tasarlanması ise karakter, eylemler ve olayların yaratacağı anlamları doğrudan etkilemektedir. Diğer taraftan sanat eserini tasarlayan kişi eserle karşılaşacak kişinin ne düşünmesi ve hissetmesi gerektiğini de tüm bunlarla birlikte belirlerken, estetik alımlayıcının diğer ifade ile estetik süjenin esere nasıl katılacağı, ne uzaklıkta olacağı, karakterlerle ilişkinin hangi boyutta olacağı ve kendi bakış açısının izleyene dayatılıp dayatılmayacağı gibi hususları da tasarlamaktadır. Bu tasarımlar ise estetik süje karşısına bir bütün olarak çıkar ve süje bu sefer üretim aşamasının tersine reel tabakadan başlayarak sanatçının verili içeriğini işaret eden irreel tabakaya ulaşır. Bu noktada ontolojik analiz özetle reel tabakanın sunduğu karakter, eylem, olay, zaman, mekân, gibi temel unsurlar ve yönetmen tarafından tasarlanan estetik süjenin esere katılımını çözümlenmektedir. Böylelikle izleyenlerin öznellikleri dışarıda bırakılarak sanatçının tasarımında ne amaçladığı, irreel tabakayı nasıl realize ettiği ve tasarladığı gerçekliğin ne olduğu üzerine bir çalışma yapılmaktadır. Bu çalışma sonrasında eserin sunduğu bilgiye ulaşılmaktadır.

Çalışmada, *Lost Highway* isimli filmin belirsizliğin varlığını nasıl ürettiği karakter, eylem, olay, zaman, mekân ve estetik süjenin katılımını ile çözümlenirken diğer taraftan bir kuvvet olarak filmin nasıl belirlediği ve öznelleşme ile ilişkisi araştırılmaktadır. Çalışmanın kapsamını aştığı için görüntü düzenlemesi ile ilgili biçimsel bir inceleme yapılmamakta ve reel tabakanın ürettiği tinselliğe odaklanılmaktadır.

Kültür ve Öznelleşme

Pek çok şekilde tanımlanabilecek kültür kavramını en geniş anlamda doğa durumundan kopan insanın maddi ve manevi üretimi şeklinde açıklamak mümkündür. Tanımı açarsak, doğaya müdahale eden ve onu kontrol etmek isteyen, doğadan koparak dilin virtüel varlık alanına giren insanın anlam dünyası ve geliştirdiği maddi her şey kültür kavramının tekil örnekleri olarak okunabilir. Bu anlamda kültür, Smith'in (2005) tanımıyla ekonomi, ahlak, eğitim, ideoloji, medya, din, sanat, vb öznelleştirici unsurlarla fenomenler ile ilgili gerçeklikler üretmekte ve bu unsurlar dilin virtüel dünyasında öznelere belli düzeylerde kuvvet uygulamaktadır.

Kültür özünde biyolojik insanın doğadan kopuşunu anlatmaktadır. Doğadan kopuş süreci insanın doğaya isimler vererek doğayı ve fenomenleri bir bilgi nesnesi olarak görmesi ile ilgilidir. Bu süreçte dünyanın hiçbir anlam ve amaç barındırmayan kendinde varlıkları insan için yeni ve virtüel bir gerçeklik üretiminin odağında yer alır. Örneğin ilk başlarda doğada bulunan bir taş artık kendinde varlık değil insanın bir şeyleri kırmak veya kesmek için kullandığı bir araca, bahsedilen dilin virtüel dünyasının yarattığı kurgu ile dönüşür. Bu süreç insanların anlam dünyasının günümüze kadar katlanarak gelişmesini ve kültür dünyasında dünyaya gelen insanın varoluşundan önce diğer insanların yarattığı bir sistemin varlığına işaret eder. Doğadaki varlık ve olayları yorumlamaya başlayan insan için artık kendi ürettiği anlamlar dünyası bir kuvvet olarak belirmeye ve onu kontrol etmeye başlar. Elbette tarihi süreçte insan topluluklarının geçirdikleri kültürel evrim bu durumun daha karmaşık bir hal almasına neden olur. Sınıfsallık, dinler ve toplumsal iktidarın farklılaşan boyutları, uygar toplumlarda özneleştirici yapıların iç içe geçmiş kalabalık bir mekanizmaya dönüşmesine neden olur. Sanat ise hemen hemen tüm dönemlerde özneler üzerinde kuvvet uygulayan önemli bir özneleştirici unsur olarak karşımıza çıkar.

Tarihin bir tahakküm ve tabi kılma hikâyesi olduğunu düşünen Foucault, başlangıçtaki yazılarında özneye farklı bakarken sonraki yazılarında özneyi güç, direnme ve isyan iradesine sahip olarak yorumlamıştır. Özneleşme ise bu noktada önemli bir kavramdır. Bu kavramla bireysel kimliğin tanımlanma ve kontrol altına alınmasını kasteden düşünür ilgili süreçlerin araştırmasını yapmıştır. Düşünürün çalışmalarının merkezinde özne bulunmaktadır. Foucault'un özne ile ilgili araştırmaları kapsamında ve "bir benlik bilinci organize etme" konusundaki analizlerinde disiplin çağının önemli bir rolü bulunur (Akt. Slattey, 2014, s. 482).

Foucault'a göre özne aslında bir kurgudur. Özne toplumsal yapı içinde cinsellik, ceza, delilik, tıp gibi söylemler ve diğer iktidar pratikleri ile kurulmaktadır. Toplumsal kurumlar ve bu kurumların işleyişi açısından odakta olan bilgi alanı öznenin kurgusunda son derece önemlidir ve öznelerin arzuları belirlenip, kontrol edilirken, bedenleri ile ilgili tercihleri ve kimlikleri de oluşturulur. Özneler çeşitli söylemler ve bilgiye dayalı

pratikler ile kuşatılır. Bu kuşatma bir tür tabii olma sürecini gösterirken özneleşme² kavramını açıklamaktadır (Savran, 2006, s. 19).

Özneleşme sürecinde Foucault "İdeal öznelere, özneleşmelerini mümkün kılmak için kendilerinin veya iktidarlarının ne kadarından vazgeçmiş olabileceklerini sormak yerine, tabiiyet ilişkilerinin nasıl olup da öznelere ürettiğini sormak gerekir" demekte ve tabiiyet ilişkileri ile ilgili yeni bir düşünce yöntemi geliştirmeye çalışmaktadır. Bu ekseninde düşünür dört boyuttan bahseder; bunlardan ilki olan bilgi biçimleşmiş ilişkileri anlatır ve bilgi üretimi ile özneleşme arasındaki bağlantıyı kurar. İktidar ise diğer boyut olup kuvvet ilişkilerini anlatma için kullanılan kavramdır. Birbirlerine indirgenemeyecek bu boyutlardan bir diğeri ise düşüncedir ve dışarı (ötekiler) ile ilişkileri tanımlamaktadır. Foucault'un belirlediği son boyut ise her türlü iç dünyadan derin olacak bir "içeri" dir. Burada öznenin içerisi ile kast edilen öznenin kendisiyle ilişkisidir. Öznenin kendi ile ilişkisi iktidar ve bilgi ilişkileri tarafından ele geçirilmiştir, başka yerlerde sürekli başka şekillerde yeniden doğmaktadır. Bu noktada bellek kavramının, "kendinin kendi üzerindeki etkisi" ile ya da diğer ifadeyle kendisiyle ilişkide anahtar kavram olduğu ifade edilmelidir. Bellek dışarıyı ve kendini yeniden yaratmak ve kendisinin de sürekli unutulması için zaman kavramı ve şimdiyle bağlantılandırılır (akt. Deleuze, 2013). Öznenin kendini oluşturma süreci şeklinde tanımlanan ve belli yapıların içinde kalan özneleşme, kapitalist süreçte yeni bir bellek türünün üretimi olarak okunmaktadır. Bu bellek yersiz yurtsuz bir belleğe işaret eder (Goodchild, 2005, s. 314). Günümüz perspektifinden öznelere içerisi yani kendi ile ilişkisi boyutunda tüm özneleştirici unsurlara rağmen özne için özerk bir alandan söz edildiği görülmektedir.

Foucault özneleşmeyi bir süreç olarak ele alır ve insan varlığının öznelere nasıl dönüştüğünü açıklamak için iki analiz tipine başvurur. Bu analizlerden ilki insan varlığını öznelere dönüştüren nesneleşme biçimleridir. Nesneleşme biçimleri, öznelere nesneleşirmeye yarayan pratikleri işaret

² Dilsel kökenlerine bakıldığında ise özneleşme ile tabii olma kavramlarının aynı kökten türedikleri görülmektedir. Tabii olmak "subjection" özneleşme ise "subjectivation" sözcükleri ile İngiliz dilinde karşılık bulur (Buttler, 2005: s. 18).

eder. Diğer analiz tipi ise kendilikle ilişkidir. Kendilikle ilişki çeşitli tekniklerle öznenin kendi varoluşunun öznesi olarak kurulmasını anlatmaktadır (Revel, 2012, s. 98). İkinci analiz ile Foucault'un özerk bir özne alanının nesneleştirici pratiklerin dışında mümkün olup olamayacağını sorguladığı bilinmektedir. Diğer bir ifade ile bu durum öznelliğin ne derece mümkün olabileceği ile ilgilidir.

Öznellik genel tanımıyla özneleşmenin tabiiyetle ilişkisi sebebiyle bir tür başkaldırı olarak tanımlanmaktadır. Bu başkaldırı öznenin yeni bir hayat soluşu alması olarak yorumlanmıştır (Megil, 1998, s.364). Foucault, öznenin kendisini gözlemleme, açıklama, tanımlama ve analiz etme süreçlerini mümkün bilgi alanı olarak tanımlar. Tam bu noktada öznenin, "özne olarak bilgi nesnesi olabileceği özneleşme ve nesneleşme süreçleri nelerdir?" sorusunu soran düşünür, sorunun hakikat oyunları ile bağlantısını kurmaktadır. Düşünüre göre öznellik tarihidir ve kavramdan kendi ile ilişkiye giren öznenin yaşadığı hakikat oyunu ile kendini deneyimleme tarzı anlaşılmaktadır (2011: 351). Foucault'un Nietzsche, Lacan, Kłowski, okumaları onun özneyi tanımlama noktasında öznelliği bir problem olarak görmesine ve "Öznenin kendi kendisi ile ilişkiye girdiği bir doğruluk (hakikat) oyununun içinde kendilik deneyimini oluşturduğu biçim" şeklinde bir öznellik tanımı yapmasına neden olur. Öznellik bir başkaldırı olarak bilgi, iktidar ve düşünme boyutlarının karşısında tarihsel bir hareket halinde oluşu göstermektedir (akt. Revel, 2012, s. 102-103). Bu noktada öznellik özetle Nietzsche felsefesinden de referans alarak bilgi sorunu ile ilgilidir. Nietzsche bilgiyi insan yorumlamaları, olarak değerlendirmektedir. Düşünüre göre özne toplumsal ve tarihsel olarak bilgi yani insan yorumları ile var olur (Yıldız, 2018). Foucault'un öznellik ile ilgili söyleminin temelinde de bilginin insan yorumu oluşu yatmaktadır. Öznellik, özneye toplumsal ve tarihi bağlamda sunulan yorumların doğruluklarının özne tarafından değerlendirilmesiyle başlamaktadır. Foucault'un yukarıda ikinci analiz tipinde anlattığı kendilikle ilişki mevzuu ise bilginin, insan yorumları olduğu ön kabulünden geçmekte ve bu yorumların doğruluklarının araştırılması ile ortaya çıkmaktadır.

Tüm özneleşme pratiklerinin bir şekilde hakikatle (doğruluk) ilgili olduğu düşünüldüğünde öznelliğin ortaya çıkması bir başkaldırı olarak özneye sunulan hakikatlerin özne tarafından yeniden sorgulanması anlamına da gelir. Bu bağlamda sanat ve özneleşme veya öznellik arasındaki

ilişkinin de hakikat boyutunda ele alınması gerekliliği ortaya çıkar. Sanat eserleri fiziki olarak var olan veya var olmayan fenomenleri belirli bakış açılarından yeniden üretmekte ve gerçeklikler ortaya koymaktadır. Bu gerçeklikler ise estetik boyutta öznelere hakikat (doğru) olarak kendilerini gösterme eğilimindedir. Bu nedenle her bir sanat eserinin öznelere üzerinde potansiyel olarak kuvvet uyguladığı ifade edilebilir. Lakin uygulanan kuvvet özneleşme pratiği olarak okunabileceği gibi yeni öznelliklerin yaratımı için açılan özerk bir düşünsel alan olarak da ifade edilebilir.

Sanat Eserlerinin Bir Kuvvet Olarak Değerlendirilmesi

Sanat eserlerinin bir kuvvet olarak değerlendirilmesi sanatın özne üzerindeki etkisiyle ilgilidir. Bu çalışma sanatın varoluşu ve bilgi (yorum) arasındaki ilişkiyi, iktidar, özne ve bilgi (yorum) arasındaki ilişki bağlamında düşünmeyi önermektedir. Böylelikle bilgi ile varolan sanatın bir iktidar pratiği olarak özneleştirici etkisinden veya bir kuvvet olarak yeni öznellikler sunabilme potansiyelinden söz edilebilecektir³. Foucault'un özne ve iktidar kavramı ile sanatın kuvveti arasındaki bilgi düzeyinde ortaya çıkan ilişkiyi kurabilmek adına başvurulacak kişi ise Hartmann'dır.

Sanat eserlerini özel bir objeleşme türü olarak tanımlayan ve ontolojik bağlamda incelemesini yapan Hartmann bu özel varlık alanını anlatabilmek için "Estetik Objektivasyon" kavramını kullanmaktadır. Kavram sanat eserinin bir nesne olarak fiziki dünyadaki diğer nesnelere farklı bir varoluşa sahip olduğunu anlatmak için bu sanatsal varoluşu tin (içerik-anlam) ve nesne olarak iki katmanlı düşünmeyi önermektedir. Hartmann estetik felsefesi hakkında yazmış olan pek çok düşünürün ortak kanısını ontolojik bağlamda incelemiş ve bir sanat eserlerinin varoluşu ile ilgili oldukça önemli bir referans haline gelmiştir. Düşünür, temel tezini varlığı

³ *Sanatın öznelere üzerindeki kuvveti kimi zaman düşünürler tarafından olumlu ve yeni öznelliklere imkân sağlayan bir durum olarak yorumlanmıştır. Fakat bu fikir sanatı hep ilerici bir kuvvet olarak görme gibi bir yanlışlığı yaratacaktır. Bu sebeple sanat tarihinin pek çok aşamasında sanat eserlerinin varolan toplumsallığın, bakış açılarının, inançların, ahlaki normların ve politik konumlanma noktalarının vb. sabitlenmesi ve korunması için yaratıldığının da ifade edilmesi gerekir. Sanatın bu durumu iki tarafı da kesin bir bıçağa benzetilebilir. Bu anlamda sanatın genel hatları ile sadece ilerici veya gerici olarak bir konuma yerleştirmek mümkün değildir; ancak sanatın öznelere üzerindeki potansiyel etkisi ve kuvvetinin gündelik hayattaki diğer fenomenlerden ontolojik olarak farklılaştığı ifade edilmelidir.*

reel ve ideal (irreal) varlık olarak iki tabakada incelemeye başlayarak ortaya koyar. Bu teze göre reel varlığın bilgisine özneler "aposteriori" ve de "apriori" ulaşabilecekken⁴, ideal varlığın bilgisine ise sadece "apriori" ulaşılabilir. Reel varlık ile ilgili öznelerin bilgiye ulaşma seçenekleri daha açık ifade edilirse; bilgiye, öznelerin deneyimiyle (deney) veya deneyimden bağımsız ulaşabilecekleri söylenebilir. İdeal varlığın bilgisine ise sadece deneyimden bağımsız ulaşılabilir çünkü ideal varlığın bilgisi verilidir. Hartmann bu bağlamda ideal varlık alanında gördüğü sanat eserlerini tinin (verili olan bilgi) somutlaşması olarak yorumlar. Sanat eserinin bir tinsel varlık olması ve bilgisinin verili olması onu ontolojik olarak reel varlıktan ayırmakta ve reel varlıkla özne ilişkisini tanımlayan özne-bilme-nesne sürecinin dışına taşımaktadır. Bu süreçte bir özne, objektivasyon olarak ifade edilmeyen herhangi bir nesnenin bilgisine ulaşmada etkin bir varlıkken verili olarak sunulan tinsellik karşısında edilgenidir. İdeal varlığın yani sanat eserinin bilgisi tasarımın bir parçasıdır ve öznenin yorumlarından bağımsızdır (Hartmann, 2010).

Sanat eserlerini verili bir bilgi alanı olarak kabul etmek onu özneleşme pratikleri arasına sokmak anlamına gelir. Nitekim tarihi süreçte sanat eserlerinin öznelerin varoluşlarına doğrudan veya dolaylı olarak etki ettikleri görülmektedir. Örneğin Ortaçağ Hıristiyan sanatı Ortaçağ öznesinin özneleşmesi anlamında dinsel içeriğin nesneleşmesini sağlaması ve estetik etkisi nedeniyle doğrudan etkilidir. Buna benzer bir şekilde verili içerikleri ile tarihi süreçte sanat eserleri tarafından öznelerin kurulmasını pek çok örnekle açıklamak mümkündür.

Sanat eserlerinin bilgisinin apriori (verili) oluşu ile hakikat arasında da güçlü bir bağlantı vardır. Sanat gerçeklikler üreterek bu gerçeklikleri potansiyel olarak öznelere hakikat (doğru) olarak kabul ettirme ve onları özneleştirme gücüne sahiptir. Bu nedenle özneleşme ve hakikat oyunlarının bir parçası biçiminde beliren sanat eserlerinin gündelik hayatın fenomenleri ile ilgili olduğunu ancak bu fenomenlere kıyasla öznelere daha fazla kuvvet uygulama potansiyeli taşıdığını belirtmek gerekmektedir. Bunun nedeni ise sanat eserlerinin özneler üzerinde duygu üretme kabiliyetidir.

⁴ Hartmann'ın tespit ettiği bu durum sonunda sanat eserinin reel varlığı veya ön ontolojik tabakasıyla "apriori" olarak kasıtlı imgeler ürettiği "aposteriori" olarak öznel deneyimlerin eklemesiyle ise aşkın imgeler sunduğu söylenebilir

Goodchild sanat eserleri tarafından üretilen duyguyu duygulam olarak tanımlar. Duygulamlar; onu deneyimleyen öznenin bilincinden bağımsızdır, deneyimleyen kişiden önce üretilmiştir ve özneye kuvvet uygulamaktadır (2005, s. 336). Burada anlatılmak istenen şey sanat eserinin bilgisinin a priori oluşu ile ilgilidir. A priori olarak sunulan bilgi sanat eserini alımlayan özneye belirlenmiş düşüncelere ve sonrasında ise belirlenmiş duygulamlara neden olur. Sanat eserini üreten kişinin beklentisi ise alımlayıcıya sunduğu verili içerikle istenilen duygulamı oluşturmaktır. Sanatın uyguladığı kuvvet bu duygulamla ilgili olup verili bilgi gibi duygulamın da verili olduğunu söylemek gerekmektedir. Bu anlamda sanatçı zihninde tasarladığı ve nesneleştirdiği içeriğin alımlayıcıyı etkilemesini ve alımlayıcı tarafından doğru (hakikat) olarak kabul edilmesini bekler ki bu gündelik özneleşme pratiklerinin işleyişi ile aynıdır.

Sinema sanatı modern çağda bu durumun daha iyi anlaşılması adına pek çok örnek vermektedir. Verili içerikleri ile gerçeklikler üreten sinema filmlerinde alımlayıcının özneleşmesi, üretilen gerçekliğin doğru kabul edilmesiyle ilgilidir. Pek çok strateji ile gerçekleştirilen bu özneleştirme süreci adına sinemada önemli örneklerden birisi "Yüzüklerin Efendisi" üçlemesidir. Film özellikle ahlak ve erdem üzerine geliştirdiği bakış açısını sinematik imgelerle sunarak alımlayıcıyı iyi-kötü doğru-yanlış gibi dikotomilerle etkilemeye çalışır. Filmin bu anlamda öznelere uyguladığı kuvvet "kötülükle baş etmek için bile erdeme ihtiyaç olduğu" yönündeki söyleminin üzerinden ilerlemektedir. Filmdeki iyi ve kötü karakterlerin son derece belirgin olması da bu açıdan alımlayıcının estetik süreç içinde özneleşmesini kolaylaştırmaktadır. Ancak her sinema eserinde özneleşme süreci aynı şekilde ilerlemez. Bu bağlamda sinema filmlerini ve diğer sanat eserlerini özneleştirici bir mekanizma olarak daha iyi tanımlamak için *eserlerin* uyguladıkları kuvvete bakmak gerekmektedir. Kuvvet, sanat eseri ile karşılaşan kişinin koşulsuz özneleşeceğini anlatma için kullanılan bir kavram değildir. Öznenin mutlak surette bir özerkliği ve kaçış noktası bulunmaktadır.

Postmodern etki altındaki sanat eserlerinden pek çoğu öznelere üzerinde uyguladığı kuvvetle önceki dönemlerden farklılaşmaktadır. Özneler için özerk öznellik alanlarının yaratımı son yıllarda pek çok farklı sanatsal strateji ile gerçekleştirilmektedir. Bu stratejilerden birisi de belirsizliğin var edilmesidir.

Postmodern Belirsizliğin Sinema Filmlerinde Tasarlanması

Tek bir tanıma sahip olamayacak kadar geniş bir alanı etkileyen ve düşünürler tarafından farklı farklı yorumlanan postmodernizmin en çok kabul gören ortak tanımı modern sonrasını gösteriyor olmasıdır. Bu açıdan modern olandan bir kopmayı işaret eden postmodernin, moderne bir başkaldırıyı anlattığı ortadadır. Belsey (2013, s.18) modernizmi, Antik veya Ortaçağ olmayan ya da daha genel bir ifade ile geleneksel olmayan yeni bir dönem şeklinde ifade etmiştir. Sanat alanında da yeni bir biçime gönderme yapan modernizm günümüzde hükümdarlığını paradoksal bir şekilde eskiye yönelen postmodernizmle paylaşmaktadır.

Postmodernizm ile modernizm arasındaki farklar sosyo-ekonomik düzlemde karşımıza çıkan pek çok parametre ile ilgilidir. Bu çalışma ise var olan farklılıklardan belirsizlik nosyonuna ve onu sanatta yaratan unsurlara odaklanmaktadır. Harvey'e (1997, s.59) göre modernizm belirlenmişlikle, postmodern olan ise belirsiz oluşu ile karakter kazanmaktadır. Toplumsal düzlemde modernin belirlilikle tanımlanması devlet düzenlemeleri (regülasyon) ve endüstriyel üretim faaliyetleriyle ilişkilendirilen toplumsal koşullarla ilgilidir. Bu koşullar altında yaşayan öznelerin hayatlarının belirlenmiş bir rotası bulunduğu Harvey tarafından ifade edilir. Postmodern süreçte ise esnek üretim ve devlet müdahalelerinin azalması veya kaybolması (deregülasyon) belirsizliği toplumsal olarak yaratan unsurlar olarak yorumlanır. Toplumsal öznenin postmodern dönemde daha belirsiz bir yaşam sürdüğü ve öznelerin sahip oldukları anlamların da bu süreçte belirsizlik olgusundan etkilendiği ifade edilmektedir. Elbette buradan her belirsizliği postmodern olarak tanımlamak amaçlanmamaktadır. Postmodern koşullarda ortaya çıkan belirsizliğin bir takım farklı özellikleri bulunmaktadır ve aşağıda bu mevzu işlenmektedir.

İnsan ilişkilerinde ve iletişim süreçlerinde ise belirsizlik veya belirlenmişlik gösterge sistemleri ile ifade edilmektedir. Gottdiener (2005) belirsizliği göstergelerin çok anlamlılığı ile ilişkilendirmektedir. Pek çok göstergede gösteren ve gösterilen ilişkisi ortak mutabakatlar nedeniyle belirlidir. Bazı göstergelerde ise gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkide gösterilenin potansiyel olarak sınırsız anlamı sebebiyle bir belirsizlik yaratmaktadır ama bu hatalı bir iletişim olarak okunmaz.

Spinoza göstergelerin bir bilgi modeline itaat etmeyi sağladığını ve güce hizmet ettiğini söyler (Sauvagnargues, 2010, s. 45). Spinoza'dan yola çıkarak göstergelerin bu durumunun gösterilenin anlamının sabitlemesiyle alakalı olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim genel anlamda gösterge sistemleri özelde ise sanatsal göstergeler özneleştirme bağlamında bir mücadele alanı olarak ifade edilebilir. Bu mücadele alanında göstergelerin anlamlarının sabitleştirilmeye veya değiştirilmeye çalışıldığı görülür. Örneğin Jim Carrey'in başrolünde oynadığı "Aman Tanrım" isimli filmde sabitlenmiş "Beyaz Tanrı" imgesi yerini Morgan Freeman'ın canlandığı siyahî tanrıya bırakmıştır. Bu seçim bir tesadüf değildir. Açık bir şekilde 20. yüzyılın başında kimsenin hayal dahi edemeyeceği siyahî tanrı figürü izleyene sunulur. Bu gösterge bir kuvvet olarak belirir ve diğer imgelerin kuvvetleriyle mücadeleye girer. Amaç bu imge ile yeni bir öznellik üretmektir.

Sanat ve özneleşme arasındaki ilişki ise sanatın özel bir gösterge sistemi olduğunu düşünmekle daha anlaşılır hale gelir. Sanat ve özneleştirme veya sanat ve güç elde etme düşünceleri özlerinde aynı şeyi söylemektedir. Burada sanat eserinin estetik etkisinin üzerine bir vurgu vardır. Sanat eserini bir gösterge olarak düşünürsek gösteren son derece etkili biçimiyle belirli ve net bir anlamı alımlayıcıya sunmaktadır. Bu anlamlar toplumdaki diğer özneleştirici söylemlerle bir arada son derece etkili olmuşlardır. Sadece sanat ve din arasında sanat tarihindeki birlikteliğe bakmak bile bu durumu anlaşılır kılacaktır. Sanat tarihinin neredeyse tüm dönemlerinde sanat eserlerinin kendi paradigmalarında anlamlar üretmek için var edildiğini söylemek de bu açıdan yanlış olmayacaktır. Alımlayıcı içinse bir tür bilgi⁵ kaynağına dönüşen bu eserlerin özneleştirici gücü ile gösterge karakteri arasındaki ilgi ortadadır.

Postmodern etki ile ortaya çıkan belirsizlik olgusunun sanata yansımaları ise yine gösterge sistemleri ile bağlantılı olup yukarıda bahsedildiği üzere göstergelerin çok anlamlılığı ile ilgilidir. Bu çok anlamlılığın sanatta ortaya çıkmasını sağlayan bazı uygulamalar ile postmodern sanatsal göstergelerin var olduğu söylenebilir. Postmodern belirsizlik kavramının

⁵ Sanat ve bilgi ilişkisi değerlendirmeye alındığında, sanatın pek çok sanatsal akım tarafından bilgi vermek amaçlı üretilmediği ancak alımlayıcı boyutunda bilgi olmaksızın estetik sürecin yaşanamayacağı iddia edilmektedir (Ulutaş, 2017, s.24).

göstergelerle bağlantısı eklektik yapılar ve bununla birlikte gelişen şizofreni ile ilgilidir.

Postmodern düşünce eklektik olanı ve eskinin yeniden gündeme gelmesini sağlamaktadır. Şimdiki zaman öne çıkarılır ve öznenin özerkleşmesi açısından bu durum önem arz ederken modernitede olduğunun aksine kimliklerin yerini kimliksizlik ve yersiz yurtsuzluk alır. Sanatta ise postmodern mimari üzerinden örneklendirildiğinde sanat tarihinin farklı dönemlerinden öğelerin bir bütünsellik içinde sunulduğu görülmektedir (Akay, 2002). Eklektik kavramı sanatta iki veya daha fazla, birbirlerinden farklı dönemlere ait elementin karışımını anlatmak için kullanılır (Honour ve Fleming, 2016, s.940). Postmodern sanatın eklektik oluşu bir paradigma sorununa işaret etmektedir.

Göstergebilimin kurucularından Saussure, göstergelerin düzenlendiği paradigma ve syntagma olarak adlandırılan iki yoldan söz eder. Paradigma bir göstergeler dizgesidir. Syntagma kavramı ise dizim anlamına gelmekte ve seçilen göstergelerin birleştirildiği tüm mesajı anlatmaktadır. Dil bu durumu en iyi anlatacak yapı olarak görülür. Buna göre bir dildeki sözcüklerin tamamı paradigmayı oluştururken bu sözcük dağarcığından seçilenlerle oluşturulan cümle ise bir syntagmayı meydana getirir. Bu yüzden bütün iletiler için geçerli olan paradigmadan seçim yapmak ve onları bir syntagma (dizim) da bir araya getirmektir (akt. Fiske, 2003, s.82).

Postmodern sanatın eklektik oluşu ve bu nedenle çok anlamlılık ile bir tür belirsizlik yaratması ise farklı paradigmalardan seçimler yapmakla ilgilidir. Özellikle mimari, heykel ve resim sanatında belirginleşen bu paradigma kırılması olgusuna Amerikan pop sanatının önde gelen sanatçılarından biri olan Jeff Koons ile örnek verebiliriz. Koons'un eserlerini bir dizim olarak kabul edersek farklı paradigmalara ait göstergeleri kullandığı görülmektedir. Koons'un çalışmalarında Antik Yunan'daki bir tanrı-tanrıça figürü (ya da eski çağlara ait başka imgeler) ile günümüzde sıkça kullanılan televizyon imgeleri veya popüler göstergeler ya da dijital olarak yaratılmış çizimler bir araya gelmektedir. Bu eklektik yapı, dizimde farklı paradigmalardan seçim yapılması ile ortaya çıkar. Geçmişe de yönelerek önceki anlamları veya içerikleri hakkında bilgi sahibi olunmayan göstergelerin güncel göstergelerle bir araya getirilmesi çok anlamlılığa ve sonuç olarak belirsizliğe neden olur. Kullanılan bir antik gösterge veya başka

paradigmadaki göstergeler bir postmodern eserin içinde günümüz paradigmasına yerleştirilmeye çalışılırken kendi paradigması içindeki anlamlarını ve dolayısıyla da özneleştirici özelliklerini yitirir.



Resim 1. Jeff Koons'un *Antiquity* isimli serisinden "*Daughters of Leucippus*" isimli çalışması. Bu çalışmada Antik göstergeler; dijital müdahaleler ve Süpermen logosuyla birleştirilmiştir.

Kültürel anlamda varlığı hissedilmesine rağmen tanımlamalar konusunda belirsizliğin hâkim olduğu postmodernite kavramı sinema için de tartışmalara neden olmaktadır. Öncelikle postmodern sinema veya post modern film kavramları yerine bu çalışmada "postmodern etki altındaki filmler"⁶ denilmesi tercih edilmektedir. Bu tercihin nedeni özellikle biçimsel unsurlarda değişimin belirgin olmamasıdır. Ancak postmodern etki altındaki filmlerin anlatıları ve ürettikleri anlamlarda birtakım farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Ayrıca belirsizlik unsuru ve açık uçlu anlatıların modernist sinemada da var olduğu bilinmektedir. Bu noktada pek çok düşünürün görüşü postmodern bir sinemanın modernden ayrı bir durum yaratmadığı yönündedir. Bu çalışmada ise postmodern toplumsal koşulların yarattığı ve tüm anlam dünyasına sirayet etmiş olan belirsizlik unsurunun izleri aranmaktadır.

Postmodern belirsizliği sinemada yaratan unsurlardan birisi diğer sanat dallarında olduğu gibi eklettik oluşturmaktır. Kovacs (2010) eklettik oluştu-

⁶ John Orr'un "*Cinema and Modernity*" adlı kitabında sinemanın 1960'lardan günümüze modern poetikasının değişmediği ve 'postmodern' sinemanın ise halen, modernizmin bulunduğu biçimsel aygıtları kullanmaya devam ettiğini ifade edilir (Kovacs, 2010, s.46).

stilistik ve kültürel olarak ikiye ayırmakta ve postmodern etki altındaki filmlerin hem stilistik hem de kültürel olarak eklektik olduklarını iddia etmektedir. Stille ilgili olarak modernizmin iki ana yolu olduğu bilinir. Bunlar; minimalizm ve dekoratif unsurların kullanılması şeklinde karşımıza çıkar. Modern dekoratif filmlerin auteurün kendi dünyasında yaratılan bir kültürel (kimi zaman tarihsel) arka plan olduğu fakat postmodern etki altındaki filmlerde ise fantezi dünyasında farklı kültürel arka planların bir arada kullanılmasının eklektik bir yapı yarattığı ifade edilmektedir. Bu farklı kültürel arka planların ise kültürel anlatılarla bağlantısı kopuktur. Diğer bir ifade ile postmodern auteurun söylevi başlı başına yeni bir kültürel anlatı haline gelir. Stilin eklektik oluşu ise postmodern etki altındaki filmlerde auteurun merkezi konumunu sekteye uğratmaktadır. Postmodern etki altındaki filmlerde kültürel anlamda ise farklı paradigmalardan seçmelerin yapıldığı ve anlamda belirsizliklerin ortaya çıktığı pek çok film örneği söz konusudur.

Sinemada ve plastik sanatların diğer alanlarında belirsizlik çoğu zaman estetik süjede endişe benzeri uygulamalara neden olmaktadır. Anlamanın ortaya tam olarak konulmaması veya geciktirilmesi, acı ve hazzın birbirine karşıtlığı merakı ortaya çıkarır. Filmin bütününde bu belirsizliğin ortadan kalkması ile filmde belirli kısımlarda ortaya çıkan belirsizlik bir zenginlik olarak yorumlanmaktadır (Chatman, 2009, s.54). Sinemada belirsizlik Öztürk'ün (2018: s. 91) ifadesiyle ana akım sinemada karşılaşılan bir olgudur. Ana akımın dışına çıkıldığında ise belirsizliğin alternatif olasılıklar, virtüel ve edimsel zaman, kristal imajlar ve mekânsal gidiş gelişlerle yükseldiği belirtilmektedir. Bu durum karşısında estetik öznenin kararsızlık yaşadığı ve neyin vitüel neyim edimsel olduğunun belirsiz ve açıklanamaz oluşunun bilinçli bir şekilde yönetmen tarafından yaratıldığı söylenmektedir. Bu noktada postmodern etki altındaki filmlerdeki belirsizlik unsurundaki farkın ortaya konulması gerekmektedir.

Eklektik yapılar, şizofreni ve parataks gibi unsurlarla var edilen postmodern belirsizliğin sinemadaki varoluşu, belirsizlik unsurunun önceki dönem klasik veya modern filmlerdeki durumunu ile kıyaslanırsa; önceki dönem filmlerde anlatıların tamamının belirsizlik üzerine kurulmadığı, filmin olay örgüsü ve karakterlerle ilgili kimi bilgilerin tam verilmediği, kimi filmlerde estetik süjenin yorumlarına açık aşkın imgelerle belirsizliğin yaratılmasına rağmen yönetmenlerin genel bakış açılarının işlenen

filmlerde hâkim bakış açısı olduğu ifade edilmelidir. Bu durumda filmlerin açık uçlu sonları olması veya kimi belirsizliklerin yaratılması ile anlamsal açıdan eklektik yapılar, şizofreni ve parataks gibi unsurlarla belirsizliği yaratmanın farklı şeyler olduğu ifade edilmelidir. Postmodern etki altındaki filmler belirlenemezlik fikrinden hareket ederken, önceki dönemlerde belirsizlik, belirlenebilen ama açıklanamaz bir olgu olarak bir olgu olarak var olur. Bu varoluş bilginin eserde sınırlı sunulması ile ilgilidir. Örneğin Resnais'in *Hiroşima Mon Amour* (1959) isimli filminde karakterlerin kimlikleri ve olay örgüsünde bazı belirsizliklerin varlığından söz edebiliriz. Ancak bu belirsizlikler ontolojik olarak yönetmenin filme hâkim olan bakış açısına zarar vermemektedir. Diğer taraftan estetik süjenin bakış açısı kimi yerlerde yorumlama yapmak için devreye girse bile filme bir bütün halinde dahil edilmeye çalışılmamaktadır. Filmden üretilen anlamlar düşünüldüğünde örneğin estetik süjelerin savaşın olumsuzluğu ile ilgili yönetmenin bakış açısı dışında başka düşünceleri filmde bulması pek de mümkün değildir. Estetik süjelerin bu filmin kimi sahneleri ile ilgili kendi geliştirecekleri farklı yorumlar elbette söz konusudur; ancak bu yorumlar filmin varoluşu bağlamında yönetmenin kasıtlı imgelerinin varlığını ve amaçlarını etkilemez. Bu kasıtlı imgeler özneleştirme pratikleri olarak *Hiroşima Mon Amour* filmi örneğinde olduğu gibi çeşitli düşünceleri izleyenlere verili olarak sunar. Bahsi geçen filmde savaş karşıtı tutum ve insan varoluşunun savaşlar sonrasındaki yaşadığı varoluş vakumları verili içeriği oluşturur. Bu içeriği bir aşk hikayesi ile birlikte anlatan yönetmen aşk hikayesinin sonunu izleyene göstermez. Burada yaratılan belirsizlik belirlenemezlik ilkesi doğrultusunda kurulmamaktadır. Böylelikle estetik öznenin filmin varoluşunda kısmen edilgen olduğu ifade edilmelidir. Bunun tam tersi olarak postmodern belirsizliğin sinemadaki varoluşu belirlenemezlik üzerine kurulmakta ve izleyenin bakış açısını ve yorumlamalarını daha etkin bir konuma yükseltmektedir. Bir başka şekilde ifade edilirse, postmodern etki altındaki filmlerin verili olan bilgileri bir bütün halinde yorum yapılacak bilgi alanını imgeleştirir. Bu imge estetik süjenin etkin bir şekilde yorum yapmasıyla gerçek anlamda bir bilgi nesnesine dönüşür ki bu nedenle postmodern etki altındaki sinema filmlerde estetik süjenin bakış açısı varoluşsal bağlamda kurucu bir öge konumdadır.

Postmodern etki altındaki bir filmin yaratacağı bütün halindeki anlam dünyası muğlak kalacağı için alımlayıcı üzerinde belli noktalarda bir şok etkisi yarattığı da ifade edilebilir. Alımlayıcı özellikle film, dizi, roman gibi anlatılarda yönetmenin bakış açısı ile üretilmiş gerçekliklerin pek çoğunun kendilerine hazır bir şekilde sunulmasına alışkındır. Bu durum alımlayıcı için pasif ve belirlenmiş bir estetik katılımı ve özünde özneleşmeyi işaret eder. Bir film karakterinin eylemlerinin neden ve sonuçları alımlayıcıya net bir şekilde sunulduğu zaman filmin uyguladığı kuvvet farklılaşır. Bu kuvvete alışkın olan estetik süje için filmin bütününde belirsizliklerin ortadan kaldırılmaması diğer ifade ile genel anlamların yönetmen tarafından kurulmaması estetik süjeyi yönetmenin bakış açısından çıkma ve kendi ile ilişkiye girmeye zorlar. Bu tutum postmodern etki altındaki filmlerde özneleşme sürecinin farklılaştığını bize gösterir. Bu noktada sanat eserlerinin ontolojik olarak sunduğu iki imgeden bahsetmek gerekir. Nita'ya (2014) göre sanat eserleri kasıtlı ve aşkın imgeler sunar. Kasıtlı imgeler yönetmenin ürettiği bakış açısını ve ontolojik olarak eserin bilgisini işaret ederken, aşkın imgeler ise izleyenin kasıtlı imgelerini diğer ifade ile eserin varoluşundaki bilgiyi-yorumu aşması ve kendi dünyasından eseri tekrar yorumlamasını anlatır. Burada kuvvet bağlamında bir gerilim ortaya çıkar. Sanatçıların kimi zamansa aşkınlaşmayı kasıtlı bir şekilde yaptıkları görülmektedir. Bu durumda sanatçının bakış açısını estetik özneye kabul ettirme arzusundan vazgeçerek eserin ontolojik olarak varlığının nedeni olan bilgiyi muğlaklaştırdığı görülür. Buradaki muğlaklık sanatçının yarattığı bilginin net olmaması ve izleyenin bu net olmayan bilgi ile etkin bir ilişkiye girmesi amaçlıdır. Ayrıca bu bir kuvvet kaybı değildir. Aşkınlaşacak imgelerin kasıtlı yaratımı bilgi sorunu ve bilginin bir yorum olması bağlamında belirlenemezlik düşüncesinin sonucudur.

Postmodern etki altındaki anlatılarda genel olarak toplumsal düzenin kaotikliği belirsizlik üzerinden yaratılmaktadır. Belirsizlik bireyle ilgili olduğu kadar toplumun tamamında karşılaşılan bir kaosu işaret eder. Bu anlatıların temel amacı belirlenemezliği göstermektir (Kovacs, 2010, s. 77). Belirlenemezlik kavramı gerçekliklerin hakikatten (doğruluk) uzaklığını bize gösterir. Özne ile sanat arasındaki ilişkide eserde üretilen gerçekliklerin belirli olan hakikatleri temsil ettiği düşünülür. Örneğin Antik çağ-

larda üretilen sanat mitolojik gerçekliğin hakikat olarak sunumu ile ilgilidir ve doğruluğu toplumsal düzlemde kabul görür. Belirlenemezlik olgusu kendini sanatta, sanatçının Rönesans sonrasındaki özgürlüğünü kısmen de olsa ele geçirmesi ile karşımıza çıkar. Sanat bu süreç sonrasında toplumdaki farklı bakış açılarının bir mücadele alanı olarak okunabilir. Bu mücadele alanında farklı gerçekliklerin birbirleri ile hakikat bağlamında savaştıkları görülmektedir. Her bir bakış açısı kendi gerçekliğini hakikat olarak kabul ettirmek için savaşıyor. Postmodern etki altındaki sinema filmleri ise belirlenemezliğin sanattaki bu görüntüsüne yeni bir bakış açısı daha ekler. O bakış açısı ise sanat izleyicisinin bakış açısıdır⁷. Böylelikle sanat alanında birbirleri ile mücadele eden bakış açıları ile bu bakış açılarından üretilen yüksek anlatılar ve anlamları postmodern etki altındaki anlatılarda yerini potansiyel olarak sonsuz bakış açılarına ve anlamlara terk eder. Elbette eklektik yapıların anlam üzerindeki etkisi bunun nedenlerinden birisidir. Diğeri ise postmodernizmin modernizmden ayrıldığı noktalardan birisi olan şizofrenidir. Postmodern durumun şizofreni ile bağlantısı dil ve anlam dünyasında ortaya çıkar.

Postmodernitenin karakteri dilin ve söylemin istikrarsızlığı ve parçalılığını işaret eder. Bu bir kaygı olarak kimlik ve kişilik üzerinde yeni bir arayışa düşünürleri teşvik etmektedir. Modernitede kişiliklerin yabancılaşma ve paranoya üzerinden tanımlamaları yapılırken postmodernitede dil ve söylemdeki istikrarsızlık düşünürleri klinik anlamını aşan şizofreni kavramına yönlendirir. Lacan klinik anlamını aşan şizofreniyi "dilsel bir bozukluk, basit bir cümleyi yaratan gösterici anlam zincirinde bir kopukluk" şeklinde tanımlamıştır. Gösterici zincir yani gösteren ve gösterilen arasındaki bağ koptuğunda öznelerin karşısına birbirlerinden bağımsız gösterenler çıkmaktadır ve bu durum şizofreniyi yaratır (Harvey, 1997, s.69-70).

Şizofreninin tanımını yapan Lacan⁸; gösteren zinciri kavramını, Saussure'nin yapısalcılığı etkisinde yorumlar. Buna göre anlam, gösteren ve gösterilen ilişkisi bağlamında maddesel olan bir sözcük (veya bir ad) ve

⁷ İzleyicinin bakış açısının sanat eserinin varoluşunun bir parçası olması durumu resim ve heykel sanatları için de geçerlidir.

⁸ Jameson, postmodernite ile ilgili yazılarında Lacan'ın gösterge üzerine geliştirdiği yorumları kullanmaktadır. Nitekim şizofreninin pek çok klinik tanımı arasında Lacan'ın dilsel bir bozukluk olarak ifade ettiği şizofreni tanımı dikkat çekicidir.

onun göndergesi veya kavramı ile birebir ilişkili değildir. Anlam gösterenden gösteriline hareket eder. Gösterilen (anlam veya kavramsal içerik) bu sebeple gösterenler arasındaki ilişkiler ile meydana gelmektedir. Gösterenler zincirindeki ilişkinin kopması yani birbirleri ile ilişkisi kurulamayan gösterenlerin bir arada oluşu ile şizofreni ortaya çıkmaktadır. Bu bir dil bilimsel işlev bozukluğu olarak kabul görmektedir. Bahsedilen işlev bozukluğunda özne anlamlandırma sürecinde karşılaştığı tümcenin geçmiş, gelecek ve şimdisini birleştirmekte başarısız olmaktadır. Ayrıca tümce ile ilgili bu durumda öznenin kendi deneyimleri, belleğindeki geçmiş, gelecek ve şimdisinin de birleştirilememesi durumu ortaya çıkar. Tüm bunların sonucunda gösteren zinciri koparak maddesel gösterenler şimdiki zaman içinde birbirleri ile bağlantısız deneyimlere dönüşür. Sürekli şimdiki zamanda ortaya çıkan gösterenler öznenin fiziki gerçeklikten kopmasına ve tedirginlik hissinin artmasına neden olmaktadır (akt. Jameson, 2011, s.66-70).

Sanat eserleri ontolojik olarak verili bilgiye sahip olmaları nedeniyle belirlenmiş duygulamaları üretmektedir. Bu nedenle çoğu zaman öznelleştirici bir pratik olarak karşımıza çıkarlar. Öznenin sanat eserindeki konumu belirlenmiş estetik katılımından dolayı büyük oranda edilgendir. Dolayısıyla sanatçı, eseri ile alımlayıcıyı kendi bakış açısına çeker ve bu bakış açısından fenomenleri değerlendirme noktasında kuvvet uygular. Bu genel açıklamalar sanat eserinin ideal bir varlık olarak varoluşu ile ilgilidir. Belirsizliğin farklı stratejilerle ortaya konulduğu postmodern etki altındaki filmlerde ise ilk bakışta farklı bir varoluşun hâkim olduğu düşünülebilir. Modern ve öncesindeki sanat eserlerindeki verili içerik ve belirlenmiş anlamlar (Harmann,2010; Hartmann, 2014) postmodern etki altındaki eserlerde yerini tek tek sahnelerdeki değil genel bir belirsizliğe bıraktığından sanatçının devre dışı kaldığı ve bu nedenle anlamsızlığın esere hâkim olduğu zannedilebilir. Postmodern belirsizliğin ise sinemada özellikle eklektik yapılar ile ortaya çıktığını ve bu durumun filmi bir tasarım olarak şizofrenik bir estetik katılıma sürüklediğini söylemek mümkündür. Burada anlatılan şey özünde estetik alımlayıcının anlam üretmesini engellemek değil anlamları dayatmaktan vazgeçmektir. Özetle sanatçı tarafından tasarlanan ve sanatsal kuvvetin önemli bir parçası olan estetik süjenin esere katılımının şizofrenik bir boyutta üretilmesi sanatçının eseri anlamsızlaştırmak için değil farklı bakış açılarının sanatsal varoluşa dahil

edilmesi için üretilen bir estetik stratejidir. Bu strateji sayesinde sanatçı anlamları dayatmak yerine potansiyel olarak sınırsız bir anlam kümesini sanatsal olarak var eder.

Bu çalışmada postmodern etki altındaki sinema filmlerinde ontolojik olarak apriori olan bilginin belirsizlik olduğu iddia edilmektedir. Başka bir ifade ile belirsizlik anlam ve duygulam bağlamında tasarlanmış bir durumdur. Bu durumun ortaya çıkmasının ise çağdaş düşünce sistemlerindeki özne kavramına yaklaşımla yakından ilgili olduğu ortadadır. Postmodern etki altında belirsizliğin sanatçı tarafından tasarlanan bir konuda olması özünde geleneksel ve modern özneleştirme pratiklerine bir başkaldırıdır. Bu başkaldırı ile postmodern etki öncesinde alımlayıcıya dayatılan sanatsal ve düşünsel bakış açıları yerini alımlayıcı öznenin kendi bakış açısına bırakır. Sanat eseri karşısındaki alımlayıcı, özneleşmenin boyutlarından birisi olan kendi kendine ilişki bağlamında eserin yorumlamasını yapar. Bu durum tüm özneleştirici pratikler arasında sanatla bir yarık oluşturmak ve alımlayıcı öznenin öznelliğini ortaya koyarak bir estetik katılım yapması için tercih edilmektedir. Özetle belirsizlik belirlenmiş ve tasarlanmış bir durum olarak anlamsızlığı yaratmaktan ziyade özneye kaçış noktaları yaratmaktadır. Sanatçı bu bağlamda alımlayıcı özneye nereye bakacağını söylemekte ama bakıp gördüğü şeyden ne anlam çıkaracağı konusunda kuvvet uygulamamakta ve ona kısmi bir özgürlük tanımaktadır. Bu olgu sanatın gücünü kaybetmesi değildir ve gücü nasıl kullanacağı konusunda bir tercihe işaret eder.

***Lost Highway* Filmi ve Belirsizliğin Varoluşu**

David Lynch'in yönetmenliğini yaptığı 1997 yapımı *Lost Highway*, yapılan literatür taramasında yönetmenin diğer filmleri gibi bazı yazarlar tarafından postmodernist bazı yazarlar tarafından ise geç modernist olarak yorumlanmıştır. Örneğin Kovaks (2010, s. 63) Lynch filmlerini modernist olarak yorumlayan yazarlardandır. Diğer tarafta Booker (2007, s. 24-25), özellikle *Lost Highway*'in bireysel kimliğin dengesizliği hakkında postmodern bir açıklama girişiminde olduğunu iddia eder. Yazar, *Lost Highway*'in sadece görünüşte tutarsız iki anlatı parçasını birleştirmedeğini, birbirleriyle uyuşmayan ayrı sahneleri de karıştırdığını söyler. Bu yaklaşım post-

modernist bir tavrı sergilese bile stilistik düzeyde yeni bir şeyin yaratıldığını iddia etmekse yazara göre mümkün gözükmemektedir. Boggs ve Pollar da (2003, s. 233-234) postmodern sinema üzerine yaptıkları incelemelerde *Lost Highway*'i postmodernist olarak değerlendirmektedirler. Bu çalışma ise postmodern etki altındaki toplumların genel karakteristik özelliklerinden bir tanesi olan belirsizlik unsurunun işlenişi ve tinselliği bakımından *Lost Highway* (stilistik düzeyde geç modern olarak yorumlansa da) filmini modern veya klasik filmlerden farklı olduğu iddiası ile yaratıldığı anlam ve özneleşme bağlamında postmodern etki altında görme eğilimindedir. Aşağıda bu eğilime neden olan belirsizlik unsurunun filmdeki estetik varoluşu incelenmektedir.

Lynch'in "*Lost Highway*" isimli filminin anlam dünyasındaki tasarlanmış belirsizliğin postmodern bir durumu gösterdiği fikrinden hareketle, bu belirsizliğin yaratımında kullanılan en önemli stratejinin filmin bir bütün olarak farklı paradigmalardan yapılan seçimlerin kolajlanması ile yaratıldığını söylememiz gerekmektedir. Bu durum filmin eklettik bir yapıda olduğunu işaret eder. Filmde fantezi ve mistik bir dünya⁹ ile fiziki hayatın gerçeklikleri birbirlerine karışmaktadır. Bu durum ise bahsedilen filmin eklettik yapısının temelini ve anlamdaki belirsizliği oluşturur. Fantezi veya mistik dünya ve fiziki hayat farklı paradigmalardır. Farklı paradigmalardan yapılan seçimlerin tek bir syntagmada bir araya getirilmesi sonucunda alımlayıcı için belirli anlamlar kaybolur ve bir bütün olarak filmde belirsizlik hüküm sürer.

"*Lost Highway*" de birbirleri ile bağlantılı olan iki farklı öykü bulunmakta ve bu öykülerin olayları bir araya getirilmektedir. Bu öykülerden ilki Fred Madison'ı ikincisi ise Pete Dayton'u anlatmaktadır. Bu iki öykünün bir şekilde birbirlerine bağlanmasıyla gösterilen iki karakterin bir tanesinin hayal veya mistik bir dünyaya ait olduğu düşünölmeye başlanır. Ancak belli noktadan sonra filmde neyin hayal veya mistik neyin fiziki

⁹ Fantezi veya mistik bir dünya denilmesinin nedeni tam olarak yönetmenin ne mistik olana ne de fanteziye net bir şekilde yönelmesidir. Bu bağlamda aslında bu durum da filmdeki belirsizlik atmosferinin yükselmesine neden olur ve şu sorular ortaya çıkar: "Filmde karakterlerin yer değiştirdiği hapisane sahnesi bir düş müdür yoksa mistik bir olay mıdır? Filmdeki gizemli adam bir şizofrenin hayali karakteri midir yoksa kötülüğü cezalandıran bir mistik karakter midir?" bu sorular yanıtızdır. Bu durum da filmde kristal imaja benzer imajların yaratıldığı da ifade edilebilir. Deleuze'ye göre edimsel ve virtüel imajların arasındaki ilişki ve hareketle oluşturulan kristal imajlar bu iki imajın ayırt edilemezliği ile en bariz örneğini vermektedir (Öztürk, 2017).

dünyada meydana gelen bir eylem olduğu birbirlerine karışır. Böylelikle filmde farklı dünyalardan yapılan seçimler kendi paradigmasından kopularak fiziki dünyanın paradigmasında kabul edilmeye başlanır. Pete Dayton'un hikâyesinin anlatıldığı bölüm hayal dünyasının paradigmasında değerlendirilmez lakin filmin sonunda yaratılan zamansal döngü ile Pete Dayton'un gerçek bir karakter, bir hayal ürünü ya da mistik bir olayın kurbanı mı olduğu belirsiz bırakılır.

Filmdeki belirsizliğin varoluşu zamanın filmdeki kullanımı ile de ilgilidir. Filmde yaratılan zaman bir döngü olarak zaman imge ile ilgili "Kronos ve Aion"¹⁰ kavramları dışında işlemektedir. *Lost Highway*'de filmin başlangıcında Fred, çalan kapıyı açmak için diyafona yöneldiğinde diyafondan bir ses "Dick Laurent öldü" der. Filmin sonunda ise bunu diyen kişinin aslında Fred olduğu gösterilir. Final sahnesi filmin başında duyulan ilk sesle ilişki kurma amaçlı üretilmiştir. Fred'in başlangıçta duyduğu sesin kendisine ait olduğu kapalı bir şekilde verilir. Ancak filmin final sahnesi ve ilk sahnesinin bağlantısı belirsizliği ortadan kaldırmaktan çok daha fazla arttırmıştır. *Lost Highway*'de zaman bir döngüye girmiştir. Filmin eklektik yapısı bir bellek oluşturmayı engellemekte ve zamanın alımlayıcı tarafından kavranışını şizofrenikleştirmektedir. Bu sebeple filmde şizofreni temasının varlığının ötesinde filmin kendisinin şizofrenik bir zamanı yarattığı iddia edilebilir. Bu durum elbette yukarıda da belirtildiği gibi farklı paradigmalardan seçmeler yapmayla da bağlantılıdır. Farklı paradigmalardan yapılan seçmeler gösteren zincirini kırdığı için zamanın hep şimdiki zamanda geçmesine neden olacak bir belleksizliği yaratır. Filmde fantezinin zamanı ve fiziki gerçekliğin zamanları iç içe geçmiştir.

¹⁰ Kronos zamansal bir çember şeklinde tanımlanmıştır. Antik Yunan Tragedyasından örnek veren Deleuze'ye göre anlatıda başlangıçtaki koşulların bozulduğu (değiştirdiği) görülür ve anlatının sonunda ise bu koşullara geri dönülür. Bu nedenle Kronos zamanın yeniden başlaması değil zamansal koşulların tekrar tekrar yaratılmasını anlatmaktadır. Anlatılarda değişime neden olan olumsuzlukların ortadan kaldırılması fikri ile ilgili olan ve çembere benzetilen Kronos şeklinde zamanda aslında harekete bağlı zaman algısının varlığı ve sınırlandırılmış bir dünya söz konusudur. Zamanın doğru bir çizgiye benzetilerek dünyanın sınırlandırılmadığı, zamanın dünyayı kat ettiği anlayış ise Aion kavramı ile açıklanır. Zamanın tamir edilmesi Aion'da mümkün değildir. Zamanın Aion olarak tasarlandığı anlatılarda değişim esastır çünkü Aion bellekle ortak çalışır (2007, s. 47-55). Pek çok Hollywood filminde zamana Kronos hâkimdir. Genel tema, bir mekânda devam eden insan varoluşu çeşitli şekillerde sekteye uğrar ve filmin kahramanı eski varoluş koşullarını tekrar elde edebilmek için mücadele vererek finalde filmin başındaki durumu yeniden yaratır.

Paradigmaları farklı, birbirleri ile ilişiksiz, gösteren yığını olarak karşımıza çıkan *Lost Highway*'in zamanla ilgili tasarısının daha iyi anlaşılması için Jameson önemli bir kaynak oluşturmaktadır.

Jameson kişisel kimliğin geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanın bir birleşimi olarak ortaya çıktığını bildirir. Şizofrenide ise geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanın birleştirilemediği görülür. Bu sebeple kişinin karşılaştığı maddesel göstergeler salt şimdiki zaman deneyimine indirgenmektedir. (2011, s.67). Filmin bu açıdan estetik süjeyi sürekli olarak şimdiki zaman içinde tutma gibi bir eğilimi görülmektedir. Yaratılan anlamsal belirsizlik zamanın bu kavranışını etkilemektedir. Bu nedenle zamanın tasarısı bu filmde anlatsal zamanın genel kullanımlarından farklı bir şekilde var edilmektedir. Filmde hangi olayın önce hangisinin sonra olduğu ise şizofrenik zamandan ötürü belirsizdir.

Filmin öykü olaylarında belirsizliğin varoluşu ile ilgili özel bir durumu söz konusudur. Film olaylarının birbirleri ile bağlantıları mantık dışı bir düşünsel sistemle yaratılmaktadır. Bağlantıların hem zamansal hem de genel anlamda birbirlerinden kopuk olması ile ortaya çıkan belirsizliği postmodernitenin önemli unsurlarından bir tanesi olarak görülen "Parataks" kavramı ile açıklamak da mümkündür. Sullivan'ın (akt. Fromm, 1978, s.59) Parataxic Distortion" kavramı Fried'un "aktarma" kavramı üzerine geliştirilmiştir ve bastırılmış düşünce-duyguların gerçekliklerin kavranmasında olumsuz bir etki yarattığını açıklamaktadır.

Postmodern süreçte parataks, anlam ve göstergeler bağlamında cümleleri birbirlerine bağlamaksızın peş peşe sıralamayı anlatır (Benjamin, 2012, s.24). Tura'ya göre öznelerde parataksi olaylar arasındaki ilişkilerin kurulamamasıyla ortaya çıkmaktadır (2000, s.55-56). Aynı anda ortaya çıkan ve mantıklı bir ilişki içinde olmayan fenomenleri birbirleriyle neden-sonuç ilişkisi içinde görme eğilimi ise parataksik düşünce olarak tanımlanmaktadır (Geçtan, 1998, s.276). Parataksik düşünce büyüsel mistik inançlara benzetilebilir. *Lost Highway*'de net bir şekilde bu durumun farklı iki öykünün olaylarının birleştirilmesi ile gerçekleştirildiği görülür. Filmde Fred ve Pete karakterleri üzerinden anlatılan iki hikâyeye mantık sınırları dışında birbirleri ile bağlanmıştır ve estetik süjenin iki hikâyeyi ilişki içinde görmesi üzerine bir tasarım gerçekleştirilir. Öykülerin birbirleri ile ilişkisi için en temel iki yorum fantezi dünyası veya mistik olaylar üzerinden geliştirilebilir. Diğer ifade ile Fred'in yerini Pete'ye bırakması mistik

bir olay veya fantezi olarak yorumlanabilir. Her iki durumda da mantık sınırları dışında bir düşünce işleyişi hâkimdir. Bu iki hikâyenin birbirleri ile bağlanması filmin tasarımının parataksik olduğunu gösterir. İzleyici ise parataksiye yönlendirilir ve bu postmodern bir etki ortaya çıkarmaktadır.

Belirsizliğin filme hâkimiyeti ve karakterlerin kimliklerinin muğlaklığı değerler ve doğrular yaratma eğiliminden filmi uzaklaştırmıştır. Örneğin filmin ana kadın karakteri Alice veya Renee'nin kimliği belirsizdir. Cinayete kurban giden bu karakter üzerinden cinayeti haklı çıkaracak ya da haksız gösterecek tüm anlamlar belirsizleştirilmiştir. Bu sebeple filmde eşini aldatan veya sapkın ilişkiler içinde olan bir kadının cezalandırılmasının meşru gösterilmesi veya gösterilmemesi gibi bir anlam üretilmemiştir. Diğer tüm karakterlerin kimlikleri de belirsizdir. Kimliklerdeki bu belirsizlik olayların anlamları bağlamında da filmin bir tasarım olarak hakikat üretmekten ve bunu dayatmaktan vazgeçtiğinin göstergesi olarak okunmalıdır. Tasarımdaki bu boşluk nedeniyle alımlayıcı özne tüm bu belirsizlikler içinde yaşadığı sanatsal deneyimden dışsal bir belleğe ulaşamadığı için içe dönmek ve düşünmek durumundadır.

Tüm bunların ışığında *Lost Highway*'de yaratılan belirsizlik unsuru bir tasarımdır ve estetik objektivasyonun tinselliğini belirsizliğin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Ancak filmde tasarlanan belirsizlik geleneksel veya modern sanatlarda karşımıza çıkan apriori bilgi ve duyguların alımlayıcı özne karşısında bir tür özneleştirme pratiği olarak belirmesinden farklı bir duruma işaret eder. *Lost Highway* izleyeni tabiiyet ilişkileri dışında tutma noktasında özerk bir anlamsal alan açmaktadır. Yönetmen kendi bakış açısını alımlayıcıya dayatmak yerine yarattığı belirsizlikle alımlayıcının bakış açısını etkin kılar. Öznenin "içerisi" olarak tanımlanan boyutun yani kendi kendine ilişkinin mümkün olabilmesi için uygulanan bu strateji filmin bir kuvvet olarak diğer sanat eserlerinden farklı var olduğunu anlatmaktadır.

Filmin özne üzerinde kuvvet uygulaması estetik haz ile ilgilidir. Estetik haz duyumsal hazlardan farklı olarak hem pozitif hem de negatif duygular yaratabildiği gibi kalıcı bir haz olarak yorumlanır. Bu açıdan estetik hazın oluştuğu süreçte sanat eseri bir deneyimdir ve alımlayıcıda bu de-

neyim bir bellek üretmektedir (Tunalı, s. 1998). Estetik hazın ürettiği bellek dışsal bir bellek olarak kişinin kendi belleğine başka bakış açılarından üretilen ötekilerin gerçekliklerinin dâhil olması şeklinde yorumlanabilir.

The Lost Highway alımlayıcı özneye çeşitli duygular üretir. Bu duygular zamanın sürekli şimdiki zamanda işleme, döngüsel olması ve anlamsal belirsizlikler yüzünden keder türevi duyguları ve özellikle de tedirginliği işaret eder. Alımlayıcının duygu dünyasının etki altında oluşu geleneksel ve modern sanatta özneleşmenin yukarıda belirtilen ilk üç boyutu ile ilgili bir kuvveti vurgularken, belirsizlik ile oluşan postmodern etki altındaki ürünlerin yarattığı duygular alımlayıcı özneye kendi ile ilişki kurma yönünde bir kuvvet uygulamaktadır. Bu durum özneleşmenin yukarıda Foucault tarafından belirlenen dördüncü boyutuna girmektedir. Dördüncü boyutta öznelliklerin üretilmesi söz konusudur. Bu bağlamda incelenen filmin özneleştirici etkisi alımlayıcı öznenin öznellikler geliştirmesini sağlamakta ve ona özerk bir anlamlandırma alanı açmaktadır.

Öznenin içerisini ve kendi ile ilişkisini ele alan dördüncü boyut özneleşmede, iktidar ve bilgi ilişkilerinin de etkili olduğundan ve bellek ile bağlantısının öznenin sürekli olarak yeniden yaratılması adına kilit bir konuda olduğundan yukarıda değinilmiştir. Estetik haz üzerinden bellek yaratan sanat eserleri çeşitli değerleri ve fenomenlerin yorumlarını dışsal olarak öznelere sunmaktadır. The Lost Highway ise belleğe bir saldırı ve tabiiyete bir başkaldırı olarak tasarlanmıştır. Bu açıdan filmin sunduğu ve öznenin doğru ya da yanlış olarak kabul edebileceği bir hakikat ilişkisi filmde bulunmamaktadır.

Film özneleştirici pratiklerden uzaklaşma noktasında belirsizliği son derece başarılı bir şekilde üretmiş ve alımlayıcı öznenin kendi geçmiş, şimdi ve geleceğinden oluşan belleğini filme dâhil etmeye çalışmıştır. Öyle ki yukarıdaki satırlarda filmle ilgili yapılan yorumların bile filmde daha fazla özneleştirici etkisi söz konusudur.

Sonuç

İnsan varlığının kültürel boyutu ile ilgili önemli kavramlardan birisi olan özneleşme bilgi, iktidar, düşünce(dışarı) ve içerisi boyutları ile gerçekleştirilir.

şen tarihsel bir oluşturdur. Tarih boyunca özneleştirici pratikler arasında görülen sanat eserleri ise öznelere üzerinde estetik haz bağlamında kuvvet uygulama potansiyeline sahiptir. Bu kuvvet, sanat eserinin ideal bir varlık olarak apriori içeriği ve belirlenmiş duyguları ile alımlayıcıya seslenmesi ile ilgilidir.

Düşünürler arasında bir tanım birliği sorunu yaşayan postmodernite ise geleneksel ve modern çağlardan farklı olarak çağcıl insanı ve sanatı derinden etkilemektedir. Postmodern etkinin pek çok parametrenin etkisiyle oluştuğu ifade edilir. Bu etkinin ortaya çıkmasındaki başat unsurlardan bir tanesi olan belirsizlik ise özellikle sanatta eklektik stratejilerle ve farklı paradigmalardan seçimler yapmakla ilgili olarak yeni bir döneme işaret eder. Bu dönemde postmodern etki ile ortaya çıkan şizofreni ve parataks gibi kavramlarla tanımlanan ve modernden farklı olduğu iddia edilen bir anlamlandırma süreci hâkimdir.

Postmodern sinemanın çoğu düşünür ve yazar tarafından stilistik düzeyde modern sinemanın unsurlarını devraldığı ifade edilir. Bu açıdan postmodern etkiyi sinemada sanatçıların tinselliklerindeki farkta aramak gerekmektedir. Diğer bir ifade ile sinemada sanatçılar yeni bir kültürel süreç ve yeni tinsellikler yaşarken bu tinsellikleri önceki dönemin usulları ile çoğunlukla ifade etmişlerdir. Bu çalışmada yine bazı düşünür ve yazarlar tarafından geç modern olarak tanımlanan bazılarında da postmodern olduğu iddia edilen ve hakkında bu sebeple ortak bir karara varılmamış olan *Lost Highway* isimli film incelenmiştir. Bir estetik objektivasyon olan filmin manevi tabakasındaki postmodern etkinin varlığına odaklanmıştır. Çalışmanın temel iddiası filmin postmodern etki altında belirlenemezlik ilkesi etkisinde çeşitli estetik stratejiler sunduğu yönündedir. Buna göre filmde üretilen tinsellikle ilgili olarak şunlar tespit edilmiştir:

1. Film farklı paradigmalardan seçimler yaparak eklektik bir yapı kurmuştur. Bu paradigmlar düş-mistik ve fiziki dünyadır. Birbirleri ile iç içe giren farklı dünyalar filmdeki belirsizliğin temel sebebidir.
2. *Lost Highway*'de zaman şizofreniktir. Filmin eklektik yapısı zamanın şizofrenik bir şekilde var edilmesine neden olur. Ayrıca şizofrenik zaman finalde bir döngüye dönüşür. Bu nedenle alımlayıcı sürekli bir şimdikiyi deneyimler ve filmin şimdiki zamanda varoluşu

- bir bellek sorununu yaratır. Geçmiş, şimdi ve gelecek bağlantısı koparılmış olduğu için neden ve sonuç ilişkileri de belirsizleşir.
3. Filmde iki karakterin hikâyeleri mantık dışı bir araya getirildiği için parataksik bir düşünce estetik süjeye sunulur. Filmdeki iki hikâyenin bir araya getirilmesinin fantezi veya mistik oluşu da belirsizdir. Ancak hangisi olursa olsun her iki durumda da parataksi oraya çıkacaktır.
 4. Film karakterlerinin kimlikleri ve olaylar ile ilgili sunulan bilgi belirsizliğe neden olduğu için izleyene yönetmenin bakış açısı dayatılmamaktadır. Başka bir şekilde ifade edilirse yönetmenin karakterlerle ilgili düşünceleri belirsizdir.
 5. Filmde karakterler eylemleri ile ortaya çıkan olayların yarattığı gerçeklik de belirsizdir. Üretilen gerçeklik, yüksek bir hakikat ya da doğruluk iddiasından uzaktır. Bu nedenle de özneleştirici özelliğini özneye düşünme ve yorum yapma fırsatı sunduğu için büyük oranda kabetsmektedir. Bu kaybediş ise belirlenmiş ve tasarlanmış bir durum olarak karşımıza çıkar. Film, eklettik yapısı, şizofrenik zaman yaratımı, parataksik düşüncenin hâkimiyeti sayesinde yarattığı belirsizlikle tinsel açıdan postmodern etki altındadır. Bunun sonucunda ise filmin alımlayıcı özne ile ilişkisi de farklılaşır. Klasik veya modern sinemadaki pek çok filmde verili anlam ve duygular uyguladıkları kuvvetle bilgi, iktidar ve düşünce boyutlarında özneleşme pratiği olarak belirirken, postmodern etki altındaki *Lost Highway*'in dördüncü boyutta içerisi yani kendi kendisiyle ilişki boyutunda olduğu görülmektedir. Filmde bilgi ve iktidar pratiklerinin dışarıda bırakılması için verili içerik belirsizlik olarak tasarlanmıştır. Bunun sonucunda alımlayıcı özneye özerk bir düşünsel alan ve kendi bakış açısını filmle birleştirme olanakları sunulmuştur.
 6. Filmin ürettiği estetik haz keder türevi duygular ve özellikle de tedirginlik üretmektedir. Bu açıdan filmde anlamda üretilen belirsizlik karşısında yönetmen tarafından duygulamanın belirlenmiş olduğu da iddia edilebilir. Genel kanı belirsizliğin sinemada tedirginlik ürettiği şeklindedir. Duygulamanın verili oluşu ise bir özneleştirme pratiği olarak okunmamalıdır. Çünkü verili duygulan içeri-

ğin belirsizliği ile ilgilidir. Alımlayıcı öznenin kendi ile ilişki kurarak belirsizliği çözmeye çalışması da tedirginliğin diğer bir nedeni olarak ifade edilebilir.

7. Sinema filmleri tüm sanat eserleri gibi dışsal bir bellek üretmektedir. *Lost Highway*'de şizofrenik döngüsel zaman ve eklektik yapıdaki muğlak anlatım, alımlayıcıda dışsal bir bellek üretmeyi amaçlamamaktadır. Bunun yerine yönetmen alımlayıcının kendi belleği ile bir değerlendirme yapmasını tasarlamıştır. Bellek ile ilgili bu durum da alımlayıcı öznenin özneliliği ile ilgilidir.

Tüm bunların ışığında film biçim olarak modernden farklı görülmesi bile ontolojik olarak modern filmlerden bir hayli farklıdır. Bu çalışmada *Lost Highway* isimli film özne felsefesi temelli bir bakış açısıyla incelenmiş ve ontolojik açıdan farklılığı özneleştirme kavramı üzerinden ele alınmıştır. Sonuç olarak filmin alımlayıcı öznenin kendi ile ilişki kurması üzerine tasarlandığı görüşüne ulaşılmıştır.

EXTENDED ABSTRACT

**Postmodern Influence and The Existence of
Ambiguity in Cinema: The Review of the Film Lost
Highway**

*

Selçuk Ulutaş

Neşehir Hacı Bektaş Veli University

Starting from the question of "Does the existence of the element of ambiguity in postmodern works indicate an ontologically determined information and thus a departure from traditional and modern works with meanings?", the necessity of thinking the element of ambiguity in postmodern works, partly disappearing of power along with the concepts of becoming subjective and subjectivity. The main objective of this study is to indicate through the art of cinema that the element of postmodern ambiguity isn't an ontological departure, namely, the ambiguity is given (a priori) in art. As a form of designing, all the pieces of art have objectified the given information in various forms according to their period of time. As a sample film, David Lynch's film "Lost Highway" which has been defined as late modern according to some cinema philosophers and postmodern according to some others is analyzed through ontological analysis method. The existence of the element of ambiguity in the film which determines all the emotions in the film is considered to accompany some concepts such as eclectic structures, schizophrenic time and para-taxic existence.

Foucault who thinks that history is the story of dominance and subjection considers the subject differently in his early writings however he regarded the subject in his later works as the one who owns power, resistance and rebellion. At this point, subjectivity is an important concept. Through this concept, the philosopher who means defining and controlling individual identity conducted a research on the related processes. According to Foucault, subject is actually fiction. The subject is established in addition to the discourses such as sexuality, punishment, insanity and medicine and other practices of competence. The knowledge domain

which is on focus in terms of social institutions and the functioning of those institutions is extremely important in the fiction of the subject and the preferences and identities of the subject are also established while determining and controlling the desires of the subject. The philosopher mentions about four dimensions related to the process of subjectivity; he explains the information-shaped relationships as the first dimension and establishes a relationship between producing knowledge and subjectivity. Power is another dimension and it is employed to define power relationships. Another dimension which we can't degrade to each other is thought and it defines the relationships with externals (others). The final dimension determined by Foucault is "the inside" which will be deeper than all sorts of inner worlds. Here, the inside of the subject means the relationships of the subject with itself. The relationships of the subject with itself was dominated by the power and relationships of information, they continuously re-born in different forms and different places. At this point, the concept of memory should be expressed as "the effect of it on it", in other words, it is a key concept in the relationship with itself. When it is considered that all the practices of subjectivity are related to the reality (accuracy) any way, the emerging of subjectivity means re-questioning of the truth by the subject which was presented to the subject as a rebellion. Within this context, it is necessary to deal with the relationships between art and subjectivity from the dimension of truth. The works of art reproduce physically existing or non-existing phenomenon from definite perspectives and reveal realities.

Hartmann defines the works of art which he saw in the field of ideal existence as the concretion of the spirit (the given information). Accepting the works of art as a field of given information means placing it into the practices of becoming subjective. Throughout the historical process, thus, it is seen that the works of art directly or indirectly impact on the existence of the subjects. There is also a strong connection between being a priory (given) of the knowledge of artistic works and the reality. Art has the power of creating realities and potentially enforce the subjects to accept as reality (accuracy) and subjectify them. The art of cinema provides numerous examples in better understanding this occasion in modern age. In the cinema films which produce the reality through their given contents, the subjectification of receptive is related to regarding the produced reality as

true. Majority of the works of art under the influence of postmodernism differ from the previous periods through the power they apply to the subjects. Creation of autonomous subjectivity fields for the subjects has been conducted through numerous artistic strategies. One of the aforementioned strategies is the creation of ambiguity.

The ambiguity or determination in human relations and communication processes is expressed through indicator systems. Gottdiener associates ambiguity with the polysemy of the indicators. The relationship between the indicator and the indicated in numerous indicators is particular. In some indicators, the relationships between the indicator and indicated create an ambiguity as a result of the potentially limitless meaning of the indicated one. Spinoza states that the indicators provide obedience to an information model and serves to power. Starting from Spinoza, this status of the indicators is related to the fixation of the meaning of the indicated one. The relationship between art and subjectivity can be understood better when art is regarded as a special indication system. The thoughts of art and subjectivity or art and gaining power state the same meaning. At this point, there is an emphasis on the aesthetical impact of the work of art. If we regard the work of art as an indicator, the indicator presents a definite and distinct meaning to the receptor in a very effective way. Those meanings and other subjectivating discourses were extremely effective together. Even looking at the association between art and religion in the history of art will make this occasion more comprehensible. The relationship between postmodern ambiguity and the indicators is related to the eclectic structures and schizophrenia which develops with them.

The postmodern thought reawakens the eclectic one and previous one. The current time is driven forward and this occasion plays a major role in gaining autonomy for the subject. Contrary to modernity, the identities are replaced with dis-identification and vagrancy. The eclectic structure of postmodern art and thus creation of a sort of ambiguity through polysemy is related to making selections from different paradigms. Saussure who is one of the establishers of semiology mentions about two ways called paradigm and syntagma in which indicators are organized. Paradigm is a sequence of indicators. The concept syntagma means composition and describes the entire message where the chosen indicators are unified.

One of the elements which create ambiguity in cinema is the eclectic existence as well as the other fields of art. In the films under the influence of postmodernity, there are numerous examples of films in which selections are made from different paradigms in cultural meaning and ambiguity emerges in meaning. The ambiguities created in those films aren't revealed even at the end of the film. For that reason, it can be stated that they stun the receptor at definite points. The receptor is accustomed to being served with realities which were created from the perspective of the director in the narrations such as movies, serials and novels. This occasion indicates a passive and determined aesthetical participation and subjectivation at heart for the receptor.

The perspectives which struggle against each other in the field of art and the high narrations created from those perspectives and their meaning potentially give their place to infinite perspectives and meanings in the narrations under the effect of postmodernity. Of course, the effect of eclectic structures on the meaning is one of the causes for it. The other is the concept of schizophrenia which is identified with postmodernism. Lacan defined schizophrenia which exceeds its clinical meaning as "a linguistic disorder, a disconnection in the chain of meaning for the indicator which creates a simple sentence".

In this study, it is claimed that the information which is ontological priori in the movies under the postmodern effect is ambiguity. In other words, ambiguity is a designed occasion in terms of meaning and affection. It is evident that emerging of this occasion is closely related to the approach to the concept of subject in the contemporary systems of thought. The status of ambiguity under the postmodern effect is designed by the artist and this is a rebellion against traditional and modern practices of subjectivation. The artistic and intellectual perspectives which are imposed to the receptor before postmodern effect left their places to the own perspectives of the receptor subject. The preceptor standing in front of a work of art interprets the work in terms of self-relation which is one of the dimensions of subjectivation. This occasion is preferred to create a cut among all the subjectivating practices and providing an aesthetical participation through revealing the characteristics of the subject. In summary, ambiguity creates the escaping points to the subject rather than creating senselessness as a determined and designed occasion.

Majority of the philosophers and authors state that postmodern cinema has taken over the elements of modern cinema at stylistic level. From this perspective, the postmodern effect should be sought in the differences of spirituality of the artists in the cinema. In other words, the artists mostly expressed this spirituality through the styles of the previous periods while experiencing a new cultural process and new spirituality in the cinema. In this study, the film of *Lost Highway* which some of the philosophers and authors regard as late modern while some others think it is postmodern and thus there is a disagreement about its status was analyzed. As a result of this analysis, it was concluded that the director creates spirituality under postmodern effect and the study focused on the existence of a postmodern effect in the moral structure of the film which is an objectivation. Accordingly, following issues were determined about the spirituality created in the film:

The film established an eclectic structure through making selections from different paradigms. Those paradigms are fantasy-mystic and physical worlds. The different worlds which nest in each other are the main reason for the ambiguity in the film. The existence of time in classical or modern films appear in the form of Kronos or Aion while time in *Lost Highway* is schizophrenic. The eclectic structure of the film causes the schizophrenic creation of time. Moreover, the schizophrenic time turns into a turn in the end. For that reason, the receptor experiences a continuous present and the existence of the film at present creates a memory problem. Since the connection between past, present and future is departed from each other, the relationships between cause and result becomes ambiguous. Since stories of two characters in the film were illogically gathered together, a parataxic thought is presented to audiences. The fantasy or mystic structure in the establishment of two stories in the film is also ambiguous. Since the information which was presented through identity of the film characters and events causes an ambiguity, they perspective of the director isn't imposed to the audiences. The activities of the characters in the film and the emerging events which create reality are also ambiguous. The produced reality is far from being highly actual or accurate. For that reason, it loses its characteristic of subjectivating since it provides the subject the opportunity of thinking and interpreting. The aesthetic which

film produces creates some emotions such as pleasure, sorrow and especially anxiety. From this perspective, it can be stated that the director determines the affection in the film against the ambiguity produced in meaning. The general opinion states that the ambiguity produces anxiety in cinema. The given affection shouldn't be regarded as a practice of subjectivation. Because, given affection is related to the ambiguity of the content. Like all the other works of art, movies also create an external memory. In the film *Lost Highway*, the schizophrenic circular time and ambiguous narration in eclectic structure doesn't aim to create an external memory in the receptor. Instead, the director plans that the receptor makes an assessment through his own memory. This occasion related to memory is in relation with the characteristic of the receptive subject.

Kaynakça / References

- Akay, A. (2002). *Postmodern görüntü*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Belsey, C. (2013). *Postyapısalcılık*, çev. Nursu Öрге. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). *Sanatta ve edebiyatta eleştiri: Alman romantizminde sanat eleştirisi kavramı*, çev. Elçin Gen, Mustafa Tuzel. İstanbul: İletişim Yayınları
- Booker, M. K. (2007). *Postmodern Hollywood: What's new in film and why it makes us feel so strange*. USA: Greenwood Publishing Group.
- Boggs, C. ve Pollard, T., (2003). *A world in chaos: Social crisis and the rise of post-modern cinema*. UK: Rowman & Littlefield Publishers.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve söylem: Filmde ve kurmacada anlatı yapısı*, çev. Özgür Yaren, Ankara: Deki Yayınları
- Deleuze, G. (2007). *Kant üzerine dört ders*, çev. Ulus Baker, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Deleuze, G. (2013). *Foucault*, çev. Burcu Yalım, Emre Koyuncu. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Eagleton, T. (2014). *Tanrının ölümü ve kültür*, çev. Selin Dingiloğlu, İstanbul. Yordam Yayınları.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına Giriş*, çev. Süleyman. İrvan, Ankara: Bilim Sanat.
- Foucault, M. (2011). *Felsefe sahnesi*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Fromm, E. (1997). *Psikanaliz ve Zen Budizm*, çev. İlhan Güngören, İstanbul: Mat-er matbaası.
- Gençtan, E. (1998). *Psikanaliz ve sonrası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze ve Guattari-Arzu politikasına giriş*, çev. Rahmi G. Öğdül, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern göstergeler: Maddi kültür ve postmodern yaşam biçimleri*, çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur. Ankara: İmge Kitap Evi Yayınları
- Hartmann, N. (2010). *Ontolojinin ışığında bilgi*, çev. Harun Tepe, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu,
- Hartmann, N. (2014). *Aesthetics*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin durumu*, çev. Sungur. Savran, İstanbul: Metis Yayınları.
- Honour, H., Fleming, J. (2016). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı*, çev. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü, Ankara: Nirengi Kitap.
- Kovacs, A. B.(2010). *Modernizmi seyretmek*. çev. Ertan. Yılmaz. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Megill, A. (1998). *Aşırılığın peygamberleri*, çev. Tuncay Birkan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Nita, B. F. (2014). Intentional image and transcendental image in the work of art: An ontological analysis. *Akademeia*, 4(1), ea0124.
- Öztürk, S. (2017) Kristal imajın yüzlerinden kıyameti izlemek: Yol kenarı. (ed. A. Okutan, M. Aytaş) *Arafta İmgeler*, 113-137.
- Öztürk, S. (2018). Sinema felsefesine giriş: Film-yapımı felsefe. Ankara: Ütopya Yayınları
- Revel, J. (2012). *Foucault sözlüğü*, çev. Veli. Urhan, İstanbul: Say Yayınları.
- Savran, A.,G. (2006). *Özne-yapı gerilim*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Slattery, M. (2014). *Sosyolojide temel fikirler*, çev. Ümit Tatlıcan, Gülhan Demiriz. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Smith, P. (2005). *Kültürel kuram*, çev. Selime Güzelsarı ve İbrahim Gündoğdu. İstanbul: Babil Yayınları.
- TUNALI, İ. (1998). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tura, S., M. (2000). *Günümüzde psikoterapi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ulutaş, S. (2017). *Sinema estetiği: Gerçeklik ve hakikat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Williams, R. (2012). *Anahtar sözcükler*, çev. Savaş Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yildiz, N. (2018). Nietzsche’de arı öznenin eleştirisi. *Kilikya Felsefe Dergisi/Cilicia Journal of Philosophy*, 5(1), 90-103.

Kaynakça Bilgisi / Citation Information

Ulutaş, S. (2019). Postmodern etki ve sinemada belirsizliğin varoluşu: *Lost Highway* filmi incelemesi. *OPUS–Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 14(20), 1975-2011. DOI: 10.26466/opus.614074