

**Sermayenin Maskeleri:**  
***Eyes Wide Shut* Filmi Üzerinden Bir Gündelik Hayat Eleştirisi**

**Lalehan ÖCAL**

Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Radyo Televizyon Sinema Bölümü

İstanbul

**Özet**

Bu makalenin amacı *Eyes Wide Shut* (*Gözleri Tamamen Kapalı*, Stanley Kubrick, 1999) filminin maskelerle örülü anlatısını, kapitalizmin, gündelik hayata yansıyan yapıtırmacı baskın karakteri ile ilişkilendirmek ve başta Henri Lefebvre’ın eleştirel “gündelik hayat” yaklaşımları olmak üzere eleştirel kuramla çözümlenektir. Medya ve sermaye tarafından sürekli teşvik edilen tüketim, gündelik hayatı biçimlendiren ekonomi politiğin egemen parçasıdır. Gündelik yaşamın seyri halinde tüketim kültürüyle maskelenen yüzler, pratikler ve gerçeklikler, kültür ve temsille yeniden üretilmekte ve deneyimlerin üstü örtülmektedir. Kapitalist ideolojinin maskelerle örülü iktidarı, seyre dalmış toplumun kimliklerini belirlemekte, bireysel kaçışlarla zincirlenmiş düşleri sınıflı toplumun kâbusuna çevirmektedir. Düşler de kâbuslar da anonim bir birlik rüyasına hizmet eden gündelik törenler ve ritüellerle ile koşut gelişmektedir. *Eyes Wide Shut* filmi törenler ve ritüeller ile muktedirlerin mutlak kıldığı maskeleri; kimliklere sabitlenen yüzleri ve rolleri; sınıfsal ve toplumsal cinsiyet üzerinde kurulan tahakküm ve bölünmeyi; sömürü ve şiddeti görünür kılmaktadır. Bu bağlamda film, gündelik yaşamın parlak, paradoksal geçiciliğinde toplumu oluşturan bireylerin bir özne olarak parlama olasılığının söndüğüne, sermayenin hegemonyası ve sömürüsüyle toplumun kendisinin metaya dönüşümüne işaret edebilmeye alan sağlamaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Maskeler, Tüketim, İktidar, Toplumsal Sınıf, Toplumsal Cinsiyet.

**Masks Of The Capital:**

**A Critique of Daily Life through *Eyes Wide Shut***

**Abstract**

The aim of this article is to analyze the masks’ interwoven narratives of *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) and to associate them with the dominating characteristic of capitalism that reflects on “daily life” with the critical approaches of Henri Lefebvre and critical theory. Consumption, a dominant part of economic politics that dictates daily life, is constantly promoted by media and the capital. The practices, faces, and realities of everyday life, which are concealed and reproduced through culture and representation, are masked by the consumption culture. The power of capitalist ideology, which is covered by the masks, determines the identities of society members at the spectacle and turns the chained daydreams of individual escapisms into nightmares of a class society. Both dreams and nightmares evolve in parallel with the ceremonies and rituals that build an anonymous, imagined unity. The ceremonies, the rituals, and the masks utilized by the ruling class, the fixed faces and roles of identities, the domination and the division of class and gender, and the exploitation and violence of capitalism

become visible in *Eyes Wide Shut*. In this sense, the film provides an opportunity to demonstrate that the individuals in the shiny, paradoxical transience of daily life who constitute a society have fewer possibilities to gleam. The motion picture also draws attention to the transition of society itself into a commodity as a result of capitalist hegemony and exploitation.

**Key Words:** Masks, Consumption, Power, Social Class, Gender.

### Giriş

Gündelik hayat politik bir alan olarak algılanmamakta, gündelik, sıradan, kişisel, özel hayatların sürdüğü pek değer atfedilmeyen bir alan olarak kabul edilebilmektedir. Hâlbuki *kişisel olan ve özel olan politiktir* ve politik tutum ve iktidar ilişkilerinden ayrıştırılamaz. Her türlü iktidar ilişkisi politik olan ile bağlantılıdır ve iktidar salt siyasetçilerin ve seçilmişlerin iradesinden ibaret değildir. İktidar meselesi her ilişki türevinde mevcut ve gündelik hayata içkindir. Gündelik hayat tarih, toplum, iktidar ilişkileri ve politik boyutlarıyla bir prizma gibi içinde devinilen dönemin işaretlerini ve etkilerini taşır. Uğraş, arzu, umut, baskı, kaygı, mücadele ve yaşam tarzları, toplumsal dinamiklerin kültürel, siyasal, ekonomik ve politik yüzleriyle gündelik hayat içinde yoğurulur. Henri Lefebvre gündelik hayatı, dünyayı tarihsel ve toplumsal dinamikleriyle bütünlüklü olarak kavrayıp algılamanın yöntemi olarak ele almıştır. Gündelik hayat baskıcı ve direnişçi unsurlarıyla göz önünde ama görünmezdir. Gerilimler, yanılısamalar ve kanıksamalar ile süren gündelik hayat içinde toplum, tüketim merkezli bir kültürle kendini tanımlamaya itilmekte, tüketim ideolojisiyle biçimlenmekte ve farkına varmadan tükettiğine dönüşmektedir. Lefebvre öznesi olması gerekirken bu sürecin nesnesi haline getirilen toplumu “bürokratik yönlendirilmiş tüketim toplumu” olarak tanımlar (1998).

Kimlikleri kurmaya muktedir “tüketim kültürü”nün sürüncemesinde mücadelelerle kazanımlar elde edildiği halde erkek egemen olagelmış toplum, zamanın ve mekânın deneyimlenen gerçekliğinden uzaklaşıp, bireysel/kitlesele olarak güdümlü düşsel niteliklerle kurulan mitlerin sanal yakınlığına düşebilmektedir (Featherstone,2005). Tüketim ideolojisi kitle iletişim araçlarının çatısı altında, haberden sinemaya türlü anlatılarla (toplumsal cinsiyet ve sınıf vb.) kimlikleri yeniden üretir. Gündelik yaşamın içine yerleşen bu anlatılar, sanal âlemde edinilen belirsiz kimlikler gibi deneyimlenmeyen mitik gerçekliklerle kimlikleri örerek işler. Anlatıların seyrine dalmaya güdümlenmek, toplumu hakiki deneyimlerden yoksun kılmakta, birbirine ve kendine yabancılaştırmakta, sorgulama ve mücadeleden alıkoymaktadır. Kendini metalarla tanımlayan toplum, maskeli kimliklerle kabullenilmiş ve içselleştirilmiş halde metaya dönüşmektedir. Bu makalenin amacı, gündelik yaşamın sorunlarından kaçışı

sağlayan “kitle iletişim araçlarının gündüz-düşleri”ni (Türkoğlu,2007:114) kuran kapitalist ideolojinin, maskelerle örülü ve örtülü iktidar sırlarını aralayan *Eyes Wide Shut* (*Gözleri Tamamen Kapalı*, Stanley Kubrick, 1999, UK/ABD) filmini ele alarak *gözlerin fal taşı gibi kapanmasının* seyir halinin izini sürmektedir.

Filmin orijinal adı *Eyes Wide Shut*, bir kelime oyunuyla Türkçe’de *gözleri fal taşı gibi açılmak* deyimini tersine çevirir. Film Türkiye’de gösterime *Gözleri Tamamen Kapalı* adıyla girmiş, *Gözü Tamamen Kapalı* adıyla anılıyor olsa da bu tersyüz anlam *Gözleri Fal Taşı Gibi Kapalı* olarak tercüme edildiğinde filmin orijinal adı ve anlamıyla daha bütünlüklü bir ifadeyle örtüşmektedir. Bu ifadeyi korumak amacıyla çalışmada filmin orijinal adı kullanılacaktır.

*Eyes Wide Shut* filminde olay örgüsü, yüksek sosyetenin davetli olduğu ihtişamlı bir partiye gitmek üzere hazırlanan çiftin, kızlarını çocuk bakıcısıyla bırakarak evi terk etmeleriyle başlar. Partiyi çeşitli sebeplerle birbirinden ayrı geçiren Dr. William (Bill) Harford ve karısı Alice için ertesi sabah sıradan bir gündür. Sıradan bir iş gününde Bill’in işte hasta muayeneleriyle, Alice’in ise evde hediye paketleme, kızı ve onun ödevleriyle meşgul olduğuna şahit oluruz. Günün sıradanlığı, yatak odalarında yalnız kaldıktan sonra çiftin arasındaki çatışmayla kırılır. Doktorun gece yarısı ölen bir hastasının evine çağırılması, gece gündüz fark etmeden görevini yerine getirmekle yükümlü olduğunun da habercisidir. Çatışmayla kırılan gündelik hayat, Bill’in maske şartı getirilmiş gizemli ve ayinsel unsurlara sahip bir burjuva partisine gizlice katılmasıyla tehditkâr bir karabasana dönüşür.

Film, ev, işyeri, sokak, bar, kafe, dükkân vb. mekânlarda geçer. Filmin kapanışında aile bir alışveriş merkezindedir. Alice, sadece eşiyile gittiği partide ve filmin sonundaki alışveriş merkezinde, evin dışında yer alır. Filmde kadın, erkek rolleri ve aidiyeti, filmsel zaman ve mekânda net bir ayrımla belirginleştirilir. Filmin olay örgüsü içinde yer alan gündelik yaşama ait mekânsal bölünme ileride ele alınacaktır.

Lefebvre, anlatılarda yaygın olarak ortaya çıkan gündelik hayatın özenle incelenmesi gerektiğini savunur. Anlatılar gündelik hayatın içinden geçmektedir. Lefebvre gündelik olanın edebiyat eserleri içinde nasıl belirlediğini 20. yüzyıla damgasını vuran *Ulysses* (James Joyce, 1904) romanı ile örnekler. Bu anlatıya “dönemin ruhu” da, gündelik hayatın “tanınmaz” hale dönüşmüş yüzü de yansımıştır. Lefebvre gündelik hayatın anlatısal ve anlatımsal öğelerle bu metinde ortaya çıkışını şöyle tarif eder;

“Gündelik olan epik bir görünüme, maskelere, kostümlere ve dekorlara bürünmüş olarak sahneye çıkar. Kitaba teatral bir genişlik kazandırarak ona katılan evrensel hayat ve dönemin ruhu, kitaba egemen olurlar. Dilin tüm kaynakları hem bir sefalet hem de bir zenginlik olan gündelik hayatı dile getirmek için kullanılır. Keza edebi dile ve yazıya eşlik eden gizi bir müzikalitenin tüm kaynakları da. Metne gizemli güçler egemendir.”

(Lefebvre,1998:10-11)

Kitabın bu yorumu sinema diline tercüme edilerek *Eyes Wide Shut* filmine dair ifadeleri de çağrıştırsak da amaç iki anlatı arasında böyle bir benzerlik kurmak ve metinlerarası bir inceleme yapmak değildir. Modern edebiyattan seçmiş olduğu yazarların karşılaştırmalı okumalarının girişinde metinlerarasılık üzerine tartışan Nurdan Gürbilek, “hiçbir yapıt boşluğa doğmaz; akan nehre sonradan eklenir” der. “Bu dünya bizden önce de düşünülmüştür; bütün yapıtlar kendilerinden önceki yapıtlarla yapılmış konuşmanın izini taşır” (2010:10-11). Böylesi metinlerarası bir incelemede bu izler Marx’ın ifadesiyle, göçmüş “kuşakların geleneği”nin “yaşayanların üzerine bir kâbus gibi” nasıl çökebildiğini (Akt. Gürbilek,2010:11) bulgulamayı sağlayabilirdi. Bu bağlamda filmde ayna ile ilişkilendirilen Alice karakteri ve “Alice” isminin Lewis Carroll imzalı devam eserler *Alice Harikalar Diyarında* (1862) ve *Aynanın İçinden* (1872) kitaplarının metinleriyle birlikte düşünülerek dokunduğunu tespit etmek mümkündür. Alice karakterinin filmde ayna ile ilişkilendirilmesi ileride irdelenecektir. Ancak bu çalışma Carroll’a ait bu metinlerin dünyası ile anlatı ve anlatımlarının biçim ve anlam dünyasını çapraz bir şekilde okumayı; filmin öncüllerinden nasıl izler taşıyarak, öncülleriyle nasıl bir mücadele içinde olduğunu ortaya çıkartacak bir çözümlemeyi içermemektedir. Lefebvre’in işaret ettiği şekilde gündelik hayat içindeki iktidar ilişkilerinin anlatıda nasıl temsil edildiğini ve dönemin ruhunun nasıl tezahür ettiğini tartışmak esastır. Tekrar Lefebvre’in metin yorumuna dönerek devam edilecek olursa gündelik olanın maske, kostüm ve dekora bürünmüş şekilde sahneye çıktığı hatırlanır. Bu bağlamda en doğal ve gerçekçi algılanan temsillerde dahi her anlatıda yer alan kostüm ve dekor mecazen maske olarak tanımlanabilir. Bununla birlikte maskelere bürünmüş de olsa her iki anlatıda “[d]ünya, tarih, insan vardır” (Lefebvre,1998:11). Bu alıntı içinde referans alınan temel nokta gündelik hayat ve gündelik hayata içkin *gizemli egemen güçlerdir*. *Eyes Wide Shut* filminde yer alan küçük burjuvaya ait sıradan gündelik hayat, sebep sonuç ilişkileri ile çatışmalar, kaçış ve arayışlara karışan gizemli güçlerin egemenliğinde, sıra dışı tehlikeli bir kâbusa dönüşür. Bu dönüşüm, anlatıda seyirciye huzur veren bir uyanışa kavuşmaz, kâbus devam eder.

Her ne kadar yaratıcılık iddiası taşısalar da sanatsal ve kültürel üretimlerle ortaya çıkan eserlerin/filmlerin “yoktan var edilmediğini,” sanatçının/yönetmenin “önceden var olan sesleri,

sözleri, ideolojileri ve söylemleri en ince ayrıntısına kadar biçimlendirecek şekilde düzenlediğini” (Stam,2000:6) göz önünde bulundurarak bu filmin anlatısı incelenecektir. Anlatının akışını sağlayan sebep sonuç ilişkilerinde etkin rol oynayan karakter (Bordwell ve Thompson,2001:63) ve karakter özellikleri, diyalog, mekan ve mizansen öğeleri (oyunculuk, dekor, kostüm, makyaj vb.) ile anlamı pekiştiren unsurlar çalışmanın vurgulayacağı iktidara içkin olgularla paralel olarak ele alınacak ve tartışılacaktır.

İktidar temelde sermaye odaklı hiyerarşik bir yapılanma ile kurulmaktadır. Çıkar, sömürü ve güdümlenme bu yapı içinde belirlemekte, hiyerarşi, siyasal ve ekonomik iktidarlardan başlayarak toplumun en küçük kurumsal birimi olan aile ve ikili ilişkilere dek uzanmaktadır. Siyasal ve ekonomik iktidarların tasarrufunda egemen ideoloji, sermaye merkezli medyanın gücüyle gündelik yaşam pratiklerine yansımakta, hiyerarşiyi, toplumsal rolleri ve bilme biçimlerini biteviye etkilemekte ve yeniden inşa etmektedir. Gündelik hayatın karmaşası ve sıradanlığında gölgelenen bu inşa ve etkiler, tarihsel ve toplumsal olarak içselleştirilmiş bilme biçimleri ile örülerek benimsenmekte, bireysel olarak toplumsal yaşama eklemlenmektedir. İktidar erki ve egemen ideoloji ile belirginleşen çıkar ve sömürü, güdümlenme ve şiddet potansiyeli, gündelik hayatın sıradanlığında gölgelenmekte ve her ilişki biçimine sirayet edebilmektedir. Sermaye odaklı hiyerarşik yapılanma ve iktidar, kadın ve erkek rollerini, patron ve işçi rollerini her anlamda eril bir zeminde erkek ve patron lehine belirlemekte, toplumsal cinsiyet ve toplumsal sınıfların toplumda konumlandırılmasında ve bu konumun yeniden üretilmesinde rol oynamaktadır.

Eril sermaye ve iktidarın aygıtlarıyla gölgelenen gündelik yaşam, bu filmin dünyasında beden bulmuş ifade, kostüm ve makyajla sabitlenmiş somut ve soyut maskeli yüzler, maskelenen ilişkiler, kişilikler ve gerçeklikler, örtülü beklentiler ve yaptırımlar, temsil, anlatı ve hikâyeler ile yaşama karışmış, gözler açık görülen kâbuslar üzerinden tartışılacaktır.

### **Kubrick Kâbusları, Düşler ve Düşkün Toplumsal Gerçekler**

Stanley Kubrick’in bizzat "kâbus komedisi" [nightmare comedy] olarak tanımladığı (Maland:1979) filmi *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Dr. Garipaşk*, 1964) iktidarın yönlendirdiği nükleer savaşa giden yolun ne denli abes, gülünç ve korkunç bir komedi olduğunu göstermiştir. Film tam bir soğuk savaş hikâyesi ya da eleştirel gerçeklikte bir kâbus düşüdür. *2001: A Space Odyssey* (*2001: Bir Uzay Destanı*, 1968) insanlığın basit bir aletin kullanımından, teknolojiyle donanarak kendinden ve çevresinden

soyutlandığı uzay çağına varan gelecek düşünüyü anlatır veyahut kâbusunu. *A Clockwork Orange* (Otomatik Portakal, 1971) filminde toplumun içinde şiddetle örgütlenen kâbus; Vietnam Savaşı'nın penceresinden bakan *Full Metal Jacket* (1987) ise savaşta militarizmin kimliksizlikleştirdiği askerlerin ölüm makinesine dönüşümü; ötekine ve kendine ölüm saçan özyıkımcı dönüşümle akliselim kalmanın güçlüğü aktarılır. Bu filmler dünyevi kâbuslar gibi de anlamlandırılabilir, bir film düşü gibi de okunabilir.

*Eyes Wide Shut* filmi ise gündelik hayatın sıradanlığının karı koca arasındaki çatışma ile kırılması ve erkeğin kendine olan güveninin sarsılmasıyla korku ve tedirginlik verici bir kâbusa dönüşen filmsel hezeyanı aktarır. Film düşü olarak yaklaşılarak, romantize edilmemiş aşkın yanı sıra seksüel cazibe imgelemi düşük diye es de geçilebilir, filme egemen olan gizemli güçlerin izdüşümü gündelik hayatta arandığında, toplumların içine hapsediği kâbusun izlerine de rastlanabilir.

“Düş” Türkoğlu'nun ifadesiyle “gerçeğin yerini alınca, gerçek de düş haline gelmektedir” (Türkoğlu,2007:160). Ulaşılmaz düşlerle, ulaşılabilir gerçeklikler anlayışlara yerleşmekte, yaşananı idrak etmek güçleşirken, umut edilen için mücadele etmek yersizleşmektedir. Anaakım anlatılarla izleyici konumuna mihlanan toplum, kendi deneyim ve gerçekliklerinden uzak temsillerle sarmalanmakta, düşün içine savrulmaktadır. Bu kısır döngüyü kırmak için düşten uyanmak aynı zamanda “bir düşün gizli muhtevasını deşifre etmek” (Özbek,2000:88) için bir vesile olabilir. Bununla birlikte *Eyes Wide Shut* filmine asıl hâkim olan düşler değil kâbuslardır. Üstelik filmin, örnek verilen diğer Kubrick filmlerinde de olduğu gibi düşlere yaslanmak yerine kâbuslara açılması anlatıyı anaakım medyada kesintisiz rastlanılan temsillerden farklılaştırır. Anlatıların arka planına oturan tarih, toplum ve ideolojinin örüntüleriyle koşut çözümlenen içerik ve biçim, okuma ve anlamlandırmanın yönünü belirleme ihtimalini taşımaktadır.

Meral Özbek, “Benjamin Okumak I” makalesinde Walter Benjamin'in düşüncesinde düşlerin tuttuğu yeri ele alır. Buraya dek değinilen haliyle düş ve deneyimlenen gerçeğin düşsel yanılığısından çok farklı bir kapsamda “düşlerin devrimsel” niteliğidir bahsedilen. Bu nitelik diyalektik bir imgelem içinde “fantazmagori” ve “kolektif bilinçdışıdaki sınıfsız toplum düşleri” ile anlam kazanmaktadır. Bu kavramları açıklamanın yolu ise “meta fetişizmi” kavramından geçmektedir. Gündelik hayat içinde kullanılan mimari, teknolojik, sanatsal, kentsel, insan yapımı her nesne metadır, “çünkü hepsi, kapitalist endüstriyel üretim süreçlerinin ürünüdür. Bu süreç sadece nesnelere için geçerli değildir; bu nesnelere üreten emek gücü de

metalaşmıştır.” Dolayısıyla metalaşma insan yapımı nesnelere ibaret kalmamakta, insan ve insan emeğini de kapsamaktadır. Nesnelere örülü bir dünya içinde nesneye indirgenen insan ve emek, yeniden üretilmiş ve pazara sunulan bir meta haline geldiğinde, deneyimler de algı da parçalanmaktadır. Kullanım değerinden ziyade, değişim değerinin anlam ve değer kazandığı bir pazar algısıyla “meta fetişizmi” yaratılmakta, bu metaları üreten “zihinsel ve bedensel emek süreciyle” ilintinin kesilmesine sebep olmaktadır. Bu ilintinin kesilmesi, metalaşma ve meta fetişizmi üretim sürecine içkin “sömürü ve tahakküme dayalı” ilişkilerin daha da görünmez olmasına yol açmakla kalmamakta, “insanlararası ilişkilerin de şeyleşmesine” yol açmaktadır. İnsan, emek ve insan ilişkileri şeyleşirken, kültürel ve sanatsal üretimlerin bu anlayış ve üretim biçiminden azade, çıkar ve sömürü zincirinin dışında kalması beklenmemelidir. Bu bağlamda “kültürün” meta olmaktan başka şansı yoktur. Malın “fetiş karakteri; aldatıcı çekiciliği” anlamına gelen “fantazmagori,” kültürel varlıklarda da kendisini aldatıcı görüntü niteliğiyle sergilemekte ve “yanlış bilinçlilik” ideolojik eleştirisini içermektedir. Benjamin, “insanlararası belirli toplumsal ilişkilerin fantazmagorik biçimler almasını bir bilinç meselesi olmaktan öte, bir algı ve tecrübe meselesi olarak ele alır” (Özbek,2000:89-90). Toplumsal ilişkilerdeki “aldatıcı çekicilik” toplumun teselli bulduğu düşlerle, iktidarın sesini ve yüzünü meşrulaştırdığı yerde cisimleşir, iktidarın düşleri ise görünmez, ulaşılmaz kılınan çıkar ilişkilerinde, politik ve ekonomik meselelerde saklı kalır. Siyaseti ve ekonomiyi yönlendiren iktidarın tahakkümü ise gündelik hayatın yaygın dehlizlerinde gizlenir, ideoloji, kültür ve rızayla filizlenir. Rıza üretimini sağlayan hegemonya, gündelik hayatın içinde bireye ve topluma biçilen görev, rol ve gereksinimlerle işler. Gündelik hayat, “kişiyi meşgul eder, uğraştırır [] zamanın dekorunun estetiğidir [] modernlikle birleşir, parlak, paradoksal [ve] geçicidir. Gündeliklik ve modernlik, karşılıklı olarak birbirini belirtir ve gizler, meşrulaştırır ve telafi eder” (Lefebvre,1998:35-36). Güne nüfuz eden bu döngü, mütemadiyen kendini yineler. *Zamanın dekorunun estetiği* değişip yenilendikçe, *parlak, paradoksal ve geçici* olanın içinde kaybolmamak güçleşir.

Dayatılan tüketim kültürü ile birey, kendini toplum içinde tanımlama ve gündelik hayata içkin imgelerle anlam kurma çabası içinde *seraplara* takılır. Toplumunu tüketime sevk eden en belirgin mecra reklâm, kendini hiç sakınmadan seraplarla sunar. Sermayeye pazarlanan mutluluğa ulaşma gayreti, aynı zamanda bir kimlik kazanma telaşını da içerir. *Seraplara* sürükleyen kitle iletişim araçları ile şehri çehreleyen ve çevreleyen reklâm panoları, enformasyon ve popüler kültüre ait durmaksızın akan imgeler, gündelik pratiklerin kaçınılmaz dolgusunu oluşturur. Lefebvre, “eğer televizyonda, radyoda, sinemada, basında göstergelerden oluşan bulutların üzerinizden geçmesine izin verir ve sizi yönlendiren yorumları

benimserseniz” der, kaçınılmaz olarak “varolan durumun edilgen kurbanı oluyorsunuz demektir” (1998:32). İmge bulutlarının altında ezilerek kurbanlaşma, toplumun itildiği, farkına varmadan kapıldığı yörüngeyi ve pasifleştirilmiş genel karakterini tarif edebilir.

Bu edilgenlik, her üretim biçimine yansiyabilmektedir. Zamanı ve mekânı belirsiz iş tanımı; üretim yeri ve zamanı parçalı, ikame ve rekabete açık, riskli ve güvencesiz olduğu halde, bağımsızlık tasavvuruyla özgür bir çalışma ihtimali olarak algılanabilmektedir. Richard Sennett, “kalıcı bir değer” taşıması beklenen karakter özelliklerinin, esnek iş tanımına da zemin sağlayan geniş bir sömürü alanına sahip “esnek kapitalizmle” aşındığı sorununa değinir (2005:11). Edilgen kurbanlıklar halinde *karakter aşınması*, değerleri ve değerlendirmeleri ile algısı ve deneyimi sekteye uğrayan toplum ve bireylere işaret etmektedir. Farkındalıkların ve değerlerin, deneyimin ve hafızanın yitirildiği mertebede “gündüz düşleri” bulutlarla örtülü kurbanlıklara, ilerleme ve yayılma düşkünlükleri ise iktidarlara düşmektedir.

### ***Eyes Wide Shut, Yüzler, Maskeler ve Ritüel***

*Eyes Wide Shut* filminde Dr. William (Bill) Harford (Tom Cruise), görkemli bir yüksek sosyete partisinin ertesinde karısı Alice’in (Nicole Kidman) bir tatillerinde, ihtiraslı bir ilişki için neredeyse kocasını ve kızını bırakıp gitmeye yüz tutacak ölçüde birisinden etkilendiğini öğrenir. Kendinden emin bir şekilde karısına güvenen *doktor*, karısının sadece kendi zihninde düşlediği fantezisini dile getirmesinden sonra dehşete düşer. Alice’in *itirafından* sonra bir telefonla bölünen konuşma, karşılıklı *hesaplaşmaya* izin vermez. Saygıdeğer bir hastasının cenaze evine doğru yola çıktığında, gözlerinin önünde sadece karısının olası cinsel teması vardır. Yaşadığı hezeyanın getirdikleri ile Bill, kendisini hiç girmemesi gereken gizli ve ürkütücü bir seks partisinde bulur. Filmin çatışmaları, anlatıya egemen gizemli güçler ile serilir.

En popüler Hollywood yıldızlarından, evli çift Nicole Kidman ve Tom Cruise’un ana karakterler olarak seçilmesi filmin anlamına düşünömsel (reflexive) bir katkı sağlamaktadır. Filmde evli bir çifti canlandıran *yıldızlar*, filmin çekildiği esnada hala kendi hayatlarında da evlidirler. Bu seçim, daha filmi izlemeden film ve oyuncular üzerine düşündürmektedir. Film anlatısı itibariyle, bu oyuncuların asıl izlerkitesine hitap etmeyeceğinden, bu filmdeki oyuncu seçimi, salt seyirciyi sinemaya çekecek bir pazarlama stratejisi olarak görülemez. Bu seçim medyatik evliliğin ne denli aşk, sevgi ve dostluğa dayalı bir gerçeklik üzerine kurulu olabileceğini düşündüren bir temsille, ne kadar süreli birliktelik ve sadakati içerebiliyor olduğu sorularını da barındırmaktadır. Bu sorgulamanın katacağı anlamla beraber, özdeşleşmenin



kurulabileceği ideal medyatik çift, “nesne-surat”lar imgesini de taşımaktadır. Medya ve kültür endüstrisi tarafından popüler kültüre sunulan bu yüzler, “hayran kalınası nesne-surat”lara (Barthes,1998:536) belirgin örnekler olarak izlerkitle tarafından baş tacı edilmektedirler. Bununla birlikte Tom Cruise, bazılarında aşırı itici gelebileceği gibi Nicole Kidman, buz gibi donukluğa sahip bir taşbebek/Barbie bebek gibi de algılanabilir. Bu açıdan bakıldığında tam da filmin maskelenmiş karakterlerine uygun olarak bu “nesne-surat”lar, gerçek olamayacak kadar yapmacık ve estetize edilmiş plastik maskeleri anımsatabilir.

“Şimdi mutlak maskın cazibesi (örneğin, antikitenin maskı) belki de gizem temasını arketip insan yüzünden (İtalyan yarım maskesinde olduğu gibi) daha az içermektedir” (Barthes, 1998:536). Metalaşmaktan alıkoyulamayan kültür, “aldatıcı çekiciliğe” sahip kendi “fetiş karakterlerini” de yaratmaktadır. Hollywood kültür endüstrisinin ürünleri olarak Cruise ve Kidman *nesne-surat*larıyla mutlak masklarını bedenlerinde taşımakta, fantazmagorik yapay ifade ve estetiğin temsilcileri olarak kitlelerce takdir görmektedirler. Yıldızların aldığı kitlesel takdirin temel sebebi, “gizem”den hayli uzak, kültür endüstrisi tarafından cazip kılınarak değer atfedilen bir pazarlama stratejisi olarak görülebilir. Medyanın bu kadar önünde olan yıldızların, ulaşılmazlıkları dışında (indirgenecek olursa) gizemli taraflarının pek olamayacağı, “aldatıcı çekiciliği” asıl üretenin ise yıldızlık mertebesi olduğu iddia edilebilir. Öte yandan gizem, seyirciyi toplu bir ayine çağırır gibi dünyanın birçok yerinde bu yüzlerin pazarlandığı sinemalarda, evlerde bireysel izlemelerde, televizyonun karşısına mihlayın film ve magazinel haberlerde mevcuttur. Kitle iletişim araçlarının yayınlarında adeta mutlak maskelere bürünmüş yüzler sadece Hollywood oyuncularına, ya da popüler yıldızlara ait değildir. Maske “gösteri toplumunun” ayrılmaz bir parçasıdır. Maskeler, politikacıların, reklâmların, habercilerin, kısacası yaygın temsil yüzlerine ifade ve mimiklerle çizilmişlerdir (Debord, 1983). Tanrılaşmış ya da tanrıçalaşmış yüzler, siyaset ve siyasetin içli dışlı olduğu sermaye ve pazarlamanın ideolojik ikonalarına dönmüş bu ikonografinin sesi, nefesi ile kitleleri “bulutlu” kılan tören ve ayinlere davet etmektedirler.

Medyada bu çağrının saygın elit sesi çeşitli mecralarda, çeşitli şekillerde duyulur. Dayan ve Katz bu sesi televizyonda maddileştirir. İzleyici, sunucunun “hürmetkar ses tonu ve ahengi”yle törensel anlatının içinde varolur. Programın canlı seyircilerinin “uygun seçilmiş” tepkileri, toplumun ortak tepkilerine dönüşür. Bu topluluğun fikir birliği ile müşterek deneyiminin vurgulanması, anonim izleyicinin de ortak değerleri ve sembolleri kutlamasına, istenilen anda doğru tepkiyi vermesine sebep olur. Öyle ki tepki verecek canlı seyirciden

yoksun bir sunucunun anlatısının da imkânsızlığı durumunda izleyici, ne olup bittiğini, neye nasıl tepki vereceğini bilemeyen bir duruma düşebilmektedir (Dayan ve Katz,1996:80-81). Bu tepki için ritüellerin tuşuna basılmasına ihtiyaç duyan izleyici, gülmek için durum komedisi (sitcom) dizilerinin kahkaha efektini beklemekte, beklemeyi öğrenmekte veya bundan rahatsız olmayıp aksine toplu gülüşün anonimliğinde kendini bulabilmektedir.

Gazetenin modern hayatta “sabah dualarının yerini tuttuğunu” belirten Hegel’den esinlenerek Benedict Anderson, gazete gibi bireysel tüketilen bir mecranın günlük okunma seremonisini, “kitlesele bir ayin” gibi görmektedir. “[K]itlesele olarak üretilen ilk metalardan biri olan gazete” bir günde değerini yitirmekte, adeta “modası” geçmekte, “bir kurgu olarak” aşağı yukarı eşzamanlı tüketilmektedir. Gazetesini herkesin, her yerde okuduğunu görenlerin “hayali dünyanın gündelik hayata köklerini sıkı sıkıya salmış olduğu”ndan emin, “modern ulusların ayırt edici özelliği olan topluluk içinde anonimleşmeye duyulan güven”e kavuşmuş olduğunu belirtmektedir (2007:50-51). Bir ulus tahayyülünden başlayarak “kurgu her yerdedir.” Ballard, teknoloji ve tüketim kültürünün beden ve zihinlere işlediğini belirtir. Dünyayı algılayış ve gerçeklik algısı bozulmuştur. 20. yüzyıla hâkim olan akıl ve kâbusun birleşiminden hiç olmadığı kadar belirsiz bir dünya doğmuş, kurgu ve gerçeklik yer değiştirmiştir. Reklamcılıkla paralel işleyen siyasetten, tüketim kültürünü dayatan politikalara kadar iletişim biçimleri, kitleleri paranın satın alabileceği rüyaların içine itmektir (Ballard,1984). Kitlesele yeniden üretim, aynı zamanda kitlelerin yeniden üretiminin kurgusudur. Bu kurgu mülkiyet ilişkilerini devreden çıkarıp sınıf bilincini yerinden ederek sınıfsız bir toplum zannı içerisinde, sistemle uyumlanmayı sağlar (Benjamin,1999; Berger,1999; Debord,1996). Sessizleştiren, gözleri bağlayan, deneyimlenen gerçeklerin dışında bir algıyı inşa ederek hakikati maskeleyen bu kurgu, bir tür “uykudaki toplumun zorunlu düşü,” olarak görülebilir, Debord’un “zincire vurulmuş modern toplumun kâbusu” (1996:19) ifadesi de bu anlamda ödünç alınabilir. Kapitalist sistemde, temelinde toplumsal sınıflara bölünmüş olduğu halde sınıf anlayışı ihlal edilen (Süalp vd.2011) toplum, kadın erkek ayrımıyla toplumsal cinsiyetten başlayarak yapay bir şekilde (etnik, ırksal vb.) farklı ayrımcılıklarla parçalanarak bölünmektedir. Kurguyla bütünleşen toplum, kurguyla ayrıştırılırken, sınıflı bir toplum içinde erkek egemen ideoloji, filmin kurgusundaki temsille aynalanarak ifşa edilmektedir.

### **Aynalanan Maskeler ve Kadın**

*Eyes Wide Shut* filminin açılışında, Alice aynanın karşısında çırlı çıplak soyunur. Sahne kolonlarla çerçevelidir. Kameranın genel bir planda odanın dışından içeriye dönük bakışı,

izleyici tarafından da adapte edilir. Toplumsal ilişkiler bakışla kurularak anlamlandırıldığından dolayı bakmak, kuvvetli bir biçimde iktidar ilişkilerine dayanır. Filmde bakış, kamera ile aracılanmaktadır. Odanın dışından soyunan kadını gözetleyen kamera ile seyircinin gözetleyen pozisyonu belirginleşir. Açılışın olası erotik seyri başladığı anda sona erer. Açılışın devamı başka kösnül, uyarıcı bir gözetleme vaat etmeyecektir. Aksine açılıştan sonra Alice'in ilk görüldüğü sahne, insanlaştırılarak yatak odalarının tuvaletlerinden kalkışıdır. Erotik bir girizgâhın ötesinde bu başlangıç, filmin çatışmalarından ilkinin hazırlayan Alice'in itirafla, soyunmasının anlamını pekiştirecektir. Alice filmin bir manada en açık ve dürüst, aynı zamanda en kapalı ve belirsiz karakteridir. Yüzünün donuk ifadesi, belirsizliğiyle duygularını maskelerken, aynı belirsizlik maskenin açılışını da imleyebilmektedir.

Alice partiye gitmeden evvel, kendinden emin olmayan bir ifade ile aynada kendisine bir göz atar. Partiden döndükten sonra ise ayna önünde çıplakken kocası onunla sevişmeye başlar. Bu sefer kendinden emin tavrı önce isteksiz bir alaycılığı içerirken sonra uyarılmış görünse de sahnenin sonundaki duygusuz bakış, yabancılaşmasını ve duygunun belirsizliğini daha da arttırır. Çiftin uyumunun yapay ya da içten olduğu belirsiz kılınır. Filmin devamında bakışlar, zaman zaman belirsiz bir duygu karışıklığını yansıtmaya devam edecektir.

Kadınların “durumlarının belirsizliği,” Lefebvre'in açıklamasıyla “gündelikliğin ve modernliğin bir parçasıdır.” Bu belirsizlik, gündelik hayatta kimliklerinin bölünme potansiyeli üzerine kuruludur. “Kadın aynı zamanda hem alıcı hem de tüketicidir; hem metadır, hem de metanın simgesi.” Kadınlar toplumun her hedef kitlesi gibi tüketmeye yöneltilir. Ancak kadınlar tüketime yöneltilirken yaygın bir biçimde kullanılan kadın imgesi ile karşılaşır. Kendini temsil eden idealize imge ile karşılaştırılır ve kendini kıyaslamaya sevk edilir. Kadın tüketirken aynı zamanda kendisi tüketilir ve kadın temsiliyle kendini tüketmeye itilir. Kadın imgeye, metanın kendisine, “reklamlardaki çıplak beden ve gülümseme”yle (1998:87) aynı zamanda metanın simgesine, simgenin içerdiği umut yanılması ve toplumun ötekisine dönüşür.

Seyirciye de bir ayna vazifesi görmekle birlikte aynadaki yansımalar, karakterin gerçeğinin yeni bir kopyasını üretir. Gerçek bozularak belirsiz imgesel bir ikilik yaratılır. Bu yansımali ikilik, yansımanın ve yansıyan öznenin kimliğini sorgulamaya alan açar. Alice'in yüzündeki değişken belirsizliklerin, aynaya ve aynadan yansımaları, bölünmüş ve maskelenmiş kimliğini sergiler. Öte taraftan aynada yansıyan imge, özneyi nesneye dönüştürmektedir. Kadınlar “gündelik hayat içinde hem öznedirler hem de gündelik hayatın kurbanıdır,lar,

dolayısıyla nesnedirler, ikamedirler” (Lefebvre, 1998:87). Filmde kadının nesneleşmiş hali ilk açılıştan itibaren ortaya serilir. Ayna ile kadının bir imge olarak sunulması vurgulanır, seyirlik bir nesne olarak imgeleştirildiğine işaret edilir. Sadece Alice değil filmde bir karakter haline dönüşen kadınların çoğu, sık sık soyunan, yarı soyunuk veya doğrudan çıplak halde sahnede yer alırlar. Çıplak olmalarına rağmen erotik sunulan birer arzu nesnesinden ziyade adeta mizansene ait nesneleşmiş birer aksesuar gibidirler. Bu sunum filmde oluşan gerginlik ve sorgulamalarla, mesafeli ve donuk oyuncu yönetimi ve sinematografi ile bir zevk mekanizmasına dönüştürülmekten uzaktır. Bu çıplaklıklar eril seyir zevkini tatmin etmeye yönelik bir tasarımdan (Mulvey,2000) uzaklaşp bir nevi kadının toplumun içindeki yerini teşhir etmeye yönelik bir politika olarak görülebilir. Olay örgüsü içinde bedenen çıplak olmayan kadın karakterler ise mecazen soyunurlar, bir başka ifadeyle kendilerini ya da gerçekleri ifşa eden açıklamalarda bulunurlar.

Bill ve Marion’ın karşılaşması buna örnek teşkil eder. Alice ile yaptıkları tartışma bir hastasının ölüm haberi ile kesilince Bill, cenaze evine gider. Kaybettikleri hastanın kızı Marion, Bill’i babasının yatak odasında karşılar. Marion, Bill’e müstakbel eşiyle geleceklerini planladıklarını ve başka bir eyalete taşınacaklarını anlatır. Öğretim üyesi olan erkek arkadaşı farklı bir eyalette iş bulmuştur. Saygın bir babanın kızı, saygın bir müstakbel kocanın gelecekteki eşi olarak Marion, ondan hiç beklenmeyecek bir şekilde birden Bill’e olan aşkını itiraf eder. Hasta ziyaretleri haricinde karşılaşmadığı doktora, babasının ölüm günü ve cenaze odasında, taşınmak istemediğini, ondan uzaklaşamayacağını ağlayarak anlatır. Bill birbirlerini hiç tanımadıkları konusunda Marion’ı ikna etmeye çalışırken, kadının erkek arkadaşının eve gelmesiyle konuşma kesilir. İkisi de hiçbir şey yokmuş ve olmamış gibi davranmaya çalışırlar.

Saygıdeğer bir ailenin kızı olan Marion vasıfsız ve tıpkı Alice gibi işsizdir. Kendi başına bir kimliği yoktur ve hayatı kendi tasarrufunda değildir. Tıpkı Alice gibi yaşadığı hayatın sınırlarının dışına kaçma arzusu duymaktadır. Alice’in bir tatilde yaşadığı tarzda platonik bir aşk içindedir. Bill ile hiç bir şey paylaşamayacak olsa bile ondan uzaklaşmayı istemeyecek kadar kendi gerçekliğinden uzaklaşmak arzusunda ve bir tür fantezi dünyasında yaşamaktadır. Marion’un itirafının dile gelişi, babasını kaybettiği bir ruhsal çöküntü anında gerçekleşmiş olsa da cesurca kendi duygu ve düşüncelerini ifade edebilir. Marion kendini küçük düşürmekten korkmadan, Bill’e tıpkı Alice gibi kadınların gizli arzular duyabileceğini ispatlayacak şekilde aşkını ilan eder. Marion’un içinden asıl geçen ve toplumda kadınlara empoze edilen evlilik

hayali değildir. Aksine evlenip bir yuva kurmak yerine kendi zihninde idealize ettiği “aşk” için yerinden kıpırdamamaya hazırdır.

Alice ile Bill arasındaki tartışma da esrik bir duygusal anda yaşanmıştır. Alice bu bilgiyi kocasının her erkeğin güzel bir kadına sahip olmak isteyeceğini duyduktan sonra öfkelenerek verir. Tartışma sahnesinden evvel Alice’in sureti ecza dolabının aynasına yansır. Bakışlarının aynaya sabitlendiği bu sahne, banyo dolabını esrar dolu ilaç kutusunu almak üzere açtığı sahnedir. Gündelik hayatlarının yükünden geçici olarak kaçıışı sağlayan esrar, ecza kutusuyla maskelenmektedir. İmgesinin yansımalarıyla belirsiz bir hesaplaşma yaşayan Alice, esrar içerlerken aralarında başlayan tartışmanın hararetiyle, yaşamış olduğu aldatma güdüsünü itiraf eder. Alice de itirafıyla, maskelerin ardına saklanmak yerine cesurca kendini ifade etmeyi seçer. Tartışma ise Bill’ın, erkeklerin hep aynı şeyi istediğini söylemesi ile başlamıştır; seks, para ve iktidar. Karısını sadece güzel bir kadın sıfatına indirgeyen ve başka hiçbir özelliği ile tanımlamayan bir eş olarak Bill, karısının hiç tanımadığı bir erkeğin “kısacık bir bakışından” [glance] etkilenip onun hülyasına kapıldığı için evliliğini o anda terk edebileceğini duyduğunda kendine olan güvenini kaybeder. Bill’in ataerkil inançla sarılı iktidarı sarsılmıştır. Oysa itiraf edilen aldatma, sadece kadının içinden geçmiş bir dürtüdür. Böyle bir eylem gerçekleşmemiştir. Her erkeğin güzel bir bedenin cazibesine kapılıp, kadına sahip olma arzusu Bill tarafından norm kabul edilmekte, karısının bir erkeğin kısacık bakışına tutulması ise zina etkisi yapmaktadır.

Marion erkek arkadaşıyla gelecek planları yaptığı halde Bill’i hayal etmekte, Alice ise tatilde Bill ile sevişip gelecek planları yaparken, etkisinde kaldığı “deniz subayını” düşünmeden edememektedir. Lefebvre, kadınların “gündelik hayattan bir kale” kurduklarını, buna rağmen “bilincin gereklerinden yan çizerek, gündelik hayatın dışına çıkmak için çaba” harcadıklarını belirtir. Marion ve Alice kendi gündelik hayatlarının üretimsiz sıradanlığını kendi düşleriyle kırmaya çalışıp, özgür düşlerinin tohumlarından kendilerini kurmayı hayal etmekte, toplumun dayattığı evlilik düşü veya sanrısıyla yetinmemektedirler.

Geleneksel bakışla evlilik için ideal kabul edilen kadın kutsallaştırılır. Kadın evle, evin sınırları ile kısıtlanırken, evin ‘kutsallığından’ dışlanarak “sokak kadını” olarak adlandırılan fahişelerin kullanılıp atılmayı hak eden nesne niteliğinde olması, kadınları iki ayrı kutba ayırır. Nerede bir kutsallaştırma varsa orada tahakküm vardır (Berktaş, 1996). Bu tahakküm altında yitirilen nosyon, kadının bir insan olarak bastırılmış istek ve ihtirasa sahip anne kutsallığında kadınlar ile doğal olarak insan duygu ve değerlerine sahip fahişe ve kadınların birbirini kaçınılmaz şekilde içeren varlığıdır. Film kadının “kutsal eş” ve “nesneleştirilmiş fahişe”

olgularını bir zıtlık değil bilakis paralellik olarak sergiler. Nesne hali kadının sahip olduğu bir özellik değil, ataerkil ideolojinin ürettiği ve kadına yapıştırdığı bir payedir. Filmin de anlatısı içinde yeniden ürettiği haliyle kadından yararlanılır, kadına sahip olunur, emredilir, kadın seyredilir, satın alınır, kullanılır, hatta pazarlanır, cezalandırılır ve katledilir.

### **Toplumsal Cinsiyet Ayrımıyla Konumlanan Kimlikler**

Kadın her kim olursa olsun anlatıda daima ikinci plandadır. Kadın karakterler bir nesne veya hizmetkâr olarak pozisyonlarını korur ve kendi kimlikleriyle özne konumuna erişemezler. Eril iktidara hizmet eden erkten yoksun eş, evlat, fahişe ya da sekreterdirler. Başka bir bağlamda bu roller özne konumunda kurulabilecekse de bu filmde bilinçli bir tercihle ikinci plana itilen, erkek özneye hizmet eden karakterden öte değildirler. Tam da buna hizmet edecek şekilde kadınların isimleri erkekler tarafından hatırlanmaz veya zar zor hatırlanır, güçlkle zikredilir. Filmin başında Harfordların kızlarıyla kalacak çocuk bakıcısının adını, aralarında konuşurken Alice söylemiş olduğu halde, Bill hatırlamaz. Bakıcı kız ise Bill'e işverenin statüsünün ve kimliğinin farkında olarak Dr. Harford diye hitap eder.

Bill, Alice ile gittikleri Noel partisi sırasında parti sahibi Victor Ziegler (Sidney Pollack) tarafından malikânenin özel bir banyo odasına çağırılır. Victor'un beraber olduğu kadın aşırı dozda uyuşturucudan komaya girmiş haldedir. William, kadının ismini öğrenir ve kendine getirmek üzere adıyla seslenir. Kadının hareketsiz bedeni çıplak uyuşmuş yatmaktadır. Bill kadının ismini öğrenmek istediğinde, Victor hemen cevap veremez, bir an tereddüt ettikten sonra kadının adının "Mandy" olduğunu söyler. Bill'in kadına ismiyle seslenmesiyle baygın durumda yatan kadın tepki verebilmeye başlar. Adıyla hitap edilmesiyle kimliğine tutunan kadın, uyuşturucu komasında nesneleşmiş bedeninden uyanarak özne konumuna adım atar. Kadının kanepesi üzerindeki uzanışına benzer bir pozisyonda resmedilmiş nü bir kadın tablosu, duvarda asılıdır. Sahne boyunca imge halindeki iki kadın arasında paralellik kurulacak biçimde resim kadrja girer. Çıplaklık filmde insanın kendisi olmasını da vurgulayabilirken, nü resimle yapılan bu karşılaştırma, nesneleşerek seyre sunulan çıplaklığın altını çizmektedir. Victor'un bulunduğu birçok planda, tablo da mevcuttur. Victor, partiye gelmiş bir misafir değil, ev sahibidir. Dolayısıyla tıpkı sahip olduğu şaşıla malikâne gibi içindeki tüm sanat eserleri de Victor'a aittir. Sahnenin sonunda mizansen ve sinematografiyle bu sahipliğin altı çizilir. Mandy'nin hayata döneceği netleştikten sonra Bill, Mandy'ye ağır uyuşturucular kullanmaması, hatta terapi görmesi gerektiği konusunda uyarıda bulunur. Bill'in monoloğu ile sesi çıkmayan Mandy'nin baş sallamaları arasında Victor'un bedeni yer alır. Olmuş ve

olacaklardan sorumlu sahip Victor, ikilinin kadrajı içinde bedeniyle boy göstermektedir. Victor'un anlatı içindeki konumu, *galip*, *fetheden*, *muzaffer* anlamlarını taşıyan Victor adıyla da kodlanmıştır. İleride ayrıntılarıyla tartışılacağı gibi anlatının efendi/sahip/patron yüzü, Victor Ziegler karakterinde vücut bulur.

Mandy'nin çıplak bedeni arzu nesnesi halinde değil, kurtarılması gereken bir hasta, dahası bir kurban gibidir. Victor'un ise tek ilgilendiği, kimse farkına varmadan bu baygın beden ve uygunsuz durumdan zarar görmeden kurtulmaktır. Victor, Bill'in Mandy'nin burada bir saat daha dinlenmesini tavsiye etmesinden hiç hoşlanmaz. Victor, filmin sonlarına doğru ölmüş kadını “biliyorsun, güzel memeli kadın” diye tanımladığında, Mandy'yi kast eder. Victor'un gözünde Mandy, hiçbir zaman değer verilen bir özne haline gelememiştir. Victor nezdinde ölü ya da diri seks işçisi bir kadın, bahse değmez, sıradan bir arzu nesnesidir. Gazetede yayımlanan ölüm haberi ile Mandy, kim olduğu seyirci tarafından hemen anlaşılamayacak şekilde kimlik kazanır; Amanda.Curran. Kadına kimliği ancak üçüncü sayfada geçen bir ölüm haberi ile iade edilmektedir.

### **Sınıfsal ve Cinsel Farkla Nakşedilen Mekânlar ve Aidiyet**

Karısının *sadakatsiz hayalini* itirafından ve saygıdeğer bir hastasının kızının kendisine aşk ilanından sonra Bill, ne yapacağını bilmez şekilde kendini sokaklara atar. Alt üst olmuş yürürken önce sokakta genç bir grubun, sınıf ayrımını belirten homofobik sözlü tacizine ve tartaklamasına maruz kalır. Kıyafeti ve tavrıyla sokağa ait olmadığı belli olan Bill itilerek, ait olduğu yere gitmesi tavsiye edilir. Sokak, saygıdeğer küçük burjuva sınıfa ait eril bir doktor için de bir tehdit unsurudur. Erkin erkek üzerinden kurulduğu mekânlar, kapitalizme özgü sınıfsal ve cinsiyetçi bir yapılanma içerir. Sokaklar tekinsizdir. Mekân, özellikle sokak, sınıfsal ve cinsiyetçi ayrımlarla birlikte öncelikle erkeğe aittir. Ancak hangi sınıftan olursa olsun filmde ortaya çıkan kadınlar, ataerkil yapılanmış mekânda nesneleştirilirler. Bu konumları sürekli kurulur ve korunur. Evde çocuğun bakımını ve eğitimini üstlenmiş, hediye paketi süslemekle meşgul süs eşyası konumunda bir eş; sokakta davetkâr, sömürüye açık, ikame edilir, üstüne para ödenen bir nesne olarak.

Filmin dünyasında mekânlar belirgin bir biçimde kadın ve erkek ayrımlarıyla kurulmuştur. Alice evi yalnız başına terk etmez. Partiye eşyle, alışveriş merkezine ise kızı ve eşyle gider. Ailenin hep birlikte hareket ettikleri tek mekân alışveriş merkezidir. Billi iş

yerinde, sokakta, kafede, barda ve takside, her yerdedir, sokakta karşılaştığı tek kadın ise bir fahişedir.

Bill, Domino ile sokakta karşılaşır. Cazibeli ve sevimli Domino'nun baştan çıkarıcı davetini tereddüt etse de kabul eder. Bu davet, Bill'in karısının fantezisiyle sarsılan iktidarını, karşılığını ödeyerek yeniden sağlamlaştırmayı umduğu bir vaat içermektedir. Domino'nun bir arkadaşıyla paylaştığı ev küçük, basit ve dağınıktır. Domino kendi yoksulluğuyla alay ederek evin dağınıklığını, “bugün temizlikçi gelemedi” diye açıklar. Film içinde maddi zenginlik izine rastlanmayan yegâne mekân, Domino'nun evidir. Bill “para konuşmamız gerekir mi?” diye sorunca Domino “ne yapacağımıza bağlı” diye cevap verir. Domino'nun önerdiği ücret sorun değildir. İkisi de alışverişlerinde mütevazıdırlar. Biri ödeyeceği parayı önemsemeyen, diğeri saat sınırlaması getirmez. Bill çekici bir kadından gördüğü ilgiden, Domino ise saygıdeğer bir doktorun yakınlığından memnundur. Karısından gelen telefon üzerine Bill, konuşulmuş paranın daha fazlasını Domino'ya karşılıksız verdikten sonra tekrar sokağa çıkar. Domino yatak odasında yalnız kalır. Yatak odaları yüzleşme ve yakınlaşmalara imkân tanıyan, maskelerin düşmeye yüz tuttuğu mekânlardır. Marion babasının cenazesinin olduğu yatak odasında Bill'e açılır, Alice ve Bill yatak odalarında tartışırlar. Uyuşturucu komasına giren Mandy ise bir yatakta değildir. Victor üstünü giyinirken, Mandy bir kanepede baygın yatar. Victor parti arasında Mandy ile yapacağı kaçamak için bir yatak odası seçmemiştir. Ne Victor'un malikanesinde ne de maskeli parti sarayında, yatak ya da yatak odası görülür. Her iki mekânda da cinsel ilişki temsili olduğu halde, yatak ve yatak odası mizansenin bir parçası değildir. Burjuva sınıfın mahrem mekânları filmde yer almaz. Hâlbuki gizli partinin temeli cinsellik üzerine kuruludur ve bu eylem tören salonu haricinde mekânın her yerindedir.

Filmdeki evler, Domino'nunki hariç varlıklı evlerdir. Harfordların sanat eserleriyle döşenmiş, lüks büyük bir daireleri vardır. Victor, sanat koleksiyonlarıyla dolu bir malikânenin sahibidir. Heybetli malikânede heykel koleksiyonlarına, Rönesans eserlerine ayrılmış özel salonlardan bahsedilir. Gizli partinin geçtiği mekân ise büyük bir arazi içinde etrafı duvarlarla çevrili bir sarayı andırmaktadır. Mekânlar ve sahiplerinin iktidarlara doğru orantılıdır. Mekânın heybeti arttıkça sahiplerin kimliği belirsizleşir. Bu mekânların yanında Domino'nun evi baraka gibidir, adeta Harfordların salonundan, Victor'un banyosundan büyük değildir.

Evlerin arasındaki sınıfsal ayrım, banyo/tuvalet temsiliyle belirginleşir. Harfordların kendi yatak odalarının tuvaleti ancak büyük bir apartman dairesinde olabilecek ferahlıkta bir mekândır. Victor ile Mandy'nin beraber oldukları mekân, salon büyüklüğünde ve oda gibi



döşenmiş bir banyodur. Dekoruyla o kadar farklıdır ki bir banyo olduğunu algılamak güçleşir. Domino'nun evinde ise küvet, mutfakta tezgâh arasındadır ve üstünde çamaşırlar asılıdır. Steril bir mekân olan mutfakta da banyo küvetini algılamak güçtür. Mahrem kabul edilen banyonun mutfakla birleşimi, asılı çamaşırlarla alenen her şeyin açıkça ortaya serildiğinin de göstergesidir. Domino ve Bill arasında, kurulan para ilişkisi dışında kadının fahişeliğini ya da karakterini yeren bir vurgu bulunmaz. Kadın hafifmeşrep *kötü kadın* olarak temsil edilmemiştir. Pekâlâ, bir öğrenci de olabilecek, sıradan, zor geçinen bir genç kadın, bir seks işçisidir. Bu anlamda banyolar arasındaki karşılaştırılma, işçi sınıfı ve burjuva yaşam standartlarının arasındaki kontrastı ifşa etmektedir. Bu keskin sınıfsal farklılığı göstermek için banyonun seçilmiş olması dikkat çekicidir. Banyo ve tuvalet ile hem arınma hem bedensel boşalma ve boşaltma imlenmekte, burjuva, küçük burjuva ve proletarya arasındaki sınıfsal farkın büyüklüğü bu mekânsal metaforla kurulmaktadır.

### Sermayenin Maskeleri

Dominonun evinden çıkan Bill kendisini, Noel partisinde rastlamış olduğu eski arkadaşı Nick Nightingale'in (Todd Field) çaldığı gece kulübünde bulur. İlk karşılaşmada Nick, Victor Ziegler'in partisinde orkestrayla piyano çalmaktadır. Nick ve Bill, tıp fakültesinden arkadaşlıklar ve Nick, Bill'in partide tanıdığı tek kişidir. Nick, diplomasını almadan tıbbi terk etmiş ve müzisyen olmuştur. Bill ilk karşılaşmalarında kendini mesleğiyle tanımlayacak şekilde "Ne derler bilirsin, bir kez doktor olduysan" der, "daima doktorsundur." Bunun karşılığında aralarındaki statü farkını vurgulayacak şekilde, Nick kendini tiye alır, "Benim durumumda, asla doktor olmadıysan, asla doktor değilsindir." Nick Nightingale, ismiyle müsemma geceleri çalışmaktadır. *Baykuş* anlamındaki Nightingale, anlatıda hayatını daha çok geceleri sürdüren bağlamı ile okunabilir. Çağrıştırdığı (nick name) *takma isim* anlamıyla Nick adı ise, anlatıda hizmet verdiği etkinlik ile örtüşür. Nick eğlence sektörünün ikame edilir, geçici bir elemanıdır. Nick'in adı; partilerde, gece kulüplerinde sanatını icra edişi; *gözleri kapalı* verdiği hizmet biçimi; yerleşik olmadan kaldığı otel ve maskeli parti sonrasında şehirden sürülmesi ile geçiciliği ve ikame edilirliliği billurlaştır.

Nick Nightingale, gecenin devamında, adresini bilmediği gizli bir partide çalacaktır. Adresi hep değişen bu partilerde Nick, piyanoyu gözleri bağlı bir şekilde çalmaktadır. Parti her zaman kostümlü ve maskelidir. Giriş için ise parolaya ihtiyaç vardır. Bu sefer gizli parola "Fidelio"dur. Beethoven'in *Fidelio* operası, kılık değiştiren Leonore'nin hapisteki kocasını ölümden kurtarmasını anlatır. *Fidelio*, partinin, kimlikleri kostümlerle gizlenen üyelerine

oyuncul bir referans olduğu gibi filmin anlatısına metinlerarası bir ilmek daha katmaktadır. Bill, Nick'in muhalefetine rağmen maskeyle gizlenerek katıldığı gizli partide, kendini parti meclisi tarafından kuşatılmış bulunduğu yargıdan, onun için kendini feda eden bir kadın sayesinde kurtulacaktır.

Gizli partiye katılmak için maske ve pelerinle örtülü frak şartı vardır. Bill gece yarısı, kostüm dükkânı sahibini daha fazla ücret ödeyeceğini söyleyerek açmaya ikna eder. Dükkân sahibiyle girdikleri grotesk dükkânda, dükkân sahibinin küçük kızını kostüm, makyaj ve peruklu erkeklerle basarlar. Dükkân tedirginlik yaratan maske ve kostümlerle dolu bir müze, bir dünya tarihi müzesi, öte yandan bir striptiz kulübünün arkası gibidir.

Bill kostümleri iade etmek üzere dükkâna tekrar gittiğinde, kızını maskeli seks cümbüşünde yakaladığında olay çıkarmış dükkân sahibi baba, tehdit etmiş olduğu erkekleri bir iş adamı edasıyla yolcu eder. Kostümleri geri alıp ücretini tahsil ettikten sonra kızı da dâhil ne zaman neye ihtiyacı olursa Bill'e pazarlamaya açık olduğunu belirtir. Dükkân sahibi kızının üzerinden kazanacağı parayı, kızının getireceği artı-değeri keşfetmiş gibidir.

Film erkeklerin kadınlar üzerindeki hâkimiyetini, gizli seks partisinde billurlaştırarak tekrar tekrar göstermektedir. Baba, dükkân sahibi ya da elit tabaka fark etmeden kadınlar üzerindeki tahakküm işlemekte, iktidar, para ve kadın bedeninin sermayesiyle sömürüyü sürdürmektedir. Eril iktidar, bu sömürüyü kimlikleri saklı da olsa değişmez bir benzerlikle yeniden üretir. Maske, stereotipik bir seri üretim gibi birbirine benzer ama sıradandan farklı, başka dünyalar arasındalığıyla tekinsizdir. Maskenin “gizleyen ve açığa çıkarıcı, gerçek ve yapay, doğal ve doğaüstü, yaşam ve ölüm arasındaki kırılmalı ince çizgideki tecessümü” (Tseelon,2001:20) hem ataerkil gücü benimsemekte, hem iktidarın ekonomik, sınıfsal ve siyasal kudretini temsil etmektedir. Maske, ürküten, ezen, sömüren ve sindiren sistemi, infaza götürecektir kadar pervasız bir hâkimiyeti, ulaşılmaz ve aşılması kapitalist eliti temsil eder. Bu temsil “kapitalistin karakter maskesi” ile ilişkilendirilebilir, zira öncelikle “bir kapitalistin ‘ekonomik karakter maskesi, parası sürekli sermaye olarak işlediği için’ kalıcıdır” (Marx'tan akt. Edinsel,2014:269). Kalıcı olarak içselleştirilmiş bir maskenin temsile yansımış hali, filmin anlatısı ve karakterlerinde beden bulmaktadır.

Kerim Edinsel “Sosyolojik Düşünme ve Çözümleme” kitabında, toplumsal ilişkileri inceleyen, kuramsal yaklaşım, kavramlar ve yöntem geliştirerek sosyal bilimlerin temelini atan ve inşasına ilham veren “altı büyük Avrupalı düşünürün” yapıtlarını irdeler. Marx ve Engels'e

ayrılmış bölüm içinde yer alan “karakter maskeleri ve endüstriyel patolojiler” bu makalenin ele aldığı maskelenmiş örgütlenmeye kuramsal ve kavramsal bir açılım sağlamaktadır. Marx, “sınıflı toplumlardaki kişilik tiplerini ekonomik sistemin işleyişi içinde” sistemin yüklediği “işlevleri ve rolleri” tanımlayan “karakter maskesi” kavramını 18. yüzyıl tiyatrosundan ödünç almıştır. Karakter maskeleri “yaşamın üretilmesi ve yeniden üretilmesi sürecinde, bireylerin sınıfsal konumlarından doğan çıkarları nedeniyle” üstlendikleri “işlev ve rolleri, ekonomik ilişkilerin bireysel tavır ve edimleri” belirlemesi üzerine kuruludur (Edinsel,2014:268).

Kapitalist sistemin gündelik hayatta yeniden üretmeye devam ettiği ve belirlediği karakter maskeleri ile işlevler ve roller, *Eyes Wide Shut* filminin anlatısında izdüşümünü bulmuş ve karakter temsiline yansımıştır. Filmin analiziyle tartışılmaya çalışıldığı gibi karakterlere, yaşam biçimi ve edimlerine sirayet eden maskeler, salt burjuva sınıfa mâl edilmemektedir. İnsanlar gündelik yaşamda ve anlatılarda “kişileştirilerek temsil” edilirler. Dolayısıyla “insanlar kişileştirilerek temsil edilen şeylerin ve şeyleşerek görünen ekonomik ilişkilerin veya kategorilerin, sınıfsal ilişki ve çıkarların karakter maskeleri” ile “belli işlevsel konumlarda ve rollerde birbirlerinin karşısına” çıkmaktadırlar. Bu roller “toplumsal mekanizmayı işleten çarkın” işleyen parçaları olarak çeşitlenmekte, karakter maskeleri “satıcı ve alıcı,” “politikacı,” “işçi,” vb. (Marx’tan akt. Edinsel,2014:269) farklı suretlerde belirlemektedir.

*Eyes Wide Shut* filmi, küçük burjuva bir aileyi merkezine alır. Çekirdek ailenin sosyeteye hizmet veren doktor babası, erkek egemen anaakım anlatı beklentilerini şaşırtmayacak biçimde filmin başkahramanıdır. Buna rağmen ne anlatı, ne baş erkek kahraman alışlageldik beklentileri karşılayacak şekilde kurulur. Bill, çatışmaların üstesinden gelen, çaresiz kadınları kurtaran, başarı ve çekiciliğiyle göz dolduran güçlü bir kahraman değildir. Bilakis, zafiyetleri olan, karısının söyledikleri karşısında dili tutulan, kendine güveni sarsılan, karısının fantezisini takıntılı bir şekilde, aldatılmış gibi kafasından atamayan, adeta engizisyon mahkemesi altında erksiz ve korunmasız kaldığı durumdan, elit topluluğun içindeki fahişe/kurbanlardan birinin kendisini onu kurtarmak için feda etmesi ile kurtulan bir karakterdir. Kahramanın karakter özellikleri filmin anlatı stratejisine de ışık tutar. Film lüks bir hayat süren küçük burjuva aileyi merkeze alır, sosyetenin hizmetlisi olduğunu gösterip erkek karakteri maceralara yaklaştığı sokaklardan tehdit, umut ve arayışlarla geçirir ve tekinsiz bir burjuva âleminin içerisinde yargılanacak noktaya getirir. Küçük burjuva bir doktor, burjuva hastalarıyla hizmet verdiği ölçüde temas halindedir, hizmet vermek üzere davetli olmadığı

sürece o evrene dâhil değildir. Filmdeki burjuva evren ritüelistik bir yapıda maskelere bürünmüş bir blok olarak gösterilir.

Maskeli partinin bir ev sahibi yoktur. Parti, maskeli örgütlenmenin ayinlerine açılmış, zamanı ve mekânıdır. Partinin üyeleri, davetlileri kapıda karşılamaz. Kapıyı, maskesiz ve fraklı hizmetliler açar ve yol gösterir. Hizmetliler dışında maskesiz kimse yoktur. Maskeli partideki frak zorunluluğu, bir burjuva partisi olduğunun, katılımcıların yüksek sosyetenin zengin elitleri olabileceğinin ilk işaretidir. Oysa partinin giriş koşulu olan frak, partiye katılanların üzerinde görülmez ve mizansenin bir motifi haline gelmez. Maske ve pelerinle örtülü frak görünmez, maskeli partinin burjuva niteliğinin örtülü göstergesi olarak kalır. Parti daha çok egemen elit erkekler için yapılır, kadınlar ise daha ziyade seyre ve kullanıma açık seks köleleridir. Kadınların sıklıkla çıplak olması gibi burjuva partinin temel özelliği, katılımcıların yüzüstü, kimliklerinin maskelenmiş olmalarıdır. Sınıf farklılığı burada da belirir, küçük burjuva erkek doktor, iktidarın oyuncu da olsa ritüellerine dâhil değildir. Bill'in davetlilerden biri olmadığı ortaya çıktığında etrafı çevrilir ve maskesi çıkarttırılır, sonra soyunması emredilir. Bir kadının kendini feda ederek Bill'in yerine kendisini sunmasıyla Bill soyunmak zorunda kalmaz. Kadın maskeli ve diğer kurbanlık kullanıma hazır kadınlar gibi hâlihazırda çıplaktır. Çıplaklık, olağan bedenin nesneleştirilmiş, seyre ve kullanıma sunulmuş hali olarak da; güçsüzlüğün, erksizliğin görünen yüzü olarak da görülebilir. Oyunun bir parçası olmak, iktidarın kölelerine bağışladığı bir ayrıcalık gibi algılanabilirse de bu ayrıcalık kurban konumlarını ortadan kaldırmaz. Tersine çıplaklıkları kurbanlıklarının mührüdür. Bill'e soyunmasının emredilmesi, kadının aksine bir arzu nesnesi haline getirilmesinin değil, güçsüzlüğünün ve bu anlamda mevcut gizli elit cemiyete ait olmadığını ifadesidir. Blok haldeki maskeli ve kostümlü elit iktidar karşısında, soyunmak zorunda kalmasa bile maskesiz kalması, Bill'i, çaresizliği ve korunmasızlığı ile çıplaklaştırır. Burası, iktidarın sesini ve yüzünü meşrulaştırdığı yer değil, gizli, görünmez, ulaşılmaz oyunlarının ritüelistik sarayıdır. Parti, paranın ve para siyasetinin iktidarına ait olmayan sıradan insana tamamen kapalıdır, buraya girmeye teşebbüs etmek dahi tehlikelidir.

Seks partisi ritüeli, erkeklerin maskeli baskın gücünü ve sarsılmaz ölüm tehdidini ellerinde tuttukları bir kurban töreni atmosferindedir. Katılımcılar, maskeler ve cüppelerle gizlenen ve bu gizemle iktidar alanlarının sınırsızlığını ifşa eden bir örtünmüşlüktedir. "Cansız maskeler, bedenin devinimiyle tuhaf bir şekilde hareketlenir" (Tseelon,2001:22) tıpkı donuk ruhların, diğer deyişle ruhsuzlukların kıpırtısı gibi. Seyre sunulan, tören çemberindeki kadınlar ise arzu edilen beden ölçülerinde, çırlıçıplak, büyü altında hissizleştirilmiş mankenler gibidir.

Çıplak kadınlar mizansenin aksesuar parçaları, kurban ve ikame edilecek nesnelere olarak belirmektedir. Kadınlar nesneleştirildikleri halde maskeli, cüppeli, yüz­süz erkeklerden daha fazla insan vasıflarına sahiptir. Hisseden, öfkelenen, arzu eden, kendini açan, acıyan, yardım eden, komaya giren ve öldürülen, vefakâr, çıkarlarının aksine davranmayı seçecek cesareti gösteren *insand*ırlar. İnsanlık ve toplum, anlatıda kadın suretinde tezahür eder. Özne olamıyorlarsa da insan, çıplak ve kurbandırlar.

Kadınların kurban olmaları, uyuşturulmalarıyla da tekrarlanır. Maskeli partide Bill'e yardım eden kadın kendini ona feda, sisteme kurban eder. Onun sayesinde tehdit, aşağılanma ve dışlanma kâbusundan kurtulan Bill, basından kadının aşırı dozda uyuşturucudan ölü bulunduğunu öğrenir. Tıpkı Victor'un partisinde komaya giren fahişe gibi kadınların bu düzene katlanabilmeleri için uyuşturulmaları gerekmektedir. Kaldı ki Bill, Victor'dan kendini feda eden ve sonradan ölü bulunan kadının, Noel partisinde komaya giren fahişe ile aynı kadın olduğunu öğrenecektir. Medya da elitin/sermayenin elindedir. Öncelikle Bill'in haberi okuduğu gazetenin manşeti, adeta Bill'e seslenir: "Yaşadığına Şükret" [Happy To Be Alive]. Ayrıca gazetede­ki ölüm haberi, kadının ölüm sebebine dair hiç bir şüp­he içermez. Victor'un da belirttiği gibi "uyuşturucu bağımlısı bir fahişe"nin aşırı dozdan ölümünde (Bill'in komadan çıkmasına yardımcı olduğunda uyardığı üzere) şüphelenecek bir durum yoktur. Filmde burjuva elitin (seks) kölesi olan Mandy, ona adıyla seslenerek kendine getiren, komadan çıkmasına yardımcı olan doktora minnettar, kendi seçimiyle doktoru kurtaracak kadar cesurdur. Üçüncü sayfa haberine çıkıncaya dek kimliği netleşmeyen Amanda Curran, özne olarak görülmediğinin farkındadır. Mandy baygınken, Bill'in ismiyle seslenmesi ona can verir. Kendisine kimliğini teslim ederek saygı gösteren doktoru, çıkar beklemeden, cesurca koruması sebepsiz değildir. Bill'in yaşamını ve onurunu, toplumun da onaylayacağı gibi kendisinininkinden üstün tutar.

Maskeli seks partisi, kostüm ve cüppeleriyle, şehirden uzak, gizli ve inanılmaz heybetli mekânında "bildik" bir kitleyi barındırmaktadır. Victor, hem "orada kimlerin olduğunu bilmek istemez­din" der ve siyasetten medya patronlarına, politika ve medya sahnelerinden başkan koltuklarına bir açılımı hayal ettirir, hem de katılımcıların birçoğunun, kendi partisinde de mevcut olduğunu belirterek, tanınmış yüzler ve gerçeklerin, nasıl maskelendiğine dair bir kapı aralar.

Victor ve Bill ilişkisi, birbirleriyle iletişim içinde bir hasta/doktor ilişkisidir. Bu ilişki bir başka deyişle işveren ve doktor ilişkisi olarak tanımlanabilir. İki karakter arasındaki statü ayrımı ve sınıfsal fark belirgindir. Victor ve eşi, Bill ve Alice'i partide karşıladığında Victor,

Bill'e doktor vizitesi ile ilgili bir espri yapar. "Bill" doktor vizitesini de içererek fatura, hesap anlamına gelmektedir. Victor'un davetlisi oldukları partide, Alice ve Bill kimseyi tanıımıyordu. Alice kocasına, Victor'un onları neden hep bu şaşaalı Noel partilerine davet ettiğini sorar. Cevap, komaya girmiş çırlıçiplak yatan bedendedir. Partide sağlıkla ilgili uygunsuz bir durum çıktığında, güvenilecek bir doktorun hizmete hazır bulunması nahoş bir durumdan kurtulmak için güvencedir. Gelir ve aidiyeti ne olursa olsun, der Lefebvre, ister memur, "beyaz yakalılar," küçük ve orta düzey teknisyenler, ister küçük ve orta düzey yöneticiler, hepsi "yeni şehrin sakini, genelleşmiş proleter statüsüne sahiptir" (1998:72). Bu genel proleter statü anlatıda, metalaşarak özneliğini yitirmiş işleyen makinanın kullanılır, atılır parçalarına eşdeğer hale gelmektedir

İnsan ve emeği hor gören ya da harcamaya hazır olan kapitalist sistem, her baskın iktidar mekanizması gibi tahakküm ettiklerini eşitsiz ve adaletsizce kendi lehine kullanır. İşleyişi bozacak bir durumda ise bertaraf eder. "Sermaye acımasızdır. İşçinin hayatını ve sağlığını cömertçe harcar." Mandy'nin örtülü ölümü ve Nick Nightingale'in maskeli partiden sonra akıbeti belirsiz bir biçimde şehirden sürülmesi, bu işleyişin anlatıya yansıyan örnekleri olarak görülebilir. "[M]odern üretim, işçi sınıfının veya emekçilerin ardı arkası kesilmeksizin kurbanlar verdiği bir 'şenliğe' dönüşür" (Marx'tan akt. Edinsel,2014:272). Gündelik hayatta emek ve sömürünün sürdüğü kurbanlık şenlikler, gözler önünde gerçekleşiyor olsa da ideolojiyle maskelenir. Maskelenme üretim ve yaşam biçimlerine, ilişkilere ve karaktere işler. Egemen sınıfın, kendi çıkarlarını koruyacak ve tesis edecek saiklerle, toplum üzerinde zor kullanmadan kazandığı üstünlük, hegemonya ile "politik, kültürel ve ideolojik formlar yoluyla" toplum tarafından içselleştirilir (Gramsci'den akt. Akbal Süalp,2004:47) Egemen ideoloji, servet ve iktidarın kendini meşrulaştırmasına alet eden elitist bir yapı altında kurulur, topluma ve gündelik hayata bireyle eklenir ve yeniden üretilir. Kapitalistin kalıcı karakter maskesi, sınıfsal ilişki ve çıkarları belirleyerek, sermayenin hükmünü çizen yüzü olarak görülebilir. Karakter maskeleri "ekonomi politiğin eleştirisiyle, sömürüyle, sınıflı toplumlardaki yabancılaşma olgusunun neden, koşul ve sonuçlarıyla, fetişleşmiş anlayış, nesne ve ilişkilerle ve endüstriyel meta toplumunun patolojileriyle doğrudan ilişkilidir" (Edinsel,2014:269).

'Meta toplumunun patolojisi'ni üreten bu sistemde her nokta paradan geçer. Marx parayı da meta olarak tanımlar. "Değer ölçüsü işlevini yerine getiren ve ister kendi kişiliğinde ister bir temsilci ile dolaşım aracı olarak hizmet eden meta, paradır" (Marx,2007:135). Varılan her nokta bu anlamda hükümran paranın dolayımıyla metadır, diğer bir deyişle metalaşmış nesnelere ve

öznelerle her şeyin satılık olmasının yarattığı patoloji. Bu patoloji içinde değer ve ölçütler bozulmaktadır. Marx'ın ifadesiyle “paranın kendisi nelerin paraya dönüştüğünü göstermediği için, meta veya değil her şey metaya dönüşmekte” ve Edinsel'in yorumuyla “kapitalizm her şeyin para ile satıldığı ve satın alabildiği bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonuçta her insan, emek değeri ile değil, parası ve mülkü ile ölçülen insan haline gelmektedir” (Edinsel,2014:275). Bill'i ayrıcalıklı kılan, sadece bir tıp doktoru olması değil, iş saatleri dışında da ihtiyacı olan zengin kesime hizmetini sunma zorunluluğu/olasılığıdır. Doktor hep doktordur. Bir doktor, karşılığı mukabilinde esnek çalışma saatleriyle hizmet verebilmektedir. Bir doktor olarak Bill'in bu tür bir esneklikle sabit kazancının ötesinde bir gelir edinme imkânı vardır. Dolayısıyla lüks bir hayatı karşılayacak alım gücünü yakalar. Statüsü ve kendini sunumu ile burjuva hanedanlarının kapı önlerinden geçer, içeri alınması ise ancak belli şartlarda, ihtiyaca göre mümkündür. Victor ondan görünür biçimde daha varlıklıdır. Victor'un evi sanat eserleriyle doludur hatta Rönesans dönemine ait bronz koleksiyonu da olan bir heykel galerisi bulunmaktadır. Kültür ürünlerini “barbarlık belgesi” olarak niteleyen Walter Benjamin, kültürel zenginliği şöyle tanımlar “...galip gelenler, bugün hükmedenlerin altta kalanları çiğneyerek ilerlediği zafer alayında yerlerini alırlar. Her zamanki gibi ganimetler de alayla birlikte taşınır. Kültürel zenginlik denir bunlara” (1993:42). Sanat eserlerini paranın satın alabileceği, parayla edinilen “kültürel” zenginlikle, Rönesans'ı da aynı dönemde yapılan coğrafi keşifler ve yeni dünyaya doğan sömürgeciliklerle eşleyerek bir kavşakta buluşturursak Benjamin'in değindiği barbarlığa ortak bir paydada kavuşmak mümkün olabilir. Burjuva evrene ait Victor, “galip gelenler”in anlatıda kişileştirilmiş yegâne varlığıdır. Bu varlık karakterin adıyla da yankılanır.

Hizmetliler dışında tüm katılımcıların maskeli olduğu gizli, gözlerden ırak partinin yapıldığı malikâne ise Victor'ın eviyle karşılaştırılamayacak derecede heybetli bir saray gibidir. Servet ve iktidar sahiplerini göstermeden temsil eden saray, daha arazinin girişinde sıradan insana geçiş izni vermemektedir. Para; gelir, servet, toplumsal cinsiyet ve sınıfsal farklılık arasındaki üstünlüğü belirleyecek şekilde filmin anlatı ve mizanseninde yerine yerleşmiş, filmin motifi, gizli ana temasıdır. Filmin başında Bill'in ilk cümlesi Alice'e cüzdanının yerini sormak olur. Evin düzenini kuran kadın, elbette cüzdanın yerini biliyordur. Bill maskeli partinin etkisinde işini sürdüremeyip buhran içinde eve geldiğinde, Alice kızlarıyla matematik problemi çözmektedir. Kızları işlemin cevabını bilir. *Mike*'in *Joe*'dan ne kadar daha çok parası olduğunu çözmek için çıkartma işlemi yapmak gerekmektedir. Soruda karşılaştırılan servetin özneleri erildir. Film boyunca her türlü hizmet ve nesne satın alınır. İktidar erkek egemen bir sistemde

paranın sırtındadır. Maskelenmiş karakterler; ilişki; düşünce; duygular ve iktidar, yanılsamalı ve örtülü gerçeklerle, kâbus ve düşlerle kurulu tüketici bir yıkımla mevcuttur.

### Sonuç

Bir zamanlar kurgu evrenimiz umut, hayal, rüyalarla zihnimizin içindeyken, dış dünya gerçekliği temsil ediyordu. Ballard'a göre artık zihnimizin içi, dış dünyaya nazaran gerçekliği kavramaya daha uygun (Ballard,1984). Gündelik yaşam pratiklerinde zaman, mekân, emek, toplum da dâhil metaya dönüşen her şey alınır ve satılır hale gelince tüm gerçeklik, maddi değerlerle ölçülür bir düş olmuştur. Tüm gerçekliğin maddi değerlerle ölçüldüğü bir dünyada toplumsal ilişkilerin şeyleşmesi engellenemez. Toplumsal ilişkilerin ve kimliklerin şeyleştiği bir yaşam pratiğinde özbilinç yitimiyle dayanışma ve mücadele kalmayacağından düşlere tutunmak elzem olur. Kimliklerin, ilişkilerin, arzu, özlem ve ihtiyaçların metayla ikame edildiği tüketim kültüründe, zihinler metayla özdeşleşen bir düş içerisinde sürüklenmekte (Featherstone,2005), erişilmez vaatlerle kendini gerçekleştirememenin kâbusu, gündelik hayata çökmektedir. Bir anlamda yaşadığımız dünyada, kurgularda olabileceği gibi “gerçek ve düş bir bütündür” (Lefebvre, 1998:12).

*Eyes Wide Shut* filminde temsil, erişilmez düşler ve kâbuslarla döşenmiştir. Ballard, tüketim ideolojisinin avucunda, paranın satın alabileceği bütün hayallerle, dünyanın gitgide daha da belirsizleştiğini, 20. yüzyıla çöken ikiz “leitmotif”in “seks ve paranoya” olduğunu belirtir (1984). Bill sürekli Alice'i başka bir adamla sevişirken tasavvur eder. Alice, sadece duyduğu gizli arzuyu Bill ile paylaşmıştır. Hiçbir zaman gerçekleşmemiş bir hayal, fiili bir aldatma gibi Bill'in içine sürüklendiği tehlikeli oyundan daha baskın bir biçimde, karabasan gibi zihnini kaplar. İhanet tahayyülü, tarafların kendilerini ve ilişkilerini sorgulamaya itebilir ancak bu karabasan mülkiyet anlayışıyla ilgilidir. Bill'in asıl kâbusu, “sahip” olduğu kadının başka bir erkeği hayal etmesine tahammül edememesinden kaynaklanır ve bir iktidar meselesine dönüşür. Sarsılan iktidarını, ona sunulan bir öneriyle seks satın alarak yeniden kurma girişiminde bulunur. Bu eylemin gerçekleşmemesi, olay örgüsünde tartışmaların, yüzleşmelerin, üçüncü şahısların (kapı, telefon) devreye girmesiyle kesilmesi yüzündendir. Akışın kesintiye uğraması bir örüntü haline gelir. Yüz yüze ilişkiler ve eylemler bir nevi tüketim kültürünün kimlik yaratma yanılsaması gibi tamamlanmaz, eksik kalır.

Gelip geçici tatminlere yol açan tüketim, kendini tekrar eden bir kısır döngü halindedir. Bu kısır döngü tüketilen nesnelere, kesintisiz bir tatmin arayışı ve yanılgısı yaratır. Meta üzerinden kurulan kimlikler ve kendini gerçekleştirme olasılığından uzak deneyimlerle,



tatminsizlikten ibaret hale gelen gündelik hayat içinde kitle iletişiminin ritüelleri anonim bir aidiyet oluşturur. İçinde kaybolunan bu tür aidiyetler, baskın ideolojinin kendini dayatmasını ve yeniden üretilmesini kolaylaştırarak, insanların benliklerine ve hayat tarzına nüfuz eder. “Her ideolojinin birinin çıkarına olması, kavramın ayrılmaz bir parçasıdır; ideolojik hegemonya aracılığıyla kendi hâkimiyetlerini güvence altına alanlar hükmedenlerdir (hâkim sınıf, elitler)” (Bauman,2005:21). Bu hâkimiyet, toplumu birleştiren unsurlarıyla anonim aidiyetler öne çıkarılarak güvenceye alınır. Kendini ve çıkarlarını maskeleyen iktidar, toplumun rızasını kazanarak egemenliğini kurar ve gündelik yaşama taarruzu olanaklı hale getirir. Egemen sınıfın maskelenmiş çıkarları, hâkimiyet kurma ve yaşam biçimi, mevcut eşitsizlik ve yoksulluk içinde, açık seçik gözler önüne serilse, toplumsal mücadele ihtimali artabilir. Aksine toplumsal yüzleşmelerin ve tartışmaların kesintiye uğraması ise ortak bir çözüm ve mücadele olasılığına imkan tanımaz. Bireyselleşen toplum “paylaşılan bir mücadele anlatısı ve ortak kader”den yoksun bir şekilde (Bauman,2005:154) bireysel sandığı kitlesel sefaletin içine yalnız başına gömülür. Herkesin ikame edilebildiği dünyada, bulduyuyla yetinmek kitlelerin yazgısı haline gelir. Esnek kapitalist sistemde herkesin yeri doldurulabilir. Sürekli bir değişim, risk, rekabet, başarı ve tüketim döngüsüne boğularak, kalıcı değerlerden mahrum kalan “karakter aşınır” (Sennett,2005). Toplumsal değerler ve vicdan yitmeyle kalmaz, şeyler, özneler de dâhil kolayca harcanır hale gelir. Dile akın eden sermaye odaklı terimler bunun bir başka yüzü olarak görülebilir; harcamak, kazanmak, (dostluğa, başarıya, aşka, insana, ilişkilere) yatırım yapmak vb. Tüketimi betimleyen dil, paranın, sermayenin ve iktidarın dilidir. Kızını satmak, pazarlamak, evlat itiraz ve mücadele etmediği sürece babaya artı bir kazanç olarak geri döner. Kadının metalaştırılarak pazarlanması, dükkân sahibinin kızını bir sermaye olarak görmesi, yaratıcı yıkım olarak da adlandırılabilir. Hazır sermaye maddi olarak gelir getirebilir ama toplumsal ilişkilerdeki şeyleşme ile sömürünün normalleşmesi “karakter aşınması”na (Sennett,2005) gebe dir. Edinilen kazanç, yıkımla yitirilenlerle karşılaştırılmaz

*Eyes Wide Shut* filminde gözler önüne serilen zenginliğin çıtası anlatı ilerledikçe yükselir. Gözler önüne serilen servet ve iktidarın tehdidi, maskeli elitlerin sadece gizli cemiyetlerinin ritüellerinde saklı değildir. Seks, sömürü ve servet, iktidarın kendini var ettiği âlemlerin nişanlarıdır. Sarayın odaları içinde gözlemlenen seks partisi, merkeze alınan çıplaklık, cinsellik ve seyir herhangi bir doyuma ulaşma süreci değil “seyirlik ölümler”in (Türkoğlu,2007) zamanı ve mekânıdır. Gizli seks partisinde maskeli ve cüppeli elitler, seks yapan insanları seyrederek. Katılımcılar steril bir şekilde duygusuzca grafik seks sahnelerini izler. Deneyimi dışlayarak seyre dalan bir yürüngenin eşiği de kabul edilebilir bu seyir,

tahakküm altındaki toplumun iktidarın kontrolü altında kendini ve eylemlerini teşhire teşvik edilmesinin de.

Filmde hikâye karakterlerin bireysel dünyaları etrafında örülüdür, yakınlaşılan karakterler ete kemiğe bürünür. Bu karakterleştirme, seyircinin karakterleri tanınmasını ve özdeşleşmesini sağlayabildiği gibi, bireyselleşmiş yaşamlara da bir atıftır. Ancak filmdeki maskeli partinin üyeleri, birbirinden ayırt edilecek biçimde sunulmaz. Maskeli partide sadece Victor olduğu çıkarsaması yapılabilecek bir plan ve selamlaşma mevcuttur. Saraydaki maskeli üyeler bir blok gibidir. Yüzü olmayan bu iktidar bloku ve ritüel, kapitalist sistemi, sistemin işleyişini ve sistemi işleten burjuvaları göz önüne serer. Maskeli örgütlenme, eylemin örgütlenmesini, eylem içindeki toplumu gözleyen elitleri ve kendileri dışındakileri sömürmelerini içermektedir. Filmde Japon, Macar, Sırp farklı ülkelerden kapitalistler vardır. Hikâye, New York'ta geçtiği halde film ABD ile sınırlı değildir. Kozmopolitliğe ve küresel kapitalizme işaret edecek şekilde erkek uydu karakterler devreye girer. ABD, Avrupa, Japonya'yı merkeze alarak maskeli örgütlenme her yerdedir.

Toplum ve toplumsal hayat yanılsamalarla temelinden sarsılmıştır. Maskeler ruhu da vicdanı da kaplamıştır, farkındalıkları da. Toplum özneliğini yitirmiş olduğunun farkına varmadan yeniden üretmek ve üretilmek üzere sokaklara, işyerlerine yayılmış, kullanılmak üzere evlere ve alışveriş merkezlerine kapatılmıştır. Alice'in gündelik hayatı bir montaj sekansta kızının saçını tarayarak, görünüşlerini sunulabilir hale getirerek, aynalardaki aksini seyrederek, alınmış hediyeleri paketleme ile geçer. “Gündelik hayatın ağırlığı kadınların üzerindedir.” Bu yük çıkar sağlanan bir duruma dönüşse bile “yükü taşımaya devam ederler. Birçok kadın bu ağırlığın içinde tutsak kalır” (Lefebvre,1998:87). Filmin sonunda Harfordların kızları alışveriş merkezinde albenili ürünlerle çevrili olmanın sarhoşluğunda kendine yeni oyuncaklar bulma sevdasıyla koştururken görülür. Geleceğin genç kadın tüketicisi seçimlerini şimdiden yapmayı öğrenmektedir. Anlatıdaki küçük burjuva aile temsilinde olduğu gibi yeterli paraya sahip her birey “seyahat edebilir, yiyip içebilir, sanat üretebilir ve tüketebilir, politik güç ve imtiyaz kazanabilir.” Burjuva öznenin ona biçilen rollerden sıyrılıp bireysel olarak özgürleşmesi de mümkün olabilir “fakat sorun, kitlesel çoğunluğun” özgürleşme ihtimaline sahip olmamasıdır (Edinsel,2014:271).

Seçme ihtimali kadar bir özgürlüğü barındıran “Alışveriş merkezlerinde dolaşmak” Bauman'a göre “günlük hayatın geri kalanından çarpıcı biçimde farklı bir *başka dünyaya*, kişinin gündelik uğraşılarda boşuna aramakta olduğu özgüveni ve “özgünlüğü” deneyimlediği

‘başka yer’e düzenlenen seferlerdir” (2005:186). Seferler, maskeli partinin ritüelistik imleriyle, yeni tapınaklara, alış veriş merkezlerinedir.

Bill, kostümleri iade ettiğinde, maskenin eksik olduğunu fark eder. Maske, yataklarının üstündedir. Maske, gizemli bir şekilde yuvada, toplumun en temel kurumsal birimi, ailede kalır. Bill’in yaşadıkları düş müdür, gerçek midir, yoksa bu anlatıda düş ve gerçek bir bütün müdür, belirsizleşir. Bill, Alice’in bir kabusunu dinlediğinde “hiçbir rüya, sadece bir rüya değildir” der. Farkındalıkların ortadan kalktığı, gözlerin fal taşı gibi kapandığı gündelik hayatta maskelerle örülü kimlik ve deneyimlere içkin “gündüz düşleri,” toplumun bireyselleşmiş kâbuslarını yeniden üretir. Maske sadece elitin, iktidarın, ataerkil toplumun pervasız tahakkümünü değil gittikçe erişilmez olan, dönüşen etik, vicdani değerleri de temsil etmektedir; gündelik hayat pratikleri içinde duygu ve düşünceleri maskeleyen güvensizlikleri ve güvencesizlikleri de.

### Kaynakça

- Anderson, B. (2007). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. (İskender Savaşır, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Ballard, J.G. (1984). Introduction to Crash, *RE/Search*, No:8/9, ss: 96-98.
- Barthes, R. (1998). The Face of Garbo. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Leo Braudy & Marshall Cohen (eds.), NY, Oxford: Oxford University Press, ss. 536-538.
- Bauman, Z. (2005). *Bireyselleşmiş Toplum*. (Yavuz Alogan, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (1999). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, *Film Theory and Criticism: introductory Readings*, (eds) L. Braudy & M. Cohen; 5th ed. Oxford: Oxford University Press, ss:731- 751.
- Benjamin, W. (2001). *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin’den Seçme Yazılar*. Nurdan Gürbilek (ed.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (1996). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın: Hristiyanlıkta ve İslamiyet’te Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı bir Yaklaşım*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (1999). *Görme Biçimleri*. (Yurdanur Salman, çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2001). *Film Art: An Introduction (6th Edition)*. New York: McGraw-Hill.
- .Dayan, D & Katz, E. (1996). *Media Events: The Live Broadcasting of History*. Londra: Harvard Uni. Press.
- Edinsel, K. (2014). *Sosyolojik Düşünme ve Çözümleme: etkenler, oluşum süreçleri ve etkiler*. Ankara: Kabalcı.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. (Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Mehmet Küçük, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gürbilek, N. (2010). *Benden Önce Bir Başkası: Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, (Işın Gürbüz, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (2000). *Everyday Life in the Modern World* (Sacha Rabinovitch, Çev.), London: The Athlone Press.
- Maland, C. (1979). Dr. Strangelove (1964): Nightmare Comedy and the Ideology of Liberal Consensus, *American Quarterly (Special Issue: Film and American Studies)*, Vol:31, No:5, 1979 Kış, ss: 687-717.
- Marx, K. (2007). *Kapital: Birinci Cilt*, (Alaattin Bilgi, Çev.), 8. Baskı. Ankara: Sol Yayınları.
- Mulvey, L. (2000). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Film and Theory: An Anthology* (eds.) R. Stam, & T. Miller, NY: Blackwell.
- Özbek, M. (2000). Walter Benjamin'i Okumak-I. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*. No:55/2. ss: 69-96.
- Sennett, R. (2005). *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*, (Barış Yıldırım, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stam, R. (2000). The Author. *Film and Theory: An Anthology*, Robert Stam & Toby Miller (Eds.), Massachusetts & Oxford: Blackwell.
- Akbal Süalp, Z. T. (2004). *Zamanmekân: Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam.
- Süalp, M. N. & Güneş, A. & Akbal Süalp, Z. T. (2011). *Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?* İstanbul: Bağlam.
- Tseelon, E. (2001). Reflections on Mask and Carnival. *Masquerade and Identities*. E. Tseelon (Ed.), Londra & NY: Routledge.
- Türkoğlu, N. (2007). *İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim: Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar*. İstanbul: Kalemus.