

Cet obscur objet du désir (1977): Tüketim Kültüründe Arzu, Nesne ve Kadın

Hüseyin Kırmızı *

ÖZ

Bu çalışma Jean Baudrillard'ın *Nesneler Sistemi* başlıklı çalışmasından yola çıkarak sinema filmlerini özgün bir çözümleme yöntemi olarak nesnelere sistemi düşüncesiyle ele almanın imkânlarını sorgulamaktadır. Çalışmada inceleme nesnesi olarak seçilen *Cet obscur objet du désir* (*Arzunun O Belirsiz Nesnesi*, 1977) filmi nesne sistematiğine ilişkin sosyolojik yaklaşımın çağımızdaki ilişkilere nasıl ve ne şekilde uyarlanabileceğini kadın bedeni üzerinden sorgulayan bir anlatıya sahiptir. Arzu bir oyun, tüketim ise kültür haline geldiğinde kadın – erkek ilişkisinin, tıpkı tüketim toplumundaki diğer tüm ilişkiler gibi sinematografik bir masala benzemesi gündeme gelmiştir. Bu noktada söz konusu sinematografik masalın, sürrealizme özgü estetik ayrıntılarla desteklendiğini de ayrıca belirtmek gerekmektedir. Akla yatkın klasik bir anlatıdan öte akıl dışı bir rüyaya benzeyen film, radikal bir kuramcı olan Jean Baudrillard'ın teorileri ışığında ele alındığında, etik ve estetik anlamda önemli veriler sunma potansiyeli taşıyarak feminist kuramlara ait olan terminolojiden ayrı durmaktadır. Böylece hem kadının hem de erkeğin, tüketim toplumlarına ilişkin arzulama süreçlerinin birer kurbanı olduğu sonucuna varmaktadır.

Anahtar Kelimeler: nesnelere sistemi, arzu, sürrealizm, tüketim toplumu, jean baudrillard, luis buñuel

* Arş. Gör., Bitlis Eren Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
hkirmizi@beu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2151-6746

Cet obscur objet du désir (1977): Desire, Object, and, Women in the Culture of Consumption

ABSTRACT

Based on Jean Baudrillard's study titled *The System of Objects*, this study questions the possibilities of dealing with motion pictures with a thinking of the system of objects. *Cet obscur objet du désir* (1977) questions how and in what way the sociological approach to object systematics can be adapted to contemporary relations through the female body. When desire becomes a game and consumption becomes culture, it comes to the fore that the male – female relationship resembles a cinematographic tale, just like all other relationships in the consumer society. At this point, it should also be noted that the cinematographic tale in question is supported by aesthetic details specific to surrealism. The film, which looks more like an irrational dream than a plausible classical narrative, has the potential to offer ethical and aesthetically important representations when considered in the light of the theories of a radical theorist, Jean Baudrillard, and stands apart from the terminology of feminist theories. Thus, it concludes that both men and women are victims of the desiring processes of consumer societies.

Keywords: the system of objects, desire, surrealism, consumer society, jean baudrillard, luis buñuel

Extended Abstract

In modernism, it can be said that uncertainty, desire, objects, female body, images and political economy are intertwined and present a cinematic show to consumer societies standing in the position of spectators. As it is known, it is possible to roughly divide each performance into two as the audience and the performers. Gladiators in Ancient Rome, the Inquisition in the Middle Ages, animal races/fights, and today movies and television shows have constantly served to create pride over the victims. The show derives its basic energy from this interrelationship. This situation, which was determined earlier by Jean Baudrillard, indicates that we have passed from the production order to the consumption order, it finds expression in the definition of consumer culture and is shown as the main determinant of the contradictions peculiar to modernism. Thus, it forms the sociological ground of the simulation theory, in which the thinker asserts that we live in the world of appearances.

Baudrillard designed the last part of his study titled *The System of Objects* as an introduction to the concept of consumer culture. However, in order to talk about consumption culture, first of all, it is necessary to address the main problem of the study titled system of objects. At this point, the main problem is the processes of people's transition to relations with objects and the resulting systematic of human relations and behaviors. So, after a point in the historical process, it is possible to make a sociological approach to the consumption culture of our age through the female body, which is claimed to be exploited and objectified by men and economic systems. After the authentic, classical and modern objects, the objectified female body, which is specific to the conditions of today's postmodernism, is reached. Most of the post-1950s feminist theories tried to understand/explain the position of women in the capitalist system by referring to the victim and the proud dilemma.

In a sense, the capitalist system was reversed under the influence of mass image production technologies, and the subjects that dominated the objects were replaced by objects that shape them and determine their social existence. So much so that the real meaning of concepts, feelings and life; has become represented through images. Cinema, television and later computer technologies; they have acquired important roles in terms of ethics and aesthetics in this historical break. Human situations that are essentially abstract and indeterminate, such as love, hate, happiness and sadness; expressed through certain codes and models. The modern psychology, fashion, entertainment and advertising industry, which operates almost entirely according to scientific principles, has supported this situation and ensured that the form replaces the content.

In this context, the fact that today's intellectuals have fallen into a vicious circle about the relationship between men and women coincides with the interests of the

system. Theoretical and practical studies constantly repeat the same things and often resort to victim literature. However, it is certain that women have more to say than the sum of the spectacle-like theories and practices. The equation of woman and nature can be used to reconstruct such an attitude. It is possible to detect similarities between our process of dominating nature and losing the metaphysics of its essence and the emergence of modern gender-oriented problems. Because when it comes to myths, legends and religious sources, it is seen that the basic meaning of the creation issue is more like narratives supported by metaphors showing imaginary and surreal features rather than a scientific and generally accepted theory.

Luis Buñuel's *Cet obscur objet du désir* (1977) seems to be an intellectual and cinematographic representation of such an effort. Both of men and women have fallen victim to the mechanisms of modern society that stand far beyond their primitive natures. The game of desire, which connects both of them to life, will end with a terrorist attack from an unknown origin. This terrorist attack in question points out that the real issue should be sought somewhere other than the distinction between men and women. This place is undoubtedly among the working mechanisms of our consumption culture that serves visibility. While the punishment given to men and women by means of a terrorist attack from which it is unknown, gains a divine dimension, the concept of love secularized in all its dimensions. The answer to this question is it is possible to find it in the dead ends of the entertainment industry, in the degenerating parts of our social and cultural life, and in the depressions of the modern world.

Giriş¹

Sinema sanatının önemli yönetmenlerinin daima nesnelere görünümünü, araç üzerinden hareketle temsil etmeye çalıştıklarını görürüz. Bu bağlamda tüm duygular, düşünceler ve diğer modern etkileşimler bir filmin içeriğini oluşturabilir. Yani aşkın, nefretin ya da korkunun sinemadaki temsilleri; önceden belirlenmiş kodlara ve birtakım yardımcı nesnelere daima ihtiyaç duyar. Örneğin Charlie Chaplin *The Great Dictator* (1940) filminde, bir diktatörün dünyayı nasıl yönlendirdiğine ve etkilediğine dikkat çekmek için dünyanın nesneleştirilmiş formunu kullanmaktadır. Böylece bir balon şeklinde temsil edilen Dünya ile oyun oynayan Chaplin, rol arkadaşı ansızın patlayınca hüzünlenmektedir. Chaplin, sinema dilini metaforlarla güçlendirmek adına Dünya'yı nesneleştirirken; Georges Méliès ise *A trip to the Moon* (1902) filminde Ay'ın nesne-göstergesini kullanır. Georges Méliès'in bu filmi aynı zamanda sinema tarihindeki ilk bilimkurgu olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda gösterge-nesnelere; modern yaşamla eşgüdümü olarak sinema perdesinde de bilimkurgusal ve sürreal bir yaşamın varlığının kanıtı gibi işlev görmeye başlamıştır. Benzer şekilde Albert Lamorisse'ye ait *Le ballon rouge* (1956) isimli kısa filmde, yine bir çocuk ile nesnenin başına gelenler anlatılmaktadır. Şüphesiz ki sinema tarihinde, bu türden filmlere örnek çoğaltılabilir. Öyle ki sinema ve nesne arasındaki bu karşılıklı ilişki, sadece nesnelere anlatım gücüyle de sınırlı değildir. Çünkü bu teknik ve teknolojik aracın işleyiş yapısı, kayıt altına alınan tüm görüntülerin aynı zamanda nesneleştirilmiş olmasını gerektirmektedir. Bilindiği gibi her görüntü, nesne gibi görünür ve tersi olarak her nesne bir görüntü gibi okunabilir. İster insan bedeni, isterse duygu düşünceler ya da en yüce idealler; nesneleşmek, bir göstergeye benzemek ve böylece tüketim odaklı gösteriye hizmet etmek zorundadır.

Sinema ve nesne arasındaki karşılıklı ilişkinin yirminci yüzyılın ortalarına değin bir anlamda dengeli bir görünüm sergilediğini söylememiz mümkündür. Özellikle bu tarihler arasında özne ile nesnenin karşılıklı sentezi açısından dengeli bir görünümde olan sinema üretiminde nesne ve öznenin etik ve estetik açıdan birlikteliğine şahit olunmuş ve önemli çalışmalar üretilmiştir. Fakat özne – nesne arasındaki etik ve estetik ilişki şekli, yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra bir anlamda tersine çevrilmiş ve teknolojik gelişmeler aracılığıyla nesne merkezli üretimlerin sayısında artış gözlenmiştir. Böylece özne ile nesne arasında var olması ve korunması gereken mesafe bilinci, zamanla silikleşerek kaybolurken yerini transparanlığa, pornografiye ve trans-estetığe bırakmıştır. Sonuç olarak yirminci yüzyılın ikinci yarısında sanat her türlü gizemini kaybetmiştir. Modern dönemde, toplumsal yaşam dinamikleri ve sanat üretimi bir bakıma birbirlerine eşitlenirken Cray'nin (1990/2004) iddia ettiği gibi "sanat tarihi ile algının

¹ Bu çalışma Prof. Dr. Oğuz Adanır danışmanlığında hazırlanan ve 01/11/2017 tarihinde Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tarafından kabul edilen "Sinema ve TV'nin Nesnelere Sistemi Düşüncesi Üzerinden Tekrar Yorumlanması" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

tarihi fiilen çakışmaktadır” (s. 17). Jean Baudrillard’a göre bu çakışma en yalın ifadesini, Andy Warhol ve Marcel Duchamp’ın *ready-made* nesnelerinde bulur. Gündelik tüketim eşyalarının birer sanat eseri gibi sunulması, sanat açısından tarihi bir dönüm noktasıdır. Çünkü *ready-made* olayı sanatsal eylemin öznel boyutunu askıya alarak bunun sıradan nesnenin sanat nesnesine dönüştürülmesinden ibaret bir eylem hâline geldiğini göstermektedir. Yani bir sanat ürününe ilişkin estetik bakış ve modern tüketimetime bağlı gelişen etik anlayış, aynı nesne üzerinde buluşmaktadır. Bu yüzden çağımızda “(...) ilk defaya mahsus olmak üzere ihtiyaçlar, hemen hemen sadece eşyalara bitişik şeyler hâline gelmiştir” (Illich, 1978/2000, s. 32).

1970’lerden itibaren varlığını iyiden iyiye gösteren tüketim odaklı görsel kültür, modern nesnelerin bir adım daha ön plana çıkmasını sağlamış ve özneyi ikinci plana itmiştir. Çünkü sinema seyircileri çoğunlukla, sinema filminde yer alan figür ve imajlarla seri özdeşleşme süreçlerine girmektedir. Yani öncelikle “(...) bir ferdin kendini bir imaj olarak algılaması söz konusudur” (Mencütekin, 2010, s. 265). Öznelleşme ve bireysellik; rol modeller, nesnel gelişme ise teknik ve teknolojik modellemeler aracılığıyla yürütülmeye çalışılmıştır. Böylece en basit tabiriyle popüler tekno-kültürün, toplumun tüm tabakalarına yayılması gündeme gelmiştir. Bu noktada modern çağın sanatı sinema, kitlelere aşılana nesne odaklı kültürel yapılanmanın eleştirisini üretmek konusunda da tarihsel açıdan aktif rol almıştır. Sinema, gelişmesine ve yayılmasına katkı sunduğu görsel kültürü, bir yandan da üretilen filmlerin konusu haline getirmiştir. Özellikle Avrupa sineması özelinde, sürrealist akım önemli yapımlara imza atmıştır. Sinemanın sanat olma niteliğinin korunduğu bu çalışmalar, yine ancak nesnelerin anlatım gücünden faydalanarak kendi sinema dillerini oluşturabilmiştir. Bu türden filmler, tüketim odaklı görsel kültürle kendi aralarına belirli bir mesafe koyarak teknik ve teknolojik gelişmelerin olumsuz etkisinden uzaklaşabilmiştir ve bazı yönetmenler, modern yaşam eleştirisine yoğunlaşabilmiştir.

Öyleyse bu dönemde, film üretiminde neredeyse iki farklı yöntemin izlendiği söylenebilir. Bu yöntemlerden ilki, nesne teknolojilerine her anlamda bağlı kalarak görsel kültürü destekleyen ve yücelten filmler yapmak; ikincisi ise yine gündelik nesnelere kullanarak görsel kültür eleştirisi yapan ürünler ortaya koymak şeklinde özetlenebilir. Bu çalışmada üzerinde durulacak Luis Buñuel’in son filmi *Cet obscur objet du désir* (1977) ikinci yöntemi tercih eden filmlerden biri olup, anlatım dili içinde nesnelere kullanmasına rağmen teknik ve teknolojik gelişmeler ile sanat eseri arasındaki mesafeyi korumaya çalışmaktadır. Çünkü ancak bu şekilde, neredeyse tüm sosyal yaşamı gösterge-nesnelere istila edilmiş olan modern öznenin gündelik yaşamını perdeye yansıtmak mümkün olabilir. Aksi takdirde ilk yöntemde karşılaşılan mesafe bilincinin ortadan kalkmasına dair sorun söz konusu olmakta ve sinemasal üretimler eğlence endüstrisinin kurbanı olmaktadır.

Luis Buñuel'in Sürrealist Yaklaşımı

Cet obscur objet du désir, tıpkı yönetmenin diğer filmleri gibi sinemada klasik anlatımın sınırlarını aşar ve olabildiğince düşsel özellikler taşır. Buñuel (1982/2005) “(...) hiçbir şekilde açıklanamayan bu düş kurma tutkusu beni gerçeküstüçülüğe yaklaştıran köklü duygulardan biri olmuştur” demektedir (s. 123). Bu bağlamda filmi, akılcı süreçlere boyun eğen bir anlatıdan öte bir rüya gibi ele almakta fayda vardır. Öyle ki rüya kavramı yalnızca Buñuel için değil gerçeküstücülerin birçoğu için hem etik hem de estetik düzeyde anlam bulmuştur. Breton (1924/2009) sürrealizmin tanımını yaparken “estetik veya ahlâki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem” (s. 31) ifadelerine başvurur. Breton’un sürrealizm tanımı; rüya görme hâlinin çoğu özellikleriyle benzerlik gösterirken Buñuel’in hikâyeyi perdeye yansıtıran başvurmuş olduğu sinemasal tutumu da kaba hatlarıyla tarif etmektedir. Yönetmen Buñuel’in bu rüya-filmin hikâyesinin içine dahil ederek, onlara bir takım estetik incelikler kazandıracığı diğer kavramlar ise *nesne* ve *arzu* şeklinde sıralanabilir.

Bu kavramlar sayesinde film; düşsel özellikler taşıyan bir oyuna dönüşecek ve onu rüya, nesne, arzu gibi kavramlar arasında gidip gelen bir şiire benzetebilmek mümkün olacaktır. Baudrillard’ın (1972/2009) “(...) birincil süreçler ve düşlerin yanı sıra işlevsel düzenlemelerin de yapısını bozan öznel bir şiir” sözleriyle tanımladığı gerçeküstüçülük “insanın çevresindeki nesnelere iç içe geçmişliğini olabilecek en uçuk şekillerde bir araya getirip (...) özne ve nesnenin giderek birbirlerinden nasıl koptuklarını görüntülemekte ve göstermektedir” (s. 246). Son filminde Buñuel’i işte böylesine bir çaba içinde görürüz. Yönetmen, kadın (nesne) ve erkek (özne) karakterleri birçok açıdan saplantılı şekilde birbirine bağlarken filmin sonunda, onları asla tekrar bir araya gelmeyecek şekilde birbirinden koparır. Bu mental ve fiziki kopuştan hareketle, düşünsel alandan sinemasal alana geçen bir mesafe bilinci etkisinden bahsetmek gerekir. Burada amaç seyircinin algılarıyla oynamaktır. Bertolt Brecht’in tiyatroya uyarlamış olduğu yabancılaştırma etkisinin aksine, sinema söz konusu olduğunda kaynaşma devreye girer. Sürrealizm; imgeler, metaforlar, nesnelere, ışık oyunları ve kelimelerle örülü akıl ve ideoloji ötesi noktaları amaçlayan bir akıma benzetilebilir. Bu bağlamda Buñuel (1982/2005) sürrealizmden bahsederken “(...) eskimiş tüm değerleri toptan reddediyorduk. Bizim töremiz bambaşka ölçütlere dayalıydı. Coşkuyu, kara mizahı, alaycılığı, hakareti ve uçuruma çağırışı baştacı yapan, yücelten bir anlayışı bu” demektedir (s. 144).

Seyircinin, filme; filmdeki kişilerin, nesnelere; nesnelere ise kültürel yapılara karıştığı evrede var olan belli belirsiz nesne-göstergelerin, bir rüya atmosferi yaratmış olduğu söylenebilir. Böylece modern insan yaşam ve ölüm arasında bir noktaya konumlanır. Yaşam tarafından sürekli olarak bilinçli olmaya zorlanan birey, ölüm gerçeği karşısında akıldışına sığınır. İlkel anlamda rüya, düşsellik, büyüsellik ve sihir gibi olgu

ve olaylar çağımızda yerini; düş kırıklığı, kabus, belirsizlik ve gösteri kavramlarına bırakmış gibidir. Özellikle Amerikan sineması açısından “düşler fabrikası” olarak da tanımlanan sinema sanatı, söz konusu bu geçişi temsil eder ve çelişkilerin görünür olduğu yüzeye dönüşür. Çünkü ilkel anlamda düşler bir kenara, modern anlamda rüyaların dahi kamera aracılığıyla sinema perdesinde üretilmesi mümkün değildir. Sinema tekniği ve estetiği açısından ancak tüm bunların bir benzerleri temsil edilebilir. Temsiller konusunda yaşanan enflasyon gerçekliğe etki ettiği noktada ise modern yaşamın sinemasal bir rüyaya benzemiş olduğu öne sürebilir. Buñuel, kendiliğinden ironik, trajikomik ve absürt bir görünüme kavuşmuş olan modern yaşamı, sürrealizme yaraşır bir üslupla daha uçlara çekerek akıl dışı bir görünüm sergileyen dünyaya, yine akıl dışı yorumlar getirmektedir. Bu bağlamda sistemin silahını sisteme karşı kullandığı söylenebilir. Yani ticari Amerikan sineması, olayları ve olguları kurgusal bir düzleme oturup, kendi ideolojisine uygun olacak şekilde bir mantıksal çerçeve çizmek isterken sürrealistlerin bu durumun tam tersine hareket ederek olayların ve olguların içinde barındırdığı akıl dışı çelişkileri yüzeye çıkarmak ve onları gidebileceği en son noktaya varmaları için kışkırtmak gibi bir amaçları olduğu görülür. Bu bağlamda filmin çözümlenmesine geçmeden önce Carl Gustav Jung’un ifadelerine başvurmak ve bilinçli akla yatkın bir öykü ile rüya niteliği taşıyan bir anlatı arasındaki farkları ortaya koyabiliriz. Çünkü söz konusu bu farklar, hem filmin dramatik yapısıyla hem de çözümlenmenin genel karakteriyle yakından ilişkilidir.

Bilinçli akılla anlatılan bir öykünün bir başlangıcı, bir gelişimi ve bir sonu vardır. Bu kural rüya için geçerli değildir. Rüyanın zaman ve mekân boyutları farklıdır. Rüyaı anlamak için onu, tıpkı insanın eline aldığı bir nesneyi iyice anlayıncaya kadar evirip çevirmesi gibi, çeşitli taraflardan incelemek gerekir (Jung, 1964/2009, s. 28).

Öyleyse artık Buñuel’in bu filminin klasik anlamda bir başı, gelişim süreci ve sonu olmadığını açıkça görürüz. Filmde baş ve son birbirleriyle buluşur. Dramatik yapı doğrusal şekilde ilerlemez. Film daha çok bir çember gibi kendi içine kıvrılır. Yönetmene göre eğer bir film başladığı yerde biterse bu özgürlük değil ölümdür, zira hayat çemberinin tamamlanması ölümdür (Yalur, 2016, s. 25). Bu nedenle onu bir nesne gibi evirip çevirmeli ve olabildiğince çok noktadan ele alarak incelemeliyiz. Bu bağlamdan hareketle filmin sıra dışı hikâyesinde belirleyici role sahip olan kadın karakterin de bir nesne-gösterge gibi seyirciye sunulmuş olduğunu ifade edebiliriz. Kadın karakter burada, arzunun belirsiz özelliklerine sahip tanımlanması oldukça güç olan nesnesidir. Kadın, nesnelere arasında bir nesneyken, nesnelere, ölümü; ölüm ise arzuyu ve cinselliği çağırıştırır. Arzu, cinsellik, nesnelere ve ölüm ise modern toplumlarda çoğunlukla düş kırıklıklarıyla özdeşdir. Sınırsız arzular, başarısız cinsel deneyimler ve bozulan nesnelere; ölüm gerçeği karşısında edindiği konum bu şekilde özetlenebilir. Buñuel’e göre arzunun belirsiz nesnesi ne olduğu, kadın mı olduğu, onun cinsel organı mı olduğu, ruhu mu olduğu sorularının yanıtı bilinmemektedir. Onun için bunların üçü de olabilir,

hiçbiri de olmayabilir. Başkarakter için arzunun nesnesi, aslında hayal kırıklığı olabilir. Çünkü bu arzusunu daha çok tetikleyecektir (Yalur, 2016, s. 106). Buñuel, kadın karakterin iki farklı oyuncu tarafından canlandırılmasını sağlayarak söz konusu belirsizliğe, sürrealizme yaraşır alaycı bir tutum da kazandırmıştır. Kadın karakter Conchita'nın iki farklı isim (Carole Bouquet ve Ángela Molina) tarafından canlandırılmasına rağmen ne hikâyenin akışında ne de Mathieu'nun (Fernando Rey) davranışlarında herhangi bir değişim olmaması; kadın bedeninin bir modern burjuvanın bakışında nesne-göstergeye dönüşmüş olduğunun en açık ispatıdır. Film kendi ritmi içinde böyle devam ederken Conchita'nın bedenini bir nesne gibi arzulayan Mathieu'nun saplantılı davranışları zamanla kendi kendisini psikolojik açıdan tüketmesine neden olmaktadır.

Arzu, Nesne ve Tüketim İlişkisi

Baker'in (2014) ifade ettiği gibi biliyoruz ki "(...) arzu gerçekten yaşamın temel unsuru, elemanı gibi, neredeyse özü gibi görünmektedir ve kuşkusuz sanatsal, bilimsel, felsefi üretim de bunun dışında asla düşünülemez" (s. 14). Burada daha çok olumlu yönleriyle tanımlanan arzu kavramının, sadece olumlu/yapıcı etkilere sahip olmadığı, özü itibarıyla arzunun olumsuz/yıkıcı yönlerinin de olduğunu belirtmek gerekir. Özellikle modern çağ söz konusu olduğunda, ister bilimsel ister metafiziksel boyutta olsunlar arzularımızın, kapitalin ruhuna uygun olarak, kötücül içeriklerle donandığı ve bir kıyamet görünümüne büründüğü söylenebilir. Öyle ki Lyotard'ın (1974/2011) "temsile koyma arzu olduğu gibi, sahneye, kafese, hapisaneye, fabrikaya, aileye, kutuya koyma da arzulanmıştır, tahakküm ve dışlama arzulanmıştır" (s. 25) tespiti kayda değerdir ve sürrealist tutumla da benzerlik gösterir. Sürrealizm söz konusu olduğunda, insanlığın karanlıkta kalmış ve bastırılmış yönlerinin önemli bir etik ve estetik alan olarak işlendiğini görürüz. Bu yüzden sürrealistlerin temel amacı, insanlığa ait derinlemesine duyguların ironik temsillerini üretmektir. Temsillerin yerleşik etik ve estetik düzenle uyumlu olmaları beklenmezken tüm bu temsiller ne kadar görünür, ne kadar rahatsız edici ve aşırı olurlarsa o denli etkili olarak kabul edilirler. Çünkü Buñuel'in de (1982/2005) ifade ettiği gibi "gerçeküstücülüğün asıl amacı resim, felsefe veya yazın alanında yeni bir akım yaratmak değil, toplumu harekete geçirmektir" (s. 143). Bu amaç doğrultusunda; şiddet, pornografi, istismar ya da kutsal değerlerle alay etmek alışılmış bir tutumdur. Bu filmde temsil edilen arzu oyunu ise tüm bu durumları hem içeren hem de dışlayan bir cinsel sapkınlığa benzemektedir. Kadın bedeninin parçalar ve bölümler şeklinde fetişleştirilmesi ve özellikle bir noktaya odaklanması durumuyla Buñuel'in alay ettiği görülmektedir.

Cinsel sapkınlık da ötekinin vücudunu yekpare bir özgün arzu nesnesi şeklinde değil, değişik bölgelerin bir araya gelmesiyle oluşan bir vücut şeklinde algılanmaktadır. Başka bir deyişle ötekinin bedenini çeşitli erotik bölümlerden oluşan bir paradigmaya dönüştürüp aralarından

yalnızca biri üzerinde yoğunlaşarak onu arzulamaktadır (Baudrillard, 1968/2010, s. 124).

Bu noktada söz konusu duruma filmde bir örnek vermek gerekirse, kadın (K) ve erkek (E) karakter arasında gelişen şu çarpıcı diyaloga dikkat edilmesi gerekmektedir:

- K: Sana bir şey soracağım.
E: Sor.
K: Neden benimle sevişmek istiyorsun?
E: Sana yakın olabilmek için, çünkü seni seviyorum.
K: Ben de seni. Ama sevişmek istemiyorum. Beraberiz. Bana sarılıyorsun, sana dokunuyorum. Bacaklarım, ağızım ve göğüslerim senin. Neden sevişmek istiyorsun?
E: Çünkü bu doğal bir şey. Aşıklar bunu yapar.
K: O zaman normal olmadığımı düşünüyorsun.
E: Gidelim.

Bu sahnede kadın karakterin yalnızca erkeğin bakışı altında değil, kendi bilinç yapısı içinde de bedenini bir parçalar ve bölümler toplamı olarak algıladığını görmek mümkündür. Çünkü film boyunca üzerinde durulan temel mesele; kadın – erkek ayrımı değil içinde yaşadığımız toplumun kültürel yapısıdır. Biliyoruz ki ilkelerde “(...) zihinsel olarak maddi bir varlığa işaret etmediği için, bedene karşı ne bir sahiplenme ne de egemen olma duygusu gelişmiştir” (Saliji, 2009, s. 48). Dolayısıyla modern anlamda bir arzudan da söz etmek imkânsızdır. Örneğin başlarda, kapitalizm tarafından reklam, moda ve eğlence endüstrisi adına pazarlandığı düşünülen kadın bedeninin, günümüzde bizzat kullanıcıların kendi elleriyle YouTube, Facebook, Instagram, Twitch, Tiktok ve benzeri sosyal medya ağlarına servis edildiği görülür. Burada klasik anlamda herhangi bir zorlama söz konusu değilken, kullanıcı arzulamak ve ilgi görmek istemektedir. Bunun için seyirciye/tüketicieye belirli düzeyde ilgi vermekte ve vücuduna ait bazı bölgeleri öne çıkarmaktadır. Kısacası teknolojik aletler tarafından büyülenmiş olan bireyin, kendiliğinden denebilecek şekilde, nesne bedenini kullanarak dijital uygulamalara hizmet ettiği görülür. Her şeyden önce bu durum bir zihinsel süreç olup, modern insanın kendi kendinin reklamını yapan bir tabelaya/ekrana dönüştüğünün ispatlarından biridir. Modern görsel kültürde bireyin temel arzusu görünür olmak ve seyredilmektir. Çünkü “(...) insanların düşünme tarzlarıyla birlikte arzu, her zaman belirli bir toplumsal alan tarafından ve onun içinde üretilir” (Goodchild, 2005, s. 320). Sistem bu arzuyu gidermek için onlarca kanal sunmaktadır. Birey kendi medyasını kurup kendi içeriğini üretmekte, istinasız her olay ve olguyu görüntülerle ifade etmek istemektedir. Böylece toplumsal ilişkiler estetize edilir ve her türlü aktivite kayıt altına alınır. Tüm bu görüntülerin bir işe yaraması veya mantık çerçevesi içinde bir hedefe yönelmesi dahi gerekmez. Hatta ne kadar anlamsız ve faydasız olurlarsa o kadar çok talep edilirler. Tıpkı *Cet obscur objet du désir*'de karşımıza çıkan akıldışı arzu ilişkisi gibi düşünülebilir. Modern insanı arzu oylar, tüketim ile birlikte bu durum bir oyuna dönüşür ve nesnelere, söz konusu bu oyuna yön verir. Bu yüzden modern yaşam içinde

nesne-göstergelerden biri olan kadının, oyuna yön veren temel unsur olduğunun farkına varması gerekmektedir. Böylece kendini soyut bir varlık konumundan somut ve oyuna yön veren bir unsur hâline getirmesi mümkün olabilir. Biliyoruz ki tüketim kültürü ile birlikte artık “günümüzde tüm arzular, projeler, istekler, tutkular ve ilişkiler satılabilmek ve tüketilebilmek için soyutlanmak, yani göstergelere ve nesnelere benzemek durumundadırlar” (Baudrillard, 1968/2010, s. 242). Modern tüketim kültürünün bize sunmuş olduğu bu manzaranın en yalın özeti ise yine kadın bedeni üzerinden rahatlıkla tasvir edilebilir. Bu bağlamda Lefebvre’in (2007) modern gündelik yaşam içinde kadının konumu üzerine söylemleri oldukça dikkat çekicidir (s. 87):

Kadınlar, gündeliklik içinde hem öznedirler hem de gündelik hayatın kurbanlarıdır, dolayısıyla nesnelere, ikamedirler (güzellik, dişilik, moda vs.); üstelik ikamelerin çoğalmaları aleyhinedir. [...] Kadın aynı zamanda hem alıcı hem de tüketicidir; hem metadır hem de metanın simgesidir (reklamlardaki çıplak beden ve gülümsemedir). Gündelik hayat içindeki durumların belirsizliği (ki bu da gündelikliğin ve modernliğin parçasıdır), anlamaya giden yolu onlara kapatır.

Tüm bu söylemler ışığında, kadın ve erkek karakterlerin filmin hikâyesi içerisindeki konumlanışlarını tarif ettiğimiz söylenebilir. Burada kadın ve erkek ilişkisi üzerinden temsil edilen nesne – özne çatışmasıdır. Bu savaşta öznenin değil nesnenin belirleyici ve yön verici bir üstünlüğe sahip olduğunu ayrıca belirtmemiz gerekmektedir. Nesne konumundaki kadın, daima arzulayan özne konumunda duran erkeği baştan çıkarabilmektedir. Böylece köle – efendi arasında gelişmesi beklenen klasik ilişki bir anlamda tersine çevrilirken, eve hizmetçi sıfatıyla gelen Conchita; evin efendisini kendi hakimiyeti altına almaktadır. Nietzsche’ye göre (1887/2011) “canlılar dünyasında olagelen her şey bir boyun eğdirme, bir efendi olmadır; öte yandan tüm boyun eğdirmeler ve efendi olmalar da o zamana kadarki ‘anlamı’ ve ‘amacı’ zorunlu olarak bulanıklaştıracak ya da bütünüyle silecek birer yeniden yorumlama, yeniden düzenlemedir (s. 73). Arzu aracılığıyla anlamın ve amacın bu bulanıklaşması, filmin dramatik yapısı boyunca baskın şekilde hissedilmektedir. Bu noktada Buñuel, yalnızca klasik anlamda efendi – köle ilişkisini kullanarak anlamı ve amacı yerinden etmez. Efendi – köle ilişkisinin yanı sıra, arzu ve nesne gibi tanımlanması oldukça güç olan modern kavramları da oyunun içine dahil eder. Böylece film felsefeyle ilişki içine girer; şiirsel, düşsel ve masalsı özellikler gösterir. Filmi, seyircinin gözünde hem anlaşılması güç bir konuma taşıyan hem de ona sahip olduğu anlamı ve güzelliği aşıl原因 yine bu masalsı anlatıdır. Çünkü gerçeküstücülere göre “masalsı olan her zaman güzeldir, masalsı olan herhangi bir şey güzeldir, aslında yalnızca masalsı olan güzeldir” (Breton, 1924/2009, s. 19). Tıpkı sanat eseri ya da otantik nesne gibi kadının da bir sır ve gizeme sahip olması gerektiği söylenebilir. Bu bağlamda müstehcen moda anlayışı, cinsellik temalı eğlence ve pornografi içeren sanat özgürlük ve toplumsal cinsiyet eşitliği adı altında sunulurken aslında tüm gizemi ve mesafeyi ortadan kaldırdığı için zihinsel ve

kültürel anlamda ilişkilerimize zarar vermiştir.

Bu bağlamda Buñuel'in filminde karşılaştığımız masalsı anlatımın mutlu sonla biten bir anlatıya işaret etmediğini de belirtmek gerekmektedir. Yönetmen, filmin dramatik yapısı içinde gerçeküstü öğeleri kullanarak oluşturduğu masalsı atmosferi modern tüketim kültürüne ait göstergelerle harmanlar ve düş kırıklıklarının baskın olduğu bir manzara inşa eder. Bu evrede düş kırıklığının anlamı, modern insanın nesnel yazgısıyla açıklanır. Öyle ki tüketim toplumunun masalsı ve mitsel bir görünüme sahip olduğu müddetçe daha etkili olacağı öne sürülebilir. İlkel toplumlarda olduğu gibi modern toplumlar söz konusu olduğunda da masalsılığın ve ritüelin temel unsuru nesnelere dir. Burada bir çeşit dini duygulanımlara varan süreçler açığa çıkar. Yani "dini ve ideolojik süreçlerin ortadan kaybolmaya yüz tuttuğu şu günlerde nesnelere teselli edenleri teselli eden, zaman ve ölüm denilen iç karartıcı duyguyu emen gündelik yaşam adlı bir masala benzemektedir" (Baudrillard, 1968/2010, s. 120). Çünkü modern çağda insanların mutluluğu eğlenmek ve haz duymakla yakından ilişki içindedir. Çoğu zaman eğlenmenin ve haz duymanın altında ise almanın ve tüketmenin çekiciliği yatmaktadır. Fromm (1956/1985) "dünya bizim açlığımızı giderecek büyük bir nesne, bir elma, bir şişe, bir memedir, biz durmadan emer, bir şeyler bekler ve umarız ve sürekli düş kırıklıklarına uğrarız" demektedir (s. 88).

Mathieu'nun da film boyunca defalarca içine düştüğünü gördüğümüz trajikomik durum, bu türden bir düş kırıklığına benzemektedir. Mathieu'nun hedefe giden yolda yenildikçe arzusu katlanmakta, sahip olduğu bu arzu uğruna kendi kendini tüketmektedir. Bu bağlamda "tüketimin kendini aşırıp geçmek ya da şu andaki görünümünü sürdürebilmek için hiç durmadan yinelenmek, yani yaşamsal bir amaca benzemek durumunda olduğu söylenebilir" (Baudrillard, 1968/2010, s. 246). Yani Mathieu artık hayatta kalmak, yaşama arzu duymak için Conchita'ya bağımlıdır. Çünkü belirsiz nitelikte de olsa herhangi bir arzunun peşinden koşmak, modern insanın umut dolu bir yaşam sürebilmesi için gereklidir. Bu doğrultuda Bauman (1998/2012) "arzulamak yetmez; arzuyu gerçekten arzulanır kılmak ve böylece arzudan zevk almak için, kişinin arzulanana nesneye yaklaşabileceğine dair makul bir umut taşıması gerekir" demektedir (s. 89). Filme tekrar dönüp baktığımızda Mathieu'nun oyuna devam etmesi için sahip olması gereken umut ve enerji Conchita tarafından belirli periyotlarla ona aşılanır. Conchita, Mathieu'ya adeta aşıkmişçasına ilgi göstermekte; birtakım vaatler sunmakta ve onun pembe düşler kurmasını sağlamaktadır. Yani modern tüketim çağında nesne, özneyi nasıl baştan çıkartıyorsa bunun bir benzerini de Conchita'nın Mathieu'ya karşı uygulamış olduğu stratejide görmemiz mümkündür. Çünkü biliyoruz ki "tüketim toplumu olarak da adlandırılan bu muazzam şirket yalnızca mal değil, aynı zamanda sıcak insani duygular da üretmektedir" (Baudrillard, 1968/2010, s. 249). Modern toplumda üretilen ilişkiler ise içerikten yoksunlaşır ve etrafına yalnızca nesne-göstergeler saçan bir mekanizmaya dönüşür. Bu toplumsal mekanizma kaybetmiş olduğu güzelliği

estetığe, kaybedilen gerçekliği ise gösteri ve tüketime sığınarak telafi etmeye çalışır. Tıpkı filmde Conchita'nın bir hazine olarak görüp türlü bahanelerle Mathieu'dan sakladığı bedenini, onu izlemeye gelen seyircilerin beğenisine cesurca sunduğu sahnelerde olduğu gibi. Bu bağlamda Buñuel'in filminde arzunun belirsiz nesnesi olarak temsil ettiği kadın bedeni, hem bir meta hem de bir gösteri/gösterge niteliği taşır. Böylece modern nesnelere yön verdiği tüketim ideolojisine hizmet eder. "Bedenin ve nesnelerin bu türdeşliği bizi yönlendirilen tüketimin derin mekanizmalarına götürür" (Baudrillard, 1970/2008, s. 157).

Sonuç

Modern yaşam içindeki tüm "nesne"lerden biri olarak değerlendirilen kadın bedeninin işleyiş prensiplerini ve onun arzu ile olan ilişkisini açığa vurmaya çalıştığımız söylenebilir. Söz konusu bu açıklama süreci, klasik nesne/meta tanımının ve klasik ekonomi-politiğin ötesinde bir yerde duran çağımız teknolojik ve dijital gelişmeleriyle ilişkilidir. Yani kapital, teknolojik gelişmelerle birlikte hem nesne düzeyinde hem de toplumsal açıdan köklü bir mutasyona şahit olmuştur. Bu yüzden eril olanın baskın olduğu bir ekonomik yapılanmadan, günümüzde dişil olanın belirleyici olduğu bir nesne-gösterge ve meta üretim sürecine geçilmiştir. Bir anlamda tüketim kültürüyle birlikte sistem tersine çevrilmiştir. Örneğin toplumsal cinsiyet eşitliğinin özgürlük olarak gösterdiği kavram ve olayların esarete neden olduğu gözlenmiştir. Böylece ne kadın ne de erkek özüne uygun bir yaşam sürememiş ve yalnızca rol-modeller aracılığıyla düşünüp hareket eder hale gelmiştir. Sinema ve televizyon endüstrisi bu duruma görsel ve zihinsel anlamda katkı sağlamış ve içerikten çok biçimin önem kazandığı ilişkiler ağı kurulmuştur. Bu bağlamda sinema filmlerini toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerinden çözümlemek de bir anlamda anlamsız ve faydasız bir çabaya dönüşmüştür. Çünkü sinemasal ve televizyonel görüntülerin nadiren de olsa biçimsel boyutta yeni figürler ortaya koyduğu fakat içerik bağlamında neredeyse tamamen eskiden beridir süregelen mit, öykü ve efsaneleri tekrarladığı ve bunlara modern bir görünüm kazandırdığı söylenebilir. Tüm bu anlatıların üzerindeki modern örtü kaldırıldığında karşılaştığımız manzara hemen hemen aynıdır. Bu yüzden kapsamlı bir modern toplum ve bunun uzantısı olan tüketim kültürü çözümlemesi yapılmadan, yani bize teknolojik ağlar üzerinden ulaştırılan tüm olgu ve olayların hangi araç üzerinden iletildiği anlaşılmeden yeni şeyler söylemenin imkânı yoktur.

Bu çalışma, göstergebilimsel sosyoloji ve iletişim teknolojileri odaklı sinematografik çözümlemenin imkânlarını sorgularken, günümüzde yapılan ve yapılacak olan toplumsal cinsiyet ve kültürel yapılanma odaklı diğer çalışmalara yeni bir bakış açısı kazandırabilir ve kaynak görevi görebilir. Bu bağlamda sanat dahil tüm ekonomik, kültürel ve zihinsel unsurların birer nesne gibi ele alınıp mesafe bilinci korunarak

incelenmesi gerekir. Örneğin güncel bir gelişme olarak klasik sanat eserlerinden resimlerin pornografi içerikli sitelerde hareketli görüntüye dönüŐtürülmesi söz konusudur. Öyle ki sanatçıların, istisnalar dışında ilişkiler adına bir Şey söylemek istediğinde neredeyse aklına gelenler cinsellik ve Őiddetten ibaret olmaktadır. Bu bağlamda bir   c nc  yol/yöntem yaratmak artık bir zorunluluk olarak görülmektedir. Bu yöntemin ise bir k r dövüŐüne ya da mağdur edebiyatına benzemeyen başka bir  er eve oluŐturması için tıpkı sürrealistlerin yaptığı gibi günümüzde kutsal/kutsal olmayan tüm değer, duygu ve düŐüncelerin tekrar gözden geçirilmesi ve özgürce ideoloji, din, moda, reklam, sinema ve televizyon endüstrisinin kapsamlı   z mlmesini ve eleştirisini yaparak felsefe, sosyoloji, antropoloji ve metafizik öğretiden faydalanması gerekmektedir.

Kaynakça

- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım* (1. Baskı). İstanbul: Alfa.
- Baker, U. (2014). *Sanat ve Arzu* (2. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. (1968/2010). *Nesnel Sistemleri* (1. Baskı) (Çev. O. Adanır ve A. Karamollaoğlu). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Baudrillard, J. (1970/2008). *Tüketim Toplumu: Söylenceleri/Yapıları* (3. Baskı) (Çev. N. Tural ve F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı.
- Baudrillard, J. (1972/2009). *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri* (2. Baskı) (Çev. O. Adanır ve A. Bilgin). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Bauman, Z. (1998/2012). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları* (4. Baskı) (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı.
- Breton, A. (1924/2009). *Surrealist Manifestolar* (1. Baskı) (Çev. Y. Seber Kafa, A. Günebakanlı ve A. Güngör). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Buñuel, L. (Yönetmen). (1977). *Cet obscur objet du désir* [Film]. Fransa: Greenwich Film Productions.
- Buñuel, L. (1982/2005). *Son Nefesim* (4. Baskı) (Çev. İ. Kurdak). Ankara: İmge.
- Chaplin, C. (Yönetmen). (1940). *The Great Dictator* [Film]. ABD: Charlie Chaplin Productions.
- Crary, J. (1990/2004). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite* (1. Baskı) (Çev. E. Daldeniz). İstanbul: Metis.
- Fromm, E. (1956/1985). *Sevme Sanatı* (1. Baskı) (Çev. I. Gündüz). İstanbul: Say.
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze ve Guattari: Arzu Politikasına Giriş* (1. Baskı) (Çev. R. G. Öğdül). İstanbul: Ayrıntı.
- Illich, I. (1978/2000). *Tüketim Köleliği* (1. Baskı) (Çev. M. Kardeşhan). İstanbul: Pınar.
- Jung, C. G. (1964/2009). *İnsan ve Sembolleri* (4. Baskı) (Çev. A. N. Babaoğlu). İstanbul: Okuyan Us.
- Lamorisse P. (Yönetmen). (1958). *Le ballon rouge* [Film]. Fransa: Films Montsouris.
- Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (2. Baskı) (Çev. I. Gürbüz). İstanbul: Metis.
- Liotard, J. F. (1974/2011). *Libidinal Ekonomi* (1. Baskı) (Çev. E. Sünter). İstanbul: Hil.
- Mencütekin, M. (2010). Sinema Dili, Film Retoriği ve İmgelenen Anlama Ulaşma. *Öneri*, 9(34), 259-266.

M li s, G. (Yönetmen). (1902). *Le Voyage dans la Lune* [Film]. Fransa: None-Film.

Nietzsche, F. (1887/2011). *Ahlakın Soykütüđü: Bir Polemik* (1. Baskı) ( ev. Z. Alan-
goya). İstanbul: Kabalcı.

Saliji, S. (2009). *Sinema ve Beden: T kretim Toplumunda 1980'den Günümüze Kadar
Bedenin Sinemadaki Sunumu*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül  niversi-
tesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Yalur, T. (Ed). (2016). *Aydaki Adam: Luis Bu uel* (1. Baskı). İstanbul: Agora.