

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Nicolas Rouvière



Asteriks

ya da Uygarlığın Işıkları

Fransızca Aslından Çeviren: İsmail Yergüz



Nicolas Rouvière, 1973 yılında doğdu. Grenoble IUFM'de (Institut universitaire de formation des maitres; öğretmen yetiştiren bir yüksek öğretim kurumu) doçent olan Nicolas Rouvière çalışmalarını özellikle gençlik edebiyatı ve popüler edebiyat alanında sürdürmektedir. Çizgi roman üstüne çok sayıda araştırma ve inceleme yayınlayan yazarın en önemli yapıtı *Asteriks ya da Uygarlığın Işıkları* Le monde de la recherche universitaire ödülüne layık görülmüştür.

Rouvière'in Eserleri:

- *Asteriks ya da Uygarlığın Işıkları* (İmge Kitabevi Yayınları, 2010)

İsmail Yergüz, 1948'de doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. *Tragédie Selon Corneille; Nécessité et vraisemblance dans la tragédie Cornélien* (Corneille'e göre trajedi; Corneille trajedisinde gereklilik ve gerçeğe uygunluk) ilk çevirisidir. Daha sonra Balzac, Dostoyevski, Gabriel Garcia Marquez gibi yazarları çevirdi. Öğretim görevlisi olarak çalıştı. Çeşitli ansiklopedilerde çevirmenlik, redaktörlük, yazı işleri yönetmenliği yaptı. Bazı dergilerde yazılar yazdı. Kitaplarını çevirdiği öbür yazarlar arasında; Georges Bataille, André Breton, Milan Kundera, Julien Gracq, Romain Gary, Robert Pinget, Michel Butor sayılabilir.

Yergüz'un Bazı Çevirileri:

- Georges Perec, *Yaşam Kullanma Kılavuzu* (Mitos Yayınları, 1993; Yapı Kredi Yayınları, 1996, 2005; İmge Kitabevi Yayınları, 2009)
- Julien Gracq, *Sirte Kıyısı* (Yapı Kredi Yayınları, 1995)
- Robert Pinget, *Sorgulama* (Yapı Kredi Yayınları, 1996)
- Romain Gary, *Kadının Işığı* (Can Yayınları, 1996)
- Gabriel Garcia Marquez, *Bir Kayıp Denizci* (Can Yayınları, 1998)
- Denis Guedj, *Papağan Teoremi* (Güncel Yayınları, 1999)
- Luce Irigaray, *Nietzsche'nin Deniz Aşığı* (Kabalıcı Yayınları, 2000)
- Christophe Andre-François Lelord, *Kendine Saygı* (İletişim Yayınları, 2001)
- Andre Breton, *Nadja* (Dost Kitabevi Yayınları, 2002)
- Andre Breton, *Çılgın Aşk* (Dost Kitabevi Yayınları, 2003)
- David Le Breton, *Yürümeye Övgü* (Sel Yayınları, 2003)
- Emmanuel de Waresquiel-Philippe Gavi-Benoit Laudier, *İsyankar Yüzyıl: Yirminci Yüzyılın Başkaldırısı Sözlüğü* (Sel Yayınları, 2004)
- Gerard Maintenant, *Jakobenler* (İletişim Yayınları, 2005)
- David Le Breton, *Acının Antropolojisi* (Sel Yayınları, 2005)
- Jean Piaget, *Çocuğun Gözüyle Dünya* (Dost Kitabevi Yayınları, 2005)
- Gerard Monnier, *Mimarlık Tarihi* (Dost Kitabevi Yayınları, 2006)
- Jean Bonamant, *Rus Edebiyatı* (Dost Kitabevi Yayınları, 2006)
- Jean Louis Bandet, *Alman Edebiyatı* (Dost Kitabevi Yayınları, 2006)

- Jean Raimond, *İngiliz Edebiyatı* (Dost Kitabevi Yayınları, 2006)
- Sophie Desplancques, *Antik Mısır* ((Dost Kitabevi Yayınları, 2006)
- Christian Bec, *İtalyan Edebiyatı* (Dost Kitabevi Yayınları, 2007)
- Pascal Boniface, *Futbol ve Küreselleşme* (NTV Yayınları, 2007)
- Hamid Skif, *Tehlike Coğrafyası* (İstiklal Kitabevi Yayınları, 2007)
- Patrick Tort, *Darwin ve Darwincilik* (Dost Kitabevi Yayınları, 2007)
- Henri Favre, *İnkalar* (Dost Kitabevi Yayınları, 2007)
- Alexandre Defay, *Jeopolitik* (Dost Kitabevi Yayınları, 2007)
- Sabine Melchior-Bonnet, *Aynanın Tarihi* (Dost Kitabevi Yayınları, 2008)
- Maurice Blanchot, *Son İnsan* (Kabalıcı Yayınları, 2008)
- Maurice Blanchot, *Yücelerin Yücesi* (Kabalıcı Yayınları, 2008)
- J. J. Rousseau, *Anayasa Projeleri* (Say Yayınları, 2008)
- J. J. Rousseau, *Siyasal Fragmanlar-Ekonomi Politik Üzerine Söylev* (Say Yayınları, 2008)
- J. J. Rousseau, *Emile ya da Eğitim Üzerine* (Say Yayınları, 2009)
- Eric Debarbieux, *Okulda Şiddet: Küresel Bir Tehdit* (İletişim Yayınları, 2009)
- Dominique Fernandez, *Kızıl Meydan* (Sel Yayınları, 2009)
- Dan Franck, *Bohemler* (Sel Yayınları, 2009)
- Boris Vian, *Savrulan Otlar Arasında* (Güncel Yayıncılık, 1999; İmge Kitabevi Yayınları, 2009)
- Georges Perec, *Ücret Artışı Talebinde Bulunmak İçin Servis Şefine Yanaşma Sanatı* (İmge Kitabevi Yayınları, 2009)
- Nicolas Rouvière, *Asteriks ya da Uygarlığın Işıkları* (İmge Kitabevi Yayınları, 2010)

İmge Kitabevi Yayınları

Ankara / Kızılay
Konur Sokak No: 17
Tel: (312) 419 46 10 - 419 46 11
Faks: (312) 425 29 87
E-Posta: imge@imge.com.tr

İstanbul / Taksim
İstiklal Cad. Zambak Sok. No: 2/4
Tel: (212) 249 34 79
Faks: (212) 249 35 79
E-Posta: imge@imge.com.tr

Genel Dağıtım

Ankara / Kızılay
Konur Sokak No: 43/A
Tel: (312) 417 50 95 - 417 50 96
Faks: (312) 425 65 32
E-Posta: imge@imge.com.tr

İstanbul / Cağaloğlu
Ankara Caddesi No: 45/A
Tel: (212) 527 40 57
Faks: (212) 527 41 45
E-Posta: imge@imge.com.tr

Nicolas Rouvière

Asteriks

ya da Uygarlığın Işıkları

Fransızca Aslından Çeviren: İsmail Yergüz



İmge Kitabevi Yayınları
Genel Yayın Yönetmeni
Şebnem Çiler Tabakçı

ISBN 978-975-533-652-7

Özgün Adı
Astérix ou les lumières de la civilisation

© Nicolas Rouvière, 2006
Presses Universitaires de France
© İmge Kitabevi Yayınları, 2010

Tüm hakları saklıdır.
Yayıncı izni olmadan, kısmen de olsa
fotokopi, film vb. elektronik ve mekanik
yöntemlerle çoğaltılamaz.

1. Baskı: Mayıs 2010

Kapak
Duysal Yaşar

Düzeltili
Ayten Koçal

Dizgi
Yalçın Ateş

Baskı ve Cilt
Pelin Ofset Tipo Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.
İvedik Organize Matbaacılar Sitesi
558. Sok. No: 28 Yenimahalle-Ankara
Tel: (312) 395 25 80-83 • Faks: 395 25 84
www.pelinofset.com.tr

İ m g e K i t a b e v i
Yayıncılık Paz. San. ve Tic. Ltd. Şti.
Konur Sok. No: 3 Kızılay 06650 Ankara
Tel: (312) 419 46 10-11 • Faks: (312) 425 29 87
İnternet: www.imge.com.tr • E-Posta: imge@imge.com.tr

“Partage du Savoir” karmaşık ilişkileri, insani ve çağdaş kaygıları, endişeleri dikkate alan bir dizidir. Üniversite araştırmaları disiplini çerçevesini aşmak gibi bir misyonu vardır. Burada söz konusu olan bilim ve vatandaş arasındaki köprüleri yeniden kurmaktır.

EDGAR MORIN

Anne-Marie'ye

İçindekiler

Teşekkür.....	13
Önsöz	15
Giriş.....	21

Birinci Kısım

SİYASAL REJİMLERİN ANA-BABA İŞLEVİ

BÖLÜM I: Köy Ütopyasının Gizli İşlevi.....	41
Büyücü, Ozan ve Şef: Sınır İlkesinin Üç Kefili.....	43
Panoramiks ya da Simgesel Kopukluk Kurumu	44
Orakla çalışma.....	46
Asuranseturiks Günah Keçisi midir?.....	50
“Adlandırılamayan şey”in açıklanması.....	53
Abrarakursiks ve Üçüncü Kişinin Politik Montajı.....	55
Kalkan, egemen simge.....	55
Kafalara düşen gök kurgusu.....	58
Kimliğin Soyla İlgili İşaretleri ve Belirgeleri	63
Soy Zincirinde Rahatsızlık: Obeliks Sorunu	63
Pepe ve simgesel kopukluk	66
Obeliks ve yerlerin simgesel değişimi	68
Ana imajıyla kesişme.....	69

Kazan epizodu ya da ikinci doğum: Baba'dan doğma	71
İdefiks (Sabit Fikir), Köklerden Kopmanın Nöbetçisi	75
Kan-Bağlamak (Sang-Lier) ya da Kan Bağları Kurumu.....	79
Yabani domuz: Soy zinciri ilişkisinde bir sapma ..	81
Ad, Ulusal Referansın Soy Zinciriyle İlişkili Kaydı	84
Köy Ritüelleri, Kimliğin Simgesel Kurucuları.....	87
Dans ve Kavga: Ritüelleşmiş Bir Cinsiyetler Ayrılığı	87
Kovma Yöntemi; Soy Zinciri Borcunun Bildirilmesi.....	89
Şölen Ritüeli	92
BÖLÜM II: İktidarın Mutlakiyeti	97
Sezar, İmparator-Diktatör.....	98
Zayıflamış Bir Senato, Yozlaşmış Bir Siyasi Kadro	99
İtaat Eden Bir Ordu	100
Büyülenmiş Bir Halk	101
Egemenin Kendisini Mitleştirmeşi.....	102
Kutsallaştırma, Modası Geçmiş Bir Arzu	103
Sezar, Tarihin Gerçekliğinin Yaratıcısı ve Efendisi..	106
Mutlak Bir Ceza ve Bağışlama Düzeni	109
Kurban Özelliği Taşıyan Hediye Miti	109
Kayırmacılık ve Klientelizm: Mevkilerin Soyağacı ..	110
Sirk Yerleri	111
Bireyler Fabrikasının İflası.....	113
Bireylerin Çocuklaş(tırıl)ması	113
Kazana Yapışma.....	115
Ana Baba ya da Hükümdarı Öldürme ve Mutlak Güç Fantazmaları.....	119
Bireyin Kırılğan Yapısı.....	119
Galyalıların Müdahalesi ya da Mutlakiyetçiliğe Yapışmış Sınırlar	122

Egemenliğin Merkezi Olarak Roma Devletinin	
Savunulması	122
Hazine sembolizmi	128
Taç simgesi	132
Egemenin portresi	134
Devlet Adamı Sezar: Soyluluk ve Yücelik	136
Mısır Teokrasısından Modern Siyasete	142
Modern oluşum	142
Yokluğun damgası: İktidarın yeni yüzü	145
Burundan “na”ya: Kleopatra mitinin yıkılması ..	147

BÖLÜM III: Bölünmez Barbar Rejimleri	151
Gotların Kara Ütopyası	153
Totaliter Özellikleri Olan Bir Despotizm	153
İktidarların Sivil Alan Aleyhine Birleşmesi	154
Bir Bütünlük Olarak Toplum İmajı	156
Bütüncül İnsanın Genel Fantazması	158
Devlet Mutlakiyetçiliği ve Barbarlık: Sınırlar Sorunu	160
Simgesizleş(tir)menin Çöküşü: Korsan Birliği	163
Bir Parodinin Doğuşu	163
Yağmacı Toplum	165
Soyağacı Sembolizminin Tersyüz Edilmesi	170
Barbarlıktan Çıkış	172
Normanlar ya da Kurucu Bir Norm Talebi	173
Vikingler ya da Göçebe Kalabalığının Çıkılmazı	177
Yeni Dünyanın ana simgesi	181
Kendinden başkasının tanınmamasının	
trajikliği	183

İkinci Kısım

ASTERİKS VE UYGARLIĞIN ELEŞTİRİLERİ

BÖLÜM I: <i>Asteriks</i> , Galya Yapıtı mı?	191
Galya Miti, Fransız Devrimi'nden Kurtuluşa	192
<i>Alix</i> Sorunu	195

Direnışçi ve Antiemperyalist Bir Tematik	197
Bölgecilik ve Merkezçilik	203
Kapitalizmin Eleştirisi	206
Mendes Duyarlığı	214
BÖLÜM II: Savaş Yıllarıyla İlgili Kolektif Belleğin	
Dönemeci	219
Vichy'nin İkili Bastırması: Fransız Devletinin	
Hastalığı	221
Bir Yalana Dönüş: Vichy "Kalkanı"	224
İşgal Döneminde Ekonomik Zenginleşme	228
Milletler Cemiyeti'nin "Yatıştırma" Politikası	230
İsviçre Tarafsızlık İlkesinin Tartışılması	232
İşgalcinin Ele Geçirdiği Zenginliklerin İsviçre	
Bankalarında Saklanması	233
En Kötü Olan Başarısız Olur Saplantısı: Bir Tarihin	
Batışı Büyüsü	235
Kruvaziyer Gemisi Ütopyası ya da Antikorsan	
Gemisi	237
Nazizm Hayaleti	243
BÖLÜM III: Bireyselliğin Tarihinde Bir Dönüm Noktası:	
1960-1970 Yılları	261
"Psikolojik Yardım" Satiri	262
Hasta-Hekim İkilemi	263
Baba İlkesinin Sorunsal Tasarımı	265
Teatral Bir Ütopya Satiri: Living Theatre	268
Anarşist ve Protestocu Bir Bireycilik	269
Toplumsal Narsisizm	270
Tehlikeli ve Şiddetli Bir Cancılığa Doğru	272
Kendi Kendini Yönetme Talebi	274
<i>Pilote</i> 'ta Devrim	275
Bireysel Yaşam Modellerinin Devrimi	285
Kuşaklar Arasındaki Kültürel Çatışma	285

Asteriks, Cinsiyet Ayrımı Yapan Bir	
Çizgi Roman mı?	288
Ütopik türe özgü bir zorlayıcılık	290
Muamma Bir Çift: Agecanoniks ve Karısı.....	292
Bir anne-kız kişiliği	295
Siyasetteki Dönüşümler	298
Siyasal Marketing ve Yönetim	298
İktidarda Reklam	301
Reklam, Yeni Bir Dogmatik	305
Yeni Bir Emperyal Mutlakiyetçilik.....	308
Sonuç.....	315
Kaynakça	319

“Metinde geçen kitap adları ve özel adlarla ilgili olarak karışıklıklara meydan vermemek amacıyla, olabildiğince daha önceki kullanımlara uyulmuştur.” (.n.).

Teşekkür

Bu yapıt Uderzo ve Goscinny'nin birlikte yarattıkları Asteriks'in maceralarının edebi incelemesidir. Benimle ilgilenen ve sorularımı yanıtlamayı kabul eden Albert Uderzo'ya, bana güvenen ve destek veren, *Asteriks* senaryo ve sinopsislerine kolayca ulaşmamı sağlayan Anne Goscinny ve Aymar de Chatenet'ye teşekkür ediyorum.

Önsöz

Cum grano salis (Biraz iyi niyetle). -*Asteriks kesinlikle çok şanslı. Modern Galyalı kahraman 1974'ten başlayarak Fransız çizgi romanıyla ilgili ilk akademik çalışma olduğu söylenebilecek bir araştırmaya konu olmuştur (André Stoll'un Das trivialepos Frankreichs adlı yapıtı; 1978'de Fransızcaya çevrilmiştir). Otuz yıl sonra -klasik anlamda bir kuşağa eşdeğer bir zaman dilimi- Nicolas Rouvière'in, etkili ve enerjik içeriğinden hiçbir şey yitirmeyen bir özeti niteliğindeki versiyonunu okuma olanağını bulduğumuz parlak doktora tezini esinlemiştir bu yapıt. Bu iki tarih arasında sinemaseverliğin küçük kardeşi olan ve birçok bakımdan aynı modele göre oluşturulmuş çizgi romanseverlik yaygınlık kazanmıştır. Gene bu iki tarih arasında çizgi roman kötümserlerinin (kötümserler her zaman haksızdır) kehanetlerinin tersine gerçek anlamda sanat statüsünü kazanmıştır: Bu medyum değerlendirmesi görülmemiş bir ton, tür ve üslup fişkırması getirmiştir ve bu fişkırmanın küçük ço-*

cuklara hitap eden küçük mickey'ler çağının kabul ettiği ölçülerle hiçbir ilgisi yoktur; kısaca söylemek gerekirse "düzey yükselmektedir". Arkadan gelecek yapıtların bu doğrulanma sürecinde fazladan bir etap oluşturacağına hiç kuşku yoktur.

Okul kurallarına denk düşen bu alıştırmada otoriteler eksik değildir kesinlikle: Sigmund Freud, Claude Lefort, Ernst Kantorowicz vb. Ama tezin esası (çünkü birçok anlamı olan bir tez söz konusudur) bir siyaset-bilim okuması ve bir psikolojik okumanın kesiştiği bir yere dayanır ve bunların Marcel Gauchet ve Jacques Lacan'la özdeşleştirilmeleri mümkündür -biraz basitleştirme pahasına daha açık seçik ve daha anlamlı olmak için. Kuşkulu denebilecek ama Gauchet bu okumanın her yerinde, her zaman görülme (şöhretin bedelidir bu) ve Lacan da kimi zaman araştırmacı Rouvière'i temellerinin çok ötesine götürse de -sözgelimi korsan Kızılsakal ve 1941 Barbarossa Harekâtı arasında bir ilinti, bir bağlantı bulmamızı istediğinde- bizi gerçekten düşünmeye zorlayan bir çift. Her halükârda bu iki tip analizin kaynaş(tırıl)masınm en azından dikkat çekici bir öncüsü vardır ve Nicolas Rouvière hiç tereddüt göstermeden onun himayesine girebilir ama aynı zamanda da makbul bir entelektüel bağımsızlık içinde olabilir ona karşı: Bu öncü, modern hukuk düşüncesinin en radikal -dolayısıyla en tartışmalı ve en az anlaşılabilen- kuramcılarından biri olan Pierre Legendre'dir.

Ama ünlülerin ya da ünsüzlerin himayesinden uzak kalmıştır o. Nicolas Rouvière özgün bir analisttir ve önemli olan da budur. Eğer okuyucu onu önyargısız izlemeyi kabul ederse ve öncelikle de meşruiyetleri zayıf konuların bilimsel kültür konularıyla aynı analiz şifrele-

riyle incelenmeyi hak etmediği gibi bir önyargıdan kurtulursa ödüllendirilecektir, diye düşünüyorum.

Bu girişim ilkesi siyasaldır. Rouvière okumasında kesinlikle bir “Asteriks siyaseti” vardır (not: Goscinnny değil Asteriks), aynı şekilde bir Balzac ya da Simenon siyaseti de vardır. Hiç kuşkusuz Simenon okuyucusu, bu yazarın bir kitabını Machiavelli’nin Hükümdar’ını ya da hatta Michel Houellebecq’nin Temel Parçacıklar’ını okur gibi okumaz ama kimse bu kitapta kendine özgü etkisiyle bir siyaset olmadığını söyleyemez. Ve kültür tarihi de işte burada bir postulat olarak ileri sürülmesi gereken ve çok sık görülen entelektüel çelişkiyi açıklığa kavuşturarak devreye girer -söyleyeceklerini bu kitapta bazı stratejik anlarda söyler: İlk başta, kahramanları, komünüter basmakalıplıklar tehlikesine her biri kendince duyarlı bir biçimde sığınmış iki çocuk olan ve sonunda dünyada bazı gözlemcileri şaşkınlığa sürükleyen bir başarıyı bulan bir dizinin şoven eğilimli popülizmi. Asteriks’in İndonezya’daki başarısıyla ilgili olarak bazı uzmanların “Galya köyü”nün geleneksel İndonezya toplumuyla çok açık seçik benzerlikler gösterdiği teşhisini koyduklarını hatırlıyorum: Nicolas Rouvière, bu tür yerel yansımaları dışlamadan, yorumları daha ileri götürmemek gerektiğine ikna ediyor bizi. Ona göre esas olan fantezist ama nedensiz ve gülünç olmayan bir karşılaştırmadır: Roma kıyafetleri, gotik kıyafetler ya da Galya kıyafetleri altında üç siyasal sistem arasında bir karşılaştırma; yazar buradan hareketle mutlakçı, totaliter ve demokratik ütopyaları inceleştirip yüceltir. Ve bu karşılaştırmının sonucunda iksirli ya da iksirsiz galip gelen kesinlikle üçüncü sistemdir.

Sanıldığından çok daha Yunan olan Goscinnny bize sürekli ideal bir sistemin yorumsal (şimdilik mit diyelim buna) anlatısını sunmak istemiştir; bu ideal sistem herkes herkes içindir yasasına dayanır ve burada kolektif akıl şu ya da bu bireyin veya şu ya da bu grubun güç iradesinden üstündür. Burada metafiziğin yerine (Gal-yalı sihirbaz Panoramiks'in gerçek anlamda bir metafizikçi olduğu söylenemez) bir kurnazlık mantığı egemendir ve bu mantık uygarlığın yıldızını (Asteriks?) barbar ve barbarlık gölgesinden kesinlikle ayırır. Okuyucu, zamanı geldiğinde, 1945-74 döneminin sonunda moda olan iki ideolojinin, sol modernizmin de, neoliberal modernizmin de üstün olmadığını çok açık seçik biçimde görebilecektir. Yazarı, Pierre Mendès France'ın yaptığı tipleştirmelere kadar izleyelim ya da izlemeyelim, burada karşımızda olan kesinlikle bir manifesto değildir, söz konusu olan toplumun belli bir yönetim biçiminin bilinçli ve örgütlü bir biçimde savunulması ve bunun gösterilmesidir. Gerçekten de Panoramiks'in Sihirli Flüt'ün Sarastro'su kadar önemli kabul edilmeyecek bir versiyonu olduğu ışıklar -Tamino'da Asteriks'le ve Papageno'da Obeliks'le: Ben de genelleme yapıyorum ama Rouvière yöntemi cüret veriyor.

Bununla birlikte bu kanıtlama aşamasında kuşkucu kalanlara karşı Nicolas Rouvière'in elinde, yapıtının özellikle ikinci bölümünde gösterdiği hazır bir silah vardır: Tarihin kat ettiği ama aynı zamanda burada tek bir yapıt gibi görülen bütün yapıtları besleyen ve yapılandıran birçok biçimin kesin belgelerle saptanması. Karanlık yılların ya da Roaring Sixties'nin (beşinci?) belleği, reklamın gücü ya da siyasal marketing, ataerkilliğin bunalımı ya da yeni bir kadın özgürlüğü: Asteriks dizisi

en “küçük” olanın (burada çizgi roman) en “büyük” olana (burada Büyük Tarih) tanıklık edebileceğini düşünen herkesin değirmenine su taşır ve bu tanıklığın da hafife alınmaması gerekir çünkü burada söz konusu olan yüz dile çevrilmiş, milyonlarca nüshalık “büyük” bir dağıtımdır.

Ayrıca yazar, inceliği, vardığı sonuçların bir bölümünü, kendisinin ayrıntılandırması noktasına kadar götürüyor ve son çözümlemede mitolojik argümantasyonun sınırlarını belirlemesi gerektiğini hatırlatıyor: Kesinlikle yoruma açık anlatı, kitlelere ulaşan ve büyük başarı kazanmış bir fiksiyon -bugün bir “kült” diziden söz ediliyor bu bağlamda- bir yandan artık bir yaratım değil, sürekli bir kolektif ve anonim yeniden yaratım, öte yandan da okuyucusunun anlattıklarına inanmasını gerekli görmediğine göre tam anlamıyla bir mit midir? Ama Yunanlılar mitlerine ne kadar inanıyorlardı (bilinen şey)? Ve “inanmak” nedir? Anonim bir yazar aynı zamanda kolektif midir? Kendi işleyiş biçimleri olan ama varsayımsal bir etkinlikten yoksun olmayan ve eski tarz mitin tanıdığı çağdaş mitler yok mudur? Bu önsözde bütün bu sorulara cevap verme iddiasında değiliz ve dolayısıyla sadece bir önsöz yazmakla sınırlayacağız kendimizi. Nicolas Rouvière’in kitabının okunmasının bizi bu düşüncelere götürmesi yeterlidir -ve de Asteriks albümlerini yeniden okumaya cesaretlendirmesi... cum grano salis -Panoramiks’in deyişiyle. Az şey değildir bu.

Pascal Ory

Giriş

Açıklık ve kesinlik damgası taşıyan gerçeklik gücüyle büyük kitleleri fetheden sanatsal başarılar görülür. 1914'te ekranlarda yaratılan Şarlo kahramanı birkaç yıl içinde, bütün dünyada muazzam bir popülerite kazanır ve erdem ve bireysel özgürlük için sürekli mücadelenin sembolü, evrensel bir tip olarak yüceltilir. Çizgi roman alanında *Asteriks*'in olağanüstü başarısı da benzer bir olgudur. Boyun eğmeyen Galyalıların işgalciye her zaman direnen küçük köyü, anıştırmaların ve referansların çoğu zaman Fransız karakteri taşımasına rağmen beş kıtada toplumun onayını almış ve toplumdan kabul görmüştür. Senarist René Goscinny'nin sağlığında yirmi beş dile çevrilen, desinatörü Albert Uderzo tarafından sürdürülen dizi içinde bugün 33 albüm bulunur ve bunlar 107 dil ve lehçeye çevrilmiş, bütün dünyada yaklaşık 310 milyon adet satmıştır. Çizgi romanın yankıları ulusal çerçeveyi aştığında sadece parodik bir "atalarımız

Galyalılar” referansıyla yetinmek mümkün değildir. Farklı çeviriler dolayısıyla bozulmayan ve bunlardan etkilenmeyen *Asteriks*’teki evrensellik nedir peki? Küçük Galya köyü ve Roma imparatorluk gücü arasındaki karşıtlık hiç kuşkusuz küçüğün büyüğe, akıllının güçlüye karşı zaferini yücelten halk masalları ve mitlerle birleşir. Ama bu birkaç genellemenin ötesinde çizgi romanın tartışılmaz evrenselliğini sağlayan temeli bugün de gizeminin bütün çekiciliğini korumaktadır.

1959’da *Pilote* gazetesinin tanıtımı amacıyla yaratılan dizi Fransız çizgi roman tarihinde bir dönüm noktasıdır. Bu çizgi romana, savaştan önce özellikle *Pieds nickelés*, *Bibi-Fricotin*, *Zig ve Puce* ve *Tintin* gibi diziler egemendi. Louis Forton’un kahramanları, komik unsurun karikatürel özelliklere ve alay ve üçkâğıtçılıktan oluşan popüler repertuvara bağlı toplumsal gerçekliğe demir atmış kahramanlardı. Saint-Hogan ve Hergé’nin kahramanları ise daha çok gerçeklik ve düş atı üstündedirler. Çocuksu görünüşleri ve en maharetli yetişkinlere özgü olağanüstü maceraları atbaşı gider her zamanki çocuk saflığını tatmin etmeye yöneliktir bu tavır. Öteki büyük etkiyi, gerçekçi desinatörler Hogarth, Alex Raymond ve Milton Caniff ve özellikle de Disney çizgisindeki karikatüristler aracılığıyla Amerikan çizgi romanı yapmıştır. 1950’lerden başlayarak çizgi romanda yeni bir sayfa açılır ve çocuksu mucizelerin parodik bir yeniden yazımı başlar. Küçük bir Brüksel basın ajansı olan *World Press*’te Albert Uderzo’yla buluşan René Goscinny ona New York’ta tanıştığı Amerikan desinatörleri Harvey Kurtzman, Jack Davis, Walt Kelly ve Will Elder’in yapıtlarını tanıtır. *Med* gazetesi çizgisinden etkilenen iki sanatçı aynı zamanda yeniyetmelere ve yetişkinlere sesle-

nen bir mizah anlayışını geliştirerek çocuk edebiyatı gettosunun çizgi romanından çıkmak isterler.

Sırasıyla 1952, 1954 ve 1958'de yarattıkları dizileri *Jehan Pistolet*, *Luc Junior* ve *Oumpah -Pah* kültürlerarası referansların çok yoğun olduğu yeni bir komik unsura tanıklık ederler. Ama özellikle çocuklara yönelik bir repertuvarın gerçekten bırakılması Galyalılığın parodik biçimde yüceltilmesiyle *Asteriks*'le gerçekleşir. Çok zengin referansları olan bu dizide birçok okuma katmanı bulunur ve küçükler ve büyükler arasında paylaşılan bu gülme büyüğü kısa sürede olağanüstü başarılı olur. René Goscinny 1963'ten başlayarak *Pilote* gazetesinin iki yazışları müdüründen biri olur ve gazetenin adı da *Asteriks ve Obeliks Gazetesi* olarak değiştirilir. Daha sonra bütün bir yetenekli sanatçılar kuşağı çiraklık dönemlerini "düşündürerek eğlendiren gazete"de geçirirler. *Asteriks* imgelemin kapılarını bütün bir kuşağa açarak yaratıcıları harekete geçirir. O dönemden beri çizgi roman mevcut düşünce ve tasarımların arka planını ve anlamsızlığın komik unsurlarını sürekli araştırmaktadır. Bu açıdan bakıldığında dizi Fransız çizgi romanında özel bir yere sahiptir ve bu çizgi romanı yetişkinlik çağına geçirmiştir.

René Goscinny 1926'da Paris'te doğdu. Polonyalı bir Yahudi olan babası Stanislas Goscinny Paris'e kimya öğrenimi için gitmişti; annesi Anna Béresniak ise yüzyıl başında Fransa'nın başkentine yerleşen Rus kökenli bir Yahudi ailesinden geliyordu. René çocukluğunu ve yemiyetmeliğini ailesinin 1928'de mesleki gerekçelerle yerleştiği Buenos Aires'te geçirdi. Fransız lisesinde okudu, mutlu bir yaşam sürdü ve 1943'te bakalorya sınavını başarıyla verdi. Ama aynı yılın 26 Aralık'ında babası beyin

kanamasından öldü. Çok genç yaşta kendisine iş bulmak zorunda kalan René 1945'te illüstratör olarak yeteneklerini sergileyebilmek umuduyla New York'a gitti. Orada desinatör Maurice de Bévère'le (*Lucky Luke*'un yaratıcısı Morris) ve Brüksel'de küçük bir basın ajansı kurmuş olan Belçikalı işadamı Trois-Fontaine'le tanıştı. 1927'de doğan Albert Uderzo da bir göçmen çocuğudur. İtalyan ve doğrama ustası olan babası 1922'de ailesiyle birlikte, iş bulabilme umuduyla Fransa'ya, Paris bölgesine yerleşmiştir. Fransa'nın özgürlüğe kavuşmasından sonra Albert çizgi roman dünyasına atılır ve *France-Soir*'daki bir küçük ilanla haberdar olduğu, Chêne Yayınları'nın düzenlediği bir yarışmayı kazanır. 1951'de Trois-Fontaine'in ajansı *World Press*'in angaje ettiği Uderzo o sırada Amerika'dan yeni dönmüş olan René Goscinny'le kısa süre içinde dostluk kurar.

Her iki sanatçı da Amerikan komedi filmlerine derin bir hayranlık duymaktadırlar: Şarlo ya da Laurel ve Hardy'nin filmleri, Disney, Tex Avery, Bosostov ve Fleischer'in çizgi filmleri. Dostlukları pekişir ve çok verimli bir işbirliği başlatırlar, gazeteler için çok sayıda dizi hazırlarlar: *La Libre Junior*, *Pistolin* ve *Tintin*. 1958 yılı sonunda, Oréal-Monsavon firması reklam sektörü sorumlusu François Clauteaux, gençlere yönelik bir magazin çıkarma kararı alır: Doğacak olan *Pilote* gazetesi. Goscinny ve Uderzo'yla gazetenin tanıtımına eşlik eden ve rehberlik edecek bir dizinin çıkarılması için ilişki kurulur. Magazin amacı çocuklara yönelik basında Amerikan kültürünün egemenliğine karşı mücadele etmektir. Dolayısıyla sanatçılar Fransız folklorunda araştırmalara yöneldiler. *Roman de Renart*'ı (Tilkinin Romanı) uyarlamayı düşündüler ama desinatör Trubert'in aynı proje-

yi *Vaillant* gazetesi için tasarladığını çok geç öğrendiler. Dolayısıyla Ağustos 1959'da acilen bir fikir bulmak zorunda kaldılar. Sahne Uderzo'nun Bobigny Toplu Konutları'ndaki evinin Pantin Mezarlığı'na bakan balkonunda geçmektedir. Goscinnny, dostundan Fransa tarihinin büyük dönemeçlerini söylemesini istediğinde iki arkadaş saçlarını başlarını yolarlar. "Ve Galyalıları geldiğinde sözümü kesti." Ateşli bir tartışmayla geçen yarım saat içinde iki sanatçı Roma istilasına direnen küçük köy kavramını ve şef, sihirbaz ve şair figürlerini (parodik -iks adlarıyla) bulurlar. Asteriks ve Obeliks'ten oluşan atipik çift, yaşı belli olmayan ufak tefek bir adamcağız ve bir enayi, genellikle Galyalıları ilişkilendirilen kahramanlık imajlarının tersini göstermeyi ve kanıtlamayı amaç edinirler.

Her şey, sanki *Pilote*'un yayın çizgisi sanatçılara ortak duyarlıklarının derinliğini esinlemiş gibi olup bitmiştir. Biri Yahudi diğeri İtalyan bu iki göçmen çocuğu için kimlik boş ve anlamsız bir sözcük değildir. Her ikisi de kendilerinin olmayan bir kültüre çok zor entegre olmuşlardır. Bununla birlikte birdenbire gülme aracılığıyla, çocukluklarının elkitaplarının Galya imajlarını alaya alarak "Fransızlık"larını oluşturma fırsatını bulmuşlardır. Sanatçılar öncelikle güldürme çabası içinde deforme edilmiş bir tarih vizyonu sunarken, çağlarının toplumsal çalkantılarını Galya dönemine yansıtırlar. İşte paylaşılan kültürel basmakalıplıklarla, her halkın kendi içinden ve başkaları üstünden devşirdiği ortak düşüncelerle alay etme fırsatı. *Asteriks* burada kolektif kimlik üzerine sempatik ve ciddi olmayan bir söylem gibi gösterir kendisini.

Çizgi romanı esinleyen empati 1950'li yılların ortasından başlayarak Fransız kolektif belleğinin özlemle-

riyle uyumlu olan işgalciye karşı direnme temasıyla güçlendirilir. Küçük Galya köyünün sakinleri “boyun eğmez insanlar” olduklarından bir anlamda ülkelerinin onurunu kurtarırlar ve Roma işgali gerçekliğini sembolik olarak yok ederler. 1958’de tekrar iktidara gelen de Gaulle’ün direniş Fransa’sıyla özdeşleştirdiği ebedi Fransa miti imajıyla gerçek Galya’yı, ebedi Galya’yı temsil ederler.

Bu mizansen çatışan farklı toplumların bütün karmaşıklıkları içinde temsil edilmesiyle daha bir güç kazanmıştır. Sanatçılar bunların siyasal, iktisadi ve etik işlevlerini yansıtmaya çalışırlar. Bu belirgin özellik diziyi ütopyanın edebiyat türüyle ilişkilendirir. Bir Galya köyü aracılığıyla toplumda inşacı bir yaşam idealinin tablosu vardır karşımızda. Galya haritasında 3. sayfadaki mercer, özel yasaların geçerli olduğu gerçek minyatür kozmos, köyün kendine yeterliğini ön plana çıkarır. İçeride anlatılan mutluluk kolektiftir. Genel refahı yansıtan büyük bir vinyet aracılığıyla birçok macera başlar ve gelişir. Köy sakinleri kara ve balık avcılığıyla, tarım ve hayvancılıkla geçinirler. Hiçbir biçimde çıkarını düşünmeyen ve uyanık, yaşlı bir bilgenin varlığı toplumun sürekliliğinin ve ölümsüzlüğünün güvencesidir. Ve yok etme planları içindeki hayalet Roma tehlikesi olmasaydı köy zamana karşı bile korunaklı olacaktı. Bir yanda belleği ve âdetleriyle yaşayan yerel ve ilkel bir ortam. Öte yanda modern bir imparatorluk, bir yeri bölen, düzenleyen ve yöneten global bir sistem, zamanı arşivleyen ve tarih üreten bir kültür. Bu yayılmacı devlet de, tekniği araç olarak kullanarak yurttaşlarının refahını artıracakı varsayılan “tanrıların mülkü”nün kentsel tasarımıyla kendi ütöpik modelini geliştirir. Burada söz konusu olan 1960

yıllarının büyük bütünlerinin habercisi bir geometriciliğin ve standartlaştırmanın değerlerini sergileyen bir şehirciliktir. Bu model olası tüm sosyal davranışların *a priori* çerçevesini oluşturarak kolektif refahı geliştirme iddiasındadır. Buna karşılık köylülerin sosyallığı dalgalı ve belirsizdir. Şölenlerden, kavga gürültüden ve sarhoşluktan ibarettir. Galyalıların neşeli, coşkulu ve kendileriyle barışık insanlar oldukları kabul edilir. Sosyallikleri genç halkların sosyallikleri gibi çalkantılı, hareketlidir, kusurları kavgacı, kararsız, disiplinsiz olmalarıdır. Bu kültür vakanüvislik ve III. Cumhuriyet'in okul kitapları aracılığıyla basmakalıplıklara denk düşer. Bütün bu basmakalıplıklar düzen ve disiplinin egemen olduğu Roma kültürüne karşıt olarak eğlenceli bir şekilde yinelenmiş ve işlenmiştir. Köy, sanayi modernitesine karşı klasik anlamda emperyalist bir mantığa göre adapte olmak ya da kaybolmak zorundadır. Bu durumda kimliksel zorunluluk maceraların temelini ilkesini oluşturur. Sihirbaz Panoramiks'i kaçırmak, orak tüccarı Ameriks'i hapse atmak, şairi yok saymak ya da Galya'dan soyutlamak her zaman küçük köy toplumunun kimliğine saldırıdır.

Bu durumda *Asteriks*'in evrenselliğini bir uygarlıklar çatışması düşüncesi içinde mi aramak gerekir?

Kahramanların adlarının, onların kültürel kökenlerinin bilinmesine olanak veren ortak ekleri vardır: Iskandinavlılar için -af ve -en (Grossebaaf, Kerosen), Romalılar için -us, Cermenler için -ik, Iberler için -on, Helenler için -as, Ortadoğu halkları, Mısırlılar ve Fenikeliler için -is, Belçikalıların, Korsikalıların ve İsviçrelilerin de içinde bulunduğu Fransızca konuşan Avrupa'yı içine alacak şekilde, anakronik bir biçimde genişletilmiş

Galya insanları için de -iks. Ayrıca Sezar, Galya köyünün ilhakını kesinlikle uygarlık ifadesi sözcüklerle doğrular gibi gözükür.

Kendilerini insanüstü kılan bir iksirden güç alan, kendilerini bekleyen bir orman sayesinde korunan bu Galyalılar Roma uygarlığını reddediyorlar... Onlara bu uygarlığa saygılı olmaları için baskı yapacağım¹!

Galya-Romalıların kendilerini “istilacıların güçlü uygarlığı”na uyarılama girişimi ise saman saplarıyla örtülü çatıların, kaba sütunların ve kubbelerin görüldüğü karmakarışık bir mimariyle gülünçlüğe dönüşür. *Şefler Savaşının* sonunda halk nihayet “geleneksel uygarlık”ı yeniden bulur ve yeniden “gülüp eğlenen, şamata yapan, yiyip içen” insanlar olarak yıkıntılar üstünde şenlikler düzenler. İşte *Asteriks*’te büyük bir kıskançlıkla savunulan ve üzerinde pazarlığın olamayacağı şey: Kültürel kimlik. “Galyalı kalalım!” diye haykırır şef Abdrakursiks, menhirlerine Mısır üslubu vermeye kalkışan Obeliks’e.

Samuel P. Huntington *Biz kimiz? Ulusal Kimlikler ve Kültürler Çatışması*’nda kimliği şöyle tanımlar: “*Olduğumuzu düşündüğümüz ve olmayı istediğimiz.*”² Yazara göre kimlikler esasen oluşumlar, “hayali bireysellikler”dir ve bunlar özne tarafından başkalarının algılamalarıyla etkileşim içinde tanımlanmışlardır. Bu durumda her bireyin kendine saygıya ihtiyacı vardır, tanınmayı ister ve onay bekler ve birey benin bütünlüğü-

¹ *Le Domaine des dieux*, 1971.

² S. P. Huntington, *Qui sommes-nous? Identités nationales et choc des cultures*, Paris, Odile Jacob, 2004, s. 35.

nü güçlendirmek, karşılaştırmaları kendisi için tatmin-kâr kılmak amacıyla düşman kavramını yaratma ihtiyacı içinde hisseder kendini. Grup kabul etmediği, benimsemediği şeyleri başkalarına yansıtır. Basmakalıplıklar yaratılır, farklılıklar çatışmalara götürülür ve sonunda öteki, bir düşmana dönüşür. “İnsan ancak kim olmadığını bilirse kim olduğunu bilir”³ gibi bir görüşü savunan bu ikili kimlik kavramı yazarın “Uygarlıklar Çatışması” kuramının kaynağını oluşturur. Gerçekten de Samuel P. Huntington’a göre halklar ve uluslar sadece çıkar sağlamak için değil aynı zamanda kimliklerini tanımlamak için de siyaset yaparlar, siyasetten yararlanırlar. Bununla birlikte onlar için en önemli şey soy, din, dil, tarih, değerler, âdetler ve kurumlar açısından tanımlanmaktır. Yazara göre soğuk savaş sonrası dünyada en tehlikeli silahlı çatışmaları yaratabilecek olan şey, uygarlıklar arasındaki kültürel paylaşım çizgileridir.

Asteriks’te böyle bir “kültürler çatışması” düşüncesini geçersiz kılan çok önemli birçok itiraz vardır.

Öncelikle, Amerikalı yazar dini kültürel kimliğin merkezine yerleştirirken çizgi romanda herhangi bir dinsel kutsallık aramak boştur. Galyalı olsun, Yunanlı olsun, Romalı olsun, tanrılara tarihsel referans bütünüyle folklorik özellikli bir şeydir. Ayrıca yazarlar Seine tanrıçasının 75 numaralı olarak gösterildiği Galya tanrıları panteonunu alaya almaktan da geri kalmazlar. Romalılar ve Galyalıları ortaya çıkan ilk kâhinin yararlanmaya kalkıştığı boş inançlara çok meraklıdırlar. Büyücü Panoramiks’in kendisi de gizem ve karanlıktan oluşan romantik imajla ters düşer. Tersine, pratik aklın laik bil-

³ S. P. Huntington, *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 2000, s. 21.

geliğini temsil eder. Iksiri basit bir mutfak tarifi düzeyindedir. Çoğu zaman çocuklara ders verir ve Mısır ve Yunanistan seyahatlerinde Obeliks'in pedagogu rolündedir kesinlikle ve çevresindeki harikalarla ilgili bilgiler verir ona. İmajı tarihselci ve ikonografik bir gelenek içinde yer alır ve bu geleneğin kaynağı Henri Martin'in, 1875'te yayımlanan ve Galya ve Kelt sihirbazları kültürünün "filozofların dini" olarak tanıtıldığı *Histoire de France Populaire* adlı yapıtıdır. III. Cumhuriyet'in laik eğitiminde dinsel törenlerin, ayinlerin barbarlığını yumuşatan bir Galya papazı imajı görülür ve bu papaz özellikle bilen, öğreten, eğitimcinin atası olan bir papazdır.

Öte yandan dizinin komik unsurunda insanın kendinde ve başkalarında beslediği basmakalıplıklarla eğlenceli bir tanııştırma özellikleri görülür. İki kahramanın Galya ve Galya dışındaki seyahatleri aracılığıyla ve gül(dür)me aracılığıyla, okuyucunun, her ulusun kültürel basmakalıplıklarından uzaklaşmasının sağlanması istenir. Yazarlar İngiliz soğukkanlılığından İspanyol gurununa, İsviçre guguklu saatinden Amerikan özgürlük heykeline kadar, bunların mutlak değerlerini görelileştiren keyifli bir anakronizm içinde kitle turizmi referanslarının tüm folklorik temelini sergiliyorlar. *Asteriks*'in esinlediği zımnî uyuşma "çok doğal" gözüken düşüncelerin aslında belli bir dönemle, belli bir döneme özgü hissetme ve düşünme biçimleriyle ilişkili olduklarını sezinletmekle ilişkilidir. Bu uzaklaştırma ve mesafe koyma kimlik inançlarını görelileştirmeye ve söylemlerin toplumsal ve ideolojik boyutunu daha iyi anlamaya yardımcı olur. Mizah mekanizması kimi zaman karmaşıktır çünkü basmakalıplıklarla alay olgusu Fransızlara özgü olsun yabancılara özgü olsun çeşitli kültürel ve toplum-

sal tersliklerle alay etmeyle çakışabilir. Bencil bireycilik örnek gösterilebilir bu konuda. Ulusal klişecilik bu bireyciliğin İngiliz *privacy*, İsviçre bankacılık sırları, Fenikelilerin kapitalist etiği ya da Yunan mafya ağları kavramı arkasında gizli kalmasını insan davranışlarının evrensel eleştirisi için basit bir gereç olarak kullanır. Sonuç, ulusal kimliklerle ilgili gerçeklik sorununun askıda kalmasıdır. Geçerlilik düzeyleri ne olursa olsun kültürel basmakalıplıklar her şeyden önce yüzeysel gözükürler. Gerçekten de yazarlar tarafından en çok alaya alınan tavır etnosantrizmdir (kendini yüceltme ve merkeze koyma). *Asteriks Hispania'da*'da turistler alışkın oldukları yaşam biçimine göre davranırlar ve sadece kendi aralarında buluşmak için seyahat ederler. Galyalıları Yunanistan seyahatinde mimarlık, mutfak ve spor bağlamında son derece küstah bir şovenlik içinde gözükürler. İnsanın her şeyi kendisiyle ilişkilendirmekle ilgili olan farklılığa karşı bu ilk tepki deyimlerin sözcüğü sözcüğüne çevirisi aracılığıyla İngiliz diliyle çok keyifli biçimde alay etmeye götürür. Dolayısıyla Samuel P. Huntington'ın kimliksel güvenceyi dayandırmayı düşündüğü bu kültürel özellikler *Asteriks*'te basmakalıplıkların komiklik aracılığıyla mesafeli kılınmasının etkisiyle zayıflamışlardır.

Asteriks'in bir "kültürler çatışması" düşüncesi biçiminde okunmasını engelleyen önemli başka bir unsur daha vardır: Köylüler ve Romalılar arasındaki ilişkiler düello düzeyinde bir düşmanlığa götürülemez kesinlikle. *Galyalı Asteriks*'te kahraman Sezar'a karşı bir komployu açığa çıkarır. Aynı şekilde *Kâhin*'de imparatoru devirmeyi tasarlayan yüz kişilik birliğin başı Galyalıları sayesinde engellenir. *Altın Orak*'ta ve *Asteriks İsviçre'de*'de *Asteriks* merkezi hükümeti yıpratan imparatorluğun

yozlaşmış yüksek düzey görevlileriyle mücadele eder. Kahraman ayrıca Pompeius taraftarlarıyla mücadeleye eden Sezar'a yardımcı olur. Thapsus savaşında düşmanlıklar yaratır ve böylece imparator zafer kazanır.

İmparatora verilen bu paradoksal destek III. Cumhuriyet vakanüvisliğinin farklılıklarını yansıtır. Arbois de Jubainville ve Camille Julian'ın yanında yer alan Keltseverlere göre Roma fethi yaşayan özgün bir uygarlığı öldürmüştür. Buna karşılık Ernest Lavisse gibi Romanistlere göre parlak Roma uygarlığı karşısında Galyalıların yenilgisi kaçınılmazdı. Ders kitapları ise Vercingetoriks'in kahramanca fedakârlığını selamlarlar ama ona yükledikleri misyon ülkesini kurtarmaktan çok kendi onurunu kurtarması olmuştur. Gerçekten de uygarlık ve modernitenin gelmesi için Vercingetoriks'in eski Galya'sının ölmesi gerekiyordu. Bu okul kitaplarında Roma fethi ve Fransız sömürgeciliği arasındaki koşutluk örtük biçimde görülür. Roma lejyonları ilerici bir rol oynarlar ve bu da dolaylı bir biçimde Afrika ve Asya kolonilerindeki Fransız birliklerinin varlığını doğrular.

Aslında Keltseverler ve Romanistler arasındaki farkı belirleyen özellikle ortak bir Cermen düşmanlığı takınıtıdır. Keltseverler için söz konusu olan Galyalıların Rhin'in ötesinde yaşayan vahşi kabilelerin tersine çok gelişmiş bir uygarlığa sahip olduklarını göstermektir. Buna karşılık Romanistler için açık olan şudur: İhtiyar Galya'nın, Romalıların yardımı olmadan Cermen barbarlığını püskürtmesi mümkün değildir. Galya uygarlığının mezarını kazın bir Sezar ve barbarların himayesindeki bir Galya-Roma dünyası arasında Camille Julian'dan eski ilk ve ortaokul ders kitaplarına kadar gi-

den bir anlam belirsizliği vardır. Oysa *Asteriks*'in özünü oluşturan da bu anlam belirsizliğidir.

Gerçekten de köylüler Galya'nın kurtarıcıları olmazlar ve kendiliğinden gelişen bir Romalılaştırmaya sessiz sadasız boyun eğler. Elllerinden gelen sadece Sezar'ın, Vercingetoriks'in kalkanı gibi Galya direniş ve bağımsızlığının sembollerini ele geçirmesini engelleme-yi bir onur sorunu yapmalarıdır. Böylece çizgi roman Galya tarihinin Keltsever ve Romanist iki yorumunu uzlaştırır: Sonunda iyi kötü kabul edilen bir Romalılaştır-mayla, toprak ve kültür bütünlüğünü koruyan, boyun eğmez, kuşatılmış küçük bir bölgenin onuru için ütöp-yayı yan yana getirir. Ve Galya'nın bütünüyle fethi söz konusu olmadığına göre her şey sanki bu ülke sembolik olarak yok oluyormuş gibi olup biter. Sonuçta Galyalılar kimliksel etiketlerle alay ederler ve eğlenirler. Olimpiyat oyunlarına katılabilmek için kahkahalar atarak "Roma-lı" olduklarını söylerler hiç duraksamadan.

Dolayısıyla bir uygarlıklar çatışması konusunda et-nik-dinsel ve kültürel anlayış çizgi romana yabancıdır. Yazarlar daha çok Aydınlanma anlayışına göre özel bir uygarlık kavramını benimserler. Gerçekten de bu kavram, çok ciddi ve önemli özgünlüğü içinde XVIII. yüzyıl ortasında ortaya çıkmıştır. Avrupa'da her devlet emperyal ve dinsel bir evrensellik özlemi içindedir ve bunun sonucu da özgün bir rekabet içinde birlikte var olma biçimi olmuştur. Ve dolayısıyla rakip ama birbirlerine açık, birbirlerini gözleyen, denetleyen, inceleyen, izleyen kopya eden rakip devletler doğmuştur.⁴ Öte yandan uygarlık kavramı bilimsel gelişmenin ve aklın tematik-

⁴ M. Gauchet, 2004, s. 55.

leriyle ilişkili olarak ortaya çıkar. Bu açıdan bakıldığında uygarlıkla ilgili evrensellik hiçbir ülkeye ait değildir ancak bu durum özel topraklara sahip olmaya da engel değildir. Marcel Gauchet'ye göre ulus ve uygarlık ilişkisi arasında iki önemli tarihsel biçim söz konusudur. Birincisi XIX. yüzyıl ortasında doruğa ulaşmıştır: İki terim arasında doğal bir armoninin bulunduğu varsayılan “uluslar aracılığıyla uygarlık”. İkincisi ise 1900’lerde, birincisinden koparak gelişmiştir ve emperyalizmler çağına denk düşer: Her ulusun, uygarlığı özel bir biçimde değilse bile en azından hegemonik biçimde ele geçirmek istemesiyle ulusçulukların doğuşu. Uygarlık konusunda üstünlük için ölümüne savaş aslında nesnel olarak uygarlığa karşı gelişir.

Bu sorun *Asteriks*’in özünü oluşturur. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra diziye üçüncü bir biçim eklenir: Ulusların eğilimlerinin aşılması ve uygarlık ilkesine yeniden egemen olma. Bu, çizgi romanda, siyaset içine kök salmış evrensel bir ilkeye dayanır: Her türlü baskı mantığına karşı bireylere ve topluma mal edilen eşit özgürlük hakkı. İşte yeni Avrupa uluslarının ortak ürünü ve bunları aşan ufuk. Şunu da söylemek gerekir ki *Asteriks*’te uluslardan bağımsız, kendi içinde ve kendisi için var olan bir uygarlık yoktur; bu uygarlık uluslara dayanır ve onları, gelişmesinin araçları ve vektörleri olarak görür.

Kültürel farklılıklar gerçek ama ikincilse bu durumda daha kesin bir sınır söz konusudur: *Asteriks*’te ötekini özellikle temsil eden barbar figürüdür. Çünkü yazarlar komşularını istila etme, yağmalama ve rahatsız etmeye hazır şiddet gruplarını anlatmaktan geri durmazlar. Barbar sözcüğünün kökeni Latince *barbarus*’tür ve bu sözcük Yunanca “yabancı” yani Yunanlı olmayan an-

lamına gelen ve daha sonra kaba, uygarlaşmamış, kibar olmayan anlamını alan *barbaros*'tan gelir. *Asteriks*'te barbarlar öncelikle Roma dünyasının dışında yaşayan vahşi ve acımasız halklar ve özellikle de Gotlar, Normanlar ve Vikingler gibi Doğu ve Kuzey halklarıdır. Bu kullanım III. Cumhuriyet okul kitaplarının basmakalıplığına uygundur ve bu kitaplarda üçlü bir bölünme olgusu görülür: Galyalılar, imparatorluğun sakinleri ve sürekli bir tehdit oluşturan yabancı istilacılar özellikle Cermenler. Bununla birlikte yazarlar sürekli izleri karıştırarak eğlenirler. Romalılar boyun eğmeyen köylülere ilkel yaşam biçimleri ve kaba saba tavırları yüzünden sürekli "barbar" muamelesi yaparlar. Ama kendileri de Helen uygarlığının yüksek kültür düzeyiyle gururlanan Yunan yüksek düzey görevlileri tarafından aynı şekilde nitelendirilirler. *Asteriks ve Gotlar*'da lejyonerler Galyalılara Doğu'nun istilacıları muamelesi yaparlar ve bu da kahramanları Romalı kılığında dolaşmak zorunda bırakır. Bu oyunun farkına varan Romalılar Gotlarla uğraştıklarını sanarak birbirlerini izlerler ve yiğit Galyalılar sandıkları Gotların geçmelerine izin verirler. Ötekinin sürekli inançsız ve yasa tanımayan bir barbar olarak sürekli tehdit oluşturduğu, genel bir karmaşıklığın egemen olduğu böyle komik bir ortamda uygarlık barbarlıktan hangi ölçütle ayrılabilir ve çılgınca bir şiddete nasıl engel olunabilir?

Asteriks'in özgünlüğü akıl sorusunu kurumsal sistemler düzeyinde sormasıdır. Böylece aile Goscinny'nin senaryolaş(tırıl)mış albümlerinde hiç yoktur neredeyse. Aile düzeyinde ilişki, ailesinden ayrılmış kahraman küçük Pepe aracılığıyla *Asteriks Hispania'da*'da ve kahramanların Quiquifus (Kuikuilfus) Ailesi'ni buldukları

Sezar'in Tacı'nda rastlantısal olarak görülür. Gerçekten de her şey, *Asteriks*'te sakinlerin öznel yapılarının sergilendiği toplumsal yapılar düzeyinde olup biter sanki. Bu sakinler gerçekten ait oldukları siyasal sistemlerin çocuklarıdır. Goscinny ve Uderzo'nun birlikte yarattıkları albümlerde kurumlar bireylere karşı neredeyse ana baba gibi davranırlar.

Toplumlari yöneten sembolik yasanın aynı zamanda bireyler için kurucu olduğunu kabul eden varsayım antropolojiyi psikanalizin sorunsallarına açılmaya götürmüştür. Marcel Gauchet *Le désenchantement du monde*'da (Dünyanın Düş Kırıklığı) ilk toplumlardan temel eksenini siyasetin özerkleşmesi olan demokrasi çağına kadar dinin toplumsal tarihini anlatır.⁵ Çünkü tarihsel süreç kendisinin dışında olmayı, kendini kendine gösteren toplumsal aşkınlığı kurumsallaşmış dinsel bir kültü gerek duymadan kendisi üretir. Yazar *Essai de psychologie contemporaine*'de (Çağdaş Psikoloji Denemesi) "dinin çıkışı" sürecinin farklı evrelerine denk düşen "kişilik çağları"nın bir tarihini sonuçtan sonuca giderek sergiler. Çünkü birey, kendi içsellğine kadar tarihsel-toplumsal bir yapıdır. Antropolog Pierre Legendre bu noktada, kurumların bireysel simgesel düzenin tutarlılık kazanmasına nasıl katıldıklarını göstererek çok belirleyici bir katkı yapmıştır.⁶ Legendre Batı tarihinin hukuk metinlerini Lacancı psikanalizin ışığında irdeleyerek kurumların burada kendi simgeleşmesinin kendi psişik düzeninin aracını gören bireye işaret çıktıklarını gösterir. Gerçekten de toplumsal düzen narsisist sah-

⁵ M. Gauchet, 1985.

⁶ P. Legendre, 1992.

neye ve bireylerin mutlak güç fantazmalarına engel olur ve bireylerin dünyasına *indirgenemeyen* radikal bir dışsallığı sahneye koyar. Bu kurumsallaşmış sınır ilkesi Lacanvari “sembolik hadımlaştırma” yasasıyla birleşir.

Antropolojinin bu verilerine dayanarak dizide temsil edilen farklı kurumsal sistemlerin karşılaştırılmalı bir incelemesini geliştirmek istiyoruz. İnceleme ve araştırmalarımızın konusunu oluşturacak korpüs Goscinnny ve Uderzo’nun birlikte yarattıkları öykülerle sınırlı ve *Asteriks Belçika’da*’ya kadar geliyor. Üç büyük bütün ortaya çıkıyor burada. Birincisi paradoksal işleyişinin açıklanmasının uygun düşeceği şamatacı Galya köyünün öyküsü. İkincisi Roma imparatorluğunu ve Mısır krallığını kapsıyor ve mutlakçı bir iktidar modeline denk düşüyor. Üçüncüsü ise göreceğimiz gibi toplumları bir sistem oluşturan Gotlardan, Normanlardan ve Vikinglerden oluşan barbarlar. Bu bütünlerden her biri bireyin yapısının özel bir modelini getiriyor ve tarihimizi belirleyen uğraşları yansıtıyor. Bireye yönelik sembolik bir manevra söz konusu olduğunda sıradan bir meşruiyeti mutlakiyetçi hatta totaliter bir sistemden ayıran nedir? İşte İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yüzyılın çalkantılarıyla çakışan bir soru.

Asteriks’in yazarları, kişisel öyküleriyle bu sorunsalla bütünüyle yabancı değildirler. René Goscinnny’nin yeteniyetmeliliğine Béresniak Ailesi’nin kaderinin yıkıma doğru gittiği Avrupa’dan gelen haberler damgasını vurmuştur. Amcaları Leon, Maurice ve Volodia 1942’de Auschwitz ve Pithiviers kamplarında kaybolmuşlardır. Goscinnny 17 yaşında Londra’ya gitmeyi ve özgür Fransa’daki kardeşlerine katılmayı düşünür ama ailesinin bir bölümünün toplama kamplarında yok olduğu dönemde

babası da beyin kanamasından ölür. Albert Uderzo da totaliter şiddetten dolayı biçimde nasibini almıştır. Komünistlerin ve sağcı “Croix de feu” militanlarının kapıştıkları 1936 grevlerini çok iyi hatırlar. İşçi ortamına egemen olan gerilimler çoğu zaman İtalyan göçmenlerini hedef alıyordu. Savaş sırasında, zorunlu çalışmadan kaçmak için Bretagne’a sığınan ve iki yıl boyunca bir fidecinin yanında çalışan, daha sonra kendisini arayan jandarmanın elinden kurtulmak için tekrar Paris’e dönen ağabeyinin yanına gider. Irkçılık deneyimi yaşayan bu iki çocuk için kimlik sorunu basit bir mesele değildir. Özellikle insan toplumlarında uygarlık cilasının ne kadar eğreti olduğunu bilirler.

Dolayısıyla etnik-dinsel ya da kültürel referansların arkasına sığınmaya gerek yoktur, yeniden bir kimliğin güvencesine sığınabilmek için düşmana, büyük Öteki’ne yakın gruplar oluşturmanın da bir anlamı yoktur. Söz konusu olan daha çok siyasal sistemlerin bireylerin aklını hangi modaliteye göre oluşturduklarını bilmektir. Çünkü bireyler kendilerini oluşturmak için ötekiyle entegre olmak zorundadırlar. Uygarlık sürecinin kurumsal ve sembolik kurgularının gerçek kozu budur.

BİRİNCİ KISIM

SİYASAL REJİMLERİN
ANA-BABA İŞLEVİ

BÖLÜM I

Köy Ütopyasının Gizli İşlevi

Kavga gürültü, şamatanın hiç eksik olmadığı Galya köyünün belirgin özelliği düzensizliktir ve bu durumda toplumsal ilişkinin nasıl sağlanabildiği sorgulanmaktadır. Bu küçük cumhuriyet hiç kuşkusuz kurumlardan yoksun değildir. Demokratik yollardan seçilen siyasal ve askeri bir lideri ve köylülerin oluşturduğu bir danışma meclisi vardır. Bununla birlikte bütün belirtiler köyü ayakta tutan şeylerin bunlar olmadığını gösterir. Seçim sistemi toplumu dağıtma tehditleri içeren çok şiddetli çatışmalara neden olur. Ve seçim olmazsa liderin yeri de sağlam olamaz. Sık sık iktidardan düşmesi tabanın pek sadık olmadığını işaretidir.

Bu tespite göre iki yorum yapılabilir. Birincisi anarşist esinlidir. Buna göre toplumun çimentosu, Sezar'ın askerleri ortaya çıktığında köyün içinde olsun dışında olsun her türlü otorite biçimine direnç göstermektir.

Kurumsal ütopya çöker ve yerini gerçek yaşamın dışında, her şeyin ya da hemen hemen her şeyin serbest olduğu bir tür koruyucu ortam oluşturan gerçek iktidardan yoksun bir toplumun fantazması alır. Bununla birlikte köy ütopyası tutarlılığını bir ölçü dünyası olmasına borçludur. İksir hiç kuşkusuz insanüstü bir güç verir ama kimseyi dokunulmaz ve yenilmez kılamaz. Köylülere gelince, onlar Galya'yı kuvvet yoluyla özgürleştirmeye çalışmazlar. Geriye bu sınır ilkesinin koyulmasını sağlayan kurumsal işleyişin ne olduğunu anlamak kalıyor. Çünkü toplum çılgınca bir şiddet içinde erimeden, çok güçlü bir silahla aynı zamanda iyi çocuk olan azgın bir bireyciliğin yan yana görülmesi her şeye rağmen şaşırtıcıdır.

Bu paradoksun ikinci açıklaması liberal esinlidir. Köyün temelinde modern bir özgürlük anlayışı vardır: Benjamin Constant'ın düşündüğü anlamda "özel bir bağımsızlıktan rahat ve sessiz sadasız yararlanma". Dolayısıyla sivil alanın belli ölçüde özerkliğini koruyabilmesi için mevcut iktidarın, sınırları içinde kalması için dua etmek.¹ Bu modern bireysel özgürlük anlayışı hiç kuşkusuz Galyalıların savundukları temel bir değerdir. Bununla birlikte köyde var olan ve hiç kimsenin tartışmadığı iki kurum bu felsefeyle kesinlikle bağdaşmaz gibidir. Bunlardan birincisi sürgüne göndermedir. Köy meclisi ağır suç işleyen birinin köyden kovulmasına karar verebilir: *Asteriks ve Çorba Kazanı*'nın kahramanının ödediği bedel. Bu dışlama bireyin yönetimin tasarrufuna tabi olduğunu gösterir; birey varlığını tümüyle bu yönetime borçludur. İkincisi sansür kurumudur. *As-*

¹ B. Constant, 1997, s. 613.

teriks ve Kleopatra'nın son vinyetinde Abrarakursiks Obeliks'e, taş anıtlarına Mısır dikilitaş üslubu vermesini yasaklar. Bu yersiz ve münasebetsiz bir şovenizm midir, ifade özgürlüğünün önünde bir engel midir? Sınırsız ve keyfi bir yönetim biçimi anlayışı olabilir mi bu? En azından tuhaf ve çelişkili bir durum...

Sivil toplumun özerkliği sorunu Tocqueville'den bu yana liberal siyasal düşüncenin gündeminden düşmemiştir. Eğer demokraside iktidar toplumun kendini özerk bir biçimde ifade etmesini serbest bırakırsa kolektif bir tutarlılık üretmeyi nasıl sürdürebilir? Marcel Gauchet demokratik işleyiş olgusunu dindeki siyasal dönüşümlerin uzun tarihi içine yerleştiriyor. Her toplumun, kendini bir bütün olarak kavrayabilmesi için bireylerin dünyasına indirgenemeyen dışarıdan gelen bir tutarlılık noktasına ihtiyacı vardır. Ama kutsal ve radikal olan bu dışsallık alanı yavaş yavaş daralmış ve toplumsal alana dahil olmuştur, öyle ki simgesel üretim yavaş yavaş bilinçdışının toplumsal alanına geçmiştir.² Buna göre bir hipotez geliştirelim: Demokraside iktidar açıkça toplumsallık üretmekten vazgeçerse bu rolü gizli gizli oynamaya başlamış demektir. *Asteriks*'te gizli bir yapı, köy kurumlarının kolektivite üstündeki simgesel egemenliğini korumasını sağlar.

BÜYÜCÜ, OZAN VE ŞEF: SINIR İLKESİNİN ÜÇ KEFİLİ

Büyücü, ozan ve şef her albümün dördüncü sayfasında köyün üç kurumsal figürü gibi gösterilmiştir. Bu kah-

² M. Gauchet'nin önsözü, *agy.*, s. 92.

ramanların durumları karmaşıktır çünkü gülünç bir biçimde işlenmişlerdir ama gene de tam anlamıyla meşru referanslar oluştururlar.

Panoramiks ya da Simgesel Kopukluk Kurumu

Panoramiks “içenin gücünü sadece belli bir süre için on katına çıkaran” iksirin sırrına sahiptir. Bu şurubu içmek geçici etkiler yapar insanda ve onu içen, muzip Asteriks’in gözüne doğru büyük bir çakıl taşıyı kaldırarak “BEN ÜSTÜNINSANIM!” diye bağırان centurio (yüz kişilik birliğin komutanı) Caius Bonus’un safça inandığı gibi üstüninsan olmaz. Iksir kaya parçasıyla oynamaktan sıkılan ve yorulan Kaliguliminiks’in acı deneyimleriyle öğrenmiş olduğu gibi dokunulmazlık ve yenilmezlik de sağlayamaz. *Asteriks*’te büyük güçlere sahip süper kahramanlar yoktur. Köylüler sadece düşmanın kendilerine saygı duyması için iksir içmeyi bilirler.

Kendisinden iksir istendiğinde, sihirbaz, prensipleri doğrultusunda her zaman reddeder istekleri. *Galyalı Asteriks*’te Kaliguliminiks’i, onun Roma casusu olabileceğinden hiç kuşkulandıktan kesinlikle reddeder. Kaliguliminiks bu karara saygılıymış gibi gözükmür ve o zaman Panoramiks şurubu hazırlamaya razı olur. Karar değiştirmesinin nedeni suçluluk duygusu hissetmesi değildir. Kaliguliminiks’in bu reddi, arzusuna getirilen bir sınırlama olarak algılamasıdır bunun nedeni. Bu eksiklik ve mahrumiyetle entegre olduğunda iksiri elde etmenin yolu açılır. *Sezar’ın Hediyesi*’nde Panoramiks Roma saldırılarını püskürtmek için iksir isteyen Abrarakursiks’e kapısını kapatır. Gerçekten de büyücü, şurubu, onun hasını Ortopediks’i alt etmek için istediğini sanır. Köy

mancınıklarla atılan ağır taşlarla tahrip edilir ve koşulların ağırlaşması karşısında iki düşmandan her biri başkaları için kendini feda etmek ister. Sihirbaz bu özveri karşısında kapısını açar, isteklerini yerine getirir. Kararı, hiç karşılık beklemeden kendisini feda etmesini taçlandırır. Aynı şekilde *Kavga*'da büyücü, köylüler sırrını Asteriks'e verdiğini iddia ettiklerinden Roma lejyonlarının köye doğru yürüyüşe geçmiş olmalarına rağmen iksir hazırlamayı kabul etmez. Ve ihtiyar Agecanoniks genel savaş hazırlıklarını başlatır ve köylüler de kendisini izler. Köylüler bire karşı yüz oyla bütün özverilere katlanarak kendilerini feda etmeye karar verirler. Olumsuzlukla bu bütünleşme onları harekete geçiren bir güç olur. O zaman sihirbaz şurubu hazırlamaya razı olur. Sihirli şurubun verilmesi, insanlar bedelleri kendileri ödemeye razı olduklarında insanın kendi içindeki bir kopukluğun tamamlanmasıdır. Bu kabullenme büyük bir güç olur, öyle ki okuyucu tam o sırada köylülerin iksirden vazgeçebilecekleri duygusuna sahip olur ya da en azından gerçek gücün kaybetmekten korkulan şeyden vazgeçmek olduğuna inanır.

Ayrıca lejyonerleri iksir olmadan da püskürtmek mümkündür. Galyalıların getirdikleri fıçının Romalılar tarafından tahrip edildiğini öğrenen Breton komutan Zebigbos'un adamları cesur savaşçılar olarak tepki verirler ve ellerinde silahlarıyla öleceklerini söylerler. Tam o sırada bu eksiklik olduğu gibi kabullenilmişken Asteriks cebinde çay yaprakları bulur, bütün köy için iksir hazırlıyormuş gibi yapar. Heyecan ve coşku doruğa varır ve Bretonlar karşısına çıkan Roma lejyonlarını silip süpürürler. Iksir olumsuzluğun acilen kabullenilmesini taçlandırmıştır. Iksiri içmek öncelikle kabul edilen yi-

timi simgeleyen unsuru entegre etmektir. Kendi içindeki eksikliğin simgeleştirilmesine ulaşmaktır.

İksir, mutlak gücü simgelemek şöyle dursun kişiler tarafından öznel bir biçimde entegre edilmiş sınır eğretilemesidir.

Orakla çalışma. - Büyücü figürüyle birlikte her zaman orak ve kesme motifleri vardır. Birinci albüm *Galyalı Asteriks*'te Asteriks büyücüye, meşe yaprakları arasında altın orağıyla ökse otu topladığı sırada iki kez seslenir. Her defasında komik bir acı çığlığı yankılanır çünkü Panoramiks sıçrar ve parmağını keser. Aynı motif *Asteriks ve Gotlar*'da Karnütlerin toplantısı sırasında da görülür. Bu yinelenen gülünç unsurda okunması gereken şudur: Güç fantazmalarına karşı sihirbazın simgesel bir kesige bağlı işlevi. Abrarakursiks iksiri istiyorsa aşkını kendi imajına feda etmeli ve yerini Ortopediks'e bırakmalıdır. Aynı şekilde köylüler iksire sahip olmak istiyorlarsa savaşa iksirsiz giderek bedel ödemeye hazır olduklarını kanıtlamaları gerekir. Bu kopukluk bizzat, ya-sayı üçüncü ayırıcı kişinin meşru bir figürü olarak gören sihirbaz tarafından yaratılmıştır.

Altın Orak'ta mutlak gücün fantazmalarına göre simgesel bir hadımlaştırmayı güvence altına almak açık seçik biçimde kuramlara düşmektedir. Büyücü aletini kırıncı Asteriks ve Obeliks, ökseotunun gücüne zarar vermeyen tek kesici alet olan altın oraktan bir tane satın almak amacıyla Lutetia'ya (Paris) giderler. Ama ayrıca bu orağın *gerçek değeri*'ni ödeyerek satın alınması da gerekmektedir. Asteriks ve Obeliks korkunun, çekingenliğin, tedirginliğin ve jurnalciliğin kol gezdiği bir Lutetia'da bulurlar kendilerini. Bir mafya grubu orak ti-

caretini tekelleştirmiş ve çok pahalıya satmaktadır orakları. Devriyeler tarafından durdurulan iki Galyalı valinin karşısına çıkarılır; vali Gracchus Pleindastus bütün vakitini bir tahtırevanda yatarak geçiren zevk düşkünü, şişman biridir. Önüne gelen herkese yorgun ve sıkıntılı olduğunu söyleyip durur. Sıkılmak, etimolojik olarak *in odio esse* kendinden nefret etmektir. İşte kendi iktidar imajında kendini tükettiğinden simgesel kopukluğu oluşturması daha da zor olan cılız bir otorite imgesi... Kahramanlar yaşadıkları birçok olaydan sonra valinin aslında kaçakçıların gerçek başı olduğunu anlarlar. Vali suçunu centurio'ya itiraf eder ve bu işleri çok fazla sıkıdğından, eğlenmek için yaptığını söyler. Kahraman arzularının anlamını bilmemektedir artık, görevinin sunmuş olduğu bütün zevkleri tüketmiştir ve kaybetme ve yitirme deneyiminin ne olduğunu bilmeden doludizgin yaşamaktadır. Teslim olmak ve suçunu itiraf etmek kendi açısından sembolik kopukluk araştırmasıdır. Acılar içinde bir deneyim yaşama pahasına kendisine sınır ilkesinin tanıtılmasını ister.

Nihayet biraz eğlence! Sezar, yamuk yaptığımı öğrenince çok kızacak! Bizi kürek cezasına mahkûm edecek ya da aslanların önüne atacak... Gülünecek!

Valinin sözleri, Sezar referansıyla birden fazla motivasyonla desteklenir ve üstüne yağacak öfkeden mazoşist bir zevk alır. Çocuk gibi konuşur ve imparatorun baba figürüne göre kötü çocuk konumunu alır. Dolayısıyla her açıdan zaafı olan bir iktidar imajını temsil eder. Gerçekten de imparatorluğun en güçlü otoritesinden bir çocuk gibi talepte bulunur. Kendisinden nefret eder ve imajından kurtulmak ister.

Beden ve imajı birbirinden ayırmak. - Büyücünün sevgi-nefret biçiminde kendisinden kendisine, bir ikili ilişkiye karşı getirdiği sembolik kopukluğun en önemli kozu bireyi narsisisk kolajdan ayırmaktır. Burada söz konusu olan bireyin imajıyla bütünleşmesini engellemektir. Bu operasyon özellikle fizik tasarım bağlamında düşünülmelidir. *Galyalı Asteriks*'te sihirbaz saçları ve kılları anormal biçimde uzatan sahte bir iksir hazırlar. Centurio ve decurio (on kişilik takımın başı) fiziklerinin artık imajlarına denk düşmediğini fark ederler. Ve saçlarındaki ve kıllarındaki değişimlerin çaresiz seyircileri durumuna düşerler. Böylece iksir bir bölünme oluşturur. Her şeyden önce imaj haline getirilmiş bir maddilik söz konusu olduğundan insanın kendi bütünüyle bir tutulamayacağını belirtir. Narkissos'un çok istediği insanın kendi imajıyla fizik birliktelik içinde olması mümkün değildir. Aynı şekilde *Şefler Savaşı*'nda bir lejyonerin kafasına, köy yakınlarında bir yerde kazan geçirilir. Ordugâha döndüğünde kazanın içinden çıkmayı kabul etmez ve şefleri kısık ateşte ısıtmaya başlarlar kazanı. "Sallamak gerekiyor yoksa iyice yapışacak" der decurio ve insan bedenini bir et parçası gibi görür. Sonunda Romalı kazanın içinden çıkmaya razı olur ve kendisine Galyalılar arasında casusluk yapma görevi verilir. Onun gerçek kimliğini hemen öğrenen Galyalılar sihirbazın yaptığı sıvı ilaç karmalarını tattırmak için kobay olarak kullanırlar. Bu ilaçlarla cildi çok tuhaf renkler alır. Casus imajından kopar ve kendisini tanımaz olur. Bir kez daha büyücünün sembolik görevi, çok istediği kendi imajıyla birlik olmayı olanaksız kılmıştır. Lejyoneri yakın planda gösteren beş vinyette art arda gelen bu dönüşümler görülür. Daha sonraki aşama ay-

rılmadır: Casus son bir iksiri içtikten sonra bedenini hissetmez olur ve havalanır. Ham bir bedenselliğe *bağlayan* kazanın tersine kendinden kopma şeklinde bir bedensizleşme deneyimi yaşar. Büyücünün iksirlerinin etkisiyle bedenle bağlantı itkisel bir saydamsızlık, bir kendine yapışma durumu olur: Bireyin artık imajıyla bir olmadığı ve bedeninden ayrı düştüğü bir temsil bağlantısıdır bu.

Gerçekten de tokatların, yumrukların maddeyi dışlama gibi bir güçleri vardır. Asteriks'in çocukları en fazla etkileyen özelliği, onların, kahramanları, sihirli yumruklarını indirirken görmeleri ve bundan aldıkları zevktir. Gerçekten de bedenler anlık dışlanmalarının etkisiyle şeyleşmekten uzaklaşırlar; gerçek anlamda ağırlıkları yoktur, ham madde değildirler ve keyfe göre deforme edilebilen, bütüncül bir geometrik kompozisyon içinde yer alabilen imaj statüsünü alırlar artık. Bir yerde düşey bir çizgi, başka bir yerde yuvarlaklaşmış bir temel taşı, başka bir yerde, Asteriks bir Norman tarafından yakalanıp kafasının üstünde döndürüldüğünde ise tam bir çember. Dolayısıyla itkisel boşalma şiddetin tersini simgeler çünkü çocuklar bedenle ilişkinin temel bir gerçekliğine ulaşırlar: Bu bağlamda ham bir şeyle biyolojik bir kolaj değil bir düşünce bağıdır söz konusu olan.

Dolayısıyla üstlenilen olumsuzluğun simgesi olan iksir bedene, imajla desteklenmiş bir statü vererek bir ilişki sağlar. Büyücü ayırıcı üçüncü kişi işlevi görür ve sadece mutlak güç fantazmalarına karşı değil aynı zamanda bireylerin narsisizmine de karşıdır.

Asuranseturiks Günah Keçisi midir?

Besteleri başarılı  arkı parodileri olan ve ağzını açar açmaz hakarete uğrayan ozan Asuranseturiks, anla ılınayan bir deha ve yaşadığı dönemin yirmi yüzyıl ilerisinde olduğuna inanır. Kendisine uygulanan çok güçlü san-s r, köyün antielitist ahlakıyla çok iyi uyu an komik, spontan bir antientelekt elizme dönüşür. Çünkü hiç kimsenin yazgının üstünde olmadığı bu kısırdöngü içinde ne star ne yıldız vardır. Ossian'ın Kelt mitinin tersine eski Yunan ozanlarının  arkılarına dinsel ya da öğretici bir içerik vermek de söz konusu değildir. Onun, ormandaki bütün hayvanları kaçıran sesini “tarif etmek de mümkün değildir”. Sanatını icra etmekten vazgeçen Asuranseturiks  ocuklara ders vererek ya da Abararakursiks ve Ortopediks arasındaki seçim mücadelesinde hakemlik ederek yararlı olmaya çalışır. Entelektüel ancak eğitimci ya da gazeteci işlevleriyle toplumsal açıdan yararlı olduğunda kabul görür. Her maceranın sonunda kısıkıvrak ba lanan ve ağzına tıkaç sokulan Asuranseturiks, köyün, tutarlılığını sürdürmek için ihtiyaç duyduğu kurban olmasın sakın?

Ren  Girard *Günah Keçisi*'nde kolektif bir şiddet şeması taslaklandırır ve zulüm etkenlerini analiz eder.³ Birincisi kurumları zayıflatan ve kültürel sınıfları tanımlayan “farklılaşmalar”ı yok eden sosyal bir krizin varlığıdır. İkincisi toplumsal sınıfın vazgeçilmezleri olan ailevi ve hiyerarşik farklılıklara saldırı su larının çok az sayıda insana mal edilmesidir. Kurbanlar kültürel, dinsel hatta anormalliklerle suçlanırlar. Ren  Girard'a göre

³ R. Girard, 1982.

azınlıklarda eleştirilen hiçbir zaman kendilerinin özel farklılıkları olmamıştır, sorun gerektiği gibi ayırt edilememeleridir onların. Sistem dışı ayrılık korkutur çünkü sistemin kırılmasını akla getirir. Üçüncü basamaklılık toplumun bazı bireylerine zulüm yapmaya götüren şiddetin kendisidir. Bu belirgin özellikler söz konusu olduğunda kurbanı “günah keçisi” demek mümkün olur.

Bu şemanın tersine Asuranseturiks toplumsal bir kriz bağlamında taciz edilmiş ve susturulmuş değildir. Tersine ozan, düzen yeniden sağlandığında ve toplumsal ilişkilerin korunması sağlandığında son büyük şölen sırasında dışlanmıştı. Ayrıca “farklılaştırmacılık suçu” da yüklenmemiştir kendisine. Onda eleştirilen sadece sesinin çok kötü olması ve şarkıları yanlış söylemesidir. Köylülerin derdi sadece onu susturmaktır ve Asuranse-turiks de bilir bunu. Böylece, Obeliks dikkatsizlikle kulübesini destekleyen ağacın kökünü sökünce ozan “ŞARKI SÖYLEMİYORDUM BEN!” diye haykırır. Bu düşüncenin amacı zımnen getirilmiş olan hukukun sınırlarını hatırlatmaktır. Şarkı söylemedikçe hakaret görmesi için hiçbir neden yoktur ve görmemelidir.

Bununla birlikte Asuranseturiks’te, kendisini toplumun kurbanı olmaya elverişli kılan işaretler vardır. Yazarlar, münzevi şairin herkesten uzaklaşarak, doğadan esin beklediği XIX. yüzyıl başı romantik imajlarıyla da alay ederler. Şair, erkeklik gücünü temsil eden demircinin tam zıddıdır: Yazarlık narsisizmi zanaatçının köylü sağduyusundan çok uzaktır... Tıpkı erkek ve kadının ayrımının belirgin olduğu köy ortamındaki kırılma ve nazik tavırları gibi.

Ozan bir günah keçisi olmasa da bu bağlamda René Girard’ın analiziyle örtüşüyormuş gibi gözükten bir un-

sur vardır. Gerçekten de yazara göre toplum, kurbanını saf dışı ettikten sonra özgürleşmiş, kendisiyle barışmış hisseder. Dolayısıyla, olmayan birlik, paradoksal bir biçimde günah keçisi aracılığıyla kurulur. Kurban, düzeni sağlarken, simgelerken ve hatta temsil ederken bedelini de öder bunların. Ve *Asteriks*'te benzer bir altüst oluşla, şarkıları dağıtan ve kaçırın ozan da toplumsal bağların simgesi, toplumsal düzenin direği olur. *Kavga*'da da, köyün iç çatışmalarda bölündüğü en kritik dönemde ozan bağlanmaz, masadaki yerini alır ve hiçbir şey anlamadan, hiç konuşmadan sessizce yemeklerini yiyen öteki köylülere döner yüzünü. Çevre çizgileri yuvarlaklaştırılmış ikinci vinyet Asuranseturiks'in hissettiklerini anlatır: Herkes bağlanmış ve ağızlarına tıkaç konmuş durumdayken masada yalnız olma duygusu. Dolayısıyla burada, şölende ozana katılma toplumsal bağların kopuşunun işaretidir. Buna karşılık dışlanması kolektif uyumun bir güvencesidir. *Galya Kalkanı*'nda Tanrı'nın şarkısı için de aynı şey söylenebilir. Şef Abararakursiks tedavi amaçlı bir seyahate çıkmak zorundadır ve demirci bu seyahate çıkışın mahiyetinden endişelenir. Anlamsız bir şekilde, telaş içinde koşarak ozanı kaldırır... Onu sadece yumruklayabilmesi ya da tokatlayabilmesi için şarkı söyleyeceği umudu içindedir. Dolayısıyla bir araya gelen tokat ya da yumruk ve şarkı motifinin pozitif bir değeri vardır. Dengesizlik durumunun yarattığı korkuyu uzaklaştırmaya yarar.

Bu durumda Asuranseturiks'in ağır bir bedel ödeyerek toplumun dengesinin güvencesi olması nasıl açıklanabilir?

“Adlandırılmayan şey”in açıklanması. - Asteriks glad-yatör kahramanının işlenmesinde önemli bir evrimi gösterir çünkü reddetmenin etkisi evrenselleşir. Bundan böyle Asuranseturiks şarkı söylediğinde sadece Romalı lejyonierleri değil bütün hayvanları da kaçırmaktadır. Hiç kimsenin tahammül edemediği ozanın sesi hiçbir şeyin direnemediği güçlü bir iktidarın eşdeğeri olur. Bu konuda yanılmayan bir devriye komutanı şöyle der:

İsviçre uluslararası komisyonunun toplanıp Galyalıların silahlarını yasaklaması gerekir!

İksirden sonra ikinci bir silah ortaya çıkmıştır ve bu silah insanın tahammül gücünün sınırlarını zorlayarak herkesi canından bezdirecek kadar güçlüdür. Kulaklarını maydanozla tıkayan zindancı ozanın önünde diz çökerek, susması için yalvarır ona. Ellerini kavuşturarak sahip olduğu her şeyi vermeye razı olduğunu söyler. Bu konum, komik bağlamından çıkarıldığında aman dileyen bir idam mahkûmunu ve ağlayarak dua eden bir dindarı anımsatır. Böylece ozan da büyücü gibi sınır ilkesinin simgesel aracısı olur. Dinleyicilerde şiddetli bir kopma, ayrılma duygusu oluşturur çünkü bu insanların bir iktidar kurumunun kendilerini mutlak biçimde aştığını bilmeleri gerekir. Ayrıca kahraman “bazı Galyalılar”ın gösterildiği her albümün dördüncü sayfasında “adlandırılmaz” olarak nitelenir:

Asuranseturiks ozandır. Yetenekleri konusunda herkes başka bir şey söyler: Kendisi dâhi olduğuna inanır, başkaları bu konuda bir şey söylememeyi yeğler.

Dehşet verici, iğrenç ses, adı olmayan bir şeye, bir uçuruma açılır. Bağlama, tokat ya da yumruk, enstrümanın tahrip olması ya da ağız tıkacı, dil tasarımının bu destek noktasının mantıksallığını anımsatırlar. Bu durumda ritüel sansür bir “yasak” çizgisi çizer: Her sözü insan ve söylenemeyenin uçurumu arasında bir aracılık sözü yapar. Böylece, her sözün temelindeki yapısal boşluk ilkesini dile getirerek hiçbir şeyin kendi dili hatta kendisi için saydam olmadığını belirtir.

Asuranseturiks’in, şarkısıyla oluşturduğu, tahammül edilmez uçurumu atlama durumu olağanüstü bir güçtür. *Tanrıların Mülkü*’nde köy komşu bir kentsel yerleşimin tehdidi altındadır. Ama ozanın dehşet verici sesine tahammül edilerek geçirilecek tek bir gece bütün turistleri kaçırmaya yeterlidir. Bu bağlamda “tanrıların mülkü” ifadesi anlamlıdır. Emperyal güç tarafından yönlendirilen reklam kampanyası bütün zevkleri tadarak eksiksiz bir mutluluk yaşayan yeni bir insanın yalanlara dayalı, aldatıcı reklamını yapar. Yazarlar iki sayfada uyruk-kralın bütün arzularının yerine geldiği bu yeni yaşamın erdemlerini öven mermer bir plaket gösterirler:

BİR TANRI GİBİ YAŞAMAK İSTER MİYDİNİZ? O HALDE... TANRILARIN MÜLKÜ SİZE GÖREDİR!
SAĞLIKLI VE MUTLU BİR YAŞAM, BİR TANRIYA LAYIK BİR YAŞAM!

Düşlenen bu yaşam doluluğa ve eksiksizliğe göre anlatılmıştır. Bir kadın, çarşıya, pazara gidebilir, “orada her şeyi bulabilir: Yiyecek, giyecek, mücevher ve köle”. Toplumsal yaşam bilgi açısından zengindir, sıkıntı söz ko-

nusu değildir. İnsan tanrı gibi yaşar, dünya sadece zevki için vardır. Çocukların eğitimi de ilginç bir ilkeye dayanır: Ana baba, çocuklarının, sınavlarda başarısız olmasından sorumlu buldukları takdirde öğretmeni cezalandırabilirler.

Ozan figürüyle bu karşıtlık ve mutlak eksiksizlik fantazmasını karşılaştıran şey anlaşılabilir. Asuranseuriks mutlak olumsuzluğu düşünmeye götürüyor. Herkesi mutlak biçimde aşan bir sınır noktasını belirtiyor. Sesinin önünde bir uyruk-kralın durabilmesi mümkün değildir. Herkes kendi yerindedir ve yitimin yönetimi içindedir. Böylece dışlanma mizansenî köy için bir totem değeri kazanır: Ayrı bir mantık kurumu, bireylerin dünyasına indirgenemeyen, “adlandırılmayan”, mutlak bir yapısal boşluk bulunduğunu anımsatır. Bu referansa göre hiç kimse bütünüyle kendisine ve de kendi diline ait değildir. Herkesin belirgin özelliği olan bu öznel sınır mutlak gücün fantazmalarına karşı birlikte yaşamamanın güvencesidir.

Abrarakursiks Ve Üçüncü Kişinin Politik Montajı

Kendisinin de hatırlatmaktan çok hoşlandığı gibi Abrarakursiks eski bir Gergovia savaşçısıdır. *Galya Kalkanı* macerasında Alesia “felaketinden sağ kurtulduğu” ve kalkanının da Vercingetoriks’in kendisinden başka bir şey olmadığı anlaşılmıştır.

Kalkan, egemen simge. - Teslim gecesi, Galyalı şefin büyük kalkanı bir lejyonier tarafından çalınır ve bu lejyonier onu daha sonra kumarda yitirir. Kalkan sarhoş bir centurio tarafından zorla ele geçirilir, bu centurio,

kalkanı daha sonra bir handa güzel bir şarap testisiyle değiştirir ve sonunda da han sahibi tarafından Galyalı bir savaşıya verilir kalkan. Bu savaşçı aslında macera-
nın sonunda da anlaşılacağı gibi Abrarakursiks'in ken-
disinden başka biri değildir. Dolayısıyla şef, simgesel
olarak bayrağını Vercingetoriks'in taşıdığı Galya direniş
ve bağımsızlık değerlerinin temsilcisidir. Teslim olma-
larından başlayarak Galya silahlarının çevresinde özel bir
aura oluşur.

Ve Galya şefinin silahları orada kalmıştır, kimse dokunma-
ya cesaret edemez onlara. Ancak gün doğarken Romalı bir
okçu şahane bir kalkanı ele geçirme isteğine karşı koyamaz.

Bu silahların atılmasından ve çevrelerinde oluşan boş-
luktan çıkan sonuca göre bu silahlara Sezar dahil kimse
el koyamaz. Bu silahlar bundan böyle kimsenin kişisel
malı olamaz. Çünkü artık gözden düşmüş bir egemenli-
ği simgelerler. Her türlü mülkiyetin dışındadırlar ve sa-
dece Roma hukuk mevzuatına teslim edilmişlerdir. Dev-
let “Hazine”sinin malı olmuştur bunlar: Bir görevlinin
komik bir listesini çıkardığı fethedilen ülkelerin simge-
leri açısından zengin bir devlet.

Ernst Kantorowicz Fransız ve İngiliz monarşilerin-
de Hazine'nin hukuksal yapısını krallık mirasının kişisiz
simgesi, hayali bir kişi gibi analiz etmiştir. Devlet mül-
kü ortak çıkar için kullanıldığından, zamanın dışında-
dır, kral da dahil olmak üzere hiç kimseye devredile-
mez.⁴ Bu bağlamda kalkan da taç gibi kesinlikle “hiç
kimseye ait değildir” (*res nullius*) ve kalkanın çalınması

⁴ E. Kantorowicz, 1984, s. 59-73.

suçtur. Büyük bir tekerlek atölyesinin patronu olan Romalı lejyoner hırsızın portresi özellikle negatiftir. Her şey sanki, kimseye ait olamayacak bu simgenin çalınması, işlerin yürümesinde bütün sıkıntıları alıp götürmüş gibi olup biter. Abrarakursiks için durum farklıdır: O sadece hancıyı “kalkanın güvenli bir yerde muhafaza edilmesi için” ikna etmiştir... Bir başka deyişle Abrarakursiks kalkanın sahibi değildir, Galya toplumuna ait olan bir simgeyi elinde bulunduran kişidir. Kalkanın egemen birey-ötesi bir simge olması şefin görevi ve özel kişiliği arasında bir bölünme meydana getirir. Kendisine kalkanın nerede olduğu sorulduğunda Abrarakursiks neredeyse farklı bir kişi gibi söz eder ondan: “Sürekli onunla birlikte geziyorum ve neredeyse her zaman onun üstündeyim.” Bu açıdan bakıldığında Gergovia önünde şefin nihai zaferi unutulmaktan kurtarılmış kalkanın zaferi gibidir ve Asteriks açık seçik biçimde dile getirir bunu:

ŞEFİMİZ ABRARAKURSIKS VE GALYA KALKANINA!

Kaplıca tedavisiyle çok zayıflayan şef Obeliks’in taşıdığı muazzam kalkanın üstünde çok küçük gözükür. Burada hiç kuşkusuz kaplıca tedavisinin anlamı da söz konusudur: Galya egemenliği simgesi ve iktidardaki birey arasındaki ayrım.

Gerçekten de Abrarakursiks bulunduğu konumda şişmanlamış, yağlanmış. Maceranın başında yatağa bağlanmış ve şiddetli bir karaciğer krizi nedeniyle ağrı ve acı çığlıkları atmaktadır. Simgesel anlamda hasta olan devlettir. Bonemine’in tavrı çok kesindir bu konuda: Kocası vaktini ziyafetlerde, şölenlerde geçirmeye

başlayalı beri bu krizler alışkanlık haline geldi. Ve Panoramiks Abrarakursiks'i kaplıca kenti Aquae calidae'ye tedaviye gönderir. Burada şef için söz konusu olan, tedavi görenlerden birinin bir rastlantı sonucu dile getirdiği gibi ("Size eşlik edemem, kaynaklara gitmek zorundayım") kesinlikle iktidarının kaynaklarına gitmektir. Abrarakursiks aslında Alesia bozgununun anılarını bastırmak ister. Ve içe atılan şeyler de karaciğer düzeyinde yeniden ortaya çıkmış gözükürler. Ve Auvergne'li hancı onu ancak yeniden gençlik dönemindeki gibi yakışıklı olunca tanıyabilir. O zaman şef geçmişe dönmeyi kabul eder ve anlı şanlı geçmişini göstermek için kalkanını ortaya çıkarır. İşte egemenlik simgesi olarak yeniden ortaya çıkan obje ve kökleriyle yeniden can bulan şefin siyasal eylemi. İktidardaki birey sadece mutemeti, temsilcisi olduğu egemenliğin simgesinin yerini dolduramaz.

Bu maceranın sonunda kalkanın egemenliğin neredeyse kutsal simgesi olacağına inanabiliriz. Ve burada köyün laik ve radikal anlamda antielitist yönetimi söz konusu değildir. Bonemine ondan kocasının kafasına aldığı darbeleri tedavi etmek amacıyla ilkel bir nesne olarak yararlanır. Ve bir dahaki albümden başlayarak Abrarakursiks'in, kalkanından yere düşmesiyle ilgili uzun dizi başlar. Galya köyünde "neredeyse kutsal" *karşıt* başka bir simge yoktur ve bu bağlamda kalkan şef kadar önemlidir. Bu durumda, o bölgede Abrarakursiks'in iktidarını ve gücünü oluşturan nedir?

Kafalara düşen gök kurgusu. - *Büyük Yolculuk*'ta gök tehlikeli olmaya başlayınca Asteriks ve Obeliks denize doğru gitmeye hazırlanırlar. Endişelenen Abrarakursiks kalkanının arkasına sığınır.

ABRARAKURSİKS: Havanın düzelmesini bekliyor olmalısınız... Göğün halini beğenmiyorum!

ASTERİKS: Boş ver! Kafamıza düşmedikten sonra!

Kalkan bulutlardan oluşan gök kubbenin etkisini artıran fazladan bir ekran olarak ortaya çıkarken Asteriks şefin ünlü formülünü açılar. *Galya Kalkanı*'nın sonunda Bonemine kocasını bunaltıp taciz ederken kalkan ve gökler arasında da aynı paralellik söz konusudur. Albüm bu açıdan bir eklemlenme işlevi görür: Gerçekten de *Galya Kalkanı*'ndan sonra şef ünlü formülünü ağzına almaz, buna karşılık başka bir komik motif ortaya çıkar: Kalkanın düşmesi.

Her şey, bu komik etkinin, gökten düşme kurgusunun komikliğe dönüştürülerek oynanması biçiminde olup biter sanki; şimdi artık yere düşen şef ve kalkanıdır ve insanların kafalarına düşme tehlikesi olan gök kubbe değildir. Sonuç olarak kafaların üstüne kaldırılan kalkan koruyucu bir gökyüzü kurgusunu güçlendirir. Ve bu kurgunun *etkili olması* için dengeli iki taşıyıcısının olması gerekir, aksi takdirde gökyüzüyle benzerliğin bir işlevi olamaz. Sözgelimi *Asteriks İsviçre'de*de Obeliks, elinde bir tepsiyle müşterilere servis yapan bir kafe garsonu gibi Abrarakursiks'i kalkanının üstünde taşır. Bu manzara karşısında Asteriks, "Bir yarım porsiyon servisi yapıyor" diyerek şaka yapar. Cinas gerçeği ifade eder: Kalkan ve gökyüzü benzetmesi işlevsiz kalınca Abrarakursiks tam anlamıyla bir şef değildir artık.

Köyde kriz çıktığında şefin sözü koruyucu bir ilkeyi hatırlatır. *Asteriks Gladyatör*'de köyün ozanı Romalılar tarafından tutsak alınır ve Abrarakursiks bir misilleme ve cezalandırma seferi emri verir. Kalkanının üstünden attığı nutkunun sonunda etkileyici sözlerini söyler:

Her halükârda bir tek şeyden korkmamız gerektiğini unutmayın... Gögün başımıza yıkılması!...⁵

Şefler Savaşı'nda şef köylülere büyücünün artık iksir hazırlayamayacağını resmen bildirirken sarı fon üstüne aynı vinyetle aynı formülü buluruz. Her iki durumda da sözler bir kriz durumunda söylenmiştir çünkü köy kurumsal figürlerinden birini yitirmiştir. Arka plandaki altın rengi, bu özlü sözün olumlu bir aurası olduğunu gösteriyor... Toplumun sürekliliğinin bir güvencesidir adeta. Eskatolojik (ahiretle ilgili) ve dinsel bir anlamı olabilir mi?

Kâhin albümünün başında korkunç bir fırtına göğün insanların başına yıkılması tehlikesini doğurur. Korkuya kapılan köylüler şefin kulübesine sığınır ve Galya tanrılarına yakarırlar; bu çok sayıda tanrı arasında birlik yoktur ve birbirleriyle çelişirler. Tanrısal şeyler konusunda hemfikir değildirler kesinlikle. Bu bağlamda söz konusu olan daha çok herkesin bireysel olarak başvurduğu folklorik bir düzensizlikler ve çelişkiler yumağıdır. Şef de korkuya kapılmış gibidir ve yıldırımların, şimşeklerin oluşturduğu gerçekliğin kendisinin sürekli dile getirdiği kurguyla bütünleşeceğine inanır. Bununla birlikte söz konusu formül genel anlamda kesinlikle metafizik bir korku yaratmaya yönelik değildir. 4. sayfada kahramanın tanıtımında açık seçik biçimde görülür bu:

Abrarakursiks bir tek şeyden korkar: göğün başına yıkılması ama kendisinin de dediği gibi: "Hemen olacak şey değil bu!"

⁵ *Astérix gladiateur* (Asteriks Gladıyâtör), s. 9, c. 9. *Le Combat des chefs* (Şefler Savaşı), s. 15, c. 2.

Normal zamanda bu sözleri duyan hiç kimse korkmaz. Bu durum her türlü eskatolojik ya da dinsel anlamı sakatlar.

Aslında bu formülün mantıksal bir ilkenin yinelenmesi şeklinde anlaşılması gerektiği söylenebilir. Özlü söz, varlığın ve yokluğun öznel ölçütünü, pozitif-negatif mantıksal matrisinin öğrenilmesini yeniden yorumlar.⁶ Göğün yıkılması olasılığı köy için negatif bir zamanın oluşumu anlamına gelir ve zaman içinde göğün olması, ilke olarak varlığından eskidir. Gerçekten de gök çökebileceğine göre bunun anlamı şudur: Kendisinden önce var olan boşluğun karşıtı olarak var olabilir ancak. Temelinde bu boşluk ve hiçlik vardır. Bu ilk boşluk olmasaydı gök de olmazdı. Abrarakursiks'in formülü dünyadaki bütün varlıkların temeli olan mitsel bir nedeni belirtir: Yapısal mutlak bir boşluğun daha önce var olduğuna ilişkin mantıksal kategori. Dolayısıyla negatifliğin zamansal mantığının oluşumu köyü etkiler ve köy için var olmamasının olasılığını oluşturur. Köy vardır çünkü kendisi için var olmayabilir. Bu gerçeklik onun birliğinin ve sürekliliğinin güvencesidir artık: Kendini kendinde varlıkla kavrar ve bu bağlamda referansı bu dışsallık, şefi tarafından sahneye konan bu dirençli esikliği ve önceliğidir. Abrarakursiks insanlara gücün ötesinde bir güç, insanların iradesinin bütünüyle dışında bir kurum, ilk ve kurucu bir boşluk tasarlama olanağı verir. Abrarakursiks'in özlü sözü, pozitif konumu içinde köyün varlığını ifade etmek amacıyla ilke içinde negatif-

⁶ Bu ölçüt öznel oluşumun temelidir ve Freud bunu *Zevk İlkesinin Ötesinde* (Au-delà du principe plaisir, Fr. çev.) adlı yapıtında göstermiştir. Bkz. Papegeorgiou-Legendre A., 1990, s. 42-43.

liğini öne sürer. Bir başka deyişle kendinde varlığı oluşturan mitsel var olmayıştır.

Bu formül çok etkilidir çünkü görünüşte sonsuz olan ufkun kendisinin bir ekran yüzeyinden başka bir şey olamayacağı kurgusuna dayanır. “Düşme” eğretilemesi genel bir devrilmeyi çağırıştırır, sanki gökyüzü dağılan, toz haline gelen bir gereçmiş gibi... Madde dışı olan madde ve sonsuzluk da sınırlı bir yüzey olur. Bu kesinlikle imgelemi düşüncenin bir sınır noktasına doğru götürmektir. Çünkü sınırsız gibi gözüken şeyin kavranabilir başka bir tarafı yoktur. Birey birdenbire kendisini bir duvarın karşısında bulur: Gerçek bir *imaj duvarı*, yapısal bir boşluğun mantıksal kategorisi.

Kendinde varlığın temeli olan yokluğun bu simgeleştirilmesi mutlak ve mutlak olmayan arasında bir sınır çizer. Bir şeyin aynı zamanda olması ve olmaması mümkün değildir, hem kendisi hem karşıtı olması mümkün değildir. Bu temel yasak çizgisi şu anlama gelir: Bilinç-dışı fantazma dışında her yerde olmak mümkün değildir. Burada sınırın gerçek öznel ilkesi söz konusudur. *Büyük Yolculuk*’ta Galyalılar yerlilere kimliklerini açıklamaya çalışırken, el kol ve yüz hareketleriyle anlattıkları ilk fikrin “Bir tek şeyden korkuyoruz, o da göğün başımıza yıkılmasıdır...” olması o zaman anlaşılabilir. Daha sonra el kol ve yüz hareketleriyle anlatılmak istenen tüm toplumsallık niteliklerinin kaynağı mutlak gücün fantazmalarını engelleyen bu ilk referanstır. Ve kalkanın sürekli düşmesi, bu ilkenin gerçeğini gülünçleştirerek yeniden yorumlama anlamına gelir.

Abrarakursiks figürü aracılığıyla sınır ilkesinin getirilmesi, özlü sözünün esinleyebileceği gibi dinsel bir referans aracılığıyla gerçekleşmez, kalkan gibi kutsallaştı-

rılmış, siyasal bir simge aracılığıyla da gerçekleşmez. Köyün laik ve demokratik yönetimi içinde, köylülerin toplumsal iradesine indirgenemeyen tutarlılığın bir dış noktasının tasarlanmasına olanak veren eğlenceli bir tahttan indirme gülünçlüğüyle yeniden yorumlanan mantıksal bir ilkenin ifade edilmesidir.

Bir iksir vererek yitim yönetimini taçlandırmak olsun, anlamsız bir şarkı aracılığıyla saf bir olumsuzluğu dile getirmek olsun ya da bir özlü söz aracılığıyla kendinde yokluğu şöyle bir göstermek olsun... hepsinde aynı *mantıksal* işlem söz konusudur. Büyücü, şef ve ozan toplumsal yaşam içinde bireylere *indirgenemeyen* yapısal bir boşluğun düşünülmesini kurumsallaştırırlar. Böylece bireyler sınır ilkesiyle entegre olurlar ve halk pozitif varlığı içinde onaylanmış olur.

KİMLİĞİN SOYLA İLGİLİ İŞARETLERİ VE BELİRGELERİ

Köy kurumları sadece güvence olan bu üç figüre dayanmazlar, aynı zamanda soyla ilgili bir meşruiyeti tanımlayan belirgelere de dayanırlar. Bunlar “Neredeyim?”, “Hangi yerdeyim?” sorusuna cevap verirken bilinçdışı gelişmeyi belirlenmiş bir gelişmeye dönüştürürler ve kimlikle ilgili kesinlemeler sunarlar.

Soy Zincirinde Rahatsızlık: Obeliks Sorunu

Obeliks büyücünün kazanına nasıl düştü? adlı anlatıdan Obeliks’in içine kapanık ve yalnız bir çocuk olduğunu, arkadaşları tarafından kurban seçildiğini öğreniyoruz.⁷

⁷ *Pilote*, No. 291, 20 Mayıs 1965.

Melankoliktir, büyücüyle sıkıntılar yaşamaktadır. Uderzo, *Pilote*'ta yayımlanan ilk metni koyduğu 1989 albümünde Panoramiks ve çocuğun bir araya geldiği bir ders sahnesi yansıtır. Ders ormanda yapılır ve Obeliks tahtaya kaldırılmıştır.

PANORAMIKS: Obeliks! Bizim atalarımız kimlerdi?

OBELIKS: "..."

Büyücünün sorduğu soru komik bir etki yapar çünkü III. Cumhuriyet öğretim geleneğinde bizim mitsel atalarımız kesinlikle Galyalılardır. Bu soruyu kurgusal bir Galya toplumunda gündeme getirmek okuyucuyu kendi köken mitlerine göndermektir. Ama özellikle de soruyu hiçbir kurgunun gizleyemeyeceği bir noktaya götürmektir öyle ki Obeliks'in cevap verme konusunda yaşadığı zorluk aynı zamanda bizim de yaşadığımız bir zorluktur. Aynı sahne *Altın Orak*'ın 1. tablosunda da yer alır ama burada öğretmen rolü oynayan ve bir öğrenciye soru soran büyücüdür: "Peki, delikanlı, söyle bakalım, bizim atalarımız kimlerdi?" Çocuk ve aynı şekilde soruya cevap vermeyen okuyucu da şaşkındır çünkü Galyalı atalar kurgusu çökmüştür ve tanımlanması mümkün olmayan bir yere ve zamana doğru gidilmektedir.

Galya'ya Dönüş'te büyücü tahtaya kaldırdığı Obeliks'e Gergovia Savaşı'nın tarihini sorar.⁸ Obeliks kızarır ve bir öğrencinin fısıldadıklarını tekrarlamaya çalışır: MDXV tarihi. Marignan Savaşı tarihi referansı anakronik ve komik bir biçimde bir okul eğitimi basmakalıplığını yansıtır. Ama özellikle de kökenlerin sıfır noktası

⁸ *Pilote*, No. 363, 6 Ekim 1966, s. 19. 2003'te yayımlanan aynı adlı albümde de yer almıştır.

sorusunu bir çıkınaza doğru götürür. Okuyucuya göre *Asteriks*'in maceraları İÖ 50'lerde geçer. Ama Galyalılara göre başlangıcın 1. yılı hangi yıldır? MDXV yılının kökeni hangi noktadan başlayarak gündeme getirilebilir? Büyücünün sorusu Obeliks'i zor durumda bırakır ama aynı zamanda da okuyucuyu mantıksal bir inat noktasına götürür. Çünkü boşluktan oluşan bütünlüğün kurucu aksiyomu olmadan hesabın kavranması mümkün değildir. 1 ancak izini taşıdığı sıfır temelinde gündeme getirilebilir. Böylece atalar sorusu soy zincirini uzaklara doğru götürür ve sonunda bir çıkınazla karşılaşır. Öğretmen soyağacı sorusuyla mantıksal mutlak boşluk kategorisinin altını çizer. Böylece soyağacı bu gerçekliği getirmiş olur: Sorunun sonunda bir sınır vardır birey için.

Soy zincirinde bir rahatsızlık olduğu söylenebilecek şeyin kurbanı Obeliks'in dramı da buradadır hiç kuşkusuz. Obeliks çift doğduğu düşüncesiyle bütünleşmek zorundadır: Bir yandan ana babasına, bir yandan da yapısal bir boşlukla örtüşen "ata" olan son bir kuruma dayanır. Taş yontucusu olan Obeliks'in babasından çok az söz edilir.⁹ Yontma işlevi yani kesme mesleğinin içindedir ve bunun simgesel anlamını aile kurumu düzeyinde Oidipusçu empatilere göre okumak gerekir. Ama kime mutlak biçimde baba denebilir? Hiçbir sistemde, hiçbir baba, niteliği bir meşru referanslar zincirinden, meşru bir soyaçekimden gelmediği takdirde baba statüsünde olamaz ve sonunda bir açmaza düşer. Obeliks'in bu ikinci referansın çocuğu olma konusunda zorlukları vardır.

⁹ *Comment Obélix est tombé dans la marmite* (Obeliks kazana nasıl düştü) agy.

Oysa bu referansın yeri tür içindedir yani mümkün olmayan bir kimliğin fantazmalarına göre simgesel bir hadımlaş(tır)ma gibidir.

Obeliks'i sıkıntıya sokan eksiklik, yokluk, kişiliği, birçok açıdan ters gölgesi gibi gözükten *Asteriks Hispania'da*'daki küçük Pepe kişiliğiyle karşılaştırıldığında çifte bir açık seçiklik içinde ortaya çıkar.

Pepe ve simgesel kopukluk. - Pepe, Sezar tarafından, babasının Romalı işgalciye karşı savaşmasını engellemek amacıyla tutsak edilen İberyalı küçük bir çocuktur. Galya'ya sürgüne gönderilir, kaçmayı başarır, sonra Asteriks ve Obeliks tarafından korunur.

Çocuk kendisini tanıtırken babasını referans gösterir ve soyadını söyler: "Soupalognon y Crouton! Hispania'dan geliyorum [...] şefin oğluyum ve saygı beklemek hakkımdır, babam öyle söyledi." Aynı şekilde köylülere kaçırıldığını anlatırken söylemine ölçüsüz bir baba referansı ("dünyanın en güçlü babası") egemendir. Soy zinciri bağlantısının birinci bölümü kurulmuştur: Çocuğun öncelikle bildirmek istediği bir çocuk olarak işgal ettiği yerdir: Meşru ve kurumsallaşmış olan yer. O sadece kan yoluyla doğurulmuş bir et parçası değildir. Babasının (*meşru*) oğludur. Babasının şef statüsünde olmasının bu sembolik gerçekliği güçlendirmesinden başka bir yararı yoktur. Çocuk için kimlik öncelikle kurumsal boyutuna bağlıdır ve soyadı da işaretidir onun. Asteriks ona *şefin oğlu* diye hitap ederken adını sorar.

PEPE: Perikles. Atalarımız Yunanlı. Evde bana Pepe derler.

Adda saygın bir ata figürünün yer aldığı soy zinciri bağının ikinci katı ortaya çıkar. Aile kurumu düzeyinde çocuk ve babadan sonra üçüncü bir terim söz konusudur ve bu terim kuşaklar zincirinde bir halka oluşmasını sağlar. Ayrıca Perikles'in kısaltınası "Pepe"dir ve bu aynı zamanda İspanyolca Jose'nin ve de Fransızca "büyükbaba"nın da kısaltmasıdır. Dolayısıyla komik bir ters çevirme yoluyla büyükbaba küçük çocuğun adı içinde yer almıştır.

Burada gülünç bir biçimde her cinsiyetten doğan ilk çocuğa babanın anne babasının adının verilmesi âdeti görülür: Yunan Ortodoksluğunda günümüzde de süren bir âdet. Burada tek fark, büyükbabanın adının yerini, kısaltınası Fransızcada sevilen bir büyükbabaya gönderme yapan bir atanın adının almasıdır. Ama iki sistemin yapısı aynıdır: Büyükbaba ya da ata, adlandırma aracılığıyla torununda ya da torununun torunlarında yaşar. Böylelikle ad şunu hatırlatır: Baba var demeden önce soy var demek gerekir.

Çocuk Obeliks'in melankolisi ataya referans aracılığıyla kendisinden ayrılma zorluğundan kaynaklanıyordu. Pepe, adının ötesinde bu bölünme ilkesiyle entegre olmuş mudur?

Gerçekten de küçük İberyalı'nın elinde kimsenin karşı koyamayacağı bir silah vardır: Arzuları yerine getirilmediği takdirde nefesini tutarak kendisini yok edeceği tehdidinde bulunur. Tutsağa refakat etmekle görevli Romalı centurio mosmor olan çocuğun önünde sıkıntılı bir çığlık atar: "DUR! İSTEDİĞİN HER ŞEYİ YAPACAĞIZ!" Pepe onu öldürür: Nonpossumus, bir saniye bile olmadan çocuğun öldüğünü görür.

Pepe herkese bu öznel mesafeyi gösterme gücüne sahiptir. Nefesin kesilmesi tam bir farklılığın gösterilmesinde doğrudan ve baş döndürücü bir paniğe yol açar. Ata figürü aracılığıyla boşluk kategorisiyle entegre olmuştur ve kendinde ve dünyada yokluğu bir simge olgusu haline getirerek yorumlar. Bu anlamda küçük İberyalıya hiçbir şey direnemez. Bu yöntemi uyguladığında Asteriks ve Obeliks her zaman teslim bayrağı çekeceklerdir. Sadece bir kişi duyarsız gözükür: Maceranın sonunda yeniden bulduğu ve olayı tek bir sözcükle bütünüyle bayağılaştıran babası Soupalognon y Crou-ton. Çocuğa bir sınır koyabilen sadece odur.

Dolayısıyla Obeliks ve Pepe karşıtlığı: Bir yanda ata referansı ve ona denk düşen yapısal boşluğu entegre eden, dolayısıyla eşsiz bir güce sahip olan küçük çocuk; öte yanda ayırıcı ata figürünü önemsemeyen kendi içine kapanmış bir küçük çocuk.

Obeliks Pepe'ye vasi tayin edildiğinde işler karışır.

Obeliks ve yerlerin simgesel değişimi. - Bu rol Obeliks'e kesinlikle uygun değildir. Daha ilk yemekte olaylar yoğunlaşır çünkü Pepe, Galyalı'nın yabandomuzunu kendisi yokken yer. Obeliks kısa süre içinde melankolik biri olur ve anlamak isteyene köpeği ve çocuğu tarafından alay edilen biri olduğunu söyler sürekli biçimde. Ama gerçekten alay konusu olduğunu gösteren hiçbir işaret de yoktur. Bu takıntı derin ve içsel bir rahatsızlığın yansıması gibidir ve bunun açıklayıcısı da sadece Pepe'dir. Pireneler'den geçiş sırasında, köpeğin gizlendiği yerden çıkarak bir Roma devriyesine saldırması sırasında çocukla bir kavgaya patlar.

Pepe Obeliks'in tam bir ters kopyası gibidir. Kendi eksikliğinin imajını gönderir ona. Çocuk atalarını ve soy zincirindeki yerini öğrenir. Bu referanstan Obeliks'in çocukluk dönemindeki uyuşukluğuna ve tedirginliğine ters düşen bir karakter gücü çıkarır. Dolayısıyla vasi ve çocuk arasındaki her şey komik bir biçimde tersyüz olmuştur: Sınır ilkesini temsil eden çocuktur ve yetişkin de gerileyen oğul konumundadır. Simgesel yer değişimi gerçekleşmemiştir: Obeliks, Pepe'nin karşısında çocukluk sorunlarını yeniden yorumlar ve babanın yerini almayı başaramaz.

O görevi bırakınca köyde hiç kimse üçüncü ayırıcı kişi işlevini üstlenemez. O zaman Asteriks çocuğu, ne olduğu anlaşılmayan şarkılarının etkisini gösterebilmesi için Asuranseturiks'e emanet etmeyi düşünür. Ama hiç etkili olmaz bu: Dizideki bütün kahramanlar içinde onun müziğine değer veren tek kişi olur o. Ozanın yorumladığı şarkı yıldız Sheila'nın başarısının alaya alınmasıdır: "Ortalama bir Fransız kızı", "ortalama bir Galyalının oğlu küçük bir çocuğum"a dönüştürülmüştür. Şarkı çocuğu heyecanlandırır ve başka bir şarkı daha ister. Hiçbir Galyalı babasının rolünü alamaz onun gözünde. Pepe öznel bölünmeyi kendisi bildirir. Ötekileri sınıra iten kendisidir.

Ana imajıyla kesişme. - Oğul yerinden baba yerine geçmenin Obeliks için anlamı öncelikle şudur: Kendi babasına göre öteki olarak tanınması. Aynı koşulun çocuk için geçerli olmasını güvence altına almak amacıyla oğul olma koşulundan vazgeçmesi gerekir. Burada mantıksal ata kategorisi devreye girer: Öznel olarak dışlanabilmesi

için babalık kurumuyla mesafenin kapanmaması söz konusudur.

Öte yandan Obeliks'in annesinden ayrılma adımını kendisinin atması gerekir. Pierre Legendre'a göre Oidipus sorunsalında önemli olan ana kategorisi referansı değildir. Ana sadece bir ekrandır. Olup biten, bireyin kendi imajıyla kesişmesidir ve bu imaj koşulsuz biçimde sevileceği tek bir yere taşınmıştır: Anne sevgisi.¹⁰ Obeliks'in probleminin bu düzeyde düğümlendiği varsayımını ileri sürmek mümkündür. Hareketsiz olması ve öteki Galyalı çocukların dışında kalması Narkissos dramından çok uzak değildir kesinlikle. *Asteriks Hispania'da*'nın son resmi son derece anlamlıdır bu bağlamda: Son şölen sırasında Obeliks ateş karşısında flamenko dansı yaparken bir yandan da yürek yakıcı şeyler söyler: "AAAYYYY ANACIĞIM, BUNU BANA NİÇİN YAPTIN!!!" Bu şarkıyı Hispania'da göçebelerle birlikte olduğu bir gecede dinlemiştir. Onu kendine mal ederken sorunun özüne parmak basar. Sitem edilen anne aslında kendine sitem etmenin ekranından başka bir şey değildir. Aşkı aracılığıyla kendi imajı için çocuğun bilinçdışı aşkının yansıdığı bir yer olmasıdır suçu. Bu kesişme bütünüyle açıklanmamıştır ve Pepe'yle karşılaştırma bu bağlamda sıkıntıyı ortaya çıkarır.

Şarkının dehşete düşürdüğü demirci Ketotomiks şöyle haykırır: "Bir balık! Bir balık karşılığında krallığım!" Bu, ne olduğu belli olmayan, tuhaf şarkılar söyleme tekelinin kendisinde olmadığını görüp keyiflenen ozanı güldürür. Çünkü bu şarkıda duyulmamış bir şey söylenmiştir: İnsan arzularının bilinçdışı doğası müm-

¹⁰ P. Legendre, 1985, s. 109.

kün olmayanı kavramaktır. Kral III. Richard'ın ünlü fer-yadına ("Bir at! Bir at! Bir at için bütün krallığım!") yapılan Shakespeare göndermesi anlamlıdır. Mümkün olmayan bir kimliğin peşinde tuhaf arzularını deliliğe kadar götürerek soy zinciri düzenine zarar veren Richard Gloucester zina yapan, ana baba katili biridir. Obeliks'le ilgili olarak, onun Pepe karşısında çok derin sıkıntısı acının kesinlikle geçmediğini ve bilinçsiz bir bütünlük arzusunu bütünüyle bitirmemiş olduğunu gösteriyor.

O halde Obeliks konusunda, kendi imajına olan aş-kının yansıdığı anne imajıyla çözülme nasıl gerçekleş-miştir?

Kazan epizodu ya da ikinci doğum: Baba'dan doğma. - Obeliks büyücünün kazanına nasıl düştü anlatısında Asteriks büyücünün evine girmeyi düşünür; amacı Obeliks'in biraz iksire sahip olabilmesi ve kendisini taciz eden arkadaşlarına iyi bir ders vermesidir. Panoramiks'in kulübesi Obeliks'i korkutur çünkü ayırıcı kuru-mu temsil eder. İçerinin betimlemesi işlemin simgesel kozunun ne olacağını hissettirir. Adları geçen ilk objeler sembolik kopukluğu simgeleyen altın oraklardır. Ve Obeliks'i korkutan da budur. Ama odanın ortasında, içinde iksir bulunan, yatıştırıcı ve rahatlatıcı dişi yuvarlaklığında bir kazan vardır ve bu kazandan çocukta iş-tah uyandıran bir koku yayılır. Çocuk kazanın içine bakmak için yaklaşır ve ayaklarının üstünde yükselir, Asteriks, büyücünün geldiğini haber verip onu korku-tunca telaşa kapılır ve kazanın içine düşer. Sahne bir çılgınlıkla birlikte bir doğum imajını hatırlatır. Panoramiks çocuğu kazanın karnından çıkarır ve topluluğa gösterir. Uderzo 1989 albümünde sahneyi simgesel an-

lamda büyük bir doğrulukla yansıtmıştır. Kemerinden kocaman bir altın orak sarkan Panoramiks'in kucağında sırlıklam, dudaklarını yalayan çocuk vardır ve çocuğu şaşkın Obeliks'in annesine gösterir. Kesme ve banyo motiflerini yoğunlaştıran söz konusu örnek ikinci doğumun simgesel kurumlarını yansıtır: Hristiyan vaftizi ve onun da ötesinde Yahudiliğe özgü eşdeğeri, simgesi sünnet olan litürji. Ayrıca Obeliks için söz konusu olan kesinlikle budur: Mutlak ve mutlak olmayan arasındaki sapmayı entegre etmeye olanak veren üçüncü ve ayırıcı bir referansın işaretini taşımak.

Iksir kazanına düşen Obeliks'in Baba'dan doğduğunu söylemek mümkündür: Doğuran bir baba değil, aracı ve simgesel konak olan baba. Çünkü büyücü iksiriyle kesinlikle bu rolü oynar. Baba kurgusunu aile kurumu dışında kurumsal bir düzeye taşır. "Babadan doğmak", "*ex patre natus*" formülasyonu Roma medeni hukukunda evlat edinilen çocuklar için kullanılır.¹¹ Roma hukukunda evlat edinme ikinci bir doğumun hukuksal kurumudur ve baba kavramını mantıksal bir işlev, bir kurgu montajı olarak algılar; bu montajda evlat edinen kişi mutlak referansın simgesel aracısıdır. Burada simgesel yapı aynıdır. Çocuk bağlamında sınır ilkesinin entegre edilmesi için üçüncü kişi figürünün yer aldığı nirengi noktaları mekanizmasını yeniden yaratmak söz konusudur.

Bu ikinci doğum sünnet ya da vaftizin işlevsel ve simgesel eşdeğeriye eğer, Obeliks'te hangi işareti görülür?

Kazanın içindeki tüm iksiri Obeliks'in tulum gibi şişen bedeni içmiştir. Obeliks fiziksel açıdan ayakları,

¹¹ P. Legendre, 2001, s. 163.

gövdesi, başı olan bir kazandır artık. Üstündeki giysinin yuvarlaklaşmış kenar şeridi tam anlamıyla bir kazanın ağzının kenarına benzer. Dolayısıyla Obeliks simgesel anlamda yarı yarıya kaptan çıkmış biridir kesinlikle. Nereye giderse gitsin kendisinin büyük bir parçası her zaman içindedir. Şişmanlığı sadece güç ve sağlık işareti değildir, aynı zamanda ikinci doğumunun geç ve sorunlu olduğunun işaretidir. Babadan doğmak çok zor olmuştur.

Bu durumda kendisine şişman denmesine tahammül edemeyen kahramanın aşırı duyarlılığı anlaşılır. Sözcük doğrudan doğruya onun esas olan zayıflığını, kendi bedenine yazılmış eksik çocuk imajını hatırlatır. *Şefler Savaşı*'nda psikiyatr büyücü Amneziks bu karmaşayı daha da derinleştirir ve Obeliks bir ağaca yaslanıp hüngür hüngür ağlar. Bir vinyette gözyaşları içindedir ve arkasında kendi karnının bir yedeği gibi büyücünün kazanını sürükler. Obeliks'in fiziğinde her yerde kendi eksikliğinin işareti görülür. Bu ayrıca kişiliğinin evrenselliği ve derin insaniliğidir: Çünkü sonuçta insan, kendi bilinçdışıyla, konuşan bir varlık olmasıyla narsisizmi hiçbir zaman kesinlikle aşamaz. Bununla birlikte Obeliks'in durumu gülünçtür: Varlığı tam anlamıyla çocuksu bir evrede kalmıştır.

Obeliks her anlamda ikinci doğumunun bir başka işaretini taşır. Gerçekten de taş anıt kahramanın fizik görünümünün temel unsurudur. Siluetinin bütünleyici parçasıdır ve amaçsız, başıboş dolaşıp durduğunda bile hemen tanınmasına olanak verir. *Obeliks ve Arkadaşları*'nda Saugrenu (acayip, tuhaf, ilginç) taş anıtı hayran hayran seyrediyormuş gibi yaptığında kahraman görevinin, sorumluluğunun farkında bile değildir. Oysa eşya

retme yeteneği Obeliks'in hatırlattığı gibi çok sıkı biçimde kazan epizoduna bağlıdır:

Küçükken kazana dştğmden her gün bir tane yapabili-
rim...¹²

Taş anıtın erkeklik organını andıran biçimi Obeliks'in annelere özgü yuvarlak hatlarıyla çelişir ve erkeklik gücünü simgeleyemez. Ama kahramanın ikinci doğumunu özellikle bir hatırlatma gibi takdim eder: Yitimin simgesel ve kurumsal düzenine giriş. Taş anıt psikanalizin baba ilkesini göstermek amacıyla kullandığı fallusun ara simgesidir. Soy zinciriyle ilgili bir simgedir ve referans olarak soy sorunsalı olan Obeliks'i, mantıksal kategori olarak da boşluğun entegrasyonunu alır.

Obeliks ikinci doğumuyla sadece taş anıtlar sunmaz, tokatlar atmaya da başlamıştır bundan böyle. Ama bu tokatlar her zaman iyi haberlerin mjdecileridir; sınır ilkesini entegre etmiştir ve onu ritüel işaretleriyle başkalarına sunmak ister: Yaralar, şişlikler, torba gözler. Yakında yeni birliklerin gelişinden söz ederken son derece heyecanlı ve ateşlidir. Obeliks'in en büyük arzusu rastladığı tüm Romalı lejyonerleri vaftiz etmektir ve bunların kaabileceklerini hiç düşünmez çünkü öznel anlamda tokatlar, yumruklar iyi gelir onlara: Sınır ilkesi oluştururlar onlarda. Gerçekten de Romalılarda her zaman ve sürekli olarak, mutlak güç fantazması biçiminde çocuksu bir bütünlük arzusu doğar. Rahat ve sessiz gzktklerinde Obeliks gevşekliklerinden yakınır ve mutlak bir hegemonyanın emperyal fantazmasına yapışmış

¹² *Oblix et compagnie*, s. 19.

lejyonerleri simgesel olarak sünnet ve vaftiz etmek için yeni birliklerin desteğini düşler.

Obeliks'te, aslında kendisinin farkında olmadığı antropolojik temelli simgesel bir işlev olan çocuksu ve libidonal, itkisel bir edim şeklinde ortaya çıkan komik bir altüst oluş: Babanın kültürel işlevi. Çünkü şunu unutmamak gerekir ki Obeliks *doğanın bir gücü* değildir. Gücü büyücülüğün bir ürünüdür ve simgesel düzenin ikinci doğumunun bir sonucudur. Tokatlarını, yumruklarını motive eden içgüdüsel refleks ne olursa olsun bunlar her zaman, kahramanın bilincinde olmadığı simgesel işaretler statüsündedirler. Maddeyi yükselen bir hareket içinde dışlamak bireyi kendinden kopartmaktır. Kahramanın son derece çocuksu karakteri dolayısıyla bütünüyle itkisel bir edime sahip olan şey aslında bireye doğru yönelmiş bir uygarlık ve yükselme edimidir.

Idifiks (Sabit Fikir), Köklerden Kopmanın Nöbetçisi

Obeliks'in peşinden giden küçük köpek 1965'te *Pilote*'ta çıkan *Galya Kulesi* macerasında Uderzo'nun grafik bir buluşudur. Bu yeni kahramanı soran okuyucu mektuplarıyla dolup taşan yayınevi yönetimi bir ad bulmak amacıyla yarışma açmaya karar verir. Bir ad yazarların dikkatini çeker: Idifiks. 12 Aralık 1965'te, 300 000 okuyucunun huzurunda verilir bu ad. 1968'de yayımlanan "Maskot" adlı bir öyküde bir lejyoner, köpeği almak ve garnizonun fetiş hayvanı yapmak ister. Kafasına taş yiyen bu Romalının düşüncesi aptalca değildir. Çünkü köyde Idifiks evcil bir hayvanın çok ötesine geçmiştir.

Obeliks köpeğini eğitir ve taş anıtları koklamayı öğretir ona. *Asteriks Normandiya*'da ozanı aramaya gön-

derir ve köpek Galyalıları bu aşağılamanın simgesel zenginliğini anlamış gözükten büyücünün keyifli bakışları altında doğrudan doğruya taşocağına götürür. Taş anıt, ozan olarak bir sınır ilkesini belirtir. Küçük köpek bu sembolizmi, sahibinden daha bilinçli olarak entegre eder. Sözgelimi *Obeliks ve Arkadaşları*'nda Obeliks bu paha biçilmez eşyanın ticaretini yaptığında onu dışlar.

Yazarların benimsediği “idefiks” sözcüğü *Asteriks ve Kleopatrad*a küçük köpeğin hiç eksik olmayan düşleri dikkate alındığında bir kemik takıntısına benzetilebilir. Ama bu tema, öteki albümlerde, ağaçlara gösterilen özel ilgi bağlamında rastlantısal olarak yer alır ancak. Idefiks ağaçların yıkılmasına, sökölmesine dayanamaz. Bu sabit fikrin içeriği nedir? Hayvan çevre tahrip edildiği için ağlamaz, köklerden kopuşa, köksüzleşmeye yani ağacın temsil ettiği soy zinciri simgesinin yok edilmesine ağlar kesinlikle. Gerçekten de ağaç doğrudan doğruya “ökseotu... kök...” gerektiren iksirin hazırlanmasına bağlıdır.¹³ Oysa kazana düşmek kökleri yeniden kazandırır, bireyi yeniden simgesel bir soy zincirinin içine dahil eder. *Galyalı Asteriks*'te ökseotu, kökler kesim yerleri olan meşe ağaçlarının dibinden ve üstünden toplanır. Bu bağlamda altın orakların bir orman içinde, Asteriks ve Obeliks'in, dallarına oturdukları büyük bir meşe ağacına doğru çıkıntı yapan bir dikilitaşın dibine gizlenmesi çok anlamlıdır. Burada ağacı kesimin soy zinciri kurallarına bağlayan şaşırtıcı bir simgesel tutarlılık vardır.

Bu durumda ağacın sökölmesi teması çifte bir değer kazanır. Galyalılarda köklerden kopma, iksiri deneme

¹³ *Galyalı Asteriks*, s. 32.

olanağı veren temel bir sınavdır. Sözelimi *Asteriks ve Gotlar*'da Panoramiks aptal bir büyücüden arkadaşlarına iksirin gücünü kanıtlaması için bir meşe ağacını sökmesini ister. Bu sökme denemeleri sınır ilkesinin hatırlatılmasına yarar. Gerçekten de *Asteriks ve Gotlar*'da ya da *Asteriks Lejyoner*'de gördüğümüz gibi tepelerde oranın sallayan öfkeli bir büyücü değilse komik unsur tepelerde bütünüyle unutulmuş öfkeli bir ozanı sahneye çıkarır. Ağaçları köklerinden sökmenin soy zincirinin yok edilmesi anlamına geldiği Romalılarda ise durum çok farklıdır. Sözelimi *Tanrıların Mülkü*'nde bu amaçla köklerinden kopanların, ülkelerinden koparılmış insanların yer almaları anlamlıdır: Gotlar, Iberler, Lusitanyalılar, Belçikalılar ya da Numidyalılar, Roma lejyonlarının köleleri. Ayrıca bu köklerinden koparıma işi yurttaşları kökenlerinden koparmak ve onlara Roma uygarlığını kabul ettirmek isteyen Sezar tarafından planlanmıştır.

Ağacın dizideki işlevi bir soy zinciri simgesi gibidir. Bu nedenle *Tanrıların Mülkü*'nde İdefiks açılacak ormanın sınırlarını belirleyen mimarı ısıtır. İdefiks'in Pepe'yle çok iyi anlaşması anlaşılır bir şeydir. Çünkü atalar referansı köklerine ve soy zincirindeki yerine son derece bağlı olan küçük İberyalının adına damgasını vurmuştur. İdefiks göçebeler arasında geçirdiği gecede Romalı Nonpossumus çocuğu yakalamaya kalkıştığında havlar. Ağaçlar gibi Pepe'nin de üstüne titrer. Ve Pepe de köklerine çok sıkı biçimde bağlıdır.

Asteriks Korsika'da'da şef Abrarakursiks Soupalongnon y Crouton ve ailesini Gergovia Savaşı'nı kutlamak üzere davet eder. Pepe küçük köpekle oynar ve Obeliks hayvanı, rahat durması için iki kez ikaz etmek zorunda kalır. Küçük İberyalıyı kıskanınca kurnazca intikam alır

ve köpeğini Korsikalı Okatarinetabellaçiçiks'e emanet eder. Idefiks kendisinin bu kadar kolayca hediye edildiğini görünce öfkelenmiş gözükür. Atalarıyla arasında bir bağ bulunmasını mı ister? Olacakları görecektir.

Gerçekten de Korsika kökleriyle bağ çok güçlüdür. Bir obje eğretilmeli biçimde gösterir bunu: Okatarinetabellaçiçiks'in taşıdığı ve adanın tüm bitkilerinin kokularını yoğun biçimde hissettiren peynir: Çam, badem ağacı, incir, kestane vb. Peynir iki Galyalıya bulantı verir ve Idefiks ağaçlara çok bağlı olmasına rağmen şiddetle havlamaya başlar. Çok güçlü kokular sonunda korsanların lideri ambarı elinde bir meşaleyle denetlemeye gidince patlamaya neden olurlar. Peynirde yoğunlaşan Korsika kökenleri kükürt kokar. Atalarla ilişki, eğretilmeli olarak şiddetli itkiler doğurur. Gerçekten de Korsika toplumu klanlar arasındaki eski çatışmalar nedeniyle bölünmüştür. *Asteriks Hispania'da*'nın sonunda Idefiks Pepe'den ayrıldığı sırada ağlarken bu kez efendisine bırakıldığı ve adadan ayrıldığı için gocunmaz.

Idefiks soyağacı kurumunun iyi işleminin nöbetçisidir. *Asteriks Hispania'da* albümünün kapağı simgesel bir anlam taşır: Galya ve Iber Yarımadası'nın görüldüğü bir harita fonunda bir ipten inen dört kişi. Asteriks okuyucuyu eliyle neşe içinde selamlar; onun hemen altında Obeliks'in bir kolunda Pepe vardır ve Pepe de küçük köpeği taşımaktadır. İp soyaçekim zincirini simgeler. En tepede, içlerinde en olgun kişi olan Asteriks bulunur ve arkasından yetişkinliğini henüz tamamlamamış olan ve kendisinde birçok bilinçdışı kimlikler oluşması nedeniyle vasisine karşı oğul işlevini gerçek anlamda yerine getiremeyen Obeliks gelir. Ondan sonra dil düzeyinde insanileşmeye ulaşamayan küçük köpeği taşı-

yan çocuk gelir. Bu soyun simgesel okumasının bu olması gerekir. Ama simgelerin tersyüz edilmesiyle aslında soyaçekim ilişkisini ters yönde okumak gerekir.

Vergilius *Aeneis*'te, Roma'nın kurucusu Aeneas Yunanlıların kuşattığı Troya'dan ayrıldığında üç kuşağı sahneye çıkarır: Sirtında babası Anchise vardır ve oğlu Ascagne'nin elini tutmuştur. Aeneas babasından kutsal eşyaları, babaların eşyalarını almasını ister. Burada aynı şema çıkar karşımıza. Üç kuşak eril soy zinciri içinde resmedilmiştir; oğul Ascagne'nin yerinde Asteriks; bütün albüm içinde Obeliks baba yerine Aeneas olarak bulunur; ve kucağında küçük bir çocuk vardır: Anchise olarak babayı temsil eden Pepe; gerçekten de Pepe Obeliks'e sözünü geçirir ve o da simgesel bir etkidir, burada gösterilen kuşaklar halkası içinde üçüncü terimdir. Obeliks Pepe'nin vasisi olarak birden *kucağında* babasının olduğunu fark eder ve çocuğun karşısında bilinçdışı çocuk tavırlarını yeniden yorumlar. Bu şemaya göre Idefiks'in yeri neresidir? Idefiks insanlık düzeyine ulaşmış hatta ötesine geçmiştir. Yapısal olarak kutsal eşyaların ve babaların eşyalarının yerini doldurur. Soyaçekim ilkesinin nöbetçisi, ata referansının konağıdır.

Kan-Bağlamak (Sang-Lier) ya da Kan Bağları Kurumu

Soy zinciri sorunsalında yabandomuzu da (sanglier) yerini almıştır. Çünkü Obeliks kan bağları kurumuna dayanan varlık olarak kanı bağlamak zorundadır. Henüz ayrılmanın üçüncü kurumu olarak ata kategorisine ulaşamayan kendisi dışında bütün çocuklar soyağacı ilkesiyle entegre olmuşlardır. Yabandomuzu yemek gerçek ve mecazi anlamda köklerini yeniden bulmaktır. Sözge-

limi *Galya Kulesi*'nde Asteriks'in duraksamalarına rağmen Obeliks çok sevdiği bir yemeğin kokusuyla orman içlerinde kaybolmuş bir eve doğru sürüklenir.

OBELIKS: Kökler yabandomuzları için iyidir ve yabandomuzları da bizim için iyidir. Böylece herkes mutlu olur, haydi gidelim!

Beslenme zinciri simgeseldir. Obeliks yabandomuzu aracılığıyla köklerle beslenir. Bu yemeklere özel düşkünlüğünün açıklaması budur. Çünkü unutmayalım ki Obeliks'in yarısı kazanın içindedir henüz: Kısmen narsisistik birikim içindedir. Bu nedenle bir türlü doymak bilmez. Zehirlenmiş bile olsa hiçbir yabandomuzu zarar veremez ona. Sözgelimi *Galya Kulesi*'nde hancı Odaliks'in fark ettirmeden tabağa koyduğu uyku verici ilaçtan etkilenebilir:

ASTERIKS: Ama Obeliks, uykun gelmedi mi senin?

OBELIKS: Uyku? Hayır... Sadece biraz acıktım. Bu yabandomuzu ağızda farklı bir ölüm tadı bırakıyor!

Kelime oyunlarını anlamaya çalışmak gerekir: Obeliks ne zaman bir yabandomuzu yese arka planda bir ölüm duygusu canlanıyor, geç kalmış bir şey can buluyor: Yeniden ata referansı yani soy zinciri borcu bilinci doğuyor. Çünkü hiç kimsenin kendine ait bir temeli yoktur. Herkes bedenini soy zincirine borçludur. Obeliks sürekli gücünün sırrını oluşturan bu gerçekten beslenir.

Atalarla ilgili ad simgesini taşıyan Pepe ise kısa süre içinde bilmediği bu yemeği beğenir. Hatta açık denizde Obeliks'in onayını almadan yabandomuzu isteyen ilk kişidir. Unutulmaz bir kulübede Asteriks'e baskı oluş-

turmak amacıyla İdefiks, Pepe ve Obeliks'in nefeslerini tutmalarına tanık olunur. Soy zinciri simgesinin yeniden ortaya çıktığı mükemmel bir diyagonal içinde, en küçükten en büyüğe doğru ve yüzleri mosmor halde dizilmişlerdir. Pepe'nin, ozanın şarkısı, Jacques Brel'in *Bonbons* parodisinden beslendiği o zaman anlaşılır: "Siz yabandomuzları getirdim... Yabandomuzları o kadar güzel ki!" Yabandomuzu iksir, kökünden sökülmuş ağaç ya da taş anıt gibi soyaçekim ilkesinin bir simgesidir.

Yabani domuz: Soy zinciri ilişkisinde bir sapma. - Asteriks Korsika'da yabandomuzunun adı geçmez kesinlikle. Güzellik adasında sadece "yabani domuzlar" vardır. Yabani domuz daha çok mutfığa özgü bir spesiyalitedir ve her klan için bir referans simgesidir. Sözgelimi şefler birbirlerini tanımak için domuz sesi çıkarırlar, öyle ki Obeliks domuzların homurtularını fark edemez duruma gelir. Böylece yabandomuzu ile yabani domuz ve yabani domuz ile klan şefleri arasında bir yer değiştirme durumu gerçekleşir. Şefler tıraşsızdır ve sırtlarında giysi yerine hayvan postları bulunur. Bir mağarada toplanmaları tarihöncesi sahnelere gönderme yapar. Her homurtunun bir adın yansması olarak kabul edildiği paralel bir adlandırma yöntemiyle klanlar aynı vasi hayvan simgesi altında ilkel kabileler gibidir.

Gerçekten de yabani domuz Galya köyündekinden farklı bir kan bağı tipi getirir: Kadının ancak aile ya da klanı içinde aşk ilişkisi kurabildiği bir bağ. Okatari-netabellaçiçiks Asteriks'i uyarır bu konuda: Obeliks kendisine içecek bir şey ikram eden Karferiks'in kız kardeşine vahim bir saygıda kusur işlemiştir. Genç kadınla

ilişki kurabilme hakkına sahip tek kişi onun babası ya da efendisi rolündeki erkek kardeşidir. Evin kanunu budur. Uyarı Karferiks ve köydeki evlerde arama yapan lejyoner Siansinfus arasında geçen komik sahneyi hazırlar. Romalı genç kızı doğrudan doğruya muhatap alarak temel bir yasağı çiğnemiştir. Karferiks kız kardeşine içeri girmesini emreder, sonra lejyonere öldürecekmiş gibi bakar uzun uzun ve genç kadına hoş bir imayla cinayet dürtüsüne teslim olur. Bir kadın kurumsallaşmış sınırların dışında bir evlilik yaptığında aileler arasında düşmanlıklar baş gösterir. Bu bağlamda Figateliks ve Okatarinetabellaçiçiks arasındaki nefret örnek gösterilebilir ve bir ilk versiyona göre Karferiks ilk kökenini açıklar bunun:

Yaşlılar büyük amca Okatarinetabellaçiçiks'in, Figateliks'in atalarından biri tarafından bir kuzenin aşık olduğu Tala-soterapiks klanından bir kızla evlendiğini söylüyorlar...

İki klan bir kadının kendi klanı dışında evlenmesi dolayısıyla çatışıyor. Dostlar arasında yabancı domuz paylaşılır ama kadınlar paylaşılmaz. Bir kadın klandan ayrılınca ölesiye kıskançlıklar baş gösterir. Her şef kendi klanında ve kendi ailesinde yabancı bir domuzdur: Kanın getirilmiş kesin sınırlar dışında karışmamasına göz kulak olur. Dolayısıyla “domuz” sözcüğü ve “yabancı” sıfatının anlamları aşağılayıcı ve kötileyicidir. Burada söz konusu olan düşüncelerin kesişmesi ve yerlerin karışmasıdır. Karferiks simgesel anlamda kız kardeşinin kardeşi, babası, efendisi hatta sevgilisi olma hakkına sahiptir. Kendine özgü arzular ve tam bir kıskançlık duyguları içinde bütün yerlerin sahibidir. Bu koşullarda öteki

sadece bir rakip ya da düşman olabilir. Kız kardeşle konuşmak aşkın kendiliğinden gelişmesine saldırmaktır. Soy zinciri bağlarındaki bu geriletici kurumun içerdiği narsisizm payı fark edilmektedir: Ata, kuşaktan kuşağa mücadelenin ne pahasına olursa olsun yeniden yorumlanması gereken fantazması haline gelmiş bir kendi biçimini temsil edecektir. Yazarlar gülünç bir biçimde akrabalık bağlarındaki uzaklaşmanın üstünde dururlar ve bu kimlik saptama olgularının gülünç yanlarını ön plana çıkarırlar.

Bu narsisisk kan bağları kurumunun ortadan kalkması için güvence veren üçüncü bir kişinin gelmesi gerekir: Bir bölünme ilkesi olarak değer taşıyan yabancı domuzun vasilik simgesine dönüşen bir referans. Aleria Savaşı sırasında bu kurum, Napolyon destanı referanslarıyla ortaya çıkmıştır: “Donuk ve iç karartıcı ova” ifadesi Waterloo’yu anımsatır ve Okatarinetabellaçikiks “Napolyon ordusu”nun klanlarını niteler. Her klan soyunun başında komik bir biçimde her grubun kimliğini gösteren bir “GROINNK” yansıması vardır ve bunun anlamı şudur: “Bütün muhafız askerlerim burada.” Bu sözcük bir domuz referansı içerir çünkü “homurdanmak” fiilinden gelir ama narsisisk bir kan bağı sembolizminin yerini tarihin ufkunda ünlü bir torun düşüncesi alır. Çünkü sözcük tarihsel olarak I. Napolyon döneminde eski muhafız askerlerini belirtir. Güneş Aleria Ovası üstüne doğmaktadır, güzel bir gelecek vaat eden yeni bir şafak vakti başlamaktadır.

Şuraya bakın, birlik geç kalmış... Ah, şefleri Osterliks erken kalkmamış... Bu Osterliks’in uykusu çok meşhurdur zaten.

“Austerlitz güneşi” cinası sayfanın altında, sağında ve solunda yer alan son bir haneyle gösterilmiştir: Napolyon’un kendisinin meçhul habercisi biçiminde çok parlak bir fon üstünde Okatarinetabellaçıkıks’ın yakın çekim yüzü. Savaştan sonra, sırtındaki çulun astarına imparatoru hatırlatan kibirli bir tavırla halkı için bir kader çizer. Bu Napolyon kültü düşüncesi aynı zamanda antiemperyal bir mitoloji geliştiren bir çizgi romanda şaşırtıcı gözükebilir. Ama burada önemli olan bir figürün üçüncü kişinin mantıksal işlevinin yerini alması ve çok eskilere dayanan klan çatışmalarına bir son vermesidir.

Ad, Ulusal Referansın Soy Zinciriyle İlişkili Kaydı

Asteriks’te kahramanların adlarının özel ekleri vardır ve bu ekler bu kahramanların hangi uygarlığa ya da hangi ülkeye ait olduklarını gösterir. Ülke adının işlevi tam anlamıyla bir akrabalık kurumudur. Bu bağlamda *Asteriks Belçika*’da’da şef Göselambiks’in, Abrarakursiks, adamlarının ve kendisinin Belçikalı olup olmadığını sorduğunda verdiği cevap örnek gösterilebilir:

Belovak, Suession, Eburon, Atuatuk, Nervien, Sötron, Grudi, Levak, Hlömoksi, Geldumn, Menapien bizim adlarımızdır, Belçika ise soyadımızdır.

Çok sayıda Belçika kabilesinin adını kullanan yazarlar Belçika’nın ulusal birliği sorunuyla ilgili ünlü bir formülasyonla alay ediyorlar: “Flamanlar ve Valonlar sadece adlardır, Belçika bizim soyadımızdır.”¹⁴ Bu formü-

¹⁴ M. Voisin, 1987, s. 112-119.

lasyon ülke adıyla karışan eğretilmeli bir soyadı aracılığıyla soy zinciriyle ilişkili üçüncü bir unsur kurgusunu getiriyor. Bu albümde Valonlar ve Flamanlar arasındaki dilbilimsel çatışma öksemanları yiyen Menapien ve Nervien şefleri aracılığıyla alaya alınmıştır. “Belçikalılar” ve “Belçika” simgeleri kabileleri birbirlerine bağlamak amacıyla bütün yurttaşların soyadı gibi üçüncü bir kurum rolü oynarlar.

Ülkenin simgesel işlevi kişilerin adlarında yer alan üçüncü bir soy zinciri gibidir. Nervienler ve Menapienler simgesel anlamda -iks soyadlarıyla birbirlerine bağlıdır. Yiğitlik konusunda Abrarakursiks ve Belçikalılar arasındaki çatışmayı gülünçleştiren de “Kelt Galya’sı” Galyalılarıdır. Şunu da belirtelim ki Bretonların çoğunun soyadları -aks’la biter. Sondaki bu -ks Galyalılarla simgesel bir akrabalık bağını gösterir. Gerçekten de yazarlar Bretonları “Galyalıların torunları” olarak gösterirler. Hatta bunlardan bazılarının -iks’li soyadları vardır: Sözelimi Hibernia’lı MacAnoterapiks ya da Kaledonyalı O’Torinolaringologiks. Dolayısıyla bir atadan gelir gibi bir ülkeden gelinmektedir ve bu geliş adlara yansır.

Asteriks Korsika’da’da iki adlandırma mevzuatı birlikte yer almıştır: Domuz homurdanması taklidi “gro-innk” klanların otarsik kimliklerine denk düşer. Buna karşılık -iks’liler Korsikalıları tek ve aynı aile içinde gösterirler. Sözelimi Aleria Savaşı’nı yorumlayan ufak tefek dört ihtiyar her kahramanı ada soy zinciri içinde gösterirler.

-Heretiks dört Romalıyı kılıçla kovalayan Paleontolojiks’in kuzeni değil mi?

-Hayır! Paleontolojiks Apatiks’in kuzeni.

- Tabii! Apatiks koca sütunu Romalıların üstüne deviren.
- Heretiks centurio'yu ısırın Plendetiks'in kuzeni.

“Aile toplantıları olmasa bir araya gelme fırsatı bulamayacağız kesinlikle” der ihtiyarlardan biri. Soyadlarıyla ilgili ekler adaya özgü akrabalık simgesini doğrularlar. -İks’li soyadları bu referansların ötesinde tarihin ufkunda Korsikalıları Galya’ya yani Fransa’ya bağlarlar.

Böylece *Galya Kulesi*’nde Galya Fransa’sı bir soy zinciri statüsü kazanır. Genel müfettiş Flördelotus ülkenin geri kalan bölümünü ayırmak için köy çevresinde bir kazık duvarı oluşturur. Asteriks isyan eder ve her bölgeden mutfak spesiyaliteleri getireceğini söyleyerek Romalı’ya meydan okur. Toplanan yurttaşların önünde yere anakronik bir biçimde bugünkü Fransa’nın sınırları olan Galya’nın sınırlarını çizer. Bu harita sadece coğrafi bir tasarım değildir. Yurttaşlar bu altıgen biçim aracılığıyla -iks’li soyadlarının geldiği kimliklerini düşünürler. Böylece Asteriks resmi soyun kesinliğini örgütler. Asteriks ve Obeliks bu simgesel özün çevresini dolaşacaklar ve yolculuklarından mutfak deneyimleriyle dönecekler, böylece soyaçekim referansı her birinde canlı kalacaktır. Son şölende ikram edilen spesiyaliteler yabandomuzuyla eşdeğerdir bir anlamda.

Taş anıt, yabandomuzu, İdefiks’i ağlatan ağaç, altıgen ve ad... Galya köyünde kurumsallaşan kimliğin soyaçekimle ilgili simgeleri... Bu analizi çok etkileyici bir düşünce güçlendirecektir: 1963’te *Pilote*’ta yayımlanan aynı adlı öyküde Obeliks’in Breton soyu Obelisch’in soyağacı.¹⁵ Obeliks sırtında, taş anıt yerine kökünden sö-

¹⁵ *Pilote*, 172-186. *Galya’ya Dönüş*’te de (2003) yer alan öykü.

külmüş bir ağaç taşır ve ağacın dallarında tümüyle bir soy vardır. Resmin ortasındaki hanedan arınası kızartılmış bir yabandomuzu görülür. Yazarlar soyadının -iks ekini geliştirerek eğlenirler ve bu ek erken Ortaçağ döneminde -isque ve Yüz Yıl Savaşları'ndan itibaren de -isch olur. Bir değiştirme ve eşdeğerlilik oyunu içinde soyağacı simgelerinin tümü yeniden bulunur.

Asteriks'te bu sorunsalın kimliksel bir etnik göndergeyle hiç ilgisi yoktur. Ütünde son bir soya doğru yükseleşin bulunduğu nedensel destek noktasını fark ettirmeyi amaçlayan tümüyle mantıksal bir sorgulamadır bu. Köy kurumları köken sorununun dayandığı yapısal çıkmazı hatırlatırken bireylerin dünyasındaki bir dışsallık ilkesini ve radikal bir önceliği kesinlerler. Bu mizanzenin simgesel bir hadımlaştırma değeri vardır ve bireylerin narsisizmini engeller.

KÖY RİTÜELLERİ, KİMLİĞİN SİMGESEL KURUCULARI

Kurumların simgesel etkisi sadece soyaçekim simgelerine dayanmaz. Aynı zamanda dans, kavga, şölen ya da kovma yol yöntemi gibi düzenli uygulamalara dayanır.

Dans ve Kavga: Ritüelleşmiş Bir Cinsiyetler Ayrılığı

Galya köyünde insanların ve kadınların yerleri açık seçik biçimde ayrıdır. Cinsiyet ayrımı öncelikle ad verme aracılığıyla kurumsallaştırılmıştır. Sözelimi dışı adlarının özel ekleri -in'dir. Öte yandan kadın eşlerin kendi alanları ve kendilerine özgü nitelikleri vardır. Ev kadınıdır ve ev işleriyle ilgilenirler. Kadınlar topluluğun

birliğin kutlandığı son şölene ender olarak katılırlar. Son vinyette bazı dişi silüetleri görmek için dizinin son albümlerini beklemek gerekir. Kadınlar iksir de içmezler ve bu bağlamda tek istisna büyücünün özel olarak iksir dağıttığı *Kâhin* epizodudur.

Erkek ve dişi hatlarının ayrılması dans uygulamasında kurumsallaşmıştır. *Asteriks Normandiya*'da erkekler ve kadınlar iki sıra oluştururlar ve birbirlerine dönüktürler, bakışumlu adımlar atarlar. Balıkla ilgili topyekün bir kavga olan öteki ritüel için de aynı şey söz konusudur. Kavganın iki önemli aktörü her zaman demirci ve balıkçıdır. Setotomatiks kaba kuvveti ve erkeklik gücünü temsil eder. Mesleği simgesel olarak onu karakterin erkekliğini oluşturan biri gibi gösterir. Buna karşılık balıkçılık kadınların evrenidir: Buluşmaların ve dedikoduların ayrıcalıklı yeri. Demircinin hasmına yönelttiği alaycı düşünceler aynı zamanda kışkırtma gibidir... Sanki Ordralfabetiks mesleki anlamda kayboluşuyla erkeksi özelliklerini yitirmiştir... Bu söylenmeyenin Ordralfabetiks'i kendi dışına atma gibi bir gücü vardır. Her zaman imalardan kuşkulanan asık suratlı ve homurdanan biridir ve bu huysuzluğu nedeniyle de işini her zaman istemeye istemeye yaptığı sanılır. Gerçekten de kadınlar arasında çalışan tek erkektir. Erkekler kendi aralarında balık kavgası yaparlarken kadın dünyasından ayrılmasının simgesel işaretlerini yinelerler.

Ayrıca balığın analık simgesi gibi bir işlevi de vardır. Bu sadece "mer" (deniz) ve "mère" (anne) sesdeşliğine bağlı değildir: Balıkçının karısının adı Ielosübmarin'in adının güçlendirdiği bir yakınlık. Bu aynı zamanda *Büyük Yolculuk*'ta kendisinin de dile getirdiği gibi hiç balık yemeyen Obeliks'in kompleksine bağlıdır.

Sadece balık satın alma olgusu bile ödemek istemediği psişik bir bedel gibidir onun için. *Asteriks Hispania'da*'da sadece bu konuda övgüler yapmaya razı olur ve değiş tokuşun niteliği konusunda bir anlaşmazlık onu kısa süre içinde Ordralfabetiks'le karşı karşıya getirir. Balık, bedelini kurtulmakla ödediği ve bir daha geri dönmesinin söz konusu olamayacağı bir şeyi simgeler. Ayrıca Pepe'nin, doğal bir biçimde kayıp annenin aranması olarak istediği ilk besin maddesidir. Bu açıdan bakıldığında *Asteriks Hispania'da*'nın sonunda Obeliks'in, annesine sitem ettiği iç yakan şarkıya demircinin feryadının ("Bir balık! Bir balığa saltanatımı veririm!") karışması anlamsız değildir. Dolayısıyla kavga etmek ve gelen darbelerin işaretlerini taşımak anne imajından kopmaktır. Hâlâ balığa yapışıldığının söylenmemesi gerekir. Bu açıdan kavga soy zinciri ilkesinin iyi işlediğine tanıklık eder. Pepe ve Idefiks zevkle katılırlar bu gösteriye. Kavga hatların ve yerlerin ayrılmasını doğrular.

Kovma Yöntemi; Soy Zinciri Borcunun Bildirilmesi

Asteriks ve Çorba Kazanı'nda Abrarakursiks kahramanı bir komşu kabilenin şefi Moralelastiks'in köye bıraktığı içi para dolu bir kazanı muhafaza etmekle görevlendirir. Asteriks sabah erken bir saatte kazanın boş olduğunu fark eder: Kulübesine girilmiş ve paralar çalınmıştır. Aynı gün köy meclisinde sorguya çekilir ve Abrarakursiks kabilenin şaşmaz yasaları adına köyden kovulmasını ister.

Bu önlem haksız ve şaşırtıcı gelebilir çünkü köylüler onun hırsız olmadığını çok iyi bilirler. O halde Asteriks niçin dışlanmıştır? İşte topluluğun çıkarı için bireyi

reddeden keyfi, sert ve ilkel yasalar. Rahatsız edici olan Asteriks'in başka bir kabileye ödenecek tazminat bağlamında para gibi görülmesidir. Burada söz konusu olan insanın "şeyleştirilmesi"dir ve bireyselliğin değerlerini ön plana çıkaran bir çizgi romanda anlaşılır bir şey değildir bu. Ve köy bireyin kendisinden uzak düşülen bir şey olduğu, önlem olarak bir tazminat gibi bırakılan biriktirilmiş bir obje olduğu gerçek bir kurban yöntemi geliştirir.

Bu yöntem eski Roma hukukunda geçerli olan, daha sonra yerini Iustinianos yasalarının aldığı noxalis'i hatırlatır.¹⁶ Buna göre kurbanı bir tazminat verilmemesi durumunda baba suç işleyen çocuğunu terk etmek zorundaydı. Medeni kanunun sivilleşmesi, çocukların özgürlüğünün çağdaş ideallerine doğru bir bireyselleşme yönünde gelişmesine rağmen çocuğun "şeyleşmesi" yaygın, meşru olguydu. Pierre Legendre çocuğun terk edilmesi olgusunu destekleyen antropolojik temeli irdelerken onu bilinçdışının işleyişine bağlar.¹⁷ Bu meşru yöntemin anlamı şudur ona göre: İnsanlar öncelikle eşya gibi, birinin imajları gibi doğuyor. Biz kendi bireyselliğimizi yaşamadan önce ötekilerin, ana babaların parçasıyız tam olarak. Ve soyağacı objeleri düzenleyen ilkedir ve bunu yaparken insanlara hukuksal kategoriler içinde meşru adlar verir. Adlandırma yöntemleri ve çocuğun terk edilmesi olgusu bir borcu, bir alacağı gösterir: Bunlar hiç kimsenin kendi kendisini oluşturmadığını çünkü herkesin bir alışveriş, bir değiş tokuş düzeni içinde var olduğunu ve bu düzen içinde kuşaklar arasında biriktirilmiş bir obje olduğunu hatırlatırlar.

¹⁶ J. Ellul, 1961, s. 349 ve s. 610-612

¹⁷ *Agy.*, 1985, s. 27-29.

Gerçekten de Asteriks bir parçasını kendi kimliğini oluşturmalarını sağlayan meşru sisteme borçludur. Ödemesi gereken borç maddi değil soyağacıyla ilişkilidir ve akrabalık kurgusu gibi köy kurumlarına yöneliktir. Bununla birlikte Asteriks para peşine düşmüştür ve kazasını parayla doldurmaktan başka bir şey düşünmez. Safça amacın kazanı soğan çorbasıyla doldurmak olduğuna inanan Obeliks’le ilk anlaşmazlık burada baş gösterir ve bu durum Asteriks’i kendisinden uzaklaştırır. Kahraman daha sonra Petibonum kampı lejyonerlerini suçlar ve daha sonra kusursuz günah keçileri olan korsanlara saldırır haksız yere. Operasyon başarısız olur ve o zaman da Asteriks para kazanmayı amaç edinir. Yitirme yönetimini reddetmesi onun değerler mantığını altüst eder. İş bir Roma bankası olan “Kredi Latin”i soyma girişimine kadar götürür.

Maceranın sonunda Asteriks kovulmayı kabul eder. Eli boş olarak Moralelastiks’in yanına dönmeye karar verir ve bir daha geri gelmemek üzere terk eder ülkesini. Yürek yakan bir sahnedir bu, iki dost birbirlerine sarılırlar ve bu arada Idefiks de dehşet içinde olur. Kahraman yitimi, acıyı, kurban olmayı kabullenir. Bir soy zinciri kozundan, biriktirilmiş bir objeden başka bir şey değildir. Artık köyün kurucu değerleri adına para işlevi olmayı kabullenmiştir. Bu simgesel hadımlaş(tır)ma patetik bir biçimde Obeliks’in ikinci doğumunu hatırlatır. Obeliks *Şefler Savaşı*’nda kendi bedenine yazılmış eksikliğini simgeleyen büyücünün kazasını sürüklüyordu. ağlayarak. Aynı şekilde 27. sayfanın son vinyetinde Asteriks eksiklikle acılı bir entegrasyonu simgeleyen kazasını sürüklüyordu acı içinde. İki kahraman, kazan ve Obeliks’in tencere biçimindeki karnı arasındaki simetri

bu imaja şaşırtıcı simgesel derinlik verir. Öte yandan Asteriks'in köyün en iyi temsilcisi, en mükemmel çocuğu olması öznel farklılaşmanın hiçbir zaman tam olmadığını ve bunun sürekli düşünülmesi gerektiğini gösterir. Bu açıdan bakıldığında Asteriks ve Obeliks arasında tam bir eşitlik söz konusudur, aynı insanlığı ve aynı antropolojik koşulu paylaşırlar ve böylelikle her biri ayrı bir varlık olur.

Şölen Ritüeli

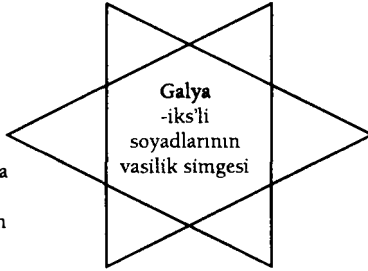
Her macera herkesin katıldığı bir şölenle son bulur. Büyücü, şef ve ağacının yanında bağlı halde duran ozan... Şişlere geçirilmiş yabandomuzları kızartılır ve köklerden kopmanın bekçisi Idefiks'in varlığı manzarayı tamamlar. Bütün son vinyetler sistemin şu ya da bu unsurunu özel bir biçimde ön plana çıkarırlar: Şefin özlü sözü ya da ikinci doğumun Obeliksvari simgesi taş anıt. Şef olmadığında Bonemine'in ona indirdiği kalkan darbeleri kafalara düşen gök kurgusunu hatırlatırlar. Ozan tehdit görmeden şölene katılabildiğinde şarkılarıyla durumun aydınlatılmasına olanak verir ve böylelikle yeterince değerlendirilen bir motif oluşturur. *Büyük Yolculuk*'ta Ordralfabetiks şölende surat asar ve eşinin kendisine uzattığı balık tabağını geri çevirir. Bu hor görme durumu erkek ve dişi, anaerkil ve babaerkil çizgilerin ayrılmasını yeniden gündeme getirir.

Böylece şölen köyün simgesel durumunu oluşturan farklı unsurları sahneye koyar. Kurgusal bir süreklilik zamanı oluşturur ve bu zaman içinde herkes için meşruiyet oluşturan sahne gelişir. Bu sahne altıgen bir yıldızla gösterilebilir.

Panoramiks ve iksir:
Simgesel kopuş

Yabandomuzu: Kan bağlarının
soyağacı simgesi

Asuranseturiks
Bağlanmış ve ağzına
tıkaç sokulmuş:
Adlandırılmayanın
sınır durumunun
hatırlatılması



Ağaç: Idefiks'in
nöbetçisi olduğu
köken bağları
simgesi

Abrarakursiks ve
kafalara düşen gök
düşüncesi: İktidarın
yok edilmez
dışsallığının sahneye
çıkması

Taş anıt: Obeliks'in ikinci
doğumunun soy zinciri
simgesi

24 albümden 10'unda anlatıcı şenliğin “yıldızların altında” ya da “yıldızlı gökyüzü altında” geçtiğini belirtir ve bunun sonucunda *Galya Kulesi*'nde gastronomik yıldızlarla bir cinas oluşur. Yıldız referansı *Sezar'ın Tacı*'ndan başlayarak sistematik hale gelir. Böylece her şey dizinin yapısal simgesi olarak *Asteriks* adı içinde yer alan motifi gösterir gibi olur.

Bu simgesel yapının işlevi gerçek bir akrabalık kurusu gibidir: Yurttaşları, kendilerini aşan ayırıcı bir kurumla bir üçgenlere ayırma ilişkisi içine sokar. Mutlak bir boşluk olan mantıksal kategorinin düşünülmesine götürür. Böylece köyün temeli kutsallığa dayanacak mıdır? Çizgi romanda dinsel bir kutsallığın aranması boş bir çabadır. Tanrılar referansı bütünüyle folkloriktir. Burada edebi ütopyanın genel karakteristiği söz konusudur: Ütopya dinsel bir aşkınlık söz konusu olmaksızın

gerçekleşmiş insani bir yaratım olmak ister. Bir tür sivil “açınlama”dan gelir.¹⁸ Ütopyanın metafiziği olan toplumsal yaşam kurumudur.

Bununla birlikte Pepe kişiliği bağlamında, ilginç bir biçimde “kutsal” referansı söz konusudur. Sözcüğü topluluk içinde uluorta telaffuz eden Abrarakursiks’tir: “Obeliks onu sana emanet ediyorum! Bu çocuğun kutsal olduğunu unutma sakın!” Pepe bir simgedir. Karakter gücü ve hiç eksik olmayan baba ve atalar referansı onu soyaçekim ilişkisi sembolü, soyun kestirme bir özeti durumuna getirmiştir.

Dolayısıyla çocuk gibi Galya altıgeni, taş anıt, yabandomuzu, ağaç hatta Idefiks de “kutsal” olarak nitelendirilebilir. Herkes nedensellik üstüne soyağacı sorgulamasının mantıksal bir çıkınaza götürdüğünü hatırlatır. Soyun son bulmasının ötesinde boşluk vardır. Ve simgelerin yücelttiği ayrı yer. Burada “kesmek, yarmak, ayırmak” anlamına gelen ve “temple” (tapınak) sözcüğünü veren Yunanca *temnô* kökünden gelen *templum* sözcüğünün etimolojik anlamını buluruz. *Templum*’un sözcük anlamı “kesilmiş olanın bulunduğu yer”dir.¹⁹ Böylece kutsal ayrı yeri yücelten olarak tanımlanabilir, bu da insanların dünyasına *indirgenemeyen* radikal dışsallığın yerini belirler. Çizgi romanda bu yer bütünüyle yapısal ve mantıksal bir gereklilik olarak öne çıkarılmıştır. *Asteriks*’in metafiziği kesinlikle dinsel değildir.

Böylece köy demokrasisinde iktidar emir veren bir merkez olarak silinse de kurumların topluluk üstündeki

¹⁸ R. Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, yay. Université de Bruxelles, 1999, s. 19.

¹⁹ Bkz. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 2 c., 1980-1983, s. 1103-1104.

simgesel egemenliği tam anlamıyla hissettirir kendini. Sakinler gizli bir yapı sayesinde insanların yaratılmasına indirgenemeyen bir unsur olduğunu kabul ederler ve mutlak gücün bilinçsiz fantazmalarından öznel olarak ayrılırlar. Sivil dünyanın özerkliği ne olursa olsun kurumların temelinde direnen ve köyün ve bireylerin kimliğinin oluşturduğu simgesel olarak üremiş bir dışsallık vardır.

BÖLÜM II

İktidarın Mutlakiyeti

Roma İmparatorluğu'nda ve Mısır Krallığı'nda sivil toplum Galya köyündeki kadar özerk değildir. Hükümdarın eğilimi bütün yetkileri elinde toplamaktır. Mısır monarşisi teokrasidir oysa Sezar otokratik bir yönetim biçimi getirmiştir. Dolayısıyla geniş anlamda bir mutlakiyetçilikten söz edilebilir.¹ Her iki rejim de toplum üstünde yetersiz simgesel bir egemenliğe sahiptir. Roma İmparatorluğu güç gösterilerinin ötesinde aşırı bir dekadansın sayısız işaretini taşır kendi içinde: Görevlerini kötüye kullanan bir yığın insan vardır imparatorluk içinde ve bitmek tükenmek bilmeyen zevku safa alemleleri ancak arenalardaki gösterilerle dengelenebilmiştir biraz. Sistem içinde hiç kimse yerini bulabilmiş olduğuna inanmaz. Herkes karakteristik bir biçimde Sezar'ı taklit

¹ Raynaud & Rials, s. 1. Etimolojik olarak mutlak hükümdar "yasalara bağlı değildir": *Princeps legibus solutus est*. Mutlak gücü tüm cismani kurumlardan bağımsız ya da hemen hemen bağımsızdır.

etmek ister ve hırsla birlikte kıskançlık yaygınlaşır. Mutlak güce sahip kraliçesinin vesayeti altında hiçbir şey yapacak gücü kalmadığından Sezar tarafından açıkça “dekadan” görülen Mısır halkı için ne demek gerekir peki? Uygarlığın üstünde kara bulutlar esmektedir kesinlikle. Sezar rejimi Tocqueville’in anladığı anlamda “demokratik” olan bir genellik içinde despotiktir. Gerçekten de bireylerin toplum içinde yükselme arzuları eşitlikçilik taleplerine tanıklık eder. Buna karşılık Mısır teokrasisi “aristokratik” tipte donmuş bir topluma denk düşer: Olası bir eşitlik düşüncesi bile yoktur. Sadece koşulların dokunulmaz hiyerarşisi ilkesi geçerlidir. Bununla birlikte egemen mutlak güce sahip olsa da ve gerçek iktidar organı ve mutlak güç sembelleri arasında ayırım mümkün olmasa da bireylerin durumu sorunsal gözükmektedir. Bu durumda siyaset, hangi değişimler pahasına aklı egemen kılabilir?

SEZAR, IMPARATOR-DIKTATÖR

Sezar ve Kleopatra’nın rejimleri gücün kökeni bağlamında farklılık gösterirler. Sezar *Asteriks Gladyatör*’de diktatör olarak gösterilir. Diktatörlüğün kökeni derin kriz dönemlerinde devlet otoritesini yeniden sağlayabilmek için yönetimin geçici olarak tek bir kişiye teslim edildiği olağanüstü durumdur. *Asteriks*’te yönetim bağlamında bir süreden söz edilmez kesinlikle. *Asteriks Lejyoner*’de Scipio Sezar’a “gasıp” der çünkü cumhuriyet kurumlarının yerine sürekli bir otokratik iktidar getirmiştir.

Yazarlar tarihsel gerçekliğin tersine onda krallık değil, *Sezar* unvanı alan ardıllarına anıştırma bağlamında

imparatorluk hırsı görürler. Korsikalı Oktavianetabellacı bu düşünceye kesinlikle karşıdır: “Sezar’a şunu söyle: Hırsları ne olursa olsun... asla imparator olamayacaktır...” Sezar daha birinci albümden başlayarak *imparator* niteliklerine sahiptir: Başında muzafferlerin taktığı defne yapraklarından taç vardır. İS 38’den başlayarak Octavianus bu unvanı *praenomen* olarak kullanmıştır öyle ki sonunda yüce iktidarı *imparator Sezar* olarak ifade eder. Karışıklık bilinçli olsun bilinçsiz olsun, yazarların kaygısı öncelikle Sezarvari mutlak güç arzularına dikkat çekmektir.

Zayıflamış Bir Senato, Yozlaşmış Bir Siyasi Kadro

Sezar eski rakiplerinin itaatini satın almış ya da kurumsal etkilerini sınırlamıştır. On beşinci albüm *Kavga*’da Senato’nun gecikmeli olarak sahneye çıkması cumhuriyet kurumlarının gerilemiş olduğunu gösterir. Sezar, egemenliğini sınırladığı için Senato’nun kendisinden intikam almak istediğini söylediğinde tarihsel gerçeklik kesin biçimde açıklanmıştır. Meclis gerçek iktidardan yoksun gözükür. Dış siyaseti kesinlikle denetleyemez ve Roma devletinin gerçek yöneticisi değildir. *Asteriks Belçika*’da Senato uyuklayan görevliler topluluğu olarak gösterilir. Karikatür V. Cumhuriyet’in yasama gücünü hedef alır: Amfi Lüksemburg sarayının kubbesini ve toplantı da başbakana mecliste soru sorma sahnesini hatırlatır.

Rejimin etkili şahsiyetlerinin çoğu liderlerine ihanet eden eski Pompeius yandaşlarıdır. *Obeliks ve Arkadaşları*’nda Sezar’ın danışmanları lüks ve safahatle gevşemiş ve yozlaşmış askeri görevlilerdir. Çıkarlarını sürdürmek

isteyen mevcut iktidarın yozlaşmasını ve tutuculuğunu temsil ederler bunlar. Laytmotifleri sorunları incelemek ve dosyaları saklamak ya da incelemeleri bir sonraki yemeğe bırakmak için komisyonlar ve alt komisyonlar oluşturmaktır; aynı zamanda çağdaş siyaset uygulamalarını hatırlatan bir yığın satirik özellik.

Dizi siyasal sınıfın zayıfladığı ve yozlaştığı bir rejim tablosunu anlatır. Sezar hayalet bir cumhuriyetin efendisi olarak hüküm sürer.

İtaat Eden Bir Ordu

Romalı askerler Roma'dan çok Sezar'a bağlıdırlar kesinlikle. Lejyonerler yüce komutanlarından ödül ve terfi beklerler. Bir lejyonerin söylediği gibi "sevimli" işgalciler değildir onlar ve amaçları zengin olmaktır. Yazarlar gülünçlük hedefinin ötesine geçerek tarihsel gerçeklikle buluşurlar. İÖ 50'de ordu Senato'nun, yüksek devlet görevlilerinin ve halkın yüce güçlerine sadık olmaktan ve itaat etmekten çok kendisine zafer ve para veren karizmatik liderine bağlıdır. *Asteriks*'in lejyonerlerinden çoğu *Galyalı Asteriks*'te gördüğümüz Caligula Minus gibi "para ve şöhret" peşinde olan ama kısa süre içinde pişman olan gönüllülerdir: "Gidin yazılın, tekrar yazılın, bir daha yazılın!" demeye başlarlar alaycı bir şekilde. Kimileri de özellikle Korsika birliklerini desteklemek amacıyla zorla silah altına alınmış askerlerdir.

Birazcık iksir için centurio'lar devlete karşı çıkabilecek kadar güçlü hissederler kendilerini. Bu bağlamda Sezar'ı devirmek için Roma üstüne yürüme planları yapan Caius Bonus örnek gösterilebilir. İÖ I. yüzyılda ülkeyi iç savaflara götüren ve cumhuriyeti gerileten, ko-

mutanlar arasındaki çıkar çatışmalarıdır. Sözgelimi *Asteriks Lejyoner*'de, 46'da Sezar'ın ordusuyla Pompeius ve Cumhuriyetçilerin yandaşı Scipio'nun ordusunun karşı karşıya geldiği Thapsus Savaşı'yla alay edilir. Sezar'ın otoritesini hasımları ya da bazı hırslı centurio'lar kıskanırlar ama bu otorite lejyonerler tarafından kesinlikle inkâr edilmez. *Kâhin*'de Petibonum kışlası centurio yardımcısı sonuna kadar iktidarın meşriyetine sadık kalır ve komutanının hırslarının önünde engel oluşturur.

Sezar özel muhafızlara sahip değildir ama çevresinde güvendiği savaşçılar vardır. Munda zaferiyle başlayan *Asteriks Hispania*'da albümünde onun en sadık muhafızlarına (X. Lejyon) bir anıştırma vardır. *Asteriks Belçika*'da da Sezar ordusunu savaş alanına kendisi götürür. Diktatörün her yerde gözü kulağı vardır. Tribunus (magistra) Fanfrelus'u büyük bir şaşkınlık içinde bırakarak gizlice ve kendisini ele vermeyecek bir kıyafetle, yanına çok az muhafız alarak Gergovia'ya gider; amacı zaferiyle ilgili hazırlıkların durumunu görmektir. *Galyalı Asteriks*'te centurio'yu cezalandırır ve onu adamlarıyla birlikte aşağı Moğolistan'a gönderir: Olası komik bir Sibiryana anıştırması. Sezar kendisinden korkan, kendisine saygı duyan ve itaat eden ordusuna hâkimdir. İktidarının ve gücünün temeli buna dayanır.

Büyülenmiş Bir Halk

Oyunlar, yarışmalar ve zaferler kitleleri büyülemek için kamu hukukunun tanımladığı sahnenin dışında yeni bir siyaset dilinin tiyatrosu gibidir. Oyunların amacı halkı eğlendirmek, olabildiğince aptallaştırmak ve siyasetle ilgilenmesini engelleyebilmektir. Bu bağlamda *Asteriks*

Gladyatör'de, Sezar'ın locasının üstündeki "Panem et circenses" (ekmek ve gösteriler) yazısı örnek gösterilebilir: Juvenalis'in (*Satirae*, 10, 81) sözlerinin anakronik tekrarı. Sezar, iyi bir demagog olarak Galyalıların bağışlanmasını isteyen halkın alkışlarını dikkate alır. Despot bilir ki kitleler hoşnutsa kendi iktidarı da güçlüdür: "Halk mutlu... Ben halkın hoşnut olmasını istiyorum." Bu sözler tarihsel olarak Sezar'ın *populares*'e (Demokrat Parti) bağlılığını ama aynı zamanda da halk eğlenceleri için büyük paralar harcayarak kitleler nezdinde popüler olmak amacıyla savurganlığa varan cömertliğini gösterir.

Kitleleri büyülemek amacıyla sunulan öteki gösteri zafer gösterisidir: *Asteriks Hispania'da* ve *Cesar'ın Tacı* aracılığıyla iki kez. Muzaffer, önünde liktörleri (elinde çomaklardan yapılmış bir demet bulunan bir tür balta-cı) ve yanında da başının üstünde tacını tutan bir köle olduğu halde dört beyaz atın çektiği bir arabayla kenti baştan başa kateder. Arkasında da Senato üyeleri, yüksek devlet görevlileri, ganimetleri taşıyanlar ve mahkûmlar bulunur. Yazarlar kulakları sağır eden alkışlar ve halkın coşkusu üstünde ısrarla dururlar çünkü Sezar'ın arzuladığı törenin amacı budur.

Böylece diktatör mutlu ve kendisiyle barışık bir halk, zayıf bir Senato, yozlaşmış siyasal kişilikler ve bütünüyle kendisine bağlı bir ordu üstündeki egemenliğinden güç alır.

EGEMENİN KENDİSİNİ MİTLEŞTİRMESİ

Sezar'ın gücü tanrılarla mitsel bir bağlantıya değil daha modern karakterli kişisel bir mitin yaratılmasına dayanır.

Kutsallaştırma, Modası Geçmiş Bir Arzu

Böylece *Galyalı Asteriks*'te kahramanın ilk kez ortaya çıkışı insan ve Tanrı ayrımını gösterir. Centurio Caius Bonus çadırında bilinmeyen bir yerden bilinmeyen bir ses İsa'nın sözleriyle alay ederken imparatorun pelerini görür: "Bana ait olan şeyi Sezar'a mı vermek istiyorsun?" Konuşan kimdir? İsa'nın kendisi olamaz çünkü yazarlar özellikle bu olanaksızlığın getirdiği zımnî anlaşma üstünde dururlar. "Sezar'ın hakkını Sezar'a, Tanrı'nın hakkını Tanrı'ya vermek gerekir" (Matta, XXI, 22) anıştırması kesinlikle gülünç ve anlamsızdır. *Galya Kal-kanı*'nda Sezar otoritesini göstermek için tanrısallığa gönderme yapar:

SEZAR: Beni kandırmaya çalışmak boş bir çabadır! Sezar'ı kandırmak tanrıları kandırmaktır ve tanrıların gazabı korkunç olur!

Ama tribunus Fanfrelus tam bir egemenlik tekniğinin söz konusu olduğunu kesinlikle bilir. Sezar'a içinden "patron" diye hitap eder. *Kavga*'da Jül Sezar'ın danışmanları J.C. derler ona: Bu hem İsa'ya hem de bir çatışma, tartışma ortamında kısaltına uygulamasıdır: "Ben İsa'ya asla ihanet etmedim!" diye haykırır içlerinden biri. İnsan olmuş bir Tanrı'nın karşısında, Roma'nın başında bir insan kendisini Tanrı yapmak ister ama kimseyi kandıramaz. Sezar Belçikalılarla savaştan kısa süre önce Roma tanrılarından yardım istediğinde komutanlarından biri tarafından alaycı ve muzip bir tavırla engellenir ki bu bağlamda referansın bütünüyle biçimsel olduğunu gösterir bu. Görüldüğü gibi Roma İmparatorlu-

ğu antikiteye yansıtılmış teokratik bir iktidar biçimine değil bizim siyasal modernitemize gönderme yapar.

Buna göre Sezar figürünün arkasında başka bir referans vardır: Modernitenin yeni insanı imparator Napolyon'u temsil eden referans. Aynı benzetme Sezar'ın "eski muhafız birliği"ni (ünlü X. Lejyon) denetlediği *Asteriks*'te de yinelenir: Fransızların imparatorunun eski muhafız birliğine doğrudan bir anıştırma. *Asteriks Korsika'da*'da Sezar ve Napolyon arasındaki karşılaştırma Okatarinetabellaçiçiks'in söyleminde örtük biçimde vardır: "Korsikalıların bir imparatoru kabullenmeleri için bu imparatorun Korsikalı olması gerekir!" Son albümde Sezar'la Belçika kabilelerini karşı karşıya getiren çatışma Victor Hugo'nun "Kefaret"inde Waterloo Savaşı anlatısının gülünç bir biçimde alaya alınmasıdır. "Yaşasın imparator!" haykırışının yerini *Asteriks*'te kolektif bir çığlıkta katliamın reddedilmesi alır:

Ve, ayaklarında deri sandallarıyla deneyimli askerler, princeps'ler,
Roma lejyonerleri Hastati'ler,
Hafif piyadeler, uzun ve gür saçlarını sıyıran oklar,
Madeni dizlikler ve iğneler,
Alesia'lılar ve Pharsalos'lular...
[...]
Tuhaf bir biçimde tadına varacaklarını anlayınca,
Ağızlarından tek bir haykırış sesi yükseldi:
BİTMEDİ Mİ? YETER ARTIK!²

Sezar gibi Napolyon da cumhuriyet yönetimine el koyan bir diktatördür ve Victor Hugo onu, bu günahının kefa-

² *Astérix chez les Belges* (Asteriks Belçika'da), s. 45, "Expation" (Kefaret), III, *Les châtiments* (Cezalar), V, 13.

retini mezarında ödeyen biri olarak gösterir. Ama yapıt *Sefiller*'de Waterloo Savaşı'nın öyküsüyle ilişkilendirildiğinde "kefaret" referansı başka bir anlam kazanır. Victor Hugo'ya göre Napolyon tanrısallığı huzursuz eden dünya çapında bir fatihtir. Tanrı'dan kurtulmuş yeni bireyi, her şeyi istediği için her şeyi yapabilen insanı temsil eder: "Napolyon yaşam boyu mahkûm edilmişti ve devrilmesi için karar verilmişti. Tanrı'yı rahatsız ediyordu."³ Nathalie Petiteau'nun söylediği gibi romantik mit bağlamında "modern bireyciliğin babası, devrim sonrası toplumda en önemli değer olmuştur".⁴ Mit, Marcel Gauchet'nin gerçek bir antropolojik devrim olarak düşündüğü "1800 dönemi"nin demokratik devrimi bağlamında değerlendirilmelidir: İktidar mantığının dönüşümünün ve insan düşüncesinin dönüşümün damgasını taşıyan bir altüst olma durumu söz konusudur.⁵ Dinlerin farklılığı kurumu hukuk kurallarının tanrıların otorite ve âdetlerinin yerini aldığı kolektif işleyiş içinde gerilemiştir. İktidarın dinsel kurumlarından kurtulmuş olan Napolyon modernitenin yeni insan figürüdür. Kendi iradesi dışında bir sınır tanımaz, İtalya'nın *Courrier de l'armée*şinin (Ordu Postası) propagandasını yapar.⁶ Sadece kendisinin söz konusu olduğu kendi farklılığını temsil eder ve bu da hiç kuşkusuz XIX. ve XX. yüzyıl mitlerinde kahramanın büyüleyiciliğinin bir açıklamasıdır.

Ama dinselliğin sınırlandırılması sınırların sadece güç iradesinin yararına kaybolması anlamına gelmez.

³ V. Hugo, *Les Misérables* (Sefiller), Paris, Librairie générale française, 1972, s. 338.

⁴ J. C. Petiteau, 1999, s. 79.

⁵ M. Gauchet'nin önsözü, G. Swain *içinde*, 1994.

⁶ J. Tulard, 1989, s. 1053.

Zorbalığın büyüüne kapılan Napolyon demokratik dönem için sorunsal bir ataerkilliği temsil eder. Gerçekten de Sezar'ın Galya köyünü işgal etme konusundaki inanın mutlak efendi olmak istemesinin dışında bir anlamı yoktur. Öte yandan Galya köyü de onun hırsını gülünçleştirir. Ve modern bireycilik yolunda çok daha ileri olan bir toplum içinde verilmiştir bu ders ona.

Sezar, Tarihin Gerçekliğinin Yaratıcısı ve Efendisi

Devir artık iktidarın tanrısal temelleri devri olmadığından Sezar kendi tarihsel mitini yazmaya koyulmuştur. Böylelikle devlet aygıtı büyük adam özlü sözlerini saptamak ve yaymak amacıyla seferber olmuştur. Senato'nun resmi yayın organı gelecek kuşaklara aktarılmaya değer sözleri toplar. Sezar senatorlerden birine "Hardalını nereye koyabileceğini biliyor musun!" diye bir soru yöneltince oturumu yöneten başkan kâtipten bu son cümleyi çıkartmasını ister: "Gelecek kuşakları olumsuz etkileyecek bir söz bu." Buna karşılık toplantıyı terk ederken söylediği soylu özdeyiş "Gideceğim, göreceğim, yeneceğim"i duyan başkan "Bunu bırakabilirsin" der.⁷

Francis Goyet *Rhétorique de la tribu, rhétorique de l'Etat* (Kabile Retoriği, Devlet Retoriği) adlı yapıtında herkesin konuştuğu dil bağlamında "esinlenme yoluyla yaratılan düzyazı"nın bir anı olarak "retorik olgusu" dediği şeyi analiz eder.⁸ Siyaset adamı donmuş kalmış, sıkışmış bir durumda, şaşırtan ve alıp götüren bir ifadenin gücüyle inisiyatifi yeniden ele alır. Tarihin bir dönemini duyarlı kılan, yeni ufuklar açan ve eyleme geçi-

⁷ Bkz. *Asteriks Belçika'da*, s. 29-30.

⁸ F. Goyet, 1994, s. 6.

ren bir “dokundurma”dır bu. Yaratıcı şimdi ve gelecek arasında bir kâhin, bir medyumdur neredeyse. *Ok yaydan çıktı* ve *Geldim, gördüm, yendim* formülasyonları kolektif imgelemede yeni bir tarihsel düzenin kurucu sözlerini oluştururlar. Birincisi Rubicon’dan geçiş sırasında ve öbürü de 47’de baş döndürücü Pontus seferi sırasında söylenmiştir. Ama Goscinný ve Uderzo yaratıcının kâhin figürüyle alay ederler. *Asteriks*’te gelecek kuşakları yaratan Sezar değildir çünkü gelecek kuşaklar anakronik bir biçimde ondan önce vardır. Söyleyebileceği şeyler Romalıların daha önceden bildikleri şeylerdir. Böylelikle büyük adamın ilk başta söylediği sözleri kitlelerin yüceltilmesine götüren mitsel hareket geri dönmüştür. Sözün yeterli gelmediği durumlar vardır ve bu gibi durumlarda komik düş kırıklıkları yaşanır:

SEZAR: GİT BAK BAKALIM BELÇİKALILARA, BEN ORADA MIYIM?

BİR GÖREVLİ: Roma’da söylemişlerdi bana: Özdeyişler bağlamında bir gerileme görülüyor.

Sezar’ın tarihsel sözleri öğrenilmekten ve beklenmekten sonunda yıpranmıştır:

GENÇ BİR KOMUTAN: Ok yaydan çıktı!

SEZAR: Sen, savaştan sonra beni göreceksin!

Sezar elinde olmadan sürekli kendisini tekrar eder ve sözleri etkili olmaz: Kültürel basmakalıplıklar haline gelir. Mitleştirme sahnedeki bir aktör gibi algılanan yaratıcısına geri döner. Goscinný ve Uderzo Romalılara öncelenmiş bir gelecek kuşaklar bilgisi mal ederlerken yaratıcı yazar inancıyla alay ederler.

Buna göre Sezar için esas olan Tarih'in gerçekliğinin yaratıcısı ve efendisi olarak kalmaktır. Galya savaşları üstüne ünlü *Yorumlar*'ı Asteriks'in özlü sözlerinin gösterdiği gibi Galyalıları tarafından bilinir:

ABRARAKURSİKS: Biz Romalı mıyız? Ne zamandan beri?

ASTERİKS: Galya Jül tarafından fethedileli beri. Bu konuyu yeterince yorumladı kendisi.

İmparator karşısında diz çökmüş ve üstü başı perişan halde gösterilen Vercingetoriks'in teslim olmasının Sezar versiyonu Galyalının silahlarını aldıktan sonra acı içinde zar zor yürüyebilen bir Sezar gösteren yazarlarıinkiyle taban tabana zıttır.⁹ İmparatorun tarih yazmaya soyunduğunu fark eden Belçikalı ve Galyalı şefler onun gerçeği gelecek kuşaklar için biçimlendirdiğini düşünürler. Böylece *Asteriks Belçika'da*'nın bütün argümanı *Galya Savaşı*'ndan yapılan bir alıntıya dayanır: "Galya halkları içinde en yiğidi Belçikalılardır." İmparatorun yazılarına gönderme kısa süre içinde Abrarakursiks'le Belçikalı şef Gueuselambiks'i karşı karşıya getirir. Bununla birlikte tartışmaları ortak bir amacı da barındırır içinde: Ünlü *Yorumlar*'ın tarihsel gerçeğin yerini tutacağına inanmışlardır. Ve tartışmalarında Sezar'ın hakem olmasını isterler.

Oysa imparator tarihin gerçeğinin üçüncü güvencesi olamaz çünkü bu gerçek bağlamında taraftır. Bu yeri hiç kimse dolduramaz. Bu nedenle onun özdeyişleri çevresinde yapılan tartışmanın anlamı yoktur. Roma ordusunun bozguna uğradığı savaştan sonra Sezar yoluna çıkan iki şefe kendisi söylemiştir bunu:

⁹ *Galya Kalkanı*yla *Tanrıların Mülkü*'nü karşılaştırın, s. 5.

GUEUSELAMBIKS: Bizi savaşta gördünüz, söyle bakalım hangimiz daha yiğidiz.

SEZAR: ONU BEN BİLEMEM! BENİM SİZE SÖYLEYEBİLECEĞİM ŞUDUR, SİZ HEPİNİZ DELİSİNİZ!!!

Sezar'ın söyleyebileceği tek şey kendisini dile getirmekten mahrum etmediği öznel bir değerlendirmedir. Mutlak gerçek ve kişisel değerlendirme arasında sınır çizen bu sağduyulu söz birdenbire dayanılmaz bir gülme krizine tutulan Belçikalı ve Galyalı iki şefin uzlaşması için yeterli gelir. Abrarakursiks ve Gueuselambiks bilerek özel bir mit tuzağına düşmüşlerdir.

MUTLAK BİR CEZA VE BAĞIŞLAMA DÜZENİ

Mutlakiyetçilik sonunda üstünde bireylerin hiç etkili olmadıkları yığıtlik ve cezanın radikal bir biçimde ters çevrilebilirliği aracılığıyla kendini gösterir.

Kurban Özelliği Taşıyan Hediye Miti

Sezar'ın Hediyesi'nde imparator askeri hizmet alanında yirmi yıllarını dolduran lejyonerlere *honest a missio* verir ve "küçük bir formalite" olarak niteler bunu. Aslında ikili bir sapma söz konusudur burada. Birincisi borcun karşılıklılığını reddetmektir. Verilen unvanın "hediye" olarak nitelendirilmesiyle her şey devlet içinde bireylerin ilişkisi hiçbir alışverişe dayanmıyormuş gibi olup biter. Böylece kamusal güçle gerçek insani ilişki olamaz. Bu güç ayrıcalıklar ya da avantajlar sunsa da bu onun açısından kesinlikle nedensiz bir eylemdir belki. İkinci sapma ritüelin özelleş(tiril)mesidir. Gerçekten de öd-

lün hedefi Roma'nın hizmetinden çok Sezar'ın kendisinin hizmetidir. Sözelimi bir meyhanede şarap içmiş eski bir askerin imparatora uygunsuz sözler etmesi lejyoneri alacağından yoksun bırakmak için yeterlidir. Gerçekten de Sezar *oç almak* için ona Galya köyünde bir arazi tapusu verir oysa o özgür ve bağımsızdır. Bu “küçük oyun” Sezar'ın devletin tanınması için yaptığı çok özel bir dolandırıcılıktır. Sadece temsilcisi olması gereken Roma varlığının yerini birey olarak doldurur.

Böylece devletin tanınmasının hükümdarın bir özel hediyesine dönüşmesi Sezar'ı iktidarın mutlak sahibi yapar.

Kayırmacılık ve Kliantelizm: Mevkilerin Soyağacı

Devlet başkanı komik bir biçimde gerçekten bütün mevkilerin geldiği bir soy zinciri ilkesini temsil eder. Böylece toplumsal hiyerarşi de komik bir biçimde sanki Roma İmparatorluğu büyük bir aileymiş gibi yalancı bir soyağacına göre gündeme getirilir. *Asteriks Hispania'da* Hispalis'i yöneten komutan “Jül Sezar'ın evlilik yoluyla kuzininin üvey kız kardeşi olan” konuğunu hoşnut etmek için Asteriks'i bağışlamayı kabul eder. Sistemin büyük ölçüde kayırmacılık ve kliantelizme dayandığını anlayan Romalıların zihinlerinde gitgide yalancı bir soyağacı oluşur. Böylece kavga bir Roma gemisine sığar çünkü dedikodulara göre gözcü donanıma “Sezar'ın ikinci derece kuzininin dostu” olan karısı sayesinde girmiştir.

Piramit sisteminin getirdiği inanca göre hiç kimse'nin kendine ait bir kimliği olamaz; insan bir unvana, bir otoriteye ya da ayrıcalıklara sahiptir ve herkes bilir ki

bunlar kendisine ait değildir, bir başkasından gelir ve bu başkası aşama aşama, Sezar figürü gösteren hükümdarın yeriyle özdeşleştirilebilir. Bu mantık rekabetler ve kıskançlıklar getirir ve her şeye izin vardır bu bağlamda. *Şefler Savaşı*'nda centurio Langelus yardımcısını saf dışı etmek için komplolar tasarlar kafasında. Mevkilerin gasp edildiği ya da "gasp edilebilir olduğu" fantazmalarının geliştirildiği bir mantık içinde sistemin istikrarının sağlanması nasıl mümkün olacaktır?

Sirk Yerleri

En değerli hediyelerden biri sirklerdeki gösterilerde bir yere sahip olabilmektir. Oysa seyirci yerinden mahkûm yerine geçiren sınır dardır ve her şey kolayca tersine dönüşebilir. *Asteriks ve Gotlar*'da ödül, iki kahramanı tutsak ettiklerini sanarak kendi arkadaşlarını tutsak alan iki lejyoner için aslanlar arenasındaki yerlere dönüşür. Böylece Romalılar kutsal bir ceza ve bağışlama yöntemini hatırlatan bir tersine çevrilebilme mantığına göre vahşiler tarafından parçalanma takıntısı yaşarlar. Bu düşünce imparatorun hatırlanmasına çok sıkı biçimde bağlı bir takıntıyla sürekli geri gelir.

Jül Sezar bunu öğrenirse hepimiz sirkteki aslanlara yem oluruz!

Sezar rehinenin Hispania'ya döndüğünü öğrenirse ben kendimi sirkte bulurum!¹⁰

Sirk oyunları aracılığıyla rekabetlere, kıskançlıklara ve yükselme hırsına yol açan mevki hiyerarşisini yönetme

¹⁰ *Asteriks ve Gotlar*, s. 16 ve *Asteriks Hispania'da*, s. 34.

eşitlikçi bir biçimde çözüme kavuşur. Herkes kendisi için bir sınır ilkesi görür ve kendi yerinde olmaktan mutlu olur. Bu kurum Sezar rejiminin merkezine oturmuştur, bireylerin itaatini ve sadakatini sağlar.

Suçlananların kaderi arenada karara bağlanmadan önce mahkeme salonunda çözümlenir. Suçların özelliği ve ceza verilmesi konusunda etkili olan Roma hukukudur. Sezar'ın yaşamına kastetmekle suçlanan Asteriks ve Obeliks'i bir avukat savunur ve bir yargıcın karşısına çıkarılırlar. Ama bir mahkeme komedisine tanık olunur çünkü sirkteki yerler önceden ayırtılmıştır. Duruşma salonu arenanın giriş yeridir ve yazarlar bu yerleşim düzeninden adalet retoriğinin beylik konularıyla alay etmek amacıyla yararlanırlar. Kanıt göstermek diye bir şey söz konusu değildir asla ve önemli olan ölüm itkisinin bir uygarlık cılasıyla örtüldüğünü görmek isteyen bir topluluğu güzel sözlerle heyecanlandırmaktır.

Bununla birlikte sirk oyunlarının can alıcı noktası bütün darbelerin güvencesi olan ölüm değildir: *Tanrıların Mülkü*'nde seyirciler "sonunda birbirlerini katleden" iki gladyatörü kibarca alkışlarlar. İlgi daha çok sadece Sezar'ın kararına bağlı olan hayatta kalmanın mantıksal olasılığında yatar. Sözgelimi *Asteriks Gladyatör*'de halk Galyalıların bağışlanmasını çılgınca alkışlar. Burada nüans önemlidir: Oyunlar tam anlamıyla ve sadece bir kıyım değildir. Gösterinin can alıcı yeri daha çok hükümdarın elinde olan yaşam ya da ölüm yetkisinin mutlakıyetçi görünümüdür.

Albert Camus adli bir karar olarak ölüm cezasının simgesel işlevini çok iyi kavramıştır. Cellatları ve mahkûmiyet kararını veren yargıçları işaret eder:

Ama ölümden önce kesin yargıda bulunmak, alacaklı henüz hayattayken hesapların kapatılması emrini vermek. En azından bu sınırdaki mutlak yargıda bulunan kendini mutlak biçimde mahkûm etmiş olur.¹¹

Albert Camus'ya göre salt iktidarın yeri boş kalmalıdır ve bu yeri hiçbir gerçek karar organı doldurmamalıdır. Roma İmparatorluğu ve Mısır Krallığı'nın mutlakiyetçiliği içinde böyle bir mantık yoktur. Mutlak ve kesin karar verme gücüne sahip olan sadece devletin adaleti değildir, son tahlilde siyasal ve toplumsal hiyerarşinin tepesinde bulunun tek kişidir.

BİREYLER FABRİKASININ İFLASI

Hükümdarı, yurttaşları “çocuklar” olan halkının “babası” gibi görmek monarşik kuramların ilkelidir. Bu tema Seneca'nın *De clementia*'sında vardır ve yazar bu yapıtında otokratik iktidar kuramını sergiler. Hükümdar bu üstünlüğüyle *model* işlevine sahiptir. *Asteriks*'te sorunsal ahlaki değil hemen hemen antropolojiktir. Hükümdarlar bireyler karşısında babalık işlevine sahiptirler.

Bireylerin Çocuklaş(tırıl)ması

Mutlakiyet, gülünç bir biçimde, olağanüstü çocuksu gözüktür. *Asteriks Olimpiyat Oyunlarında*'da utangaç ve yere bakan Romalı atletler öğrenciler gibi azarlanırlar. Her halükârda Sezar Baba'ya bir zafer armağan etmek

¹¹ A. Koestler, A. Camus, *Idam (Réflexions sur la peine capitale)*, Paris, Gallimard, 2002, s. 186.

için seferber olmak gerekir. Bu çocuksuluk yasaların temsilcisi olma durumu söz konusu olduğunda son derece zararlıdır. *Altın Orak*'ta orak kaçakçılığı yapanların lideri olduğunu itiraf eden Lutetia valisi otoritenin bakışlarından kaçamayan bir çocuk gibi konuşur. Mutlak güç gibi algılanan simgesel bir babanın imajı egemen olmuştur ona. Çocuksu yerini bırakmamış ve çocuk statüsüne yapışıp kalmıştır, hükümdarın ana-baba figürüne, neye mal olursa olsun bir sınır talebinde bulunmuştur.

Romalılar bireysel ve kolektif düzlemde gerileyici bir mantığın tutsaklarıdır. *Şefler Savaşı*'nda sonu patlamayla biten bir deneyde büyücünün kazanı devriyelerin başı Plütoköprevü'nün başına geçer. Oysa Plütoköprevü insanların karşısında dişleri takırdayan son derece korkak biridir. Kafasına geçen kazan, pantolonu aynı zamanda bu kazanı hatırlatan Obeliks'in bedenine bakışımı olarak ters yönde bedeninin yarısını içine alır. Gerçekten de bu kahramanla birlikte, ters bir biçimde ikinci doğum senaryosu yeniden oynanmaktadır. Kaleye geri götürüldüğünde "balık kokan" kazanından çıkmak istemez. Albümün merkezine oturmuş olan bu tuhaf ve gülünç epizod özellikle anlamlıdır. Balık motifi analığa özgü kazan simgesini güçlendirir. "Plütoköprevü" sözcüğünün ironik bir anlamı vardır çünkü kahramanın doğumu gecikmektedir. Gerçekten de lejyonerler çoğu zaman uyuşuk ve gevşek insanlar olarak gösterilirler ve adeta bitkiler gibi yaşadıkları söylenir. Bunu gösteren sembolik bir motif vardır... Askerlerin çocuksu korkularını öne çıkaran orman alanındaki kamuflaj:

-Elinizden geldiği kadar araziye uymaya çalışın...

-Ben, içim donuyor!

- Yaprak gibi titriyorum!
-Benim gibi, köhne dal!

Plütoköprevü casusluk görevine gidince bir ağaç gövdesi olmayı tercih eder. Ama üstüne konan baykuş tanır onu: Korkudan yemyeşil olmuş, kahramanların yapıldığı ağaç olamaz bu. Bu ağaç balık kokuyor, ayrıca gerçek kökü de yok: İşte “anne!” diye bağıyor ve kendisini kovalayan ve güçlerini sağlam bir soyağacından alan Galyalılardan kaçıyor. Ayrıca hayvanın işaretleri kökenlere bağlılık ve çocuksu toyluk arasındaki ilişkinin kopukluğunu gösteriyor: “İlginç... kökünden koparıldığında yeşil oluyor...” Soy zinciri referansının işlevi bireyi kendinden ayırmak ve ona kendisini oluşturanın kendisi olmadığını hatırlatmaktır. Romalılarda olmayan, bir anlamda bu öznel kopmadır.

Kazana Yapışma

Kazana yapışma sembolizmi imparatorluğun gerilemesini anlatmak amacıyla *Asteriks İsviçre’de’de* yinelenmiştir. Condatum valisi pisliğin, safahatin akıp gittiği ve sadomazoşist itkilerin sergilendiği âlemler düzenler. Şişman ve etleri pörsümüş bir dansözler balesi Fellini’nin 1969’da çektiği *Satiricon* filmine gönderme yapar. Bununla birlikte Garovirüs’ün sefahat âlemlerinin can alıcı noktası kölelerin getirdiği kazandır ve bu kazalarda balla karıştırılmış sığır yağında kızartılmış yabandomuzu işkembeleri vardır. Bu basit olgu bütün konukları büyüler. Vali kazanı, zehirlediği quoestor’un hekimlerini uzaklaştırmak için kullanır; quoestor ölüm döşesinde kendisi için Apollon’a armağanlar sunulmasını is-

ter. Armağanları hekimler yerler ve içerler keyif içinde ve can çekişen hastayla kesinlikle ilgilenmezler. Sefahat itkilerinin boşalmasına ölüm ve cinayet ilişkileri eşlik eder. 13. sayfanın son vinyetinde doruğa ulaşır bu sahneler; söz konusu vinyette elleri kanlı hekimlerden biri “Bu tanrılara da ne oluyor böyle... bir şey sanıyorlar kendilerini, değişmesi lazım bu düzenin!” der. Burada kazan simgesinin altında bir mutlak güç olma talebi, kendini Apollon ya da Roma gibi bir imaj içinde görmek istememe talebi yatar. Kazanın içine dalmak, mümkün olmayan bir kimlik arzusunu beslemek ve sınırı temsil eden şeyi öldürmektir.

İmparatorluğu kemiren ve simgesi Garovirüs adı olan bu hastalığa karşı tek bir ilaç vardır: Gümüş yıldız. İsviçre’nin yüksek dağlarında yetişen küçük çiçek qucestor Malosinus’un kurtarılması için gerekli madde-
dir. Motif *Asteriks* dizisine gönderme yapar ve Galya köyü kurumlarının arkasında bulunan simgesel yıldız biçimini düşündürür. Ama kazana yapışma aynı zaman-
da İsviçre sefahatlerinde de kurumsallaşmıştır. Böylelikle Genova valisinin konukları kılıçlarının ucunda küçük ekmek parçaları olduğu halde eritilmiş peynir kokularının yükseldiği bir kazanın önünde kuyruk oluştururlar. Peynirin kıvamı gerçek bir yapışkan gibidir. Her taraftan sürekli akar, orada bulunan herkesi birbirine bağlar ve sonunda herkes iyice peynire bulanır. Konukların ilk şaşırmanın cezalandırılmasını istedikleri ve çok eğlendikleri bu karışık bağlılıktan daha güçlü bir değişmeme ve ayrılınama simgesi yoktur:

GÖLDE! AYAKLARDA AĞIRLIKLARLA GÖLDE!

Gölün kendisi doğal büyüklükte dev bir kazandan başka bir şey değildir ve kaybeden de bu kazanın yuttuğu küçük bir ekmek parçasıdır. Gölü gece vakti yüzerek geçen Asteriks ve Obeliks, üstündeki ağırlıklardan kurtulmayı başaran Romalı Caius Enfarktüs'e rastlarlar. Olaylar nedeniyle hiçbir korkuya kapılmayan Enfarktüs yan anlamı intihar olan bir itki içinde bir an önce sefahate dönmek ister.

O zaman Obeliks'in hoşnutsuzluğu gerçek anlamını bulur. Sürekli dağları ister ve göllerden, çukurlardan, deliklerden, mağaralardan, sandıklardan, sakalardan nefret eder. Gizlendiği bir banka kasasının kapısını içerdiden patlatır. Bu eylem kazana ya da göle düşen Plütoköprevü, Caius Enfarktüs ya da nöbetçi Garovirüs'ün eylemlerine terstir. Elde peynir döndüğünde yakınma gene başlar: "Dağ bulmak için geliyoruz ve deliklerle dolu bir çukurda buluyoruz kendimizi!" Sabahleyin sıkıntı dağılmamıştır: Kapalı kalmış olmaktan yakındır. Obeliks bir çukur ya da derinliğin kendisini yutmasını hiçbir biçimde kabullenemez. Bir Roma devriyesi peşine düşünce göle atlamak zorunda kalmış olmaktan yakındır. Kıyıya ulaştığında İsviçre dağlılarının hazırladıkları eritilmiş peynir kazanını görünce yeniden öfkeye kapılır: "Hiç değilse değişiklik olsun diye yabandomuzu eritseydiler!" Çiçek toplama işini çabuklaştırmak için kazanın içindekileri bir çırpıda yiyip yutar ve daha sonra komaya girer. Arkadaşını dağın tepesine çıkarmak isteyen Asteriks'in aklına ansızın herkesi bir halatla birbirine bağlama düşüncesi gelir.

Bu motif doğrudan doğruya halatın soy zincirini temsil ettiği *Asteriks Hispania'da*'nın kapağına gönderme yapar. Burada simgesel bir yükselme, çıkış söz ko-

nusudur: Çocukluk evresinden bütününüyle kopmamış bir bireyin yukarı çıkarılması. Halatın başında iksiri elinde bulunduran Asteriks vardır. Onu şarkıları anlaşılmayan ve çıkardıkları sesler Asuranseturiks'in sesini andıran İsviçreli dağlılar izler. Ayrıca Romalılar da yanılmazlar bu konuda:

-OLELELEIIIIII

-BUNLARIN FİLLERİ VAR!

-Saçmalama! Şarkı söylüyorlar!

-Ben Galya'dayken aynı böyle şarkı söyleyen bir ozan tanı-
mıştım!

Nihayet halatın ucunda sorunsal bir değişmenin, farklılaşmanın simgesi yer alır: Obeliks sırtüstü, göbeğinden asılmış durumda her zaman bilinçsizdir.

Beklenmedik olay: Güya Galyalıyı tutacak olan ama onunla birlikte yükselen Romalı bir lejyonerin oluşturulan bu zincire katılması. Bu buluş, simgesel açıdan zengindir. Asteriks'in halatı onu kendisine rağmen alır ve yükseltir. Söz konusu olan çocuklukla ilgili bağlanma durumundan kurtulmaktır ve askerin de tersine, Obeliks'e, koca bir bebek gibi uykuda kalması için ninni söylediğini görmek çok eğlencelidir: "Uyu, Caius, küçük kardeşim, uyu, süt vereceğim sana." Bir yanda Obeliks'i yukarı çeken Asteriks, öbür yanda onu çocukluk evresinde bilinçsiz halde tutan Romalı. İmparatorluğun uyrukları kesinlikle gerileyen bir mantığın hizmetindedirler. Gümüş yıldızı koparmanın her şeyden önce kendilerini gerilemekten kurtarmaya yönelik olduğunu bilmezler.

Ana Baba ya da Hükümdarı Öldürme ve Mutlak Güç Fantazmaları

Okuyucu Sezar'ın getirdiği mutlakiyetçi sistemin sonucunun cinayet olduğunu bilir. Çok sayıda centurio darbe heveslisidir ama imparatorun akıbeti özellikle Brutus'a bağlıdır. *Asteriks Gladyatör*'de kendisini evlat edinen muzaffer alkışlamaz ve Sezar onu terbiyeye davet eder:

SEZAR: Sen de mi oğlum. Bu Brutus... Sonunda bir iş açacak başıma bu hayta!

Sezar'ın son sözlerinde yinelenen anıştırma *sen de mi oğlum* Sezar'ın ölümünün habercisidir.

Bu ana baba ya da hükümdarını öldürme suçu René Goscinny'nin önem verdiği bir konudur çünkü "halifenin yerine geçmek" isteyen Vezir Iznogud kişiliği aracılığıyla tekrar karşımıza çıkar. Bu gelgeç istek Halife Harun el Pusah'ın uyuyan bir koca bebek gibi gözükmesiyle daha bir komiktir: Iznogud'a kendi çocukluğunun imajını gönderen durum. Halife olmayı istemek mantıklı bir düşüncedir ve bu hırsı olumlu pozitif anlamda beslemek mümkündür. Ama *halifenin yerine* halife olmak istemek çılgınca bir fantazmayı gösteren mantıksal bir çelişki içerir: Bir başkasının yerini gasp etmeyi istemek sonuç olarak yerler düzenini reddetmektir. Kendisini tatmin edemeyen bir mutlak güç fantazmasıdır bu.

Bireyin Kırılgan Yapısı

Asteriks ve Kleopatra'da mimar Numerobis sağlam binalar yapmayı başaramaz. Yaptığı bütün binalar yıkılma

tehlikesi içindeki kendi evine benzer. Burada mimarlık bireyin oluşması metaforudur. Çünkü Numerobis zorba bir ana-kraliçe figürünün etkisi altındadır. Ana simgesi rakip iki mimarın adları aracılığıyla ortaya çıkar: Sezar'ın sarayının inşaatı için ağabeyi Amonbofis'in yerine iki numaralı çocuk konumundaki Numerobis tercih edilmiştir. Kleopatra yiyip bitiren, tüketen biri gibidir onun gözünde, kutsal timsahlarına benzer ve bu timsahlar için de mimar sürekli endişe ve kaygı içinde olduğundan onların yenmeyecek kadar kötü olmasından korkar. Kraliçe büyük bir vinyette altın bir sfenks biçiminde muazzam bir araba içinde gözükür ve firavunun anıtsal yüzü gibi bir tahtta oturur. Bu vinyet de 21. sayfadaki büyük vinyetteki Kefren sfenksine gönderme yapar. Gerçekten de anlatıcı Kleopatra'nın burnu ve firavun heykelinin olmayan burnu arasında bir koşutluk kurar. Aslında Galyalıların yorumlarından da anlaşılacağı gibi arabanın tepesindeki, kraliçenin burnudur kesinlikle:

ASTERİKS: Söyleyecek fazla bir şey yok, güzel bir burnu var!

PANORAMİKS: Çok güzel bir burun!

OBELİKS: Burnunu gördün mü İdefiks?¹²

Kleopatra'da Gizeh sfenksinde olmayan bir burun vardır ve o geçerken Numerobis önünde eğilir. Birinin bir parçasını oluşturduğu diğerinin yerini aldığı biri erkek biri dişi bu iki yüzün görüntüsü düşlerdeki çağrışım zincirlerinin yer değiştirme ve yoğunlaşma süreçlerini hatırlatır. Psikanalitik yorum ileri boyutlara götürüldüğünde

¹² *Asterix et Cléopâtre*, s. 27.

kadın-kraliçe/burun-firavun-fallus ilişkisi, çocuksu anne fallus'u, fallik anne inancına gönderme yapar. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki Kleopatra bu imaj içinde, doğurganlık tanrıçası Hathor'un başlığını taşır. Üretken anne Freud tarafından çocuğun ayrılma öncesi cinsiyet inancı olarak analiz ettiği bir çocuk fantazmasıdır.¹³ *Mefhumu muhalifinden* (karşıtından çıkarsama yoluyla) hareket edildiğinde bu imajın bastırılması cinsiyetlerin ayrılması düşüncesine ve buna bağlı olarak da öznel bir ayrılma düşüncesine götürür. Oysa bu fantazmatik, birleştirici imaj, Numerobis için öznel olarak etkileyiciymiş gibi gözükür. Numerobis, muamma kadın ve mutlak güce sahip ana kraliçe figürü zorba bir Kleopatra imajının etkisindedir. Evi yıkılmışsa eğer bunun nedeni öznel olarak kendisini oluşturma ve geliştirme konusunda güçlükleri olmasıdır. Mimarlık simgesel olarak iç yerleşim durumunu, bireyin kendi imaj oyunları ile kurduğu ilişkiyi etkilemiş gibidir.

Çocukluklar, ana-baba, hükümdar katilleri... İktidarın bireyleri mutlakiyetin başarısızlığını imzalarlar. Akıl bireysel ve kolektif ölçekte kurumsallaşmakta güçlük çeker. Burada günah öznel ve simgesel etkisi olumsuz gözükken rejimin özelliklerindedir. Bu durumda iktidar düşüncesinin temellerinin gelişmesi ve yasalara sağlıklı bir sadakat durumu oluşturmaları mümkün müdür?

¹³ S. Freud, *O.C.* (Bütün yapıtları), XVI, 1991, s. 306.

GALYALILARIN MÜDAHALESİ YA DA MUTLAKİYETÇİLİĞE YAPIŞMIŞ SINIRLAR

Tarihsel bağlamı içine oturtulan mutlakiyetçilik terimi Avrupa'da ve özellikle Fransa'da XVII. ve XVIII. yüzyıllarda, devrime kadar geçerli olan bir rejim biçimini belirtir. Bu iktidarın ve gücün önde gelen kuramcısı Bodin'dir ve kendisi XVI. yüzyılda egemenlik kavramından ayrılmayan bir mutlakiyetçilikle onun yönetim pratiği içinde uygulamasını birbirinden ayırır.¹⁴ Böylece hükümdarın gücüne kuramsal bir sınır getirir: Çünkü egemenliğin gerçek merkezini oluşturan devredilmez bir alan olarak sürekliliği içindeki devlettir. *Asteriks*'te Galyalıların müdahalesi iktidarın simgesel kurumu kamusal gücü ve bireysel egemen figürü arasında sağlıklı bir ayrım yapar. Bu bağlamda söz konusu olan Sezar'ın mutlakiyetçiliği ve Kleopatra arasına sınırlar koymaktır.

Egemenliğin Merkezi Olarak Roma Devletinin Savunulması

Asteriks Olimpiyat Oyunları'nda'da Olympia'da temsil edilecek olan kesinlikle Roma'dır, Sezar değildir ve lejyonerler yanılmazlar bu konuda:

Bir haberci Roma'dan haber getirir! Roma'yı olimpiyat oyunlarında temsil etmek üzere Claudius Cornedurus seçilmiştir!

Sözcüğün anlamı burada bir kentten çok daha fazlasını ifade eder. Global olarak imparatorluğa gönderme yapar

¹⁴ P. Raynaud, Rials S., *agy.*, s. 1.

ama çeşitli kullanımları üstünde durulması gereken farklı gerçeklikler içerir. Sözelimi Sezar'ın lejyonun eski askerlerine *honesta missia*'yı verirken andığı Roma'dır: "Roma'ya çok iyi hizmet ettiniz ve kolonilerde topraklar vererek ödüllendireceğim sizleri..." Burada özel ad bir toprağın sahibi siyasal ve askeri otoriteyi belirtir. Yaşlı senatör Stradivarius'un Sezar'ın yayılma siyasetine karşı çıkmak amacıyla andığı da Roma'dır: "Sezar, yeni maceraları düşünmeden önce fethedilen ülkelerde insanların Roma'ya saygı duymalarını sağlasın!"¹⁵ Burada Roma meşruiyetini ve onun da ötesinde uygarlığı belirtir; Sezar askerlerini bu uygarlık adına seferber ettiğini doğrulama iddiasındadır. *Asteriks Belçika'da*'da Roma'ya gönderme yapan muhalif bir senatörün andığı özellikle imparatorluğun maddi mirasıdır: "Jül Sezar dört bir yandan saldırdığı Roma'yı yok ediyor!" Böylece özel ad bölgesel, siyasal, hukuksal ve mal varlığıyla ilgili bir nitelik olur ve çok güçlü bir duygusal değerle kuşatılmıştır. Roma fiziki anlamda bir kent olmanın ötesinde herkes için referans oluşturan soyut ve özerk bir varlıktır. Bu entelektüel oluşum tam anlamıyla Roma hukukundan gelen ve bir topluluğu bölgeye, nüfusuna ve iktidar organına indirgenemeyen görünmez bir cisim biçiminde kişileştiren kolektif *universitas* sözcüğüne denk düşer. Ernst Kantorowicz XII. yüzyıldan başlayarak hukuk kuramlarında ele alınan bu kavramın tarihini yeniden belirlemiştir.¹⁶ Hukuksal *universitas* kurgusu yönetilen bir bölgenin somut fiziğinin içini dolduran soyut ve madde dışı siyasal bir üst cismi belirtiyordu. Bu kuramsal yapı yüzyıllar içinde devlet kavramını doğurmuştur.

¹⁵ *Kavga*, s. 5.

¹⁶ E. Kantorowicz, 1989, s. 219-227.

Bununla birlikte *Asteriks*'te Roma referansını kesinlikle bu şekilde anlamak gerekir. Peş peşe gelen yöneticilerin ötesinde bireylerin iktidarına indirgenemeyen bir şey vardır ve Sezar, ister istemez bu referansla birlikte olmak zorundadır. Böylelikle imparatorun kişiliği ve adına her türlü siyasetin yapıldığı soyut bir varlık olarak ortaya çıkmış meşru ve kurgusal bir kişilik arasında ayırım belirir. Sezar kendi kişiliği çevresinde kolektif bir mit yaratırken bu referansı gölgede bırakma eğilimindedir. Bununla birlikte Galyalıların eylemi özellikle bu entelektüel oluşumun etkisini yeniden oluşturmaya götürür.

Ayrıca bu kurguyu siperlerinden ve surları arasında yaşayan yurttaşlarından oluşan fiziki Roma topluluğundan ayırmak gerekir. *Sezar'ın Tacı* albümü başkent Roma'nın havadan alınmış bir fotoğrafıyla başlar. Uderzo'nun gösterdiği kent IV. yüzyılın imparatorluk Roma'sıdır. Anıtlar Roma'sının doruğudur: Toplam mekânın dörtte biri anıtlara ayrılmıştır. Böylece Asteriks ve Obeliks'in kentin anıtlarını ve kurumlarını ziyaret etmelerini izlemek gerekir: Köle pazarı, imparatorluk sarayı, yöneticilerin ikametgâhlarının, hapishanenin, mahkemenin, Maksim sirkinin, yeraltı mezarlarının bulunduğu semt. Roma'nın bu mimari yapılarının ve farklı kurumlarının değerlendirilmesi başkente bütün güç niteliklerini yükler. Ayrıca albümün başladığı panoramik görüntüye eşlik eden yorumun belirttiği de budur.

Dünyanın en güzel kentlerinden biri olan Roma'da güneşli, yeni bir gün başlıyordu.

Ve işte ziyaretçilerin hayranlığını çeken, dünyanın merkezi olmaya aday kent. Oysa bir sonraki sayfada, bakı-

sımlı büyük bir vinyette kentin gülünç bir taklidi görülür: Gene “dünyanın olağanüstü bir kenti” olarak nitelenen ve aynı zamanda yukarıdan aşağıya doğru bir görünümü verilen Lutetia. Seine’in iki kolu arasındaki küçük bir adadaki küçük kent Roma başkentiyle komik bir çelişki oluşturur. Burada düzenli binaların yerini iç içe geçmiş küçük sokaklar ve ahşap ya da saman çatılı küçük evler almıştır. Sokaklar Roma sokakları gibidir ama gülünç bir görünüm egemendir çünkü vinyette arabaların sokaklarda dolaşmaları yasaklanmış olmasına rağmen arabaların yolları nasıl tıkadıkları gösterilir. Her türlü hakareti içeren Lutetia’lıların konuşmalarına gelince bunlar daha sıradan ve yavan bir gerçeklik gösterirler. Lutetia’nın genel görünümü Fransız başkentini çok mütevazı boyutlara indirgemıştır. Ama yazarların amacının bir kentin başka bir kentten daha aşağı olduğunu göstermek olduğu söylenemez. Goscinnny ve Uderzo’nun eğlenceleri genel olarak bütün başkentini temsil etme eğiliminde olduğu mitin balonunu söndürmektir. Bu, fiziki açıdan dünyanın en görkemli kenti diye bir şeyin olmadığını söylemektir. Güç ve iktidar hırslarıyla alay etmek *Asteriks* etiğine uygundur. Ama burada başka bir şey daha söz konusudur. Okuyucu her başkent aracılığıyla fiziki anlamda kenti mitolojik kopyasından ayırmalıdır. Paris dendiğinde “ışıklar kenti” akla gelir. Roma dendiğinde “ebedi kent” anlaşılır. Ve bu kurgulardan hiçbirisi gerçek kente denk düşmez. Anlatıcı her seferinde “dünyanın en olağanüstü kenti”ni bir mit gibi gösterir. Bu ifade 32. sayfada ironik bir değerle ikinci kez geçer, bu arada görkemli imparatorluk sarayından lejyonierlerin çılgınlıkları gelir.

Dünyanın en güzel kentlerinden biri olan Roma'da güneşli, yeni bir gün başlıyordu.

-İMDAT! İMDAT!

-MAHPUSLAR KAÇMIŞ!

-Ben neredeyim?

-Üstümde, aptal!

Ve işte Roma gücünün en saygın merkezi en komik bir tiyatro sahnesi olmuştur. 43. sayfada anlatıcının ironisini gösteren ve Roma'nın dünyadaki olağanüstü aurasını kolektif bir kurgu gibi belirten bir yıldız işaretidir:

Sakin geçen bir günden sonra dünyanın en görkemli kentinin* üstüne yeniden karanlık çöktü.

(* Roma.)

II. yüzyılda *Roma aeterna* miti imparator Hadrianus'un Tanrıça-Roma yüceltmesiyle bir dogma olmuştur. Tanrısallaştırılmış zamanların yenilenmesi ilkesi *Aion*'un erdemleri kente uygulanıyordu. Yeni bir imparatorluk iktidarı anlayışına göre her hükümdar öncülünden sonra yenilik getiriyordu; ölümsüz Roma'nın rehberliğinde her saltanat dönemi altın çağ oluyordu. Luc Duret ve Jean-Luc Néraudeau mitin nasıl Rönesans'a kadar sürdüğünü ve daha sonra edebi bir motif haline geldiğini göstermişlerdir¹⁷. Her halükârda ebedi yaşam, zamanın dışına taşan kent fiziki kentle karşılaştırılmaz. Dolayısıyla Obeliks rahatlasın, güneş bütün kentlerin üstünde battığı gibi Roma üstünde de batar ve insanlar her yerde nasıl uyuyorlarsa öyle uyurlar Roma'da da. O zaman hiç

¹⁷ Duret, J.-L. Néraudeau, *Urbanisme et inéamorphose de la Rome antique*, Paris, Realia/Les Belles Lettres, 2001, s. 365-386.

uyuyamayacağından endişelenen kahramanın takıntılı düşüncelerinin komikliği anlaşılır:

Nasıl? Bu gecede mi uyku yok?

Peki ne zaman uyuyacağız biz?... Göreceksin bir sabah keyfi yapamayacağız!

SİZ ROMALILAR DELİSİNİZ! BURADA HİÇ UYKU UYUYAMAYACAK MIYIZ!!! SİZ ROMALILAR HİÇ UYUMAZ MISİNİZ?!¹⁸

Obeliks Roma'ya gideli beri geceleri de gündüz gibi yaşamaktadır ve safça insanların hiç uyumadıklarına inanır ama haydutların şefi yalanlar onu:

HAYDUTLARIN ŞEFİ: Gece çalışırız ve gündüzleri uyuruz.

OBELİKS: Aaa! Öyle mi!

Obeliks bundan böyle, yeni bir aşırı genellemeyle artık bütün Romalıların gündüz uyuduklarına ve gece yaşadıklarına inanır. Yazarlar örtük biçimde ikili bir referans üstünde oynarlar: “Işıklar kenti” Paris ve “ebedi kent” Roma. Gerçekten de bu deyimler sözcüğü sözcüğüne alındıklarında Galyalı gibi bu iki kent üstünde güneşin hiçbir zaman batmadığına inanılabilir, öyle ki bu kentlerde insanlar hem gece hem gündüz yaşarlar. *Mefhumu muhalifinden* hareketle okuyucu miti gerçeklikten ayırmaya ve deyimmin metaforik düzlemde kentin dünya çapındaki ihtişamını ifade ettiğini iyi anlamaya davet edilir. Böylece Goscinný ve Uderzo bu yalancı gece gündüz sürekliliği aracılığıyla kentin mitleştirilmesini yakalamış olurlar.

¹⁸ *Les lauriers de César* (Sezar'ın Tacı), s. 30, 31, 32, 41.

Gene böylelikle, farkında olmadan, bir kenti “ölümle yok olmayan evrensel bir şey gibi”¹⁹ tanımlayan ortaçağ hukukçularının geliştirdiği kurguyu yakalarlar. Böylece birbirlerini izleyen bireysel egemenlerin ötesinde devletin sürekliliğinin meşru kurgusu yaratılmış olur. Kral ölür ama toplum, kent ya da krallık hiçbir zaman ölmez. Kurgunun bu meşru sürekliliği devlet kavramının mitsel temellerinden biridir.

Dolayısıyla Galyalıların Roma’dan geçişleri ilginç sonuçlar vermiştir: Kolektif bir miti, dünyadaki bir kentin olağanüstü olması mitini ortadan kaldırarak böyle bir yapının kurgusal yanını ön plana çıkarmışlardır. Sonuçta Roma sözcüğünden gelen soyut bir varlık güç ve özerklik kazanır. Bir üst devlet oluşturur. Roma sadece İÖ 50 yılının Roma İmparatorluğu değildir, geçmiş ve mevcut dönemlerin bütün bireylerini içeren, küreselliği içindeki Roma İmparatorluğu’dur. Bireysel anlamda egemenlerden önce var olan ve yaşayan bir siyasal varlık düşüncesi yeniden gündeme gelir. Bundan böyle mutlakiyetçiliği bir sınır koyma ilkesi gelmiştir.

Hazine sembolizmi. - Hükümdardan bağımsız soyut bir siyasal şahsiyetin ortaya çıkışında vergi sorunu bulunur. Bu tema *Asteriks*’te önemli ölçüde yer almıştır ve fark edilmesi için tarihsel bir hatırlatınayı gerektiren sembolik bir anlam kazanmıştır.

XII. yüzyıldan başlayarak hukukçular Roma hukukunun *ius fisci*’sinden gelen ve fisc denen tuhaf kavramın anlamını kavramaya çalışmışlardır. Sorun şudur bu bağlamda: Hükümdar kamuya ait varlıkların ve zengin-

¹⁹ E. Kantorowicz, *agy.*, s. 221.

liklerin sahibi midir, yoksa sadece yöneticisi ve vekili midir? Ve hukukçular yavaş yavaş kendi içinde oluşturulmuş bağımsız bir bütünlük olarak bir fisc fikri kuramını geliştirirler. Ve böylelikle özerk bir kamusal alan ilkesi, Hazine fikri ortaya çıkar: Kişisel olarak hükümdara devredilemeyen ve indirgenemeyen miras.²⁰

Asteriks yazarları doğal olarak bu verilerden kesinlikle habersizdirler ama ne halka ne de Sezar'a ait olan imparatorluk vergisi ilkesini ön plana çıkarırlar. Sözgeli mi *Asteriks İsviçre'de'de* vergi olarak toplanan altınları çalan Garovirüs ve adamı kesinlikle imparatorun adını ağızlarına almazlar ve vergiden söz etmek gerektiğinde *Roma* adını telaffuz ederler sürekli:

CAIUS ÖKALİPTUS: Biraz ileri gitmiyor musun? Roma er geç senin eyaletinden toplanan verginin çok az olduğunu fark edecektir!

GAROVİRÜS: BEN BURAYA BİR YIL İÇİN ATANDIM! ZENGİN OLMAK İÇİN BİR YILIM VAR! ROMA DURUMUN FARKINA VARDIĞINDA BEN ÇOK UZAKLARDA OLACAĞIM! UZAKLARDA VE ZENGİN!

CAIUS ÖKALİPTUS: Evet, ama Roma buraya bir müfettiş gönderirse?

Söz konusu olan kesinlikle Roma hazinesidir ve Sezar'ın hazinesi değildir. Bu görevli Roma'nın hukuksal kişiliğine hesap verir. *Asteriks İsviçre'de'de* imparatorluk vergisi çevresinde Sezar'ın kişiliğinden bağımsız olarak özel bir aura vardır. Çünkü bu bireylere indirgenemeyen bir egemenlik amblemidir. Devletin sürekliliğini sağlayan bu kurum sayesinde Roma bireysel varoluştan

²⁰ *Agy.*, s. 136-143.

önce gelir ve ondan sonra da yaşar. Böylece vergi ve hazine bir sınır koymayı temsil eder ve hiçbir Romalının kendi kendisini oluşturmuş olmadığını hatırlatır. Vali Garovirüs bunu gücünün önündeki bir engel olarak görür. Burada ödenmesi mümkün olmayan bir bedel, simgesel bir hadımlaştırma varmış gibi müfettişi zehirleme ve tanrısal referansla alay etme konusunda hiç duraksamaz. Dolayısıyla Galyalılar Malosinüs'ün yardımına koşarken sadece tek bir bireyi kurtarmaya çalışmıyorlar, kurucu referans olarak Roma *universitas*'ını yani vergi ve temsilcisi aracılığıyla ciddi bir biçimde tehlikeye düşürülmüş sınır kurumunu kurtarmaya çalışıyorlar. Galya köyündeki ilkeye benzeyen bir ilkeyi savunuyorlar ama kendilerine ait olmayan bir uygarlık montajı içinde yapıyorlar bunu.

Verginin çok farklı özellikler arz ettiği *Asteriks ve Çorba Kazanı*'nda ise durum bambaşkadır. Galyalı şef Moralelastiks durumu çok iyi açıklar:

Jül Sezar para sıkıntısı içinde. Yeni fetihlere çıkmak zorunda olan ordusunu donatmak için Galya'daki garnizonlarına ayrılmış vergi gelirlerini kullandı... Sezar'ın yeni vergiler salacağını öğrendim. Ben da halkımın bütün hazinesini bu kazana koydum ve onu da size emanet etmeye geldim...

Sezar kendi siyaseti gereği ilerlemek zorunda kalmıştır ve bu durum sonucu sadece Roma hazinesini israf etmekle kalmamış kendi adına yeni vergiler salmak zorunda kalmıştır. Çünkü bu kez vergi salan kesinlikle kendisidir. Burada öne çıkan Roma referansı değildir artık, yanındaki tahsildar ve centurio'nun da dedikleri gibi Sezar referansıdır kesinlikle:

CENTURIO: ÇEKİLİN! JÜL SEZAR'IN ÖZEL GÖREVLİSİ
VERGİ TOPLAYICISINA YER AÇIN!

VERGİ TOPLAYICI: VERGİ MÜKELLEFLERİNE DUYU-
RU: Bizim görevlilerimizle muhatap olmayın. Her türlü ta-
lep Roma'ya, Jül Sezar'a ulaştırılmalıdır.

Moralelastiks Roma'ya düzenli vergi ödediğini kabul ediyor ve Abrarakursiks onu bu nedenle sürekli eleştiriyor. İşgal ordularını finanse etmeyi kabul ediyor çünkü onlarla kurduğu ilişkiler sonucu bu harcamalarını telafi edebiliyor. Ama bu kez Sezar'a vergi ödemeyi kabul etmiyor çünkü bu vergi onun kişisel fetih harcamalarına gidecektir. Ayrım kesin ve belirgindir ama Moralelastiks'in ağzında yanıltıcıdır. Çünkü her şeyden önce açgözlü biridir kendisi ve yaptığı ayrım sadece bir bahanedir. Köylüler tarafından hiçbir biçimde anlaşılmaz: Onlara göre Roma'ya giden hiçbir vergi meşru değildir. Burada haksızdırlar çünkü Roma'nın vergisi imparatorluğa bağlı bütün uyruklar için meşrudur. Ve lejyonla ticari ilişkileri olan Moralelastiks'in durumunu da bu koşullar içinde düşünmek gerekir. Ama Galyalılar onun Romalıları soyma olgusunu bir direniş eylemi gibi yorumluyorlar.

Dolayısıyla imparatorluk vergisi meşrudur ve onu Sezar'ın vergisinden açık seçik biçimde ayırmak gerekir. Sezar halkın mallarını ve zenginliklerini saçıp savurmakta, hakları olan Roma hazinesindeki paylarından mahrum ederek askerlerden çalmakta ve halk kitlelerini kendi çıkarı için sömürmektedir. XVII. yüzyılda hükümdarın mutlakiyetçiliği için gerekli bir sınır olarak kuramsallaştırılmış kamu mallarının ve zenginliklerinin devredilmezliği ilkesini çiğnemiştir. Buna göre Galyalıların imparatorluk hazinesinin savunucuları olmaları ve

Roma hazinesi temsilcisinin yardımına koşmaları anlaşılmaktadır (*Asteriks İsviçre’de*). Onlar egemenin kişiliğini, bireyselliğini değil devletin egemenliğini savunurlar.

Taç simgesi. - Hükümdarın kişiliğinden bağımsız bir üstdevletin hukuksal bağlamda kuramsallaştırılması da taht kavramı aracılığıyla gene ortaçağda geliştirilmiştir. Ernst Kantorowicz *Les deux corps du roi* adlı yapıtında hukukçuların oğulun babanın yerine geçmesinin doğal bir hak olduğu monarşilerde iki taç bulunduğunu söylediklerini hatırlatıyor:

Dışarıdan gözüken, maddi, altından bir taç vardı ve hükümdarın başını süslüyordu bu; ayrıca bir de görünmeyen ve maddi olmayan bir taç vardı ki -devlet yönetimi için gerekli bütün krallık hak ve ayrıcalıklarını barındıran- bu taç ebediydi ve Tanrı’dan ya da hanedanlık miras hakkından geliyordu.²¹

Aynı şekilde *Asteriks*’te taç iktidardaki bireye indirgenemeyen bir egemenlik simgesidir. *Sezar’ın Tacı*’nda şef Abrarakursiks bir aile yemeğinde kendisini sürekli ve açıkça aşağılayan kayınbiraderi zengin tüccar Homeopatik’s’ten hakaret görür. Ve bir insan ve şef olarak yenisinden saygınlığına kavuşmak için çılgınca bir iddia atar ortaya: Ona Sezar’ın tacındaki defne yapraklarıyla pişirilmiş bir çeşit kebab ikram etme iddiası. Karmaşık bir sorunsal çıkmıştır ortaya. Bu simgeyle hedeflenen nedir? Abrarakursiks’in narsisisk yarasını iyileştirmek amacıyla Sezar’ın kendisi mi hedef alınmıştır? Ya da kö-

²¹ Agy., s. 243-244.

yün direniş eylemine verilen zararı telafi etmek için Roma *imperium*'u mu hedef alınmıştır? Asteriks'in huy-suzluğu bu özel ve kamusal alan karışıklığını pek önem-semediğini gösterir. Romalılar ise Galyalıların Sezar'ın yaşamına kastetmek istediklerine inanırlar ki bu da Obeliks'i kesinlikle yalanlar (iktidardaki bireyle taç ob-jesinin ayrılması). Galyalılara göre bu taç kesinlikle sıradan ve basit bir objedir: Temsil ettiği egemenlik sim-gesiyle komik bir çelişki yaratan durum. Ve Sezar'ın kendisiyle hiç ilgilenmezler. Hükümdarın nerede olabi-leceğini hiç düşünmeden imparatorluk sarayının her ye-rini ararlar. Asteriks onu bulmayı daha sonra düşünür ancak: "Sezar'ı bulmak gerekiyor... Genel olarak defne yapraklarından tacının altında olması gerekir." Bu ne-denle Asteriks yargılanması sırasında suçlu olduğunu söyler ve "yüce Jül Sezar'a alçakça bir saldırıda bulun-mak" istediğini iddia eder: Onun huzurunda aslanlara atılmayı umut etmektedir.

Sonuç olarak Galyalıların köle Gardefrejus aracılı-ğıyla çalmak istedikleri Sezar'ın defne tacı değil, zafer arabasında bir kölenin, kendisinin başının üstünde tut-tuğu muzaffer komutanın tacıdır. Muzaffer korsanlara karşı düzenlediği seferden dönen Sezar'sa eğer, en azın-dan *imparator* ve obje olarak taç arasında bir ayrılık vardır. Böyle bir ritüel muzafferin mutlak egemenlik simgesiyle karıştırılamayacağını gösteriyordu.²² Başında taç olan birey ve egemenlik simgesi arasındaki sembolik farkı daha da belirginleştiren bir unsur vardır; gülünç

²² Kölenin, böyle bir başarının getireceği olumsuz sonuçları engellemek ama-cıyla muzafferin kulağına sürekli "ölümlü olduğunu unutma" sözlerini yine-lemesi gerekiyordu. Bkz. Howatson, 1993, s. 1019.

bir biçimde yelkenlerin suya indirilmesi çünkü defne yapraklarının yerini rezene alır:

Ve alkışlar kulakları sağır ediyordu, halk o kadar coşkuluydu ki kimse muzaffer komutanın başındaki tacın defne yapraklarından olmadığını fark etmedi... Hiç kimse mi?... Fark eden biri oldu galiba... Çünkü Romalı dişi kurdun oğlu kurttan, o yüce insandan bir şey saklamak mümkün değildir!

Bu abartı ironiktir çünkü imparatorun sıradan düşünceleri kişiliğini yücelikten bütününü arındırır: “Çok tuhaf... Kızartılmış bir balık olmak istiyorum.”

Gülünçlük olgusundan etkilenen taç simgesi değil Jül Sezar'ın kendi kişiliğidir çünkü taç herkesin gözünde taç olarak kalmıştır. Hatta onu diktatörden biraz daha uzaklaştıran sapma dolayısıyla okuyucunun gözünde daha da değerli olmuştur. Gülünç olmazsa öldürmez, taç ise hiçbir zaman ölmez. Asteriks ve Obeliks egemenlik simgesini yenilemişler, objenin sembolik değerine yeniden can vermişlerdir. Gerçekten de süreklilik, değişikliğin ötesinde tacın sadece muzaffer komutanın başına konmuş maddi bir obje olmadığını gösterir. Bu taç defneden olsun, rezeneden olsun, her şeyden önce soyut bir fikir, geçip giden muzaffer komutanların ötesinde ve kendi biçiminin de ötesinde kalıcı bir şeydir. Muzaffer komutanlar geçip giderler ama taç hangi madde-den yapılmış olursa olsun madde dışı ve görünmez bir birlik olarak kalır.

Egemenin portresi. - Sezar'ın kişiliği ve siyasal egemenlik ayrımı *Sezar'ın Tacı*'nda başka bir simge aracılığıyla

biçimlenir: Hükümdarın portresi. Gerçekten de imparatorun kişiliğinden gelen kızartılmış balık düşüncesi ve temsil ettiği soylu ve görkemli kişilik (arabasında ve elinde asasıyla) arasında gülünç bir fark vardır. Vinyette hafifçe arkaya doğru eğilmiş yüzü yandan görülür ve çizgileri para ya da madalyadaki gibi donmuş kalmıştır. Bu ikilem Ernst Kantorowicz'in analiz ettiği "kralın iki bedeni" eğretilmesine denk düşer kesinlikle. X. ve XVII. yüzyıllar arasında Doğu Hristiyanlığı çerçevesinde krallık portresi egemenin kişiliğinden bağımsız ve ebedi olduğu düşünülen bir egemenlik kategorisi olan *Dignitas*'ı temsil ederdi.²³

Asteriks'te gülünçlük olgusu bir yandan Sezar'ın kişiliğine, bir yandan da portresi aracılığıyla bir üst devlet kurgusuna götürür. Bu ikilem *Sezar'ın Tacı*'nın kapağında görülür. Söz konusu resimde Asteriks ve Obeliks dudaklarında gülümseme ve ellerinde defne yapraklarından taçla diktatör figürüne doğru ilerlerler. Oysa bu figür bir heykeldir ve gerçek Sezar değildir. Galyalıların neşe içinde, kendisini canlı bir varlık gibi görüp onunla neredeyse konuşmaya çalışmaları karşılığı daha bir çarpıcı kılmıştır. Soldan sağa doğru okuma, portreden hareketle Galyalıları doğru götürür, Galyalıları ise ters bir hareketle, ellerinde taçla sağdan sola doğru büste yönelirler. Bu hareket anlatı örgüsüne zıttır çünkü bu albümde söz konusu olan Sezar'ın tacını kendisine vermek değil onu araklamaktır. Bununla birlikte söz konusu resimde Asteriks ve Obeliks heykelin başına taç koymak için ilerliyor gibidirler. Bu paradoks nasıl açıklanacaktır?

²³ *Agy.*, s. 303-306.

Sezar'ın defne yapraklarından tacını araklamak ve onun yerine rezeneden bir taç vermek kişisel iktidara bir sınır koymaktır. Ama paradoksal bir biçimde, aynı zamanda imparatorluk asaletini, onu temsil eden bireyden ayırarak yenilemektir. Asteriks ve Obeliks'in eylemi budur: Galyalıları birey olarak Sezar'ın tacını alıyorlar, buna karşılık imparatorun büstünü yeni bir egemenlik simgesiyle taçlandırıyorlar. Bu çifte güzergâh aynı imaj içinde yoğunlaşmıştır. Bu durumda Sezar'ın portresi imparator soyluluğunu temsil eder: Bağımsız ve soyut bir varlık, bireyin ötesinde egemenliğin neredeyse kişisiz bir simgesi...

İmparatorun portresi, hazine, vergi, taç ve Roma'nın kişileştirilmesi devleti bu bağlamda sürekliliği temsil eden, her türlü gerçek iktidar organından bağımsız, soyut bir varlık haline getirir. Bu referans hem bireyler hem de egemenin kişiliği için bir sınır ilkesi oluşturur.

Devlet Adamı Sezar: Soyluluk ve Yücelik

Burada Sezar'ı bağışlamak ve kendisinin bu sınır ilkesini büyük ölçüde entegre etmiş olduğunu söylemek gerekir. Çünkü kahraman kesinlikle negatif değildir. Tersine gerçek bir devlet adamı soyluluğuna ve koşullarına sahiptir.

Bu bağlamda *Galyalı Asteriks*'te, titiz bir üç aşamalı mizansen içinde sunulan ilk ortaya çıkışının sembolizmi örnek gösterilebilir.²⁴ “Bana ait olan şeyi Sezar'a mı vermek istiyorsun!” diye haykırır dışarıdan biri. Bu söz da-

²⁴ Bkz. *Galyalı Asteriks*, s. 45.

ha önce gördüğümüz gibi İsa'nın bir sözünün taklididir ve insani ve tanrısal olanı ayırır. Ama "Sezar" sözcüğünün iki anlamı vardır ve yazarlar hiç kuşkusuz bilirler bunu: Geniş anlamda "hükümdar", "egemen" anlamına gelir. Ayrıca Matta İncili'nden alınan cümle ortaçağda kesinlikle böyle yorumlanmıştır. Bu söz cismani iktidar ve egemenin kişiliğinden ayrı meşru bir düzenin varlığını göstermek amacıyla siyaset kuramcıları tarafından sık sık dile getirilmiştir.²⁵

Oysa ikinci vinyetteki Sezar kesinlikle soyut bir egemenlik figürüdür: Centurio "Jül Sezar!" diye haykırırken büstü belli belirsiz ve profilden görülür. Ve onun defne yapraklarından taç üstündeki o ünlü nümizmatik portresini görürüz: İmparatorun kendi çizgilerinden bağımsız soylu imparatorluk simgesi. Onun kendi çizgilerini ise üçüncü vinyette buluruz sadece ve burada Sezar'ın yüzü belirgindir ve bir birey olarak görülür, fondaki kırmızılık ise aurasını ön plana çıkarır. Bu üç aşamalı portre egemen soyutlamasından egemen kişiliğine doğru gelişir. Ve Sezar burada kendi bireyselliğinin dışında imparatorluğun görkemini temsil eder.

Sezar bir devlet adamı olarak önemini ciddiyeti ve ağırlığıyla hiçbir biçimde keyifli olmayan bir güç ve iktidara sahip olma olgusuna borçludur. Sefahat âlemine dalmış rejimin ilerigelenleri, hazineden çalanlar ya da kendilerini Pompeius'u desteklemekle suçlayanlarla ilişki çok çarpıcıdır. Tersine egemen soyluluğu pratikte itaat edenler üstünden bir keyif sürmenin gösterilmesini yasaklar. Ve Sezar son çözümlemede alışverişle hiç ilgisi olmayan, paraya da sekse de ilgi duymayan bir kahra-

²⁵ Q. Skinner, 2001, s. 46-48.

man gibi gösterilir. Neredeyse tam alamıyla saf ve temiz ve zevki tabu haline getirmiş bir iktidar imajı verir. Kesinlikle doğru değildir bu ve Kleopatra'yla yaşadığı çok özel ve hoş ilişki gerçeği gösterir bu bağlamda. Ama toplumsal anlamda ilişkiler ve alışveriş dünyasının alt katmanlarıyla düşsel bir kopukluk söz konusudur... Sanki meşru iktidar saflık ve temizliğe bağlıdır ve belirgin özelliği hadımlık olan bir özveri gerektirir... Görünüşte her şey Sezar'ın devlete tanrısal bir misyon gereği hizmet etmesi ya da çok yüksek düzeyde uygarlaştırıcı bir misyon üstlenmiş olması şeklinde olup biter.

Ancak zorbaca bir sapma da mümkündür her zaman. Ve bu durumda adeta bir korkuluk, bir parmaklık işlevi gören pratik ortaya çıkar: Yüce gönüllülük, bağışlayıcılık.

Bu tavrı basit minnettarlık duygusundan ayırmak gerekir. Sezar daha ilk albümden başlayarak Asteriks ve Panoramiks'e özgürlük tanır çünkü bunlar centurio Caius Bonus'un komplosunu açığa çıkarmışlardır. Aynı şekilde *Asteriks Lejyoner*'de Scipo'ya karşı kazandığı zaferi Galyalıları borçlu olduğunu kabul eder ve kahramanlara gönül borcu duyar. Sezar bu duygular içinde düşman da olsalar kendisine hizmet edenlerin haklarını teslim eder. Bu örnekler açık seçik biçimde bir alışveriş, bir değiştokuş ilişkisini gösterirler. Yüce gönüllülük karşılık olarak bir bağış, bir armağan değildir. Taraflardan birinin egemenliğinin, bütüncül olmasına rağmen mutlak biçimde etkili olmayı reddettiği bir ilişki içinde karşılıksız bir bağıştır. Yüce gönüllülük kendi içine kapanan, kendine yeterli bir eylemdir. Bu nedenle karşılık bağlamında minnet ve şükran duygusu hiçbir zaman onun düzeyine erişemeyecektir. Burada iki tarafın temel

farklılığını güçlendiren bir karakter farklılığı söz konusudur. Yüce gönüllülük eylemi, itaat edenin sonuçta yeniden benzer biri olduğu dengelenmiş bir ilişkiyi yeniden kurmaz kesinlikle, tersine buna karar veren kişiye başka türlü hiçbir biçimde ulaşamayacağı bir öteki statüsü verir.

Hümanistler yüce gönüllülüğü siyasal bir kavram olarak analiz etmişler ve onu iyi bir yönetimin en önemli ilkesi yapmışlardır:²⁶ Yüce gönüllülük egemenin büyüklüğüne büyüklük katar ve hükümdarı “eylemin üstüne” çıkararak onu özel bir varlık durumuna getirir. Çok fazla ceza verilirse suç “sıradanlaşır ve bayağılaşır” ve teşvik edilir. Hükümdar, intikamlar çevrimini kırmak ve toplumsal düzeni sağlamak amacıyla tersine şiddetin durması için inisiyatif almalıdır. Bu nedenle yasaların ve adaletin normal işleyişinin üstündedir. Çünkü sadece mutlak bir hükümdarın kesin biçimde adaletli olmamaya hakkı vardır.

Asteriks’te yüce gönüllülük çift yönlü gözükür: Hükümdarın mutlakiyetçiliğinin temeli olarak eleştirilir ve hükümdarın mutlakiyetçiliğini basit bir despotizm-den ya da bireysel bir zorbalıktan ayırmasıyla önemsenir. Sözgelimi *Asteriks Hispania*’da’da Sezar Roma zaferi sırasında kızıl saçlı bir barbar liderine yüce gönüllülük gösterir. Burada diktatör halkın selamladığı görkemli bir komutan olarak gösterilir. Yüzünde gücünün doruğunda olmanın getirdiği hoşnutluk okunur ve eylemleri bu başarıyı siyasal olarak taçlandırır. Sezar sıradan bir adaletin üstüne çıkarak egemen olmaya özgü saygınlıkla donatır kendini. Kitlenin heyecan ve coşkusunun biraz

²⁶ F. Bérrier, 2001, s. 81-84.

dışındaymış gibi gözüken iki seyircinin muzipçe yorumundan da anlaşılacağı gibi hesaplı bir mizansen söz konusudur burada:

-Sezar ne yapıyor?

-Rubicon'u geçiyor.

Cinas durumu anlatıyor: Sezar "Rubicon'u geçti." Böylece vinyet üç önemli siyasal referansı yoğunlaştırıyor: Zafer töreni, yüce gönüllü eylem ve neredeyse darbeyle eşanlamlı olan senato meşruiyetinin ihlal edilmesi. Sezar'ın güç ve iktidarına yapıştırmak istediği egemenlik aurası ne olursa olsun meşruiyet sorununu dile getirmiştir aylak seyirci ve mizansen konusunda kimse yanılmaz.

Buna karşılık Sezar'ın yüce gönüllülüğü kendisine zorbalık içgüdülerini aşma olanağı verdiğinde açık seçik biçimde değer kazanır. *Asteriks Gladyatör*'de arenada Asteriks'in kışkırtmaları "diktatör"ü kızdırır:

Kiminle, neyle alay ediliyor burada? Dünyanın en büyük sirki, aralarında Sezar'ın kendisinin de bulunduğu 250 000 seyirci!

"Kiminle alay ediliyor?" diye soruyor diktatör, Roma'yla mı, Sezar'la mı? Asteriks Roma egemenliğini gülünçleştirmeye çalışmıyor. Onun tek amacı para ödeyerek arenaya girmiş olanlara bir gösteri izletmek ve bu arada da gladyatörleri korumaktır. Bir yandan da Sezar'ın en iyi lejyonerlerine karşı dövüşmek ister. Sezar bu öneriyi kendisine karşı kişisel bir saldırı kabul eder... Gücünü ve iktidarını tartışma konusu yapan *ad hominem* (belli

bir kişiyi ilgilendiren) bir meydan okumadır bu ona göre.

Hey Galyalı! Benimle alay mı ediyorsun? Peki!... En iyi lejyonerlerimden oluşan bir birlik gönderin!!

Böylece Asteriks'in tavrıyla Roma egemenliğiyle Sezar'ın kişiliğinin ayrılması mümkün olabilmektedir. Roma referansı diktatörün dilinde sadece bir bahaneydi. Aslında diktatör arzularına bir sınır getirilmesine tahammül edemez ve icraatı nedeniyle kişisel olarak kendisinin hedef alındığını hisseder. Galyalının meydan okumasına karşılık verir, kötülük içgüdüleri boşalır anında.

SEZAR: Silah istemiyorum!... Keyfim uzun sürsün istiyorum... İki Galyalının işinin yumrukla bitirilmesini istiyorum!

Diktatörün yüzünde sadistçe bir muziplik fark edilir. Ama beklentilerin tersine zafer Galyalıların olur ve kitleler onları alkışlar. "Halkın hoşnut olduğunu" gören Sezar kişisel nefret duygularını yener ve görevlerinin soyluluğu içinde yeniden doğar.

SEZAR: Galyalılar! Yiğit insanlarsınız ve kabul ediyorum bunu! Muzaffer ilan ediyorum sizi, halkımı eğlendirdiğiniz için de istediğiniz her şeyi vereceğim size çünkü Sezar'ın yüce gönüllülüğü bunu gerektiriyor!

Çarpıcı bir çelişkiyle Sezar yakın uzak arası bir çekimde ve profilden gösterilmiştir ve beyaz fon üstündeki yüzünü siyah bir fon keser, öyle ki kişisel çizgileri silinir ve yerini saf bir nümizmatik portreye bırakır. Diktatör hal-

kın yararının ve *universitas*'ın anlamını yeniden bulmuş gibidir. Kendi kişisel duygularına karşı toplumun düşüncelerini ön plana çıkararak kendisini bir birey olarak değil Roma'nın hükümdarı olarak ifade eder. Yüce gönüllülüğün sembolik anlamı budur: İktidarı elinde bulunduranın uyguladığı ve sadece ahlaksal olarak değil aynı zamanda siyasal anlamda bir kendini aşma durumu. Böylece hükümdarın yüce gönüllülüğü zorbalığın bir korkuluğu, bir parmaklığı olarak önem kazanır.

Burada özel strateji fırsatçılık kokan bir üslupla kişisel iktidarın üstünde olan popüler bir egemenlik talebiyle birleşir. Sezar'ın bu düşünceyle ustalıklı bir biçimde oynaması onun siyasal aurasını güçlendirir. Ama hükümdarın mutlakiyetçiliğinin temeli olarak yüce gönüllük kavramı kuşkuludur.

Mısır Teokrasısından Modern Siyasete

Mutlakiyetçiliğe bir sınır getirme gerekliliği Kleopatra'nın teokratik iktidarıyla da ilişkilidir. Böylece Galyalıların müdahalesi rejimi temellerinin tasarlanması bağlamında bir gelişmeye doğru götürür.

Modern oluşum. - *Asteriks ve Kleopatra* albümü Sezar'ın Mısır halkının gerilemesi konusunda bir kışkırtmasıyla başlar. Kleopatra rahatsız olur ve halkının piramitler, tapınaklar, dikilitaşlar ve Pharos Kulesi'ni inşa ettiğini söyler. Sezar bunları küçümsemez ama onun Mısır halkında eleştirdiği, Roma devletinin başlattığı yeni modern anlayış içinde uygarlığa hizmet edememesidir. Çünkü Kleopatra'nın saydığı bütün eserler geçmişe aittir. Öfkeden deliye dönen kraliçe geleneksel motiflerle

süslü bir vazoyu kırar ve mimari bir meydan okumaya girişir. Sezar anında karşılık verir: Kleopatra ona üç ay içinde Iskenderiye’de görkemli bir saray yaptıracaktır. Ve Kleopatra eski estetiğin kalıntıları üstünde meydan okuyacak bir modernite için kolları sıvar; çünkü söz konusu olan geleneksel bir Mısır tapınağı ya da eski bir piramit değil Roma üslubunda bir saray yapmaktır.

Kraliçenin geliştirmek istediği mimarlık Yunan ve firavun sanatları karışımıdır. Böylece Iskenderiye, revaklı Yunan tapınaklarıyla dolacaktır. Yazarlar bu açıdan tarihsel gerçekliğe bağlı gözükürler: Kent İÖ 322’de Iskender tarafından kurulmuş ve Makedonyalı hükümdar I. Ptolemaios tarafından Mısır’ın başkenti yapılmıştır. Kentin Yunan kökeni referansı, Panoramiks’in dünyanın yedi harikasından biri olduğunu hatırlattığı Pharos adasındaki kule aracılığıyla da gündeme gelir. Bununla birlikte bu Yunan sanatı referansı görünüşten başka bir şey değildir. Kleopatra’nın sarayının içinde duvarlar hiyeroglif fresklerle süslenmiştir ve tahtın üstünde muazzam bir tanrı Horus heykeli bulunur. Yazarlar sadeleştirme gereklilikleri ve kültürel basmakalıplıklara bağlılık nedeniyle Kleopatra’yı gerçek bir Mısırlı, firavunlar hanedanının son temsilcisi gibi göstermek isterler. Kraliçenin cildi donuk ve teni esmerdir, çevresindekilerle Mısır diliyle konuşur ve özellikle bir firavunun bütün niteliklerine sahiptir. Yazarlar Ptolemaios’lar hanedanı kültürel ikileminin yerine binlerce yıldan beri kurumsal bağlamda hiçbir gelişme gösteremeyen bir toplumda eski ve modern sorunsalını getirirler. Çünkü kraliçenin iddiası budur kesinlikle: Modernite içinde uygarlık eserleri meydana getirmek. Kraliçe hareketi devletin tepesinden başlatır ve bu, uyruklarında bazı direniş-

lere yol açar. Bu bağlamda resmi portre ressamıyla yaptığı konuşma örnek gösterilebilir:

KLEOPATRA: Fena değil... Ama sürekli profilimi görmekten bıktım... Bir kez olsun yüzümün tamamı değilse bile büyük bölümünün görüldüğü bir resmimi yapamaz mısın?
PORTRE RESSAMI: Ama ben, biliyor musunuz, bu modern sanat...

Aynı şekilde kraliçe Sezar için yapılacak saray işini Numerobis'e havale edince mimar bu modern proje karşısında duraksar biraz:

NUMEROBIS: Biliyor musunuz, bu modern malzemeler... Hem sonra benim sevdiğim, piramitler ve...

Numerobis her an yıkılabilecek gibi duran Yunan-Roma üslubu evinden de anlaşılacağı gibi "modern" bir inşaat yapamaz. Bu bağlamda tercihi kesinlikle eski Mısır üslubudur. Sezar'ın sarayının planında alınlığın üstüne piramit biçiminde bir çatı olması için ısrar eder ve Panoriks kesinlikle kabul etmez bunu.

Bu albümde mimarlık sorununun antropolojik ve politik bir boyutu vardır. Pierre Legendre'a göre mimari yaratımlar toplumların yapılanmasında önemli bir rol oynarlar. Bunların amacı insanı sembolik anlamda inşa edilmiş bir dünyada yaşatmaktır. Mimar, toplumun özdeşleşmeye davet edildiği biçimler oluşturarak toplumsal bağın sembolik pratiğini güvence altına alır. Dolayısıyla siyasal yapının tasarlanmasıyla ilişki içindedir.²⁷

²⁷ P. Legendre, 1999, s. 295.

Piramitlerin ortaya çıkışı IV. hanedan döneminden başlayarak ve daha çok da V. hanedan döneminde firavunun artık bir oğul gibi kabul edildiği güneş tanrı Ra çevresindeki bir dinsel senkretizm devrine denk düşer.²⁸ Mısır hükümdarı yeryüzünde bir tanrıdır ve bütün yetkileri kendisinde toplamıştır. Piramit sosyal hiyerarşinin tepesindeki bu tanrısal kırılma olgusunu simgeler. Bununla birlikte Numerobis bu siyasal yapı düşüncesinden kopamaz. Mısır krallığı mimar yüzünden Roma İmparatorluğu'nun başlattığı yeni çağa girmekte zorlanır.

Yokluğun damgası: Iktidarın yeni yüzü. - Siyasal modernliğe düşünce bağlamında ulaşabilen, ilk ulaşan Obeliks'tir ve farkında da değildir bunun. Gizeh sfensine çıkarken kazara kral ve güneş tanrı arasında tam bir birlik oluşturan firavun Kefren heykelinin burnunu koparır. Burada mitsel bir babanın kutsal figürü vardır karşımızda: Totem tanrısı durumundaki firavun. Galyalıların kopan burnu bir daha bulunamaması için kuma gömerler, suçluluk telaşı içinde oradan ayrılırlar. Bu eylem Freud'un *Totem ve Tabu*'da anlattığı baba katilliği sorununu gündeme getirir. Çocukların suçluluğu, suç işlendikten sonra eylemin sonuçlarından yararlanmaktan vazgeçerek, geriye dönük olarak bu duyguyu bastırma girişimi, burnun sembolik mutlak gücü...²⁹ Bundan böyle hiçbir insani figür mutlak ilkeyle karıştırılamaz. Oysa bu yere talip olan biri vardır... Gizeh sfensinin görüldüğü resme bakışlı büyük resim içinde, sfens

²⁸ C. Lalouette, *Au Royaume d'Egypte: le temps des rois dieux*, Paris, Flammarion, 1991, s. 143-144.

²⁹ S. Freud, *O.C.*, XI, 1998.

biçimindeki arabasında burnuyla birlikte tahtta oturan Kleopatra'dır bu. Dolayısıyla heykelin burnunu koparan Obeliks iktidarın teokratik simgesini koparmış olur. Bu arada dev anıtın bir parçasının eksildiğini fark eden tüccarlar da seri halde ürettikleri kendi heykelciklerinin bir parçasını eksiltmeye koyulurlar. Böylece yeni siyasal yapı figürü sanat ve ticaret aracılığıyla toplum sahnesinde bir yere sahip olur. İkide bir pot kıran Obeliks farkında olmadan gerçek bir yasa koyucu gibi davranmıştır. Galya köyünün simgesel yönetimi görüntüsünü veren saf iktidar bundan böyle yapı üstündeki yokluğun damgası gibi düşünülür. İktidarın bu yeni yüzü Mısır halkının moderniteye girişinin imzasını taşır.

Bu analiz şu sahneyle doğrulanır gibidir: Bir zanaatkâr büyük bir taş Panoramiks'in portresini yapar ve arka plana da bir sfenks koyar. Ama büyücü Asteriks'in baskısıyla alelacele çekip gider ve heykeltıraş çok üzülür bu duruma: "Yazık, çok benziyordu... Özellikle sfenkse." Gerçekten de yüzlerin simetrisinin, sfenks ve burada orağıyla birlikte gösterilen büyücü arasında benzerlik kurmasını görmek çarpıcıdır. Panoramiks firavun anıtının bölünmüş bir tasarımı gibidir ve burada sanki tarihsel bir geçiş söz konusudur. Galya modernitesinde büyücü iktidarın bir aracı figürüdür ve bu bağlamda kutsal olanla özdeşleşmeye dayanan bir yönetim biçimi değil mantıksal çelişkinin getirdiği bir düşünceye dayalı bir yönetim biçimi söz konusudur. Teokrasi ve modernite arasındaki bu zamansal ayrım bir sonraki sayfada Panoramiks piramitleri gösterirken tekrar gündeme gelir: "Obeliks, bu piramitlerin tepesinden yirmi yüzyıl seyrediyor bizi!" Napolyon'un Mısır seferi sırasında söylediklerinin alaycı bir biçimde yinelenmesi siyasetin tarihsel

dönüşümüne tanıklık eder, Fransızların imparatorunun her türlü teolojik ilkedен sıyrılmış bir figür oluşturması kanıtlar bu gerçeği.

Galyalılar Gizeh'ten sonra Luksor'da mola verirler: Concorde alanındaki obeliske (dikilitaş) komik bir anıştırma. Bu heykelin Galya'ya taşınması önemlidir. Gerçekten de albümün son vinyetinde geleneksel son şölen yerine Obeliks'e taş anıtlarını obelisk gibi (Mısır üslubunda) yontmayı yasaklayan şef Abrarakursiks görülür. Köyün şefi niçin böyle bir sansür uyguluyor? Hoşgörüsüz bir şovenizm, kimliksel bağlamda bir içe kapanma işareti mi? Aslında obeliskin tepesindeki piramit biçimi teokratik bir simge olarak piramit biçimine gönderme yapar. Anıtın ortaya çıkması da IV. firavunlar hanedanı dönemine denk düşer: Tanrı Ra kültü çevresinde bir devlet senkretizminin (uzlaşmaz gibi görülen öğretileri birbirleriyle kaynaştırma amacına yönelik sistem) geliştiği dönem. Abrarakursiks'in güçlü müdahalesi kanıtlar bunu: Köyün merkezinde simgesel yönetimiyle çelişkiye düşecek bir amblemin yer alması söz konusu değildir. Herkes kendisini katıksız bir güç gibi, eksik olanın ilkesi, bir yokluğun yapısal ve mantıksal yeri gibi görmeye devam etmelidir.

Sfenkse, piramitlere ve obeliske Galya müdahalesi böylelikle siyasal moderniteyi teokratik çağdan ayıran tarihsel sapmayı belirtir.

Burundan "na"ya: Kleopatra mitinin yıkılması. - Kleopatra modernite içinde gözükme arzusuna rağmen iktidarının teolojik ilkesine tutunmaya devam eder. Oysa hükümdar-tanrı çağının bitmiş olduğu kesindir. Sezar'la hazırlık niteliğindeki tartışması daha çok zirvede sö-

zūmona iki tanrı hükümdar arasında bir aile kavgası ya da çocuksu bir tartışmadır. Bu bağlamda aynı zamanda kraliyet çeşnicibaşısının düşünceleri de örnek gösterilebilir; “obur” olduğunu söyleyerek kişiliğini kutsallıktan bütünüyle arındırmıştır. Galyalıları ise Kleopatra’nın karşısında kesinlikle eğilmezler. Kaprisli bir güzelliğin güzel burnunu hayranlıkla seyretmekle yetinirler sadece.

Mitsel kraliçe-tanrıça imajı karakter sahibi, güzel ve arzulanan bir kadına bırakır yerini. Albümün kapağında bir yatağa sere serpe uzanmış Kleopatra’yı tavlamaaya çalışan Asteriks ve Obeliks görülür. Kraliçenin yüzü, yazarların reklam kampanyalarıyla alay ettikleri Mankiewicz’in filmindeki (*Kleopatra*, 1963) Elizabeth Taylor’un yüzünü hatırlatır. Büyücü Panoramiks bu sinemasal güzelliğin esinlediği arzu etkisini en iyi biçimde özetler: “Hem sonra Kleopatra’yla tartışmak mümkün değildir... Pis bir karakteri var ama burnu çok güzel.” *Güzel ol ve sus*’un antik değişik biçimi mi? Kleopatra kişiliği kesinlikle erkeklerin üstünlüklerinden emin olarak, karşılarında iyi niyetle eğildikleri güzel ve kaprisli kadın tipini temsil eder. Sarayın açılışı sırasında Sezar kendisini iyi bir hükümdar gibi gösterirken ona çok ki-barca komplimanlar yapar. Çocukça tartışmaları, sonunda bir “na!” ile biter ve bu nanik Asteriks’e esin kaynağı olur: “Güzel bir na bu!” Bu sözcük kraliçeyi gerçek yerine oturtur: İktidarını ve gücünü göstermek için çocuksu bir biçimde çırpınan ve küçük bir kız olarak kalmış güzel bir kadının bulunması gereken yer. Galyalılarla ilişki kurunca yıkılıp giden bir mutlak güç miti...

Bu bağlamda Sezar için bir saray inşa etmek bütünüyle anlam kazanıyor. Tanrısal niteliklere sahip kraliçe

mutlak olanı geçmişteki gibi temsil edemez artık çünkü bundan böyle ikinci bir siyasal referans çıkmıştır ortaya: Sezar referansı. İmparatorun devasa iki atlı heykeli iç avluya çıkan muazzam merdivenin iki tarafında yer alır ayrıca alınlıkta devlet başkanının onurunu simgeleyen bir efriz vardır. Saray egemen çift Sezar-Kleopatra iktidarını işaret eder: Krallık için simgesel bir Baba-Anne çifti gibi ana baba figürü. Böylece sarayın yapılması simgesel olarak burnun sfenks anıtına indirgenmesiyle eşdeğerdir: Çiftin iki terimini ayıran sapma, egemenliğin merkezinde mantıksal bir boşluğun yerini alır. Bundan böyle katıksız güç ve iktidar eksik olanın ilkesi, yokluğun mantıksal ve yapısal yeri gibi düşünülebilir. Yerini hiç kimsenin dolduramayacağı mitsel bir yer gibi tasarlanmıştır. Böylece teokratik bir mutlakiyetçilikten daha modern bir ilkeye, güçlerin sembolik ayrımına geçilir. En azından okurun önemseydiği anlam budur. Çünkü Kleopatra bu sarayı gücüne ve iktidarına eklenen bir zafer gibi görür.

Böylece *Asteriks* yazarları bütün güçleri kendilerinde toplamak istediklerinde yöneticilerin mutlakiyetçiliğini eleştirirler. Çünkü bu bağlamda bireylerin öznelliği üstünde sonuçlar son derece olumsuzdur. Bireyler bütünüyle çocuksu gözükürler. Mutlak güç fantazmaları içindedirler, kendi kendilerini oluşturma konusunda zorlukları vardır ya da intihar düşüncelerine sürüklenirler. Sorumluluk neredeyse ana-baba işlevi üstlenmiş olan hükümdarındır. Sezar ve Kleopatra mutlak ve mutlak olmayan ayrımını belirsizleştirirler. İktidardaki uygulamaları sınır ilkesini sarsar. Bu durumda Galyalıların eylemi belirleyicidir. Sembolik bir kurum olarak iktidar

ve gerçek icra gücü ayrımını sürdürür. Burada egemenliğe, bir ayrılık ilkesinin, mutlak iktidarı, yerini hiç kimsenin dolduramayacağı bir boşluk olarak gösteren yapısal bir sapmanın getirilmesi söz konusudur. Galyalılar özellikle yöneten bireyden bağımsız olarak, kendi yaşamına sahip bir devlet ilkesini savunurlar. Çünkü son çözümlemede egemen olan kesinlikle devlettir. Ve mutlakiyetçilik kavramı devlet başkanından çok devletin kendisine uygun düşer. Bu egemenliğin merkezi kavramı Bodin'den Rousseau'ya kadar uzanır. Sadece Mısır Krallığı gibi monarşilere değil aynı zamanda demokratik olan bütün siyasal rejimlere uygulanabilir. Sözgelimi Fransız ulusu 1789'da egemenliği ele geçirdiğinde devlet ve kral ayrımı kesinleşmiştir ve önceki duruma dönmek kesinlikle mümkün değildir bir daha. Halkın gücünün elinden alınması kesinlikle söz konusu değildir, tersine güçlenmiştir ve sonuçta bir Napolyon devleti ortaya çıkmıştır. *Asteriks*'te Sezar figürünün arkasında sık sık görülen Napolyon referansının karşıt anlamlarını açıklayan da kesinlikle budur. Yazarlar bir yandan otokratı eleştirirken bir yandan da halkın gücünü, liderinden bağımsız, kendi kendine yeterli bir iktidar kurumu haline getiren yasa koyucu ve devlet adamı figürüne saygılı gözükürler.

BÖLÜM III

Bölünmez Barbar Rejimleri

Asteriks'in gerçek karşıt ütopyası Roma İmparatorluğu değildir. Mutlak bir karşıt değer ve karşıt model olarak anılan “barbar” toplumlarıdır. Yazarlar III. Cumhuriyet okul kitaplarında Galyalıları, Romalıları ve Cermen düşman olan Doğu ve Kuzey barbarları arasında geçerli olan üçlü bölünmeyi yinelerler. İlk albüm *Galyalı Asteriks*'te Cermenler üçüncü vinyetten başlayarak sınırlara kadar püskürtülen iki uzun saçlı savaşçı arasında gösterilir: “Ey! Ey! Gidürüz!... Ama tıkat! Gene gelcez!” Bu sözler Alman istilacının Fransa'ya yeniden dönüşü konusunda bir uyarıdır. Ama aynı zamanda bir öyküleme programıdır çünkü barbarlar bütün dizi boyunca farklı şekilde döneceklerdir.

Daha sonraki albüm *Altın Orak*'tan başlayarak Asteriks ve Obeliks, Lutetia yolunda “Tövbe etmiş haydudun hanı”nda mola verirler; kafası tıraşlı ve tam bir Cermen aksanıyla konuşan biri tarafından işletilmektedir bu han. Üçüncü albümde ise korkunç Got topluluğu

anlatılır. Gotlar daha sonra sadece anekdotik anlamda görüleceklerdir. Buna karşılık bir sonraki albüm *Asteriks Gladyatör* kötü rolü üstlenecek bir mikro toplum olarak ortaya çıkar: Korsanlar toplumu. Rastlar rastlamaz onları yok eden sadece Galyalıları değildir: *Asteriks Britanya'da*'nın ilk vinyetlerinde Sezar'ın donanması da denizin dibine gönderir onları, aynı şekilde *Galyalı Asteriks*'in başında Roma orduları da Cermenleri püskürtür. Bu değiştirme oyunu başka unsurlar aracılığıyla da görülür. *Asteriks Hispania'da*'da Sezar Roma sokaklarından muzaffer bir komutan olarak geçerken yanında kızıl saçlı ve sakallı bir Got tutsak vardır. Daha sonra *Sezar'ın Tacı*'nda ise aynı konumda görülen yanında adamlarıyla birlikte korsan Kızılsakal'dır.¹ Aynı şekilde *Asteriks ve Çorba Kazanı*'nda deniz kazasına uğrayanlar geçici bir değişiklik yapmak isterler ve doğrudan doğruya "tövbe etmiş haydut"u anımsatan "karaya vurmuş korsan" hanını açarlar: Gotlara göre ikame işlev. *Asteriks Normandiya'da*'da ikinci bir geçiş durumuna tanık olunur. Gerçekten de bir "Kuzeyliler" toplumunun anılması bir kutup gecesinde korsanların deniz kazası görüntüsü üstünde açılır. Anlatının akışı her taraftan saldıran Normanları görünce dehşete düşen Galyalı Guduriks'in ağzından doğrulanır: "NORMANLAR KOR-KUNÇ! KORSANLAR KANA SUSAMIŞ!!!" Normanlara *Büyük Yolculuk* albümünde anlatılan Vikingleri eklemek gerekir. Onlar da komşularının vahşi gelenek göreneklerini paylaşırlar ve aynı tanrılara taparlar. Böylece dört farklı toplumdan oluşan bir bütünlüğe ulaşan bir yer değiştirme oyunu devreye girer. Bu toplumların tü-

¹ *Asteriks Hispania'da* (s. 22) ve *Sezar'ın Tacı* (s. 47) karşılaştırılabilir.

mü şiddetten beslenirler ve tümü karşılaştıkları toplumları ve toplulukları yağmalama ve yıkma amaçlarına yönelmişlerdir.

GOTLARIN KARA ÜTOPYASI

Romantik imgelemde barbar toplumlar azgın bir yayılmacılık gücü olan ve içgüdülerinin etkisindeki genç halkları çekerler.² Got toplumu ise iki çağ arasındaki bir topluluk gibidir. Kültürü Galyalılarınkı gibi ilkel olmakla birlikte bir devlet çekirdeği oluşturur: Bir ülke sınırları içinde ordu, bayrak, lider, saray.

Gotlar hayvan postları giyerler ve çoğunun da gövdeleri çıplaktır. “En önemli silahları” sopadır ve savaş sanatında pek az ilerlemiş olduklarını gösterir bu durum. Liderlerinin bir dolmenin üstüne oturtulmuş ağaç iskemleden oluşan tahtı başka bir ilkelik simgesidir. Daha sonra dekor bir taş yapının ortaya çıkmasıyla değişir: Aynı zamanda kışla ve saraydır burası. Tonozların ve kemerlerin biçimi belli belirsiz ortaçağ gotik üslubunu anımsatır. Bir çubuğa asılmış perdesi ve kartal oymalı koltuğuyla taht salonu gösterişsizdir. Küçük kentteki evler Galya köyünün kulübelerini andırır. Hangi yayılmacı iradeye sahip olurlarsa olsunlar Gotların kültürel gelişmesinin fethedilen halklar için bir ilerleme olduğunu söylemek mümkün değildir.

Totaliter Özellikleri Olan Bir Despotizm

Raymond Aron’a göre totalitarizm iki etkenin birleşmesinin sonucu olan bir siyasal egemenlik biçimidir: İn-

² Erhard Viallaneix, 1982, s. 221-229.

sanlığın gelişmesini vaat eden bir zorunlu devlet ideolojisi; genellikle bir liderin yönettiği ve devlet aygıtını denetleyen bir kitle partisi; şiddet enstrümanlarından ve iletişim araçlarından oluşan ikili bir tekel; polis terörü ve ideolojik terör; nihayet merkezi bir ekonomi yönetimi³. *Asteriks*'te anlatılan Got toplumu ne kitle ideolojisini ne tek partiyi, ne propaganda organını ne de devletleştirilmiş bir ekonomiyi temsil eder. Bu açıdan klasik anlamda otoriter ve despotik bir egemenlik uygulayan liderine tabidir. Bununla birlikte iktidarın simgesel karakterinin analizi birçok açıdan totaliter mantığı hatırlatabilir.

Iktidarların Sivil Alan Aleyhine Birleşmesi

Got iktidarı bir yönetim ve bir orduyla donanmış bir mini devlet olarak kurulmuştur. Nazi bayrağı taklidi sancağı kırmızı fon üstündeki beyaz bir çemberin ortasında yer alan bir kara kartaldan oluşur. Sınır geçilir geçilmez gümrük muhafızları Panoramiks'i yakalayan coşkulu birliği durdurur. İnsan ve mal dolaşımı özgürlüğü sıkı bir denetim altındadır. Tartışmaya çok kuvvetli bir yumrukla son verilmesi anlatıcının savaşçıların “kendi yönetim sorunlarından kurtulmayı başarma” biçimiyle alay etmesidir. Yaşamın bürokratikleşmesine askerileşmesi eklenir. Galyalıları sınırı geçtiklerinde ise bir askeri birlik oluştururlar ve böylece kent içindeki bir askeri kışlaya ulaşırlar. Çok katı bir disiplin askerleri itaat ve suskunluğa mahkûm etmiştir. Belli belirsiz bir Prusya militarizmidir bu: Sivri başlıklar 1870'lerden

³ R. Aron, 1965.

sonra Alman ordusundaki disiplin geleneğinin mirasını anımsatır. Birlik askeri işlevi dışında siyasal polis görevini de üstlenmiştir: Ayrılıkçıları ve casusluk yapma ihtimali olan kişileri tutuklama görevi. Böylece kentte bir tür sokağa çıkma yasağı uygulaması vardır ve her yerde devriyelere rastlanır. Ülkeyi terk etmek isteyen tercüman Kloridrik kaçarken tutuklanır, aynı şekilde casuslukla suçlanan Asteriks ve Obeliks de tutuklanırlar.

Halkın hiçbir zaman sahneye çıkmaması çarpıcıdır. Uğraşları ve etkinlikleri konusunda hiçbir bilgi verilmez. Galya köyünün ticareti, eğlencesi, gençliği konusunda uzaktan yakından hiçbir bilgiye sahip olamayız. Sadece iki vinyette ayrıntılı biçimde umutsuzluktan boşalmış evler ve sokaklar görülür. Gerçekten de bütün eylemler siyasi ve askeri gücün kaynaşmasını açıklayan bir merkez bina çevresinde yoğunlaşır. Devlet öncelikle ordudur ve bu savaş aygıtının muhaliflere tahammülü yoktur. Teleferik Roma İmparatorluğu'nu istila etmeyi düşünür ve uyrukları üstünde terör estirir. Halkın bütünüyle potansiyel bir ordu olarak örgütlenmesi için her türlü toplumsal spontanlığı nötralize eder. Büyücünün rastladığı çöpçü ya da Panoramiks'in iksir vermek istediği serseri ve karısının kan kusturduğu koca gibi zayıf insanlar kendi hallerine bırakılır. Sivil alanı sadece bu insanlar temsil ederler. Teleferik'i hep birlikte alkışlayanlar komutanlarının arkasındaki askerlerdir. Bütün yüzler aynıdır. Herkesin kafasında sivri başlık yoktur ancak herkesin kafası tıraşlıdır. Gotlarda sivil toplum için bir yaşam alanı yoktur.

Bir Bütünlük Olarak Toplum İmajı

Claude Lefort totaliter deneyimi toplum içinde iktidarın ve devlet içinde toplumun entegrasyonu aracılığıyla toplumsal bölünmenin reddedilmesi şeklinde analiz eder. Devlet genel olarak halkı ve sivil yaşamın bütün kurumlarını temsil eder.⁴ Totaliter iktidarın misyonu kamusal alanı kuşatmak ve kendi özel alanına dönüştürmektir: Bu alan ideal olarak “halk”la aynı olacak ve özellikle de ona ait olacaktır ve örgütlenme yasalarını da halk belirleyecektir. Sistemin mantığı bu iktidarın toplumsal alanda herhangi bir farklılığı gösterecek düşünceleri kabullenmesini yasaklar. Claude Lefort halkın ve toplumun bu şekilde, bütün bireylerini denetleyen ve her türlü yabancı unsuru dışlayan birliğini sağlayan bir örgüt şeklinde devletle bütünleşmesini analiz eder. Sivil alanın özerkliğinin inkâr edilmesi önemli bir Öteki’nin fantazmatik oluşumuyla atbaşı gider: Halk düşmanı, parazit ya da pislik bir unsur gibi kabul edilen rejim muhalifi. Söz konusu olan her zaman, bölünmez olduğu düşünülen kolektif örgütlenmenin bütünlüğüdür. *Asteriks ve Gotlar* albümünün ana teması fiziki bütünlük sorunudur çünkü özellikle muhalifleri bölmektir söz konusu olan.

OYUNLARIN ORGANİZATÖRÜ: İşe onları parçalamakla başlayabiliriz, diye düşünüyorum [...] Sonra da küçük parçalar halinde kesebiliriz...

TELEFERİK: Çok küçük olmaz, herkesin görebilmesi gerekir.

⁴ C. Lefort, 1981, s. 166-175.

Bölme, parçalara ayırma, kesme kaosun en önemli imajıdır, oysa insan bedeninde hüküm süren düzen, tersine mikrokozmos ve makrokozmos arasındaki eski bir denklığe göre siyasal düzeni anlatmak amacıyla başvuru, çok sık rastlanan bir eğretilemedir. Platon *Timaios*'ta devlet düzeniyle insan bedenindeki düzeni karşılaştırır ve burada baş kale, uzuvlar da hizmetkârlar, askerlerdir. Böylece bireyin bedenini çalışmaz duruma getirmek onun insan toplumları düzenine ait olduğunu inkâr etmektir. *Asteriks*'te bu gösteri, *mesumu muhalifinden hareketle* devletin bölünmez, ayrılmaz, parçalanmaz bütünlüğünü güvence altına alır. Ve arenada halk şefin emrini çılgınca alkışlar: "Parçalayın şunu!"

Böylece çok çarpıcı bir çelişkiye tanık oluruz: Bir yanda büyük bir vinyette görülen dört atın Kloridrik'in kollarını, bacaklarını çektiği parçalama sahnesi ve öte yanda tek bir ağızdan tek bir insan gibi bağırان, kafaları tıraşlı ve bıyıklı insanlardan oluşan tekbiçimli bir topluluk.

Bireysel bölünme ve parçalanma toplumdaki konsensüse yem olarak, toplumun mutlak farklılığının bir gösterisi gibi sunulmuştur. Çünkü totaliter fantazma, bireysel bir eylem alanı söz konusu olmaksızın tümüyle ve sadece kendi katılımı içinde olan bir toplumu biçimlendirerek "örgütlenmeyi yeniden yapılandırmak"tır.

İktidarın devrilmesi şefin bedeninin kaldırılması ve onur tribününden arenaya atılmasıyla gösterilir. Bir taş kütesi, bir ağırlık, sıradan, basit bir nesne gibi atılır: Teleferik'in, kurbanları maddi ve sıradan araç gereçler gibi gösterdiği üslupla örtüşen bir tavır. Ernst Kantorowicz'in, ortaçağda simgesel gelişmesini analiz ettiği şekliyle "kralın iki bedeni"nin figürasyonunun zıddı bir

durumdur bu. Ulus, içinde hükümdarın ölümünden sonra da var olan bir süreklilik barındırır. Hüküm süren bireyden bağımsız, ebedi bir siyasal üstbeden olarak hükümdarın simgesel portresi bu anlamda oluşmuştur. Bu düşünce hukuk alanının özerkleşmesine götüren iktidarda bir dışsallık ilkesini getirmiştir. *Asteriks ve Gotlar*'da bu düşüncenin zıttı görülür. Halkın ve toplumun devletle bütünleşmesi gibi hükümdarın bedeni de sıkı bir bütün, bütünüyle maddi bir kütle oluşturur. Sesar portresinin oluşturduğu simgenin tersine soyut bir statü yoktur. Gerçekten de Gotlarda simgesel bir egemenlik kurumu görülmez. Toplumsal hiyerarşinin zirvesinde meşruiyetin yerini kaba güç alır. Ve şefin bedeni yere atılarak ezilir, halk komik bir söz ve azil eylemi karışıklığı içinde haykırır hep bir ağızdan: "GÖNDERDİK!" Tümüyle şeyleştirici bir iktidar mantığına göre şefin bedeninin yerini gaspın bedeni alır. Ve kitlelerin "Yaşa, varol!" çığlıkları bir monadın başka bir monadla yer değiştirmesini selamlar.

Bütüncül İnsanın Genel Fantazması

Louis Dumont toplumun bir bütün olarak değerlendirilmesine "holizm" der: Bu düzende her unsur bütün içindeki rolüyle uyumludur ve kişisel gereksinimler kolektif çıkara bağlıdır.⁵ Totalitarizmin bireyler üstünde radikal bir zorlayıcılığı vardır ve sözcüğün yaygın anlamında bireyciliğe karşı yönelmiş gibidir. Ama Louis Dumont paradoksal bir biçimde totaliter sistemin bir holizm biçimi olmadığını söylüyor. Tersine totalitarizmi

⁵ L. Dumont, 1976, s. 21-22.

“bireyciliğin egemen olduğu bir toplumda bireyciliği bir bütünlük olarak toplumun önceliğine bağlama girişimi” olarak tanımlıyor.

Asteriks’te devletin Got toplumu üstündeki egemenliği aslında bütünüyle bireyci genel bir mantaliteyi gizliyor. Iksir, içenlerde sınırsız bireysel hırs ve tutku uyandırıyor. Böylece yoksul çöpçü Elektrik’in mahrumiyeti inanılmaz bir güç sahibi olma isteğine dönüşüyor:

KENDİMİ GÜÇLÜ HISSEDİYORUM! HÜKÜMETİ DEVİ-
RECEĞİM! BİR ORDU KURACAĞIM! GENERAL OLACA-
ĞIM! GENERAL ELEKTRİK!

Toplumun ve devletin görünüşte holist örgütlenmesi derin bir bireycilik mantığını gizler. Herkes özgürlüğünü devreder ve vekalet yoluyla halk içinde derin kökleri olan bireysel mutlak güç fantazmalarını hayata geçiren şefin arkasına düşer. Görevini yerine getirdiği ve büyücüyü yakaladığı için mutlu olan şef Kudetrik’in düşüncelerinden öğrendiğimiz gibi bir Got birdenbire kendi gücünün farkına varıyor ve bastırılmış duygular sınırsız bir iktidar hırsı biçiminde su yüzüne çıkıyor: “Zafer, dostlar! Bizimkiler tanrılar gibi karşılayacaklar bizi!” “Der Gott” Almancada “tanrı” demektir. Bireysel bir “dünyanın imparatoru” olma hırsı bir tür üstün insanlığa ulaşma fantazmasına denk düşer. İşte bu nedenle yazarlar Cermenleri anlatmak için bu anakronik adı kullanmışlardır. Totaliter düzenin gerçekleştirdiği fantazmaya göre birey küçük ve özel bir fantazma, bir mini devlet, kendi kendini oluşturan bir varlıktır ve bu düzen bu ilkeyi otoriteye mutlak itaati empoze ederek

oturtur. Totalitarizm bu ilkeyi köleleştirdiği insanlar arasında da yaygınlaştırır çünkü herkes şefi örnek alır. Şef, Soljenitsin'in deyişiyle bir *Egokrat* olarak nitelendirilebilir: Toplumsal iktidarın sahibi bütüncül insan.

Çok sayıda insan kendisini "Gotların yüce hükümdarı" olarak ilan etmeyi düşündüğüne göre mücadele bütüncüdür. Panoramiks iksir verdiği insanlarda hırs ve tutku oluşturarak sonu gelmeyecek bir iç savaşın koşullarını yaratır. Yazarlar böylece Epinal resimlerinin tarihsel öykülerini alaya alan bir resim aracılığıyla "Asteriks savaşları"yla alay ederler. Ama güçlü olanın yasası kimseye bir meşruiyet vermez ve zafer her zaman geçicidir. Dönüşlü hareketin sonu yoktur ve tahta sırayla farklı kişiler çıkar.

Küsen Pasmolrik asker toplar ve sürekli anlaşmazlık çıkarmaya karar verir. Lirik'in saldırısına uğrayan Kasördebrik tarafından yakalanır ve Lirik de Elektrik tarafından bozguna uğratılır. Satirik Elektrik'e ihanet eder, Kloridrik de Satirik'i yener.

Got toplumunda doğal olarak eksikliği görülen şey herkesin eşit biçimde kendi yerini bulabileceği bir sınır ilkesi geçerliliğine sahip sembolik bir iktidar kurumunun oluşturulamamasıdır.

Devlet Mutlakiyetçiliği ve Barbarlık: Sınırlar Sorunu

Klasik anlamda emperyalist bir mutlakiyetçiliği totaliter özellikleri olan bir despotizmden ayıran nedir? Galyalıların reddettiği Roma uygarlığı Gotların siyasal ve kültürel modeliyle karşılaştırılamaz kesinlikle. Sözgelimi bir sonraki albüm *Asteriks Gladyatör*, Roma sivil top-

lumunu bütün farklılıkları içinde gösterme amacına yönelmiştir. Galyalılar kendilerini işsiz güçsüz aylaklarla dolu ve çeşitli ticari faaliyetlerin çok yoğun olduğu bir kentte bulurlar. Asteriks ve Obeliks bir lokantaya giderler, Roma hamamlarını dolaşırlar, “Karışık Latin Konutları”ndaki yaşamı keşfederler ve forumda turistlerin arasına karışırlar. Burada sivil toplum gerçek bir özgürlük alanının keyfini sürmektedir. Haydutlar, tüccarlar, işportacılar, dilenciler ve ilerigelenler karmakarışık Roma nüfusunu oluştururlar. *Asteriks ve Gotlar*’dan önceki albüm *Altın Orak*’ta centurio valinin önünü keser ve Roma’da hesap vermeye gönderir onu: Bir değerler düzenine itaat etmenin şefe itaat etmekten önce geldiğini gösteren durum. Roma sisteminin özü öncelikle hukuk ve siyasettir ve katı hiyerarşik itaat aracılığıyla kaba gücün empoze edilmesi diye bir şey söz konusu olamaz burada.

Sezarvari saygınlık ve güç düşü evrensel bir boyut da içerir. Sezar danışmanlarına bir mimarlık hayali olan “tanrıların mülkü”nü gösterirken Roma’yı modernitenin ve gelişmenin öncüsü durumuna getiren teknik yenilikler karşısında heyecanını gizleyemez. Buna karşılık Gotların geliştirecekleri bir model yoktur, istila ederler, yakıp yıkarlar ve halkları köleleştirirler. Mahkûmları öldürmek için “basınçlı kazan”ı icat etmelerinin nedeni bütünüyle ötekinin inkârı mantığına dayanır.

Ayrıca Gotlarda yüce gönüllülük kavramı yerleşmemiştir. Sirk oyunları her vesileyle tam bir kasaplık örnekleri sunarlar. Bu alanda “vahşet incelikleri” geliştirirler ve şefin en önemli etkinliklerinden biri işkence ayrıntılarını belirlemektir. Bu kurum kesinlikle sistemin temelini oluşturur ve halkın tam anlamıyla itaatinin hem dengelenmesi hem de doğrulanmasıdır.

Geriye despotun karmaşık kişiliğinin irdelenmesi kalıyor. Onu bir barbar şefinden ayıran nedir? Gördüğümüz gibi Sezar devletin saygınlığını gerektiği gibi temsil edebilmek için kişisel duygularının üstüne çıkmayı bilir. Halkı iyi yönetmek önemlidir onun için ve halka örtük bir egemenlik hakkı tanır. Bu tavır şunu gösterir: *Roma* kişisel gücün ve iktidarın üstünde hukuksal ve siyasal bir varlıktır, hem Halk'tır hem Senato ama aynı zamanda da yöneticilerin ötesinde iktidarın sürekliliğinin simgesidir. Gotlarda bu tür simgesel bir kurum yoktur çünkü iktidar gerçek bir egemenlik organına indirgenmiştir. Egemeni aşan başka bir kurum vardır: Tarih... Egemen eylemini tarihe göre belirlemiştir. Gerçekten de onun kaygıları zengin ve iktidar hırsıyla yanıp tutuşan rejiminin yöneticilerinin çoğunu yönlendiren çıkar duygusunun çok ötesindedir. Onun kafası sadece gelecek kuşaklarla meşguldür sanki. Bu bakış kaba kuvvet itkisine ve boşalmasına gömülmüş Got önderlerine bütünüyle yabancısıdır. Onlar eylemlerini hiçbir biçimde yüce yargıç gibi düşünülen tarihsel geleceğe göre ayarlamazlar. Sezar ve Kleopatra yönetim pratiklerini mutlakiyetçiliğe doğru yönlendirmiş olsalar da hiçbir biçimde barbar değildirler. Gerçekten de onların toplumlarının temelinde güçlü olanın yasası değil simgesel montajlar vardır.

Sorun kesinlikle insanın yaratacağı şeye indirgenemeyen ve gerçek bir organ olarak iktidarı aşan bir egemenlik kurumuna bağlanmış olmaktır. Ama hiçbir simgesel montaj barbarların itkilerini bastıramaz, hiçbir borç ve simgesel mükellefiyet onları bağlamaz. Sistemin temelini oluşturan, bireylerin parçalanması, bölünmesi,

keyfi olarak seçilmiş bir birey kategorisinin gerçek anlamda feda edilmesidir.

SIMGESİZLEŞ(TİR)MENİN ÇÖKÜŞÜ: KORSAN BİRLİĞİ

Korsanlar komik bir biçimde Gotların rejiminin tersini oluştururlar. Burada söz konusu olan toplumun devletle bütünleşmesi değil, tersine üç farklı birey çevresinde bir birlik oluşturma girişimidir: Kızıl sakallı bir şef, tek bacaklı bir ihtiyar ve siyahi bir gözcü. Suçlu denizcilerden oluşan bu küçük topluluk bir araya geldikten kısa süre sonra yolda rastladığı Galyalıları tarafından batırılır. Okuyucunun çok hoşlandığı, sürekli yinelenen, mümkün olmayan bir kuruluş senaryosudur bu.

Bir Parodinin Doğuşu

Korsanlar, 29 Ekim 1959'da *Pilote*'un ilk sayısında *Asteriks*'le birlikte çıkan Jean-Michel Charlier'nin dizisi *Karayipler Şeytani*'ndaki kahramanların karikatürleridir. Yedi Deniz'de dehşet salan korsan Kızılsakal'ın yardımcıları atletik siyahi Baba ve tek bacaklı bilge Triple-Patte'tır. Bir geminin ele geçirilmesi sırasında ana babası ölen Eric'i yanına alır, evlat edinir ve mirasçısı yapar. Kaderin korsanlar dünyasına attığı bir çocuğun olağanüstü maceraları... Bu dizi Jean-Michel Charlier ve Victor Hubinon'un 1949-1952 arasında *Spirou*'da anlattıkları korsan Surcouf biyografisi için topladıkları önemli belgelere dayanır. Kızılsakal'ın maceraları büyük ilgi görür ve 1959-1962 arasında Lüksemburg Radyosu'nda dizi olarak yayınlanır. 1962'de, *Asteriks Gladyatör*'de bu di-

ziden alınan kahramanların alaycı bir biçimde taklit edilmesi *Pilote* okuyucularını çok şaşırtmıştır. Kızılsakal'ın ünlü lafı "Teke boynuzu, çocuklar!", tek bacaklı bilge ihtiyarın Latince özdeyişleri ve sadık Baba'nın telaffuz hataları sürekli gündeme gelen bir deniz kazası bağlarını içinde son derece komik unsurlar olarak dikkat çekerler.

Charlier, Uderzo ve Goscinny, World Press'te bir araya geldikleri 1951'den başlayarak güçlü dostluk ilişkileri ve mesleki ilişkiler kurmuşlardır. 1956'da gene bir serüven içinde bulurlar kendilerini ve Fransa-Belçika çizgi romanının önemli isimlerini bir araya getiren bir proje için desinatörlük sözleşmesi yapma bağlamında başları derde girer. Avrupa yasalarına göre çizgi roman yaratıcısının yapıtının tek sahibi olarak tanınması gerekiyordu ve bu durum dizilerin ve kahramanların mülkiyetlerini sahiplenen editörlerin uygulamalarına ters düşüyordu. Goscinny'nin işine son verilir, Charlier ve Uderzo kendisiyle dayanışma amacıyla istifa ederler ve üçü birlik olur. Korsan ve dolandırıcı muamelesi gören üç sanatçı yaklaşık iki yıl boyunca editörlerin kara listesinde kalır ve kesinlikle iş verilmez kendilerine. 1959'da World Press'ten ayrılan ve kendi hesabına çalışmaya karar veren Jean Hébrard bu üç isimle ilişki kurar: Yayın hayatına başlayacak olan *Pilote*'ta ses getirecek diziler bağlamında yaratıcılıklarına güvenmektedir onların. Böylece Goscinny ve Charlier söz konusu yayın organının kuruluşundan başlayarak yazı kurulunda yer alırlar ve 1963'te eş başyazarlık konumuna gelirler. Nelly Feuerhahn'ın isabetle belirttiği gibi "korsanlar aracılığıyla gülünçlük etkisi bu maceranın *Asteriks* öyküsüne aktarılması şeklinde okunabilir; bu öykü de *Pilote*'ta ya-

ratıcılarının, kaderin bir oyunu olarak neşelerini yansıtır.”⁶



Le fils de Barbe-Rouge, © Charlier-Hubinson-Takahashi-Dargaud, 2005.

YAĞMACI TOPLUM

Korsanların gemisi Galya köyü ütopyasına göre gerçek bir karşı-toplum oluşturur. Bu karşı-toplum neredeyse kesintiye uğramış bir zamansallığın sürekliliği içinde yaşamak şöyle dursun rahat bir dönem boyunca sürüp gider. Paris kentini tanıtan ünlü ve amblemi gemi olan özdeyiş *Fluctuat nec mergitur*'un (Dalgalanır ama batmaz) gülünç bir biçimde yinelenmesi ironik bir referans oluşturur. Gemi devletin eski bir siyasal eğretilemesidir ancak korsan topluluğunun yeri yoktur burada. Gerçekten de Galya köyünü birleştiren ve kaynaştıran toplum-sallığın tersine korsanları birbirlerine bağlayan ne dost-

⁶ N. Feurhahn, 1998.

luktur ne de bireylerin birbirlerini tanımasıdır, onları birbirlerine bağlayan kazanç yemidir. Romalı Detritus'un altınların paylaşılammaması konusunda ortaya kurnazca bir iftira atmasıyla kavga patlar ve korsanlar birbirlerini yok ederler. Tek bacaklı ihtiyar bu gerçeği alaycı bir biçimde Latince bir özdeyişle hatırlatırken şef, mürettebata kendisine verdikleri yaş günü armağanı için teşekkür etmek ister: “Donec eris felix, multos numerabis amicos” (“Mutlu olduğun sürece sayısız dostun olacaktır”).⁷ Ovidius'un bu dizesi dostluğun her zaman çıkarıcı olduğunu ve mutsuzluk baş gösterdiğinde ona güvenmemek gerektiğini anlatmak istiyor.

Şef, büyücü ve ozan üçlüsü üç radikal karşı figürle altüst edilmiştir. Kızilsakal Galyalı şefin alaycı bir yedeğidir. Gördüğü, rastladığı her gemiye şiddetle saldırımayı düşünürken Galyalılar saldırır kendisine. Göğün başına yıkılmasından değil gemisinin batmasından korkar. Suç tezgâhları kuran biri olarak adamlarına verebileceği tek güvence madeni paralardan oluşan bir ganimettir ama bu vaat de çok çabuk yok olur.

Latince özdeyiş hastası tek bacaklı ihtiyar ise yaşlı bilge Panoramiks'in zıddıdır. Bir kayıtsızlık felsefesi sergiler: Dehşet verici bir şiddet ortamında bütünüyle alaycı bir tavır içindedir. Sözgelimi *Asteriks Gladyatör*'de din adamının bu dünyanın boşluğunu ve anlamsızlığını dile getirdiği sözleri gülerek aktarırken (*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*; nafile ki nafile, her şey nafile) şef zafer ister ve katliama teşvik eder insanları. *Asteriks ve Çorba Kazanı*'nda ironi daha keskindir. Korsanlar “karaya çıkmıştır” çünkü karaya vuran gemilerini hana

⁷ Ovidius, *Tristia* (Elem Şarkıları) I, 1, 39.

dönüştürmüşlerdir. Tek bacaklı, şakacı ihtiyar kelime oyunuyla yeni bir Latince özdeyiş söyleme fırsatı bulur: “*Ubi solitudinem faciunt, pacem appellant*” (“Çöl haline getirdikleri yere barış getirdiklerini söylüyorlar”). Tacitus’un *Agricola’nın Hayatı Üzerine* adlı yapıtından alınan bu sözler Romalıların yağmacılıklarını kınayan Kaledonyalı kahraman Galgacus tarafından söylenmiştir. Verdikleri zararı aldatıcı bir uygarlık motifi altında renklendiren fatihlere yöneltilmiş bir eleştiridir bu. Böylece Galyalıları yağmacılar olarak nitelendirilir ve kor-sanlara karşı barış harekâtı da ölümcül bir çöle benzetilir. Bu referansların ironik anlamda karşıt kullanımı, içerdikleri kabul edilen eski antik bilgeliği içinden yıkar.

Ve siyahi gözcü bazı özellikleriyle ozan Asuranseturiks’in alaycı tavrıyla bir yakınlaşma gösterir. Direğinin tepesine tünemiştir... Tıpkı kulübe haline getirdiği ağaçta yaşayan ozan gibi. Bu yer onu mürettebatın geri kalan kısmından farklı bir konuma getirmiştir ve derisinin rengi kesinlikle kurban olarak seçildiğinin bir işaretidir. Sözelimi *Kavga*’da ötekiler satılmışlıkla suçlarlar onu. Bu durum yaşlı Latinceciye olumsuz bir yorum esinler ve sonuçta şef sert bir tepki verir:

GÖZCÜ: BEN ŞEY DEĞİLİM, ŞEY DE DEĞİLİM!

TEK BACAKLI: *Auri sacra fames!* (O iğrenç altın açlığı!)

ŞEF: HEY SEÇKİN LATİNCECİ, GENE BAŞLIYORSUN...

Yaşlı Latincecinin sürekli ahlakla ilgili bir özdeyiş söyleme alışkanlığı vardır ve burada ironi yerini komik bir otomatizme bırakır. Dolayısıyla referans bir anlamda yıkıcıdır ve bu karışıklık kavgaya yol açar. Şunu belirt-

mek gerekir ki özdeyiş burada, karşıt anlamı içinde doğrudan bağlamını aşan eski bilgelik içeriğini yansıtır. Bu Latince kökenli sözler rekabete neden olur çünkü yaşlı bilgenin etkisiyle siyahi bilge de özdeyişler söylemeye başlar: “O tempo’a, ô mo’es” der gülümseyerek ve havaya bakarak... Korsika’ya giden yolcuların denizde soyulabileceklerinden endişe etmektedir sanki... Cicero’nun *Verrines*’de (*Signis*, 25, 26) çağının insanların sapkınlığına başkaldırması ironik bir özellik kazanmıştır burada. “Telaffuz dışında gelişme gösteriyorsun” der tek bacaklı. Zenci aksanından kaynaklanan bu kusur klasik dille komik bir çelişki oluşturur ama kahramanın özellikle belirgin bir özelliğini yansıtır: Köklerinden kopmuş biridir. Üstünde oturduğu direk Galya köyünün soy zinciri simgesini temsil eden ve ozanın çoğu zaman bağlandığı ağacın gülünç bir tersidir. Mürettebat beslenmek için balık tutmak zorunda kaldığı sırada bu köklerden kopuş yanlış telaffuz ettiği sözcüklerin komik özelliklerinden birini oluşturur:

ŞEF: YANLIŞLIK YAPAN İLK KİŞİ YEM OLACAKTIR!!!
GÖZCÜ: Son’ u’can gibi!⁸

Solucan benzetmesi köklerden yoksun olmanın komik bir biçimde altüst oluşunu hatırlatır. L’leri telaffuz edemeyen kişi kökenlerinden bütünüyle kopmuştur. Başboş yaşamı onu denizlerde yaşayan ve ilgisiz denebilecek bir soyguncu, yağmacı durumuna getirmiştir. Birkaç eski özdeyiş öğrenirken onun için söz konusu olan kesinlikle köklere (Latin) sahip olmaktır: İhtiyar bilgenin

⁸ *Asteriks Hipsania’da*, s. 26.

son temsilcisi olduğu unutulmuş bir bilgeliğin eski köklerine bağlanma. Galyalıları Korsika'ya götüren gemiden kaçtıktan sonra tesadüfen bindiği bir teknede "E" a'e humanum" der. Yaptığı yanlışlık yüzünden pişmanlık duymasının ötesinde gösterişli ve etkileyici tavrı, gökyüzüne bakması genel olarak korsan yaşamı sürdürme tercihindenden oluşan ahlaksal çöküntüyü hatırlatır.

Bu özdeyişler unutulmuş bir bilgeliğin kültürel birikimleridir ve korsanların pek haberli olmadıkları bir uygarlığın varlığını hatırlatırlar. Hatta tek bacaklının bunların tümünün anlamını bilip bilmediği de sorgulanabilir. Çünkü öykülemeli ironi kendisine rağmen etkili olur. Bu bağlamda gemi batarken aktardığı Lucanus'un dizesi örnek gösterilebilir: "*Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni*" ("Tanrılar galipten yana oldular ama Cato yenilenei tuttu").⁹ Bu dize Sezar tarafından yenilmesine rağmen Pompeius'a sadık kalan Cato'yla ilişkilidir. Haklı bir davaya, unutulduğunda, terk edildiğinde bile hizmet etmeyi sürdüren birini anlatmak amacıyla kullanılır. Azgın bir stoacı ve siyasal ve ahlaksal dürüstlüğü simgesi Cato'nun korsanlarla özdeşleştirilmesi referansın deniz kazasına uğrayanlar için çok küçük bir teselli oluşturmasıyla daha da gülünç hale gelen bir sapma oluşturur. Özdeyiş, sonuç olarak ahlaksal bir kaderciliği ifade etse de şef anında sansür eder bunu. *Asteriks Britanya'da*'da korsan gemisinin Sezar'ın donanması tarafından batırılmasından sonra enkazın üstünde dengede kalabilmeyi başaran yaşlı bilge Vergilius'un, tarlalarında çalışan insanların mutluluğu konusunda bir dize

⁹ Lucanus, *Pharsalia*.

söyler: “*O fortunatos nimium, sua si bona norint agricolas!*” (“Tarlalardaki insanlar çok mutludur, bir de farkında olsalardı bunun”).¹⁰ Bu dize daha çok değerini bilmedikleri bir mutluluk yaşayanlarla ilgilidir ve burada sahip olduklarıyla yetinmeyip korsanlık yapanların pişmanlığını belirtmek için kullanılmıştır. Şef de “cinaslar” dediği şeye kesinlikle iyi gözle bakmaz: “BİR KE-LIME DAHA SÖYLERSEN TAHTA BACAĞINI YEDİRİRİM SANA!” Gözcünün direği gibi tek bacaklı ihtiyarın tahta bacağı kök ilişkisinin simgesel olarak sakatlanmış olduğunu anlatır. Uygarlıkla son topal bağlantı toplumsal değildir, anılarda ve kitaplarda kalmıştır. Ve yedek oyuncu Kızılsakal ise zaten fazladır.

Böylece şef, tek bacaklı ve gözcü Galya köyünün üç kurumsal figürünün alaycı bir tersini oluştururlar.

Soyağacı Sembolizminin Tersyüz Edilmesi

Karayıpler Şeytanı’nda Eric Kızılsakal’ın evlatlığıdır, Kızılsakal Eric’in vasisidir. Çocuğun eğitimi için Triple-Patte’ı görevlendirir; ileride kendi servetini yapabilmesi için mirasını ona bırakacaktır.¹¹ Soy zinciri sorunu *Karayıpler Şeytanı*’nın ilk albümlerinde ikili bir modele göre yinelenir: Otoritelerin ve yasaların hukuksal modeli ve Kızılsakal’ın evlatlığına aktardığı gerçek miras olan özel kuralları ve başkaldırı etiğiyle korsanlık karşı-kültürüne paralel model. Bununla birlikte Eric dizinin baş kahramanıken Goscinny ve Uderzo alaycı versiyonlarında sadece üç korsanı öne çıkarmışlardır. Soy zinciri ve mi-

¹⁰ Vergilius, *Georgica*, II, 458-459.

¹¹ Bkz. J.-M. Charlier, V. Hubinon, *Le fils de Barbe-Rouge*, Paris, Dargaud, 1963.

ras teması köklerden kopmaya dayalı bir mikrotoplumun tasarlanmasıyla çelişkilidir. Asteriks'in korsanlarının kimlikleri yoktur, onları bireyselleştiren meşru adları da yoktur. *Galya Kulesi*'nde şefin oğlu sadece bir kez görülür ama bir sonraki albümde hiç yoktur kesinlikle çünkü babası yeni bir gemiye sahip olmak için para olarak kullanmıştır onu:

Çocuklar bu gemiye sahip olabilmek için oğlum Eriks'i verdim güvence olarak. Dikkatli olalım! Galyalılardan uzak duralım!

Dolayısıyla soy zinciri borcunun simgesi bütünüyle altüst edilmiştir. Kızılsakal'ın aktarabileceği bir şeyi yoktur ve soyunu sürdürmek için kendisinin bir bedel ödemesi gerektiğine inanmaz. Faaliyetlerini sürdürebilmek için son derece uygun bir ödeme biçimi olarak oğlunu kullanır.

Gerçekten de korsanlar Galya köyündeki soy zinciri simgelerine saldırırlar. *Asteriks Hispania'da*'da bir yığın tuzlanmış yabandomuzunun istilasına uğrarlar. O zaman Obeliks ve Pepe bir olup Asteriks'i gemiye saldırması için ikna etmeye çalışırlar. Ambarlarında yabandomuzları olmadığında tehlikeli biçimde ele geçirdikleri soy zinciri simgeleri taş anıtlar vardır. Ama bunlar gemiyi teslim ettirirler.¹² Gemilerinin köyün soyağacını oluşturan ağaçtan olmadığı kesin gibidir. Bu iki model arasındaki yapısal ve simgesel uyumsuzluk radikaldir. Kokusu adanın bütün bitki köklerinin kokusunu yansıtan Korsika peyniri konusunda ne demeli o halde? Biliindiği gibi Güzellik adasında klanlar arasında nefret tohumları eken eski tartışmalar o kadar yoğundur ki kök-

¹² *Obeliks ve Arkadaşları*, s. 40.

lerle bağlantı şeytani esinler verir. Korsanların lideri de tedbirsiz davranarak elinde bir meşaleyle arama yapmak amacıyla ambara iner, gemi infilak eder ve direk devrilir. Korsanlar için bir hedef oluşturmayan ağaç simgesine kadar gitmez iş. Korsanlar *Tanrıların Mülkü*'nde Galya köyünün çevresindeki orman arazisini açmak için gene köklerinden kopmuş kölelerle birlikte çalışırlar. Bununla birlikte korsanlar bir kez köklerini bulmaya çalışırlar. *Asteriks ve Çorba Kazanı*'nda kumsaldaki gemilerini bir han ("karaya vuran korsan") yapmak isterler çünkü namuslu yollardan para kazanmaktır amaçları. Asteriks onları haksız yere, muhafaza ettiği kazanın içindekileri çalmakla suçlar ve hanı yağmalar. Maceranın sonunda korsanlar çabalarının karşılığını alacaklardır çünkü içi para dolu kazan yalıyarın üstünden gemilerinin güvertesine düşer. Bu epizod kuralı doğrulayan istisnadır. Korsanlar aslında soy-zinciri ilkesi için sürekli tehlike oluşturan köklerinden kopmuş suçlulardır. Bu mikro-toplumda yasa oluşturabilecek, herkesin simgesel bir zorunluluk ilişkisi kuracağı hiçbir mitsel nedensellik referansı yoktur. Hiçbir soyağacı göndergesi sınır ilkesinin yerini tutmaz.

Bu deniz soyguncuları toplumunda Gotların sağlamlığı ve tutarlılığı yoksa da aynı simgesizleşme mantığına tanıklık eder. Bu mantık uç bir noktaya götürülmüştür, öyle ki toplum kendisini yeniden oluşturmaya kalkıştığında dağılır.

BARBARLIKTAN ÇIKIŞ

Asteriks'te barbarlığın mantığı bireyler üstünde etki terimleri bağlamında düşünülmüştür. Çünkü bireylerde

kendisiyle ilişkinin eksik bir trajedisini gösterir. Yetersizliklerinin farkında olan birçok insan içinde bulundukları psişik çıkmazdan kurtulmaya çalışır.

Normanlar ya da Kurucu Bir Norm Talebi

“Korkunç” ve “vahşi” savaşçılar olarak tanıtılan Normanların tanrıları da kendileri gibi “müthiş”tir: “Sadece ateş ve kandan zevk alan savaş tanrısı Thor ve ölen savaşçıları görkemli bir şölenle kabul eden Odin.” Yazarlar kurban savaşçı kahramanlığının yüceltildiği karanlık kuzey mitolojisini yıkım ve ölüm yönünde basitleştirirler. Böylece Normanların iki belirgin özelliği ön plana çıkar: Kayıtsızlık içinde öldürmek, kayıtsızlık içinde ölmek.

Bu Kuzey savaşçıların mağlupların kafataslarında içki içmek gibi bir gelenekleri vardır. Böylelikle aslında mitsel Odin şölenini taklit ederler. Kurbanları öbür dünyada eğlenmeye gönderme kisvesi altında kafataslarında keyifle kadeh tokuştururlar... Tanrıların yerini onlar almışlardır sanki. Bu gerçeklik ve simgesellik karışıklığın getirdiği barbarlığın hiçbir biçimde farkında değilmiş gibidirler ve kendileri de dahil olmak üzere iyi niyetle söz ederler bu varsayımdan:

-Hepimizin kılıçtan geçirilmesini çok istiyorum! Hepimiz ölürüz ve Odin'in şöleninde buluşuruz, başka şeylerden söz ederiz! [...] Bir kafatası alır mısın Batdaf?

-Memnuniyetle Grosbaf! Küçük bir kafatasını hiç reddetmem!

Bu gelenek bağlamında çok içtenlikli şakalar yapılır ve şef Grosbaf bütün içtenliğiyle Asteriks'e kendisini ar-

mağan olarak Odin'in şölenine gönderme teklifinde bulunur. Her şeyi gerçek anlamında kabul etme eğilimi az rastlanan bir psikolojik etki yapar: Normanlar korkuyu bilmezler. Çocuklar ana babalarının kendilerine çorba içirmek için çağırdıkları öcüyle alay ederler. Kurumsal düzlemde otoritelerin kendilerini saydırma olanakları yoktur. Yola çıkma, yola gitme konusunda sürekli bir güvensizlik ortamı egemendir. Ama bu hiç kimseyi korkutmaz çünkü korku diye bir şey yoktur. Gerçekten de Normanlar için ölüm imajı diye bir şey yoktur. Ölümü sadece maddenin özel bir durumu olarak düşünürler; Guduriks'i öldüren savaşçıların düşüncelerinin tanıklık ettiği gibi ölümde beden basit bir "kap kakak" durumuna gelir sadece.

-Umarım fazla zarar vermemişsindir yoksa kap kakak olarak bile işimize yaramayabilir...

-Evet, kendi kafatasıyla kendisi kadeh tokuştururdu.

Onlar için bedenin, düşüncede sembolik bir statüsü yoktur. Bir vinyette komik biçimde anlatılır. Korkunun ne olduğunu anlamak isteyen iki Norman bilge ilginç bir deney gerçekleştirirler: Biri ötekinin kafasına balyozla vurur ve ağaç bir kazık gibi kara gömer arkadaşını... Elleri kavuşmuş halde, dimdik ve kayıtsızdır adam.

-Eee?

-Bir şey yok. Devam et, vur. Korkudan çok ağrım, sızım, sıkıntım var.

"Ağrı, sızı, sıkıntıdan çok korkusu olmak" deyiminin komik bir biçimde tersine çevrilmesi savaşçılarda fizik duyum yokluğunda bir beden düşüncesi olmadığını gös-

terir. Bedenin maddiliği çekilen acının değerlendirilebilmesi için bir imaj oluşturmaz. Fizik, bir düşünce olgusu değil, saf, maddi bir saydamsızlıktır. Bir Norman dimdik ve yekvücut olarak yere gömülmüş savaşçı gibi bölünmez bir insandır, kendi bedeninden ayrılırken kendisinin maddeden yoksun olabileceğini düşünemez.

Bununla birlikte şef Grosbaf bu meçhul korku duygusunu anlamak ister çünkü “insana kanat verir” korku. “Kuşlar gibi uçmamızı sağlayacaktır” der adamlarına. Normanlar bir kez daha eğretilmeli bir deyim gerçek anlamıyla kabul ediyorlar. Oysa küçümsemeleri arzularının bilinmezliği konusunda aydınlatıcıdır. Safça “korkunun kanat verdiğine” inanmak anlamsız bir şey değildir. Onların arzuları kendilerinden kopmak, korkuyu tanıyarak bedenle başka bir ilişki kurmaktır. Burada söz konusu olan fiziğin zihinsel olarak imaj statüsü kazanması için kaba bir maddilikten kurtulmaktır. Hedef barbarlıktan kurtulmaktır. Ama bedensel saydamlığı kırmak ve kendinden ayrılmak nasıl mümkün olabilir?

Normanlar Galya’ya girer girmez Lutetia’dan gelen Abrarakursiks’in yeğeni Guduriks’i yakalarlar çünkü heyecanlı olduğu için çok korkak biri olduğunu düşünürler onun. Delikanlı korkunç savaşçıların karşısında tir tir titrer ve savaşçılar çok şaşırırlar. Onlara göre insan sadece üşüdüğü zaman ve “yazın sıtma ateşi yüzünden titrer”. Normanlar zihnin psikolojik bir etkiye maruz kalabileceğini düşünemezler. Gizemin ortaya çıkmasına karşı direnmek ancak şefin inadıyla mümkün olabilir.

GROSBAF: Şimdi sen, şu anda, böyle korkuyor musun?

GUDURIKS: Evet, soğuk ter döküyorum, kafam boş, midem düğümlenmiş gibi...

BATDAF: Grip olmuş. Korku, grip.

GROSBAF: SEN ODİN'İN GRİBİ UÇURDUĞUNU GÖRDÜN MÜ DAHA ÖNCE!

Kesinlikli biyolojik bir vizyon içine gömülmüş olan Normanlar fiziğin sözcük ya da imajdan etkilenebileceğini düşünemezler kesinlikle. Onlara göre bedenle ilişki kesinlikle saydamsızdır. Asteriks ozan Asarunseturiks'e çağrıda bulunarak bu açmaza bir son verecektir. Asarunseturiks Kuzey savaşçılarına bir resital verir; savaşçılar onun o korkunç, iğrenç sesini duyunca tir tir titrerler. Savaşçılar fizik olarak etkilenmiş gibi çığlık atarlar:

-OOO!

-AMAN!

-VAY VAY VAY!

-UF! UF! UF!

Soğuk terler dökmeye başlayan Grosbaf birdenbire bedenini anlatmaya koyulur:

Bu adamı bir kez daha dinlemek zorunda kalabileceğimi düşününce dizlerim titriyor, dişlerim birbirine vuruyor, alnımda soğuk terler birikiyor ve midem düğümleniyor.

Şef duyduğu, algıladığı şeyin kaynağını adlandıramaz ve “bu” işaret sıfatını kullanır. Gerçekten de ozanın söylediği şarkı düşüncenin mantıksal çıkmazını belirtir. Ansızın şarkıyla duyarlı kılınan bu radikal dışsallık başka bir yerden görülme zorunluğu getirir ve bireyin kendisini yeniden tam olarak kavramasını sağlar. Normanlar tam anlamıyla köklerinden kopmuşlardır. Bu bağlamda etki özellikle fiziktir: Bunun işareti ozanın sesinin beden ilişkisini değiştirmesidir. O zaman Asteriks bu yeni

durumun nedenine bir ad verecektir: “Yani: KORKU-YORSUN!” Bu son replik 43. sayfadaki son vinyette yer almıştır, daha sonra okuyucu sayfayı çevirir ve Normanlar gibi aynanın ötesine geçer, boşluğu, ayrılığı aşar.

GROSBAB: Korku?... Korkuyor muyum?... Korkuyor muyuz?

İşler yolunda, inceleme gezimiz başarılı! Korkuyu tanıyoruz! Şimdi Normanlar her şeyi biliyorlar!

Normanlar düşüncenin mutlak sınırı bağlamında yürek parçalayıcı bir deneyim yaşadktan sonra fiziklerinin ilk kez dışarıdan bir başkasının sözünün imajı gibi düşünüldüğünü anlarlar. Safça, korkunun kanat verdiğine inanmak boşuna değildir. Normanların isteği bir tür bedensizleşmedir. Hemen boşluğa atılırlar ve uçmak için kanat çırpmaya çalışırlar: Bedenin imaj statüsü alması bir kendinden kopma gibi arzu edilmiştir. Normanlar gemilerine döndüklerinde varlıkları onlar için artık sadece maddi değil aynı zamanda düşsel, zihinsel bir bütünlüktür ve onlar da herkes gibi korkabileceklerdir.

Normanlar insanileşme yolunu tamamlamışlardır. Ovidius’un anlatısında bedenini imajından ayıran sınırı yok etmeye çalışan Narkissos’un tersine ham bedensellikten kopmak ve kendilerini kendilerinden ayrılmış gibi değerlendirmek amacıyla bedeni düşünceye aktarmaya çalışırlar. Öznel bölünme ilkesini, kaybın, kendinden yoksun olmanın gerçekliğini benimsemişlerdir.

Vikingler ya da Göçebe Kalabalığının Çıkmazı

Normanların barbarlığı bedenle ilişkinin saydamsızlığından gelir, buna karşılık Vikingler ise başka bir bö-

lünmezlik biçimiyle haşır neşir olmuşlardır. Şefleri kanlı seferler düzenleyen bir vahşidir. Konukseverliği konukları tanrılara kurban etmekten ibarettir: Asteriks ve Obeliks'e kılıçtan geçirilmeden önce şölene katılmaları için izin verir. Kurban olgusu kurbanlar için bir onur olmuştur adeta... Kıskançlık içindeki Avansen'in düşüncesi tanıklık eder buna:

AVANSEN: Peki niçin? Onlar hiçbir şey yapmadılar ki!

NEUILLISURSEN: Boş ver, canım! Başkalarını kurban etmek gerekir.

Kafataslarında şarabın aktığı ve kavganın hiç eksik olmadığı ilginç şölen. Galya köyünde balık çevresinde yoğunlaşan panayır toplumsal ilişkinin iyi işlediğinin bir işaretidir... Sözün şenliğe dönüştüğü son şölen gibi. Vikinglerde tersine yemeği bölen kavganın konukseverlik ritüeliyle hiç ilgisi yoktur. Sonunda şef "iyice gülmüş olduğu" için mutlu olsa da söz konusu olan konunun can alıcı yerine girme bağlamında sözcüklerin yerlerini kılıca bıraktıkları katıksız bir şiddet anıdır: "YALAN SÖYLEDİĞİNİ İTİRAF ET YOKSA İKIYE BÖLERİM SENİ", der Kerosen entelektüel Neuillisursen'in lafını ağzını tıkayan şefini taklit ederek silahını doğrulttuğu Galyalı köleye: "KES, APTAL YOKSA BEN KESERİM LAFINI BUNUNLA!" Dil insan ilişkilerini yansıtmaz olmuştur, yerini ölüm itkisine bırakmıştır. Kesmek fiilini her zaman gerzek anlamında kabul etmek gerekir. Asteriks ve Obeliks'in Vikinglerle Amerika kıyıları konusunda anlaşmak için sergiledikleri taklit sahnesinde çelişki çok çarpıcıdır. Galyalıların el kol hareketlerini dile dönüştürme girişimi Vikinglerin sözün eyleme geç-

meye indirgenmesiyle karşıtlaşır. Şiddet eylemleri sözcükler ve nesneler arasındaki kopukluğu yok eder.

Şefin ikametgâhında insani ilişkilere eşlik eden başka bir bölünmezlik biçiminin olduğunu söylemek mümkündür. Karısına verdiği emirlerde görülebileceği gibi çokeşlilik:

KADINLAR! GUDRUN! HALLGERD! HERTRUD! VİGTIS!
HEMEN BİR ŞÖLEN DÜZENLEYİN!

Şefin adı “Obsen”de (Fr. Obscène) bile müstehcenliği çağrıştıran bir yananlam vardır. Burada Freud’un *Totem ve Tabu*’daki kurgusu düşünülebilir: Kadınları koruyan ve çocuklarına baskı yapan sert ve kıskanç kabile şefi baba. Totemcilik olgularının varsayımsal, nedensel zincirini yeniden oluşturabilmek için bilimsel olarak tam bir kurgu tasarlayan Freud’a göre “toplumun bu ilkel durumu hiçbir yerde irdelenmemiştir.” *Asteriks*’te kadın adlarının sadece şefin aile ocağında çoğalmasının güçlü bir içten evlilik yananlamı vardır. Bu bağlamda Kerosen’in keşfettiği “yeni dünya”nın aslında Galya olduğundan kuşkulanan Obsen’in sert tepkisi de örnek gösterilebilir:

YENİ DÜNYA? HA! GALYA’YI DOLAŞTIN, İYİ! LUTETIA’NIN KADINLARI, GÜZEL!

Şefin yorumu doğrudan doğruya cinsellikle ilişkilidir ama sefahat başka bir ülkede geçmediğine göre sonuç olarak kan dökücü, kıyıcı kıskançlık yerini hoşgörülü bir anlayış biçimine bırakır.

Freud’a göre dıştan evlenme çok büyük olasılıkla klanı enste karşı korumaya yönelik ilkel bir kurum-

dur. Bu bağlamda düşünceli bir halde bir kafatasına bakan Obsen'in düşüncesinin anlamlı olduğunu söyleyebiliriz: "Hmm...Benim krallığımda bir şeyler çürümüş..." Shakespeare'in *Hamlet*'inden alınmış dizenin alaycı bir biçimde yinelenmesi oyunda, Claudius'un devletin tepesinde işlediği çifte cinayete gönderme yapar; iktidarı ele geçirmek için kardeşi Danimarka kralını öldürmüş, daha sonra kraliçe Gertrude'la evlenmiştir. Prens Hamlet ile ölen kralın hayaleti birçok vesileyle bu "ensestvari" zina aşkını karakterize ederler. Cinayet, zina ve enstest... Sözlerin tam bir şiddet bağlamında dile geldiği Obsen'in krallığındaki çürüklükler...

Freudvari kurguda, bilindiği gibi kardeşler önce birleşecekler, babalarını öldürüp yiyeceklerdir ve böylece aterkil kabile son bulacaktır. Çocuklar babalarını ortadan kaldıracaklar, nefretlerini dindirecekler ve kendisiyle özdeşleşecekler ancak babalarının hayattayken bile sahip olmadığı çok daha güçlü bir imajının etkisinde kalacaklardır. Böylece Freud ölüye karşı şefkat duyguları hayal ederken bir yandan da cinayetin meyvelerini toplamaktan, kadınlarına cinsel anlamda sahip olmaktan vazgeçmeyi tasarlar. Kardeşlerin mücadelesi toplumun son bulması anlamına geleceğinden psikanalist, tersine enstest yasağının anlaşmazlıkların aşılması için getirildiğini düşünür. Bu durumda totem hayvanı bu kurucu eylemin anılmasına yönelik olarak baba imajının yerini alacaktır. *Asteriks*'te şeflerinin kaba muamelesine maruz kalan Viking savaşçıları hiçbir biçimde ondan kurtulmayı, yerini almayı ve malına mülküne konmayı düşünmemişlerdir. Ama Kerosen'in başka bir hırsı vardır: "Yeni bir dünya" keşfetmek ve bu arayışın

başka bir birlikte yaşama düzeni arayışı gibi yorumlanması gerekir büyük olasılıkla.

Yeni Dünyanın ana simgesi. - Atlas Okyanusu'nu geçenler sadece Kerosen ve adamları değildir. Asteriks ve Obeliks de kendilerini Galya kıyılarından uzaklaştıran fırtınalardan sonra bilinmeyen kıyılara doğru sürüklenirler. Misyonları, önceleri sadece denizlerde taze balık avlamaktı. Gerçekten de büyücü bunun iksirin vazgeçilmez bir maddesi olduğunu söylemiştir. Ordralfabetiks'in beklediği Lutetia'dan gelecek olanlar öküz arabalarının grevi dolayısıyla gecikirler. Çifte bir yeniliktir bu. Komik etkisi tam anlamıyla başarılıdır ama tüccarla ilgili olarak bilinenleri yalanlar. Gerçekten de balıkların denizde avlamak gibi bir alışkanlığı vardır kesinlikle: *Kavga* ve *Kâhin*'de sırtında taşıdığı dolu ağı ve Pepe'nin Hispania'ya dönmesi için Asteriks ve Obeliks'e kiraladığı balıkçı teknesinden anlaşılmaktadır bu. Ama özellikle dişilik ve analık simgesi işlevine sahipmiş gibi gözüken balık ilk kez iksirle ilişkilendirilir. Ve Obeliks hemen kesinlikle balık yemediğini hatırlatır. "Yabandomuzu yesinler," der malın çevresinde dövüşen köylüleri görünce. Obeliks'in durumunda kan-bağlamanın soy zinciri sorunsalı kesinlikle kahramanı kendini sevmenin yansıdığı analık imajına melankolik bağlılıktan ayıran şeydir. Dolayısıyla balık gibi bir maddenin aranması iki kahramanımız için yeni bir şeydir ve balıkçı teknesini ödünç olarak vermek isteyen ihtiyar Agecanoniks olması ilginçtir: "Benim teknem sahilde. Çocukluğumda kullanıyordum onu." Okuyucu çok uzaklarda kalmış bir çocukluk imajına gönderilir: Yaşı bilinmeyen ve demircinin "ata" dediği yaşlı birinin imajıdır bu. Ve böyle-

ce deniz yolculuğu zamanda bir gerilemeye dönüşür. İhtiyarın ilk yıllarına yapılan bu göndermeye ani bir hava değişikliği eşlik eder ve şefi çok endişelendirir bu. Tazeliği kuşku götüren bir balık yüzünden hamallarından birini yitirmiştir ve bu kötü havadan korunmak için kalkanının arkasına sığınır. Gerçek anlamda gök kubbe başlara çökebilir. Bir başka deyişle öznel bölünme ilkesi tehdit altındadır.

Denize açılan Obeliks ağı dalgalara atar ama tekneye bağlaması gerektiğini düşünmez. İksir için gerekli bir maddenin avlanması mümkün olmaz. Bundan böyle insanlarla köyün sembolik düzenini birbirlerine bağlayan hiçbir şey yoktur. Şiddetli bir fırtına tekneyi kıyıdan uzaklaştırır ve küçük çocukluğa ve ana kucağına doğru gerileyen bir yol gibi okunabilecek uzun bir yolculuk başlar. Obeliks gündüzleri Bonemine'in hazırladığı güzel sosları düşler. Geceleri paniğe kapılır ve dünyanın bittiği son yere ulaştığını sanır. Sonunda Galyalıları meçhul bir yere yavaşlar. Obeliks buraya "gluglu" adını verir: Yabandomuzunun yerine geçen ilginç, tüylü bir hayvanın çıkardığı sesteki seslenerek. Bu çocuklara özgü ses, hindi sesinin dışında bir sınının doymak bilmez biçimde içine çekmesi olgusunu hatırlatır. Öte yandan ada sözlü dil sisteminden yoksun yerlilerle doludur. Bunların ağızlarından "hug" ve "ow" sözcüklerinden başka bir şey çıkmaz. Köken farklılıklarının tehdidindeki dil öncesi bu ortamda Obeliks özellikle de "koca İberyalı" dediği yaşlı bilgenin kızıyla evlendirilmekten korkar. "Özgür kalmak" ve sularla çevrili bir adanın ortasındaki bu kadının kucağından bir an önce ayrılmak ister. Asteriks bu kaçış ortamında, özgürlük heykelinin gülünç bir taklidinin egemen olduğu bir ortamda, elin-

deki meşaleyle ufukta yaklaşan Vikinglerin gemisine doğru işaret yapar.

Kendinden başkasının tanınmamasının trajikliği. - Obeliks için bir farklılaşma biçimine dönüş tehdidi olduğu söylenebilecek öbür dünya kıyısı Vikingler için tersine ataerkil kabileye yabancı başka bir simgesel düzen umudunu temsil eder. Kerosen yanına entelektüel Neuillisursen'i, Malsen adlı bir deliyi ve lakabı "kuşkulu gözler" olan birini alır. Üçlü ilkesi Galya köyünün güvencelerinin üçlü dağılımını hatırlatabilir.

Bütün çabalarına rağmen Asteriks, Obeliks ve Vikingler dil engeli nedeniyle bir türlü anlaşılamazlar. Aynı arzuyu dile getirdiklerinden anlaşmazlık daha bir komiktir: Hep birlikte gemiye binmek ve evlerine dönmek. Kerosen Galyalıların Yeni Dünya'nın yerlileri olduğuna inanmıştır ama evine döndüğünde şefi Obsen'in kölesi bu yanılgıdan kurtarır kendisini. Kavga çıkar ve kaçan Galyalıları yakalayamaz. Melankolik ve hayalcidir, kumsalda tek başına kalır ve ufukta uzaklaşan gemiye bakarken sorar:

KERSEN: Ben kâşif miyim, değil miyim?

OBSEN: KERSEN, GELİYOR MUSUN?!

KERSEN: Olmak ya da olmamak, bütün mesele bu...

Hamlet'in sorusunun alaycı bir biçimde yinelenmesinin Danimarka kültür imajlarına basit komik anıştırmanın çok ötesine giden bir kapsamı vardır. Baba kabilesine geri dönmesi gereken Kerosen okuyucunun gözünde simgesel yananlamı ana kucağı olan bir yeri görebilmiştir. Oysa birey için her iki konfigürasyon da yetersizdir.

İlk toplum güçlünün yasasının ve gerçek kurban uygulamasının geçerli olduğu tam bir şiddet toplumdur. Söz insani ilişkilerin aktarılması için yeterli değildir, ölümcül eyleme geçilmesini de engelleyemez. İkinci dünya ise bireyin ve insan toplumlarının çocuksuluğuna gönderir büyük olasılıkla. “Gluglu” referansı, bir dil sisteminin olmaması ve dört tarafı sularla çevrili bir adada koca İberyalının kucağı, Obeliks açısından Galyalıların peşinde oldukları balığın ana simgesini güçlendirir gibidirler. Okuyucunun gözünde Kerosen iki psişik bölge arasında yer alır. Ama tuhaf bir biçimde yaşadığı yeni kıyılarda kalmaz. Amacı özellikle iki “yerli”nin kişiliğinde keşfinin kanıtını götürmektir. Mürettebatının ve kendisinin açık seçik biçimde minnet ve şükranlarını sunmak istediği şef Obsen tarafından “onurlandırılacağını” umut eder. Avansen de Galyalıların yerine kurban olma onuruna sahip olamadığı için kıskançlık duyguları içindedir.

Gosciny ve Uderzo’nun dünyasında kabile içinde de olsa babayı öldürmek zor gözükür. Bernard Lassablière’e göre *Asteriks*’te belirgin özelliği Vercingetoriks’in temsil ettiği ölen babanın intikamının alınamaması olan bir “Hamlet kompleksi” vardır.¹³ Burada daha çok adil olmayan ama her şeye rağmen hayranlık duyulan bir otorite modeline bağlılık söz konusudur. Şef herkesin özdeşleştiği bir modeldir, öyle ki Kerosen Galyalı köleye karşı kılıcını sallayarak taklit eder onu. Sonuçta ne keşfetmiştir kâşif? Daha önce baba tarafından kirletilmiş bâkir bir yeri de, başka bir şeyi temsil eden iki deliyi de bulamamıştır: Başlara çöken gök kubbe sözleriyle ilişkili

¹³ B. Lassablière, 2002, s. 158-160.

bir kardeşlik toplumu, yasaların modern biçimde uygulanması. Ne yazık ki Galyalıları kendilerini taklit ederken Vikingler bu karakteristikleri anlamazlar. Böylece “olmak ya da olmamak” kendinden başkasının önünde olmak ve onu bir insan gibi tanımamaktır. Barbar Kerosen’de sadece doğmayı ve gelişmeyi bekleyen özgür ve sivil bir akıl varlığı vardır ama ötekinin bakışında bu kendi imajını tanımayı başaramaz. Kerosen’in sorusu trajiktir. Çünkü özgür bir varlık olarak doğmak için öldürmek gerekir, totaliter baba imajını kesinlikle yok etmek gerekir. Oysa simgesel resimli roman konfigürasyonu içinde mümkün gözükmez bu. Senaristin babası Stanislas Gosciny’nin 1943’te bir beyin kanaması sonucu erken yaşta ölümüne gönderme yapan Bernard Lassablière’e göre baba baba olarak kalır ve kesinlikle ölmüş olduğundan daha bir güçlüdür.¹⁴ Babasına dokunan zorba olur... Tıpkı *Asteriks ve Gotlar*’daki Kloridrik’in durumu gibi. Kerosen için kaba bir kölelik rejimi içinde, kabile şefine bağımlı olarak bir uyruk-çocuk gibi yaşamaktan başka çare yoktur.

*

Bu siyasal rejimler karşılaştırması sonunda *Asteriks*’in merkezinde duran sorun kültürel, etnik ya da dinsel kimlikler çatışması değil, Aydınlanma’nın mirası olan uygarlık ve barbarlık arasındaki sınır sorunudur. Dizi özellikle kurumların bireyler için neredeyse ana-baba iş-

¹⁴ Simkha (Stanislas denir) Gosciny 1943 yılının Noel gecesi, Buenos Aires’te, 56 yaşındayken beyin kanamasından ölmüştür. 1928’den sonra büyük bir şirkette kimya mühendisi olarak çalıştığı Arjantin başkentine yerleşmişti karısı ve çocuklarıyla birlikte.

levi gördüğü temel sezgiyi geliştirir. Gerçekten de narsistik mantığı ve onlara özgü simgesel dağlar aracılığıyla mutlak güç fantazmalarını engellemek bireylere düşer.

Galya köyünün Roma İmparatorluğu ve Mısır Krallığı'yla karşılaştırılması sonucu üç siyaset çağı çıkar karşımıza: Teokrasi, devlet mutlakiyetçiliği ve modern demokrasi. Marcel Gauchet'ye göre her iktidar bireylere indirgenemeyen, toplumun kendisini, kendinden ayrı olarak kavraması ve yansımali bir biçimde kendine dönmesi için ayna yerini tutan, katıksız bir farklılık kurumu gerektirir.¹⁵ Demokrasinin özelliği hiç kuşkusuz bu mantığın geçmişteki gibi açık değil, gizli, görünmez biçimde uygulanmasıdır. Gerçekten de Galya köyünün simgesel yapısı görünüşte hiçbir belirgin aşkınlığa açılmaz. Hiçbir mitsel atanın adı yoktur, yasaların güvencesi olarak takdim edilen hiçbir kadiri mutlak tanrı yoktur ve *Roma*'nıninkiyle (*Halk, Ulus* ya da *Cumhuriyet*) eşdeğer hiçbir soyut kavram yoktur. Ve bu tespitte kalındığında mutlak iktidar yeri simgesel olarak boş bir yerdir. Claude Lefort "Permanence du théologico-politique" (Teoloji-Politik'in sürekliliği)¹⁶ başlıklı bir yazıda modern demokrasiyi analiz ederken şu tanımlamayı yapar: "İçinde boş bir yer olduğunu kanıtlayan ve böylece simgesel ve gerçek ayrımını sürdüren bir iktidar tasarımının yer aldığı tek rejim." Bu analizin doğruluğu, yasanın aşkınlığını güvence altına alan son bir göndergenin olmadığı Galya köyü bağlamında kavranabilir. Bununla birlikte söz konusu aşkınlığın bütünüyle yok edildiği de söylenemez. Bütünü oluşturan, yok edilmesi mümkün

¹⁵ M. Gauchet, 1997, s. 104.

¹⁶ C. Lefort, 1986, s. 275-329.

olmayan yapısal bir unsur olarak kalır. Bu radikal dış-sallık, tutarlılığın bu dış noktası, kesinlikle mutlak boş-luğun mantıksal kategorisidir; soyağacı simgeleri ve ku-rumsal figürler ona doğru yönelirler ve onu nedensel bir sahne ve herkes için sınır ilkesi olarak temsil edilebilir kılarlar. Böylece *Asteriks* bizim dinsel metafizik anlayı-şımızı bütünüyle mantıksal bir anlayışa doğru yönlendi-rir. Galya köyü bağlamında mantıksal-siyasal bir olu-şumdan söz etmek gerekir. Yabandomuzu, menhir ya da Idefiks'i ağlatan ağaç her türlü dinsel sembolizmden ka-çarlar. Bu nedenle bu simgeler kutsal bir biçime doğru yönelirler ve nedensel soyağacı zincirinin üstünde, yok edilmesi mümkün olmayan mantıksal bir desteği, bir ta-sarlama paradoksunu gösterirler.

Simgesel ve gerçek ayrımı sadece köyün demokratik sistemine özgü değildir. *Asteriks* ve *Obeliks* emperyal sistem içinde bu ayrımı sürdürmek ve Roma *universi-tas*'ına tarihsel Roma'dan ve Sezar figüründen bağımsız olarak simgesel değerini yeniden kazandırmak isterler. Böylece Galyalılar gittikleri her yerde simgesel kurum olarak saf iktidar ve gerçek organ olarak iktidar arasın-daki ayrımın sürdürülmesine özen gösterirler. Simgesel boşluk referansının, bireylerin doldurmak isteyebilecek-leri bir boşluk imajı önünde boyun eğmesine engel olurlar. Uygarlık ve barbarlık arasındaki çizgi burada-dır. Çünkü barbarlar boşluğun simgeleştirmesi noktası-na ulaşamamışlardır. İktidara tözsel bir gerçeklik atfe-derler, hiçbir şeyin sınırlayamayacağı bir güç arzusuna uygun olarak güçlünün yasasını yasanın temeli yaparlar.

Asteriks'i evrensel yapan şey de hiç kuşkusuz bura-dadır. Çünkü dizi siyasetin üç çağını karşılaştırırken her türlü insan örgütlenmesinin temelinde yatan metafizi-

ğın *yok edilmez* payını gösterir. Ve bu her türlü dinsel simgeden bağımsız olarak mantıksal ve yapısal düzlemde değerlendirilir, dolayısıyla bu da toplumun bir biçiminden ötekine geçişi kopma ve de tarihsel süreklilik terimleriyle düşünmeyi sağlar. Esas olan simgesel egemenliğin iktidar gerçekliğine kesinlikle teslim olmamasıdır.

Bu ütöpik modelleştirme tarihimizin bir eklemlenme döneminde devreye girer. *Asteriks* İkinci Dünya Savaşı'nın ertesinde ve yeni bir bireysellik çağının şafağında iktidarın temellerini sorgular böylelikle. Gerçekten de Galya köyü ütopyası bir gerekliliği karşılıyor gibidir: Modernitemizin bazı özelliklerine derin bir eleştirel bakış gerekliliği.

İKİNCİ KISIM

ASTERİKS VE UYGARLIĞIN ELEŞTİRİLERİ

1926 ve 1927 doğumlulardan oluşan kuşak yeniyetmelik dönemlerinde İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği sıkıntıları yaşadılar. Albert Uderzo zorunlu hizmetten kaçan kardeşiyle birlikte Bretagne'a sığınırken Buenos Aires'te bütün Goscinny Ailesi Avrupa'dan gelecek haberleri beklemektedir. Fransa'da Anna Béresniak'ın üç erkek kardeşi Leon, Maurice ve Volodia Aralık 1941'de bir ihbar üzerine, Alman karşıtı el ilanları basmak suçlamasıyla tutuklanırlar. Eylül 1942'de Auschwitz'e gönderilirler ve aynı yıl ana babaları hastalık sonucu ölürler. 1959'da *Asteriks* çıktığında devir direnişin yüceltilmesi devridir daha çok. Ama 1960'lı yılların sonunda dizi kolektif bilincin bir dönemecine eşlik eder. Gerçekten de resimli roman kendine özgü yollardan savaş sırasında ortaya çıkan işbirliği sorunlarını, bireysel ve kolektif gizli anlaşmaları ele alır. Yazarlar aynı zamanda tarihimizin ikinci bir yüzünün tanıklarındır: 1970'li yıllarda etkili olan bireyselliğin tarihinin dönemeci. 68 kuşağının talepleriyle yeni bir bireycilik anlayışının doğuşuna katılırlar. *Asteriks* tarihimizin bu iki anıtsal duvarının keşiştiği yerdedir tam anlamıyla. Böylece Galya kurgusu toplumu etkileyen düşünce farklılıklarına tanıklık eder.

BÖLÜM I

Asteriks, Galya Yapıtı mı?

1965'ten sonra *Asteriks* hayranlığı gerçek bir toplumsal olgu olur ve bu başarının anahtarlarını sorgulayan eleştirmenler yapıtın politik okuması üstünde yoğunlaşırlar. Eylül 1966'da kapağını "Asteriks olayı"na ayıran *Express*'te Jean-Noël Gurgand bunun General de Gaulle'ün işgalcilere karşı direniş hareketinin bir parodisi olduğunu düşünür. 1969'da Barraud ve de Sède ölümsüz Fransa'nın ulusal değerlerini yücelten "Sezarcı" bir ideolojiden söz ederler.¹ Pierre Verdaguer'ye göre Çinhindi felaketi ve Cezayir Savaşı'nın gündemde olduğu bir dönemde dizi, okuyucuda tarihten rövanş alma duygusu yaratarak "Fransız kültür ve ideoloji ortamının öteki ülkelere üstünlüğünü" vurgulamalıdır.²

Yazarlar haklı olarak her zaman *Asteriks*'in dışarıdaki başarısının ulusçuluk söylemlerinden gelmediğini dile getirmişlerdir ve onlara göre sadece kendilerinin

¹ H. Bernard, Sède S. (de), 1969, s. 37.

² P. Verdaguer, 1988, s. 611.

Yahudi ve İtalyan kökenli olmaları ve şovenizmle sürekli alay etmeleri bile doğrular bu gözlemlerini. Ayrıca Goscinny ve Uderzo kesinlikle siyasal mesajlar verme niyetinde olmadıklarını da sürekli olarak yinelemişlerdir. 1959'da Galya dünyasını karikatürize ederlerken akıllarında sadece çocukluklarından kalma okul imajları vardır ve yapıtlarının taraflı bir okumasının yapılabileceğini düşünmezler. Öte yandan Galya miti, XIX. yüzyılda yeniden yaratılmasından sonra ideolojik yansımalar açısından oldukça doludur. Bu temayla ilgili öteki resimli romanlar, sözgelimi Jacques Martin'in *Alix*'i ya da Marcello ve Mora'nın *Taranis*'i eleştirel açıdan ciddi deneyimlerden geçmişlerdir. Bu durumda ele aldıkları konunun siyasal bir içeriği olduğunun bilincine varan *Asteriks* yazarlarının tek anlamlı yorumları engelleyebilmek için izleri yok etmeye çalıştıkları söylenebilir. Sonuç olarak tuhaf taklit biçimlerinin her türlü siyasal okumayı geçersiz kıldığını söylemek mümkün müdür? Dizinin modelin ciddi bir yeniden okumasına olanak tanımadığını iddia eden tarihçi Christian Amalvi ve eleştirmen André Stoll böyle düşünüyorlar. Bu nedenle bütün yapıtların tarihsel dönemle ve içinde yer aldıkları toplumla belli bir ilişkileri vardır. Öte yandan her yapıt genel bir değerler, normlar ve kolektif düşünceler sisteminin vektörüdür kesinlikle. Bu bağlamda, dizide geniş anlamda bir "ideoloji" oluşturabilecek şeyi ortaya çıkarmaya çalışmak boş bir çaba değildir.

GALYA MITİ, FRANSIZ DEVRİMİ'NDEN KURTULUŞA

Galya kökenleri miti XVI. yüzyıl başında, Kutsal Roma Cermen İmparatorluğu'na inanılmadığı ve tek siyasal

gücün devlet oluşturabilmiş ulusların elinde toplandığı bir ortamda yaratılmıştır. Fransız hukukçuları “gent gallicque”in “ilk evlat olduğunu” kanıtlamak amacıyla Galya kralları Eski Ahit soyağağlarını Avrupa halklarının ortak atası Nuh’a kadar götürürler. Mit ülkeyi oluşturan etnileri birbirlerine bağlamayı, aynı atalardan geldiklerini iddia edemeyen komşulardan farklılaşmayı ve Valois ulusçu taleplerini desteklemeyi sağlar.

XVIII. yüzyılda Boulainvilliers kontu monarşı iktidarına karşı feodal iktidarı meşrulaştırmak için köleliğe düşürölmüş Galya-Roma halkının mirasçısı olan orta tabakaya karşı Fransız soylularının Frank kökeni tezini ortaya atmıştır. 1789’dan sonra bu teori, halkın zorbalardan intikam almak istemesini haklı göstermek amacıyla tersine çevrilmiştir. Dolayısıyla bütöün XIX. yüzyıl boyunca “Galya” sözcüğü “soylu”, “aristokrat”, “ayrıcalıklı” karşıtı olarak “halk”, “yurttaş” sözcükleriyle eşanlamlı tutulmuştur. Galya miti yeni iktidara bundan böyle hanedanla ilişkili olmayan ulusal ve halkçı, ilerici bir alternatif sunar. Böylece Napolyon 1804’te Kelt Akademisi’nin kuruluşunu destekler ve bu akademi 1815’ten sonra lağv edilir. Özellikle liberal tarihçiler mite el atarlar ve demokratik özellikli bir anlam yüklerler ona. Vercingetoriks figürü yeniden ön plana çıkarılır ve Galyalı şef 1848’den başlayarak ilkokul tarih kitaplarında hiç eksik olmaz. İkinci imparatorluk halk çocuklarına kaybolmuş hanedanları değil bazı örnek büyük insanlar aracılığıyla ulusun tarihini öğretmek ister.

III. Cumhuriyet Galyalıların ve şeflerinin imajına açıkça demokratik bir imaj ekleyerek imajı yoğunlaştırır. Henri Martin, 1875’te yayımlanan *Histoire de Fran-*

ce populaire adlı yapıtında Galya toplumunu ısmarlama bir demokrasi şeklinde takdim eder: “Senatolar ya da uluslar konseyleri çeşitli kantonların temsilcilerinden oluşmuştu: Dolayısıyla temsili denen hükümet biçiminin kökeni Galyalıları kadar gider.”³ 1878-1889 döneminin belirgin özelliği Cumhuriyet’in güçlü bir laikleşme yaşamasıdır ve mit büyücüler referansı aracılığıyla neredeyse masonik bir hoşgörü ve akıl dininin ön plana çıkarılmasını sağlar.

Ama III. Cumhuriyet ideolojisi sadece cumhuriyetçi değildir, aynı zamanda intikamcıdır. 1870 bozgunundan doğan rejim Fransa’yı ayağa kaldırmak için, yurtsever amaçlarla meydanlara Galya heykelleri dikilmesini bir araç olarak kullanır ve istismar eder bunu. Bu ulusal coşku döneminde yurtsever cumhuriyetçiler ve milliyetçiler arasında güçlü bir rekabet vardır. Galya mitine önce düşman olan milliyetçi sağ daha sonra yavaş yavaş tekeline alacaktır bu miti. Irkçı ideoloji burada kendisini ifade edebileceği uygun bir alan bulur. XIX. yüzyılın ilk yarısından başlayarak Amédée Thierry’nin çalışmalarının sonucunda Fransızlar Galya kanı taşıyan bir ulus olmuştur. Boulanger macerasından sonra Dreyfus olayı Katolik sağı milliyetçiliğe yöneltir ve XX. yüzyılın ilk yıllarında Fransız Hareketi de Galyalıları referans alır. Birinci Dünya Savaşı mitteki milliyetçi kaymayı yoğunlaştırır. 1918’den sonra, değerli kitaplarda, Vercingetoriks 1880’li yılların demokratik söyleminden uzaktır ve Fransa’nın partizanca çıkarların tehdit ettiği birliğini yeniden oluşturması için ihtiyaç duyduğu otoriter bir şef olmuştur.

³ J. Ehrad ve P. Viallaneix, 1982, s. 231.

1940'tan başlayarak Vercingetoriks Vichy rejiminin ve onun "ulusal devrim"inin savaşcısı olur. 30 Ağustos 1942'de Clermont-Ferrand'da, Galyalı şefin heykelinin önünde toplanan 30 000 lejyoner devlet başkanına sadakat yeminini yinelerler. Clermont Akademisi Başkanı René Giscard d'Estaing söylevinde Vercingetoriks'i Pétain'le özdeşleştirir: "O da kaderini ülkenin kaderiyle birleştirmiştir ve sesi Vercingetoriks'in sesinin yankısıdır: *Kendimi Fransa'ya bağlılıyorum.*"⁴ Çok fazla cumhuriyetçi olduğu söylenen birçok anıt Vichy rejimince yıkılmıştır. Sözelimi Bordeaux'daki Mouly ve Saint-Denis'deki Bertin.

Bu öykünün ışığında Galya temasının resimli roman biçiminde yinelenmesi siyasal bir okumayı esinlemiştir. Ayrıca *Asteriks*'in başka çağdaş dizileri de söz konusudur bu bağlamda.

ALİXSORUNU

Jacques Martin'in yarattığı *Alix* dizisi ilk kez 16 Eylül 1948'de haftalık yayın organı *Tintin*'de yayınlanır. Kahraman Küçük Asya'da, Romalıların ele geçirdiği Khor-sabad kentinde ortaya çıkar. Bu kahraman kökenlerini bilmeyen bir köledir. Birçok maceradan sonra Roma valisi evlat edinir kendisini ve vali onun gerçek babasının Galyalı şef Astoriks olduğunu söyler. Ve kendisini Roma yurttaşı olarak tanıtmaktan hoşlanan ve Galya kökenli olduğunu öğrenmeden asimile edilen birinin kimliği sorunu ortaya çıkar. Jacques Martin klasik uygarlaştırıcı Roma ve ilkel ve barbar Galya karşıtı entegre ol-

⁴ *Agy.*, s. 314.

muş bir Galya-Roma vizyonu sunmasaydı bu anlatı seçimi polemiklere yol açmayacaktı hiç kuşkusuz. *Kayıp Lejyonlar*, *Büyük Ioriks* ve *Vercingetoriks* albümlerinde insanların kurban edilmesi ve Galyalıların kıyımlarıyla birlikte özgün bir uygarlığın ışıklı geleceğini temsil eden Galya-Roma kentleri görülür.

III. Cumhuriyet döneminde mitin romanist versiyonu sömürgeci ideolojiye hizmet ediyordu. Daha sonra sözgelimi 1942’de yayımlanan Jalabert elkitabı gibi Pétain’ci okul kitapları da Roma fethini Galyalılara öğretilen askeri düzen ve disiplin aracılığıyla doğrulamışlardır. Örtük söylem çok açıktı: Roma Galya’yı kalkındırmıştır, aynı şekilde Alman düzeni de Fransa’ya yararlıydı.

Yeni sömürgeci kurtulma bağlamı bu anıları canlandırır ve *Alix*’in bir aşırı sağ ideolojinin taşıyıcısı olduğundan kuşkulanan için daha fazla kanıt gerekmez. Böylece Casterman 1965’te *Kara Pençe* albümünü yeniden bastığında Fransa’da bu başlık “nefret ve şiddete teşvik” suçlamasıyla yasaklanmıştır. Cezayir Savaşı bittikten üç yıl sonra bazı çevreler Kartaca yakınlarında Ikara kentindeki şiddet olaylarının sorumlusu beş Romalı görevli ve Fransız generalleri Bigeard, Massu, Trinquier ve Erulin arasında benzerlik kuruyorlardı. Büyücü Rafa’nın komplosunun Gizli Ordu Örgütü’nün hatta 1937’de dağıtılan aşırı sağcıların terörist eylemlerine gönderme yaptığı düşünülüyordu. Sonuçta Goscinnny sayesinde sansür kaldırılmıştır. Gerçekten de kendisi bizzat içişleri bakanıyla görüşüp bu saçma yasaklamayı protesto etmiştir. Bu olay, 1965’ten başlayarak *Asteriks*’in senaristinin Galya temasına uygulanan ideolojik okumalara duyarlı olduğunun işaretiydi. Uderzo ve o birçok sapkın yorumlarla karşılaşılıyorlardı ve bunlar arasında

Asteriks'in De Gaulle'cü bir yapıt gibi okunması da vardı.

DİRENİŞÇİ VE ANTIEMPERYALİST BİR TEMATİK

General de Gaulle, 1958'de yeniden iktidara geldiğinde ulusal birliği yeniden oluşturma ve işbirliği dolayısıyla ortaya çıkmış nefret duygularını yatıştırma kaygısıyla yeni rejimi, hafızalarda olan bir konunun, "Direniş" konusunun oluşturulmasına dayandırır. Gerçek Fransa esas olarak direniş Fransa'sıdır ve çeşitli partilerin ve yeraltı hareketlerinin hayal edilen ulusal düşüncenin kurucu soyutlaması karşısında önemli olmadıkları düşünülür.

Asteriks tematiği zamanın özlemleri ve 1950'li yılların ortalarından sonra ortaya çıkan kolektif hafızayla atbaşı gider ve dönemin sinema ürünleri örnek gösterilebilir bu konuda. IV. Cumhuriyet döneminde sinemanın en önemli getirisi karanlık savaş ortamında gündelik yaşamın, Fransızların çoğunun yaşadıklarının hakkını teslim etmiş olmasıdır. Bu anlamda Claude Autant-Lara'nın *La Traversée de Paris* (Bir Uçtan Bir Uca Paris) [1956] adlı filmi türün doruklarından biridir ve işgal altında Paris modasını başlatmıştır. Buna karşılık 1959-1966 arasında Direniş daha "Londravari" ya da daha askeri özellikler almıştır: Sözgelimi Christian-Jaque'ın *Babette s'en va-t-en guerre*'i (Babet Harbe Gidiyor) [1959], Dréville'in *Normandie-Niémen*'i (1960), Denys de la Patellière'in *Un taxi pour Tobrouk*'u (Tobruk'a Bir Taksi) [1961] ve René Clément'in *Paris brûle-t-il*'i (Paris Yanıyor mu) [1961]. Bu dönemde işgal ve savaş yavaş yavaş sıradanlaşır, sayıları gittikçe artan sıradan kome-

dilere konu oluştururlar: Sözelimi Jean-Paul Rappe-neau'nun *La vie de château'su* (řato Yaşamı) [1966] ve özellikle de Fransız sinemasının büyük olayı, Gérard Oury'nin *La grande vadrouille'u* (1966). Direniş filmlerde, romanlarda, bilimsel yapıtlarda başarılı bir biçimde anlatılmıştır.

İlk *Asteriks* albümleri bu genel özleme cevap verirler ve bu da başarının kesinlikle ihmal edilmemesi gereken bir anahtarıdır. Galya köyü sakinleri De Gaulle'cü direnişçiliğe uygun biçimde gerçek ülkenin, baskıya her halükârda direnen ülkenin temsilcileridir. Herkesin kendisini bulabileceği gerçek Galya köydür. Ve köy işgalciye karşı direnişini sürdürdüğüne göre vatanın onuru kurtulmuştur. Hatta ülkenin geri kalan bölümünde bir kurtuluş savaşı sürdürmeye bile gerek yoktur. Bütün ulusla özdeşleşmiş olan soyut Özgürlük ve Bağımsızlık düşüncesinin temsil edilmeye devam etmesi için az sayıda isyancının direnmesi yeterlidir.

Yazarlar yakın tarihle paralellikler kurmaktan geri durmazlar. *Galya Kulesi'nde* Asteriks ve Obeliks'e Lugdunum kentinin gizli şefi yardımcı olur. Yazarlar böylece işgal altında direnişin merkezi olarak Jean Moulin'in kentini yüceltirler. *şefler Savaşı'nda* Galya-Romalı Ap-lusbegaliks, tersine işbirlikçi figürünü temsil eder. Tam anlamıyla savaşçılığa özgü selamı tuhaf bir biçimde Nazi selamını hatırlatır. *Asteriks Britanya'da'da* Galyalıların dayanışması İkinci Dünya Savaşı sırasında Britanyalıların Fransız direnişçilere yardımlarını karakterize eder; Asteriks bir kaş göz işaretiyle biçimlendirir durumu: "İntikam koşuluyla!" *Asteriks Korsika'da'da* Asteriks sürekli birbirleriyle kavga eden klanları barıştırmak için modern bir proje, gerçekleştirilecek evrensel bir düşün-

ce sunar: Özgürlüklerin korunması için baskıya karşı direnme. Soyut bir düşünce, kolektif kimliği tanımladığı varsayılan değer sistemidir bu. Bununla birlikte çok sayıda eleştirmenin söylediği gibi *Asteriks*'in De Gaulle'cü ideolojinin etkisinde olduğunu söylemek de hiçbir biçimde mümkün değildir. Resimli roman sadece Fransız kolektif belleğinin gelişmesiyle ve direniş zihniyetinde aranması gereken özlemlerle özdeşleşmiştir.

Soğuk savaş döneminde aceleye getirilerek ulusal bağımsızlığın De Gaulle'cü üslupla savunulmasıyla ilişkilendirilen antiemperyalist tematik için de aynı şeyi söylemek mümkündür. Gerçekten de Roma emperyalizmiyle ABD'nin kuşatıcı gücünü özdeşleştiren birçok anıştırma söz konusudur. Sözgelimi *Galya Kulesi*'nde Amerikan federal kartalı Gesocribate (Brest) koyunda demir atmış Roma savaş gemisinin büyük yelkeninde görülür. *Şeffler Savaşı*'nda Galya-Roma şefi İngiliz-Amerikan modelini hatırlatan bir kültür modeli ithal eder. Salonun duvarlarında "Rome sweet Rome" yazısı okunur ve köyünde "profesör Berliks'in yaşayan diller okulu"nun reklamını yapar. Çok yaygın öğretim yöntemlerine referans olarak Latin dili Amerikan ekonomisinin etkisiyle uluslararası ticaret ve alışveriş dili olan modern İngilizceyi hatırlatır. Birçok eleştirmen NATO karargâhını ulusal sınırların dışına çıkaran ve "Anglosaksonlar"a Montréal ve Mexico'da meydan okuyan General de Gaulle tarafından yürütülen bağımsızlık siyasetiyle bir paralellik kurmak için birbirleriyle yarışmışlardır adeta.

Doğrusunu söylemek gerekirse *Pilote*'un yaratılmasında belli bir yurtseverlik düşüncesi vardır ve bu düşünce *Asteriks*'in bulunmasını da dolaylı biçimde etki-

lemiştir.⁵ Söz konusu yayın organı ilk başta, gençliğe yönelik yayınlarla ilgili 1949 yasasının can alıcı noktasını oluşturduğu çizgi romanın Amerikansızlaştırılması hareketi içinde yer almıştır.⁶ Böylece Jean-Michel Charlier *Tanguy* ve *Lavedure* dizisini yaratır, Fransız havacılığının başarılarını yüceltir, Goscinny ve Uderzo ise Fransız folklorunu yeniden ziyaret etme arzusuyla öncelikle *Roman de Renart*'ı (Tilkinin Romanı) uyarlayıp, daha sonra Galya miti parodisiyle ilgilenmek istemişlerdir. Asteriks baştan beri Amerikan *komik*'lerinin anti-süper starı, anti-süper kahramanıdır. Asteriks kısacık boyu ve belirsiz yaşıyla "bazı Galyalıları" bir araya getiren bir bölgenin temsilcilerinden biridir sadece. Anti-elitist bir eşitlik temeline dayanan bir kahramanlık modelidir bu. Goscinny ve Uderzo Amerikan resimli romanından beslenmişlerdir ama her şey, Galyalı küçük kahraman onlara resimli basının istediği egemen modele göre yaratıcı bağımsızlıklarını ifade etmelerini sağlıyor-muş gibi olup biter. Amerikan egemenliği anıştırmalarının bu anlamda yorumlanması ve burada De Gaulle'cü bir ideolojinin *a priori* kanıtının görülmemesi doğru olur. Söz konusu olan daha çok dünyaya ekonomik ve kültürel açıdan egemen olan süper güç ABD konusunda basmakalıp düşünceye bir göz kırpmadır.

Eleştirmenler ayrıca sömürgecilik karşıtı *Asteriks* tematiği ve General de Gaulle'ün son eseri arasındaki çakışmayı göstermekten de geri durmamışlardır. Fransız mitolojisi yarım yüzyıl boyunca büyük ölçüde emperyal olmuştur: Coğrafya bağlamında "denizaşırı Fransa" Af-

⁵ P. Gaumer, 1996, s. 38.

⁶ T. Crespin ve T. Groensteen, 1999.

rika Kıtası'nın dörtte birine, tüm Kuzeybatı Afrika'ya, tüm Çinhindi yarımadasına, Madagaskar, Suriye ve Lübnan'a yayılıyordu; böylelikle tarih güzel bir portreler galerisine sahip oluyordu: Abd el-Kader'in hakkından gelen Bugeaud, kâşif Francis Garnier, köleleri kurtaran Brazza, kentler inşa eden Lyautey. Oysa bu mitolojinin Evian Antlaşmaları'ndan sonra sancısız uygulanması hatta acı duymadan anılması mümkün değildi. Tarihçi Maurice Agulhon'a göre *Asteriks* Fransız yurtseverliğine efsaneyi değiştirme olanağı sağlamış, böylelikle sömürge karşıtlığının kabullenilmesini kolaylaştırmıştır:

Ve antiemperyal mitoloji gelir, rahatsız eden, reddeden, direnen (işgallere ya da saldırılara değil en azından ilhaklara karşı) bir Fransa mitolojisi. [...] Hipotezimiz doğruysa eğer, *Asteriks*'in başarısı, Fransızların zihninde Fransız düşüncesinin bir bölümünün hatta en büyük bölümünün Galyacı-üçüncü dünyacı denebilecek bir yeni yurtseverliğe katılımının işaretidir.⁷

Bu analiz resimli romanın tarihsel algılaması açısından inandırıcıdır ama bunun yaratılmasının De Gaulle'cü bir dış siyaset anlayışından kaynaklandığını gösteren hiçbir işaret yoktur.

Asteriks kesinlikle çokkutuplu bir dünya ilkesini savunur ve uluslar ve halklarla ilgili derin gerçekliği kabul eder: Bu bağlamda sıradan yabancı kültürlerin gözden geçirilmesine vesile olan Britanya, İsviçre ve İberya seyahatleri örnek gösterilebilir. Bu egemenlik düşüncesi ne saldırgan ne de kendine yeterlidir ve De Gaulle'cü bir Uluslar Avrupa'sı anlayışıyla özdeşleşir ve bu anlayışa

⁷ *Ethnologie française*, xxviii 3, 1998, s. 300.

göre bir devletin başka bir devletle entegrasyonunu kesinlikle dışlayan tam bağımsızlık halklar arasında dostluk siyasetine de engel değildir hiçbir biçimde. Bununla birlikte resimli roman De Gaulle'cü görüşten iki noktada ayrılır. Öncelikle *Asteriks*'in Avrupa'sını oluşturan ülkelerin başında dost ülke İngiltere vardır. Bu bağlamda Anglosakson edebiyatına tutkun olan ve İngiliz demokratik modeline saygılı René Goscinny'nin İngilizseverliğini özellikle belirtmek gerekir. Bu İngilizseverlik *Asteriks Britanya'da* macerasında açık seçik biçimde görülür; dış kültürel referanslar açısından en zengin albüm budur. Öte yandan General de Gaulle'ün dış siyaseti Asteriks etiğine bütünüyle yabancı bir büyüklük ve güç idealine dayanır. İkinci Dünya Savaşı'nda Fransız direnişini başlatan De Gaulle dünyayı evrensel kültürüyle aydınlatan kahraman ve cömert bir ulus düşleri besler. Hristiyan hümanizması etkilerinin görüldüğü bu özgeci özlemlerin arkasında daha somut bir kaygı vardır: Fransa'nın yeniden büyük bir güç olması ve büyük uluslar topluluğu içinde gerçek varlığını hissettirmesi. Böylece De Gaulle'cü gerçekçilik devletlere sadece iştah veren ve çıkar duygusu aşıl原因an bir Realpolitik'e açılır ve uluslararası ilişkileri güç ve kurnazlığa dayandırır.⁸ *Asteriks* fedakâr bir halk savaşıdır ama bu Galya'nın içinde belli bir güç amacı beslemesine engel değildir. Burada söz konusu olan daha çok Sezar'ın düşüdür. Ve işte De Gaulle'cülük Roma tarafına, sadece devletin gücünü, dünya çapında büyüklüğünü düşünen, yenilmesi gereken Sezarvari düşman tarafına geçmiştir.

⁸ J.-C. Petitfils, 1994, s. 8-11 ve 31-32.

BÖLGEÇİLİK VE MERKEZCİLİK

Yazarlar Galya direnişini İngiliz çerçevesi içine yerleştirirlerken resimli romanın ideolojik sonuçlarını biraz daha karıştırırlar. Çünkü birçok kişi *Asteriks*'te merkezîyetçiliğe karşı kralcılık eğilimleri sezmiş ve IÖ I. yüzyıl İngiltere'sine, modern İngiltere'ye mal edilen özerkçi bir imaj yüklemiştir. Öte yandan Albert Uderzo köyün yerinin herhangi bir bölgecilik anlayışıyla hiçbir ilgisi olmadığını söylemiştir.⁹ Bununla birlikte jakoben merkezîyetçiliğe karşı muhalefet tezini destekleyen birçok unsur da vardır. Öncelikle Roma İmparatorluğu'nun yönetim örgütlenmesi eyaletlerde merkezi iktidarı temsil eden "valiler"le Fransa'nın sistemini yansıtır. Önemli Fransız yönetim biçimleri Galya dönemine aktarılmıştır: Ulusal Yöneticilik Okulu "Yeni Azatlılar Okulu"na dönüşmüştür. Bir Galyalının adı "Elevedeliks" devlet için önemli yöneticiler yetiştiren Politeknik Okulu'na gönderme yapar. Fransız vergi yönetimi *Asteriks ve Çorba Kazanı*'ndaki tahsildarla temsil edilir; bu görevlinin dili bildiri formüllerlerinin grafik bir parodisidir. Gümrük yönetimi İsviçre sınırında Asteriks ve Obeliks'i arayan Roma askerleri aracılığıyla karikatürize edilir. *Asteriks Normandiya'da*'da lejyonerler polislik görevi üstlenirler ve sahilde kavga eden sivillere müdahale ederler. Araya girmekten çok alelacele üç nüsha halinde zabıt tutarlar, olayı büyütmezler. Yazarlar "ordunun mermer atölyeleri" aracılığıyla olaylara yerinde müdahale etmekten çok olayları kayıt eden bir yönetimin kırtasiyeciliğiyle alay

⁹ "Asteriks nasıl breton oldu", A.Uderzo'nun röportajı, *Bretagne magazine*, seri dışı 2001, s. 12.

ederler. Bu anakronik referanslar kamu gücünün yaşamı sayısız zorunlu formaliteyle karmaşıklaştırdığı merkezileşmiş bir Fransa portresi çizer.

Buna göre Galyalıların Romalılara karşı oluşturdıkları cephe tersine bir biçim altında halk ve De Gaulle'cü siyasetbiliminin merkezindeki devlet arasındaki diyaliktiği oluşturur. Generalin bakış açısına göre Fransız halkının yirmi yüzyıllık bir geçmişi vardır ve tarihi Galya'ya kadar gider, buna karşılık Fransız devletin geçmişi on beş yüzyıllıktır ve Merovenj monarşisinden gelir. De Gaulle'ün siyasal düşüncesi tümüyle ulusun tarihsel kavramı çevresinde oluşmuştur ve eski Galya tarikat ve hizipleri anlayışını yeniden canlandıran Fransız halkı bu ulus adına bölünmelere son vermeye, birleşmeye, Fransa'nın büyük güçler arasında yerini bulmasını sağlayacak güçlü ve bölünmez bir devlet kurmaya davet edilir.¹⁰ *Asteriks* merkezi bir devletin kurulmasına karşı, yerel özelliklerine bağlı saldırgan bir halkın öç alması aracılığıyla bu anlayışın gülünç biçimde tersyüz edilmesini mi temsil eder?

Burada da çizgi roman tek anlamlı bir yoruma izin vermez. Çünkü yazarlar bir bölgenin yönetsel örgütlenmesi olarak merkeziyetçilikten çok yabancılaştırıcı bir olgu olarak bürokrasinin kendisini eleştirirler. *Asteriks Lejyoner*'de kahraman Roma lejyonu karargâhında bürodan büroya gönderilir. Sonunda, bütün servisler için on iki nüsha halinde bir liste hazırlamakla görevli bir askerden cevap alabilmek için sert davranmak zorunda kalır. Aynı şekilde *Asteriks'in On İki İş*i adlı filmde saçma bir örgütlenmeyle yönetilen, büyük bir labi-

¹⁰ J.-C. Petitfils, *agy.*, s. 7 ve 18, ve M. Agulhon, *agy.*, s. 299-300.

renti andıran “tumarhane”de en zor işlerden biri “yazılı geçiş izni A 38”i alabilmektir. Galyalılar bürokrasiyle mücadele etmekle birlikte yeni feodalitelerle ve yerel suiistimallerle mücadele etmek söz konusu olduğunda merkezi devleti desteklerler. *Asteriks İsviçre’de’de* yerel zorbalar her türlü denetimden kaçabilen bağımsız çıkar ağları oluşturma konusunda son derece beceriklidirler. Yazarlar dizide halk plebisitlerine dayanan otoriter bir güç olan Sezarcılığı kesinlikle eleştirirler. Ama parlamentarizm karmaşık bir biçimde temsil edilir. *Asteriks Belçika’da’da* senato gülünç şeylerin tartışıldığı uyuklayan bir topluluk gibi gösterilir. Sanki sadece imparator vasatın üstüne çıkabilmekte ve bir tarih vizyonunu kucaaklayabilmektedir.

Asteriks Korsika’da’da Napolyon referansının pozitif bir yananlamı vardır ve klan mantığının aşılması için bir perspektif sunar. Devletin büyüklüğü miti kimliksele içe kapanma olgularının aşılması için kurtarıcı gözükmektedir. Gerçekten de *Asteriks’te* referans bağlamında özel varlık 3. sayfadaki Galya haritasıyla temsil edilen ulustur ve bu harita doğrudan doğruya Fransa haritasının kopyasıdır. XIX. yüzyılın ikinci yarısında, Breton ulusçuluğu Galya’nın gitgide reddedilmesi ve Bretonların komşuları adalıların soyundan geldiklerinin ifade edilmesiyle yavaş yavaş ortaya çıkmıştır. Asteriks yazarları, tersine çok sayıda Büyük Britanyalının Galya kökenli olduğunu ileri sürerler. On yedi yaşına kadar Arjantin’de, daha sonra altı yıl ABD’de yaşayan René Goscinny gibi bir yazara göre bölgecilik konusunda yeniden oluşturulan mitler ulus mitleri kadar gülünçtür. Goscinny, Sözelimi *Dingodossiers’de* turist çekmek amacıyla yerel bir folklor yaratılması için dürüstçe öğütler

verir ve sonuçta Provence, Bask, Breton, Picardie ve Alsace bölgeciliklerinin karikatürize edildiği son derece komik olaylar gelişir.¹¹

KAPİTALİZMİN ELEŞTİRİSİ

Asteriks yazarları birçok defa kapitalizmin açık eleştirisini yapmışlardır. Ama bu eleştiri tekanlamlı bir ideolojik okumaya indirgenemez.

Asteriks Gladyatör'de Fenikeli gemici Epidemais şubeleri olan bir ticari şirketin “genel yöneticisi” olarak tanıtır kendisini. Aslında bütün mürettebatı kürekçidir çünkü bu insanlar kaleme aldığı sözleşmeyi iyi okumamışlardır. Yazarlar böylece herkesin, yanında çalışanları sömüren bir patron yararına kürek çektiği bir işletmenin eşitsizlikçi mantığını eleştirirler. *Galya Kalkanı*'nda Coquelus tekerlek fabrikası aracılığıyla büyük sanayi dünyası hedef alınmıştır. İşçiler atölyelerde “mermer” yontarlarken “konferansta olduğu” sanılan patron bürosunda rahat ve sakin bir şekilde uyur. Yazarlar yönetimin gerçek etkinliklerinden hiçbir şeyin sızmadığı, şeffaf olmayan bir sisteme işaret ederler. *Sezar'ın Tacı*'nda ise ulusal çıkarlarla hiç ilgisi olmayan ve sadece kâr peşinde olan bir kapitalizmi eleştirirler. Abrarakursiks'in kayınbiraderi Homeopatiks bütün Galya'da şubeler açan ve ağını sürekli genişleten Lutetia'lı zengin bir tüccardır ve Galya köyünün direniş eylemini açıkça küçümser. Bu tür antipatik bir kişiliğin tasarlanması bencil ve vatana ihanet içindeki bir kapitalizmin De Gaulle'cü eleştirisiyle bir tutulabilir mi?

¹¹ “Le folklore”, *Les Dingodossiers*, Paris, Dargaud, 1967, c. 1.

Bilindiği gibi De Gaulle işgal döneminde patronların tavrını hiçbir zaman kabul etmemiştir. Buna karşılık patronlar ve iş çevreleri de Genel de Gaulle’un ekonomi siyasetine hiçbir zaman sempatiyle bakmamışlardır. Özünde jakoben ve merkezietçi olan De Gaulle’c sistemin mantığı onların hırslarıyla pek uyuşmuyordu. De Gaulle’cler serbest girişime sayđılı olan ama bir yandan da planlanmış ve düzenli bir yönetim isteyen bir ekonomi aracılığıyla liberal kapitalizm ve kolektivizm arasında bir formülasyon için çaba harcıyorlardı. Ayrıca alışanların yönetime sürekli katılımları ve ilgileri aracılığıyla emek-sermaye birlikteliği düşüncesini işliyorlardı, toplumsal uzlaşma araştırmalarıyla patronları geleneksel otoriteslubundan vazgeçmeye zorluyorlardı. Patronlar generalin siyasetini desteklemişlerse bunun nedeni hesaplı bir yarar sağlama amacından çok mecburiyet olmuştur. Jean-Christian Petitfils’e göre Aralık 1965’te Jean Lecanuet’yi ona tercih ettiler; 1969’da oyların çoğu De Gaulle’c geleneğin temsilcisinden çok liberal ve Avrupalı aday Alain Poher’e gitti. 1974’te aynı çevreler Valry Giscard d’Estaing’i seçtiler. Bunlar De Gaulle’clğu eleştirirlerken bu eğilimin, kolektivite gücünü ekonomik yarar araştırmalarından dahanemli gördüğünü söylüyorlardı.¹²

Sezar’ın ekonomi siyaseti General de Gaulle’nkiyle benzerlikler göstermeseydi *Asteriks’in* De Gaulle’c duyarlılıklartştğ söylenebilirdi. Sezarcı devletin temelinde bir sayđınlık ve g ekonomisi aynı zamanda da gerçek bir tüketim ekonomisi bulunur. Sezar’ın *Tanrıların Mülkü*’nde mimar Anglegus tarafından yapılan mo-

¹² *Agy.*, s. 84.

dern hamamları ve *drug-store*'ların kökenini oluşturan "potio-tabernae"leri övdüğü doğrudur ama bütün bunların Roma tekniğinin yarattığı harikaları sergileme amacına yönelik bir büyüklük stratejisi içinde yer aldıklarını göz ardı etmemek gerekir. *Drive-in*'in öncüsü olan ve özel giriş yerleri ve sıralar sayesinde yurttaşlara gladyatörlerin dövüşlerini arabalarından izleme olanağı veren mimari düzenleme "içeri girin" üslubu içinde aynı şey söylenebilir. Tarih içinde Roma devletinin aurası imparator için halkın yaşam kalitesi kadar önemlidir. Sezar'ın kolektif büyüklük iradesini genel bir gelişme faktörü gibi kavramış olduğunu söylemek mümkündür. Bu uygarlık anlayışının gereği olarak Mısır uygarlığını görkemli ve anıtsal hiçbir şey yapmadığı gerekçesiyle geri bir uygarlık olarak niteler. Burada General de Gaulle'ün siyasetinin bazı özellikleri yok mudur? De Gaulle'cü büyüklük stratejisi, pazar ekonomisinde bilinen ölçütler olan rantabilite ve kârı ön plana çıkarmaktan çok Fransız tekniğinin harikalarını göstermeye yönelir: Concorde, Calcul, SECAM yöntemi ya da Fransız atom enerjisi. General gelişmiş ekonomilerle rekabet amacıyla korumacılıktan vazgeçerek ülkeyi kesinlikle ekonomik modernleşmeye sokmuştur ancak bazı pahalı siyasetleri tercih ettiğinden dolayı da eleştirilmiştir ve bütün bunların karşılığı, prestijli olduğu kabul edilen bir siyaset konusunda tatmin sağlamak olmuştur.¹³

Obeliks ve Arkadaşları'nda eski devletçilik anlayışı liberalizme dönüşür ve yazarlar aynı başarısızlık ve iflas tespitiyle bu iki siyaset felsefesini de reddederler. Her şeyin kökeninde Yeni Azat Edilmişler Okulu'ndan gelen

¹³ Agy., s. 15-16.

Saugrenus'nün tavrını görmek mümkündür: Ona göre Galyalıları bölmek için, ekonomik anlamda bireysel çıkarlarıyla uğraşmalarını sağlamak gerekir. Projesi, zenginliğe doymuş imparatorluk ilerigelenlerinin kuşkuculuğuyla çelişir. Uderzo ihramlı, şişman ve etkili bu oligarkları anlatma konusunda büyük bir ustalık gösterir. Dolayısıyla iki modelin karşılaştırılması söz konusudur: Atıl gücüyle devletçi sistem ve temelinde kâr biriktirmeye dayanan liberal sistem. Saugrenus'ye göre liberal sistem güç artırmak için daha etkili bir yoldur. Ve amacına ulaşmak için Sezar'dan büyük krediler sağlar ve bu paralar da doğrudan doğruya Roma hazinesinden çıkar.

Saugrenus Galya'ya gider gitmez Obeliks'i menhir üretimini artırma konusunda ikna eder ve yapay bir biçimde talebin artırılmasına çalışır... Tek amacı kapitalist girişimin gelişmesini başlatmaktır. Obeliks de hemen işçiler bulur ve amaçlar ayrılır, patronun kişisel zenginleşmesi herkesi menhirler aracılığıyla zenginleşmeye teşvik eder. Muzip büyücü iksir dağıtır ve iksir içenler de işe koyulurlar. Sezar kısa süre içinde parası hazineden çıkan menhirlere boğulur ve bütün amaç kasaların doldurulması için bu menhirlerin satılmasıdır artık. Ancak Roma'da çok sayıda zanaatkâr ucuz fiyatlarla menhir üretmeye başlar ve bu durum devletle tehlikeli bir rekabete dönüşür. Sezar özel sektörü yasaklamak ister ama üreticilerin gösterileri nedeniyle serbest rekabeti kabullenmek zorunda kalır. Saugrenus "saldırgan fiyatlar" kampanyası başlatmasına rağmen Mısır, Yunan ve Fenike menhir rekabetine dayanamaz ve fiyatlar erir. Saugrenus'nün, fiyatlarını sürekli yükselttiği menhirlerin Galyalılardan alınmaya devam edilmesi emrini ver-

mesiyle Roma hazinesi iyice boşalır. Maceranın sonunda Roma parası sestertius görülmemiş biçimde değer kaybeder. Hazinenin bütçe açığını kapatmak için para bastığı ve bunun sonucunda da paranın hızla değer yitirdiği düşünülür.

Bu albümde liberalizme ve yeni devlet kapitalizmine yöneltilen çifte eleştiriyi iyice anlayabilmek için şunu belirtmek gerekir ki sürekli zararına yabancı mal ithaline dayalı bir ekonomik siyaset yoktur... Özellikle de bu mallar gereksizse... Bu, mali titizliği ve dengeli bütçeyi öngören klasik liberalizmle uyuşmaz. Ve tersine, dışsatımı artırmaya ve doların gücünü sarsmak amacıyla altın ve döviz biriktirmeye yönelik General de Gaulle'ün siyasetiyle de hiç ilgisi yoktur bunun. Bununla birlikte Fransız siyasal yaşamı genç başbakan Jacques Chirac'ın karikatürü olan Saugrenus aracılığıyla hedef alınmıştır açık seçik biçimde. 1975'te René Goscinny *Journal du Dimanche*'da "Eğer kazıkçı olsaydım..." adlı bir İznoğud resimleri yayınlamıştır; burada genç başbakan Bağdat hükümdarına renkli televizyon sistemini pazarlamak ister ve onunla ticari anlaşmalar yapmaya çalışır. Senarist ayrıca 1977'de *Record* adlı yayın organına verdiği röportajda komik unsurun siyaset adamı açısından getirdiği eleştirilerden söz eder.¹⁴ René Goscinny'nin Jacques Chirac karikatürünü kullanmasının amacı *ad hominem* taraflı bir eleştiriyi geliştirmek değildir; ona göre siyaset adamı okuyucuların gözünde artık ülkeyi yöneten genç kuşağı simgeler. 1976'da Jacques Chirac De Gaulle'cülüğün liberal dönemecini temsil eder ve bir zamanlar generalin tarif etmiş olduğu karma ekonomi

¹⁴ DBD, no. 16, 2002, s. 48.

ve esnek planlama projesi tercihinden örtük bir biçimde vazgeçer. Bu dönemece 1968'de Louis Vallon gibi solcu bir De Gaulle'cünün başlattığı emek-sermaye reformu projesini gömen başkan Pompidou döneminde girilmiştir aslında. 1974'te Valéry Giscard d'Estaing'in cumhurbaşkanlığına seçilmesi, daha sonra Jacques Chaban-Delmas'ya düşman De Gaulle'cülerin liderinin başbakanlığa getirilmesi geçici bir denge görünümünü altında yönetimin liberalizmin ekonomik ölçütlerine dönüşmesini simgeliyordu. *Obeliks ve Arkadaşları*'nda doğrulanan bu evrimdir. Yazarlar De Gaulle'cü devletçiliği de, liberalizmin genç kurtlar kuşağını da reddederler.

Bu albümde bütün bunlara bir tüketim toplumu eleştirisi eklenir. Gerçekten de bu toplum her zaman reklam marketinginin etkisindedir ve onun tarafından yönlendirilir. Yazarlar böylece farkında olmadan 1976'da yoğun biçimde gündeme gelen reklamın toplumsal etkileri tartışmasına katılırlar. Fransız patronlarının sendikası CNPF, tarafsız bir biçimde ihtiyaçlarını gösterdiği toplumun basit bir aynası olduğu düşüncesini desteklemek amacıyla cüretli bir savunma yayınlar: *Reklam meselesi*. Buna karşılık aynı yıl yayımlanan (Editions ouvrières) *Déjouer la publicité* (Reklamı Etkisiz Kılmak) adlı yapıtta François Holz Bonneau reklamın sanayi sisteminin ihtiyaç duyduğu insan tipini yarattığını iddia eder: Malın egemenliği altında, obje kültü bir varlıktır ve obje kültürünün varlığının amacı "verebileceği hizmetler değil, tüketiciye kendi imajını vermesini sağlamaktır".¹⁵

¹⁵ Bkz. J. Brémond, *La publicité*, Paris, Hatier "Profil Dossier", no. 507, 1977. 5. bölümde 1976'da yayımlanan iki yapıttan alıntılarla tartışmanın önemli unsurları özetlenmiştir.

Asteriks yazarları da yapay gereksinimler yaratan reklamın gücünü hicvederler. Tüketimin mantığının, tek amacının kâr biriktirmeye dayalı bir ekonomiyi desteklemek olduğu düşüncesiyle yapay olarak yaratılmış olduğu söylenebilir. Buna göre *Asteriks*in siyasal duyarlılığı sosyalist sol eğilimli midir?

Yazarlar toplumsal egemenlikli bir eleştiri geliştirmiş gözüküyorlar. Sözgelimi *Tanrıların Mülkü* Parly II'nin bir parodisidir: Paris'in batısında, 1968-1978 arasında inşa edilmiş, muazzam, lüks bir bina. Yeni kentin adı Paris 2 olacaktı ancak başkent bu adlandırmaya karşı çıkmıştır. Aynı şekilde Sezar da mülke Roma II adını vermeyi reddeder çünkü "bir tek Roma vardır". Yazarlar çağdaş şehirciliğin ütöplast söylemleriyle ama aynı zamanda toplumun üst sınıflarına yönelik sınıf söylemiyle de alay ederler. İktidar uyruklarının bir bölümüne çok rahat bir yaşamı çekici gösterir ve karşılığında da sadakat içinde çalışmasını ister. Ama aslında her şey bir egemenlik mantığının yeniden üretilmesine dayanır: Bu bağlamda mülklerinde yöneticileri "tanrılar"ı düzeyinde olabileceklerine ikna etmek söz konusudur. Bunlar çocuklarının öğretmenlerini cezalandırabilirler ya da istedikleri gibi hizmetkârlar edinebilirler kendileri için. Varlıklı sınıflara sunulmuş olan standart yaşam biçimi o kadar avantajlı olmayan koşullarla toplumun başka kesimlerinde yeniden üretilmeye adanmıştır. Açıkça ilan edilen amaç köyü bir "amforakent" yapmaktır. Ve 1970'lerin başlarında, kentlerin çevrelerinde oluşmuş ve insanların sadece geceleri yatmaya geldikleri siteleriyle gelişen kentleşme siyaseti akla geliyor.

Galyalıların geliştirdikleri model daha çok toplumsal karmalık modelidir. Sözgelimi Obeliks Londra'da

1930'lu yıllarda küçük burjuvalar için inşa edilen “*mock Tudor*” stili banliyö konutlarıyla alay eder. Tıpatıp aynı konutların yan yana bulunduğu bir cadde boyunca küçük mülk sahiplerinin bir araya gelmesi Galyalıları göre kesinlikle eşitlikle eşanlamlı değildir.

Tanrıların Mülkü'nde Galyalıları köy çevresinde orman açma şantiyesinde çalışan Romalı kölelerin şefi Duplikata'nın yardımına koşarlar. Efendilerine karşı başkaldıran şef “arkadaşlar”ıyla yeni çalışma koşullarını tartışmak ister. Üslubu solcu işçi sendikasının bir temsilcisinin taklididir. Bu protesto hareketi hemen okuyucunun sempatisini kazanır. Kölelerin anakronik talepleri bazı sözcük oyunlarının desteğiyle çağdaş iş hukukunu hatırlatır. Bununla birlikte yazarların toplumsal sorun konusundaki duyarlılıkları aynı albümde köylüleri taklit etmek ve askerlik yaşamının koşullarında reformlar yapmak isteyen Romalıları bağlamında karşıt örnek aracılığıyla yumuşamıştır. Kendilerine avantajlar sağlamak amacıyla greve giderler ve kısa süre sonra centurio'larına itaat etmeyi reddederler. Yazarlar görüşmeleri olumsuz etkileyen ve bir türlü çözülemeyen anlaşmazlıkları alaya alırlar. Muhafız lejyonierler galeyana gelirler, birbirlerinin sözünü keserler ve bireysel taleplerinin sonu gelmez... Büyük bir düzensizlik ve karmaşa egemen olur. Her görüşmenin sonunda, alnında bir ibrikle, kendisini sakinleştirmeye ve rahatlatmaya çalışan centurio'nun müthiş yorgunluğu çok komiktir. Bu bağlamda doğrudan doğruya kendi içinde bir otorite ilkesine karşı çıkılırken geliştirilen kavram sendikalizmle ve anarşik bir özyönetim sapkınlığıyla alay etmek değildir. Bu sendikal devrimin bedelini ödeyenin en fazla hiyerarşize olmuş ve en otoriter kurum olmasıyla komik unsur da-

ha da güçlenir. Okuyucu, temsilcilerin öfkesi karşısında centurio'ya acır.

Çizgi romanda görülebilecek sol duyarlığı yumuşatan başka bir veri vardır: Vergi ilişkisindeki karmaşıklık. *Asteriks ve Çorba Kazanı*'nda tahsildar son derece anti-patik biri gibi gözükür. Kel kafası ve soluk yüzüyle formalite düşkünü ve ruhsuz bir bürokrattır. Konuşma üslubu matbaa harfleriyle yazılmış vergi bildirimi formüllerlerinin taklididir. Mevzuat gayretkeşliğini kendisini soyanlardan makbuz istemeye kadar götürür. Bu karikatür bireyler üstünde baskı oluşturduğu söylenen vergi sisteminin liberal eleştirisine denk düşer. Bir mirastan devlete hesap vermek zorunda kalmadan özgürce yararlanma hakkını savunur. Böylece Galya köyü ziyarete gelen tek tahsildarı gönderdikten sonra yönetim tarafından sömürülmeden özgürce gelişir. Bu vizyonun geleceksel olarak solun kökeninde bulunan dağıtım ve paylaşım ile ilgili siyasal fikirlere denk düştüğü söylenemez.

MENDES DUYARLIĞI

Dolayısıyla ideolojik sonuçların karışması karmaşıktır. Bununla birlikte bir siyasal güç çizgisinin ortaya çıkarılması da mümkündür. Öncelikle *Asteriks* III. Cumhuriyet radikalizminin değerlerinin damgasını taşır büyük ölçüde. Galya köyü, okulu ve köylüler meclisiyle minyatür bir laik cumhuriyettir. Panoramiks'in bilimi aracılığıyla bilgi ve akıl değerleri ön plana çıkar ve bunlar bireylerin özgürce gelişmesine olanak sağlarlar. Çizgi roman emperyalizm ve sömürge karşıtı değerler taşır ve Büyük Britanya'yı entegre eden bir halklar ve uluslar Avrupa'sına son derece açıktır. Çizgi roman kurumlar

düzleminde kişisel iktidara karşı belli bir düşmanlık besler, bir yandan da bir meclis rejiminin sınırlarını gösterir. Ekonomik düzlemde hem liberalizmin aşırılıkları hem de devletçi bir ekonominin tehlikeleri gösterilir. Bürokrasi de ifşa edilir büyük ölçüde ama yazarlar devletin, vergi almak ve çıkar grupları oluşturan yerel zorbalarla mücadele etmek amacıyla ekonomik hayata müdahalesini hoş görürler. Bu farklı unsurlar *Asteriks*'in siyasal okumasını General de Gaulle'ün rakibi bir figüre doğru yöneltirler: III. Cumhuriyet döneminde yetmişmiş ve cumhuriyetçi kültürle yoğrulmuş radikal merkez sol Pierre Mendès France'a. *Pilote*'ta yazı işleri müdürü olarak René Goscinny'nin ardılı Guy Vidal, bir sohbet sırasında senaristin bu siyaset adamına karşı hayranlık duyduğunu kendisine gizlice anlatmış olduğunu söyler. Ayrıca Anne Goscinny de babasının Mendès duyarlığını doğrulamıştır.¹⁶

1954'te ülkeyi yöneten Mendès ve 1940'ların "isyanı" De Gaulle'ü arasında ortak noktalar vardır: Devlet anlayışı, nisbi temsil sisteminin reddedilmesi, IV. Cumhuriyet döneminde partilerin kısır çekişmelerinin istikrarsız yönetiminin mahkûm edilmesi, 1958 öncesinde Avrupa'nın inşası bağlamında oldukça yakın düşünceler, ekonomik yaşamda aktif devlet kavramı. Mendès France özgür Fransa'nın liderine her zaman büyük saygı duymuştur. Ama Mendès 28 Eylül 1958'de referanduma sunulan anayasa projesine şiddetle karşı çıkmıştır. Ona göre icranın son derece gerekli olan güçlendirilmesinin sonucu "meşru bir şekilde diktatörlük ilan edebilecek" (madde 16) "veraset yoluyla iktidara gelmeyen gerçek

¹⁶ G. Vidal, R. Goscinny, P. Gaumer, 1997, s. 76.

monark” bir başkanın başa geçmesi olmamalıdır; icra-
nın güçlendirilmesinin sonucu öte yandan yasama gü-
cünün belli başlı özelliklerini yitiren bir parlamento da
olmamalıdır. Yasanın karşısında mevzuatın güçlenmesi-
ni eleştirir ki ona göre bu “demokrasinin yerine bürok-
rasinin geçmesidir”.¹⁷ Bu karşıtlık cumhuriyet, temsil
kurumları ve demokrasiden kesinlikle farklı bir anlayışı
yansıtır. Rousseau’nun, Condorcet’nin teorilerinden ve
III. Cumhuriyet’in kurucu babalarından etkilenen Men-
dès France Cumhuriyet’i kişisel iktidara karşı biçimlen-
diren bir döneme sadık kalıyordu. Bu bağlamda *Aste-
riks*’in yaratılmasıyla benzerlik çok çarpıcıdır: Bir yıl
sonra General de Gaulle’in dönüşü, *Galyalı Asteriks*’in
ilk macerası Asteriks ve Sezar arasında karmaşık bir
ilişkiyi gösterir; bu ilişkide devlet adamına karşı mutlak
bir muhalefet, aynı zamanda da iktidarın meşruiyetine
bir destek vardır çünkü Galyalı, diktatöre karşı askeri
bir komployu açığa çıkarır. Asteriks’in sömürgeciliğe
karşı olması 23 Mayıs 1956’da Cezayir’de baskı siyaseti-
ne karşı çıkarak Guy Mollet hükümetinden istifa eden
Mendès France’ın değerleriyle bütünüyle uyuşur. Hazi-
ran 1954’ten Şubat 1955’e kadar Çinhindi’den çekilme
müzakerelerini yürütür, Tunus’a özerklik vaat eder ve
Hindistan’daki ticari işletmelerin faaliyetlerinin son bul-
ması pazarlıklarını hızlandırır.

III. Cumhuriyet ilkelerinden beslenen Mendès Fran-
ce jakoben ilkelerle bağdaşmaz. İçinde İngiltere’nin ağır-
lığının da olacağı bir uluslar ve halklar Avrupa’sına ina-
nır, devletçiliğe karşı çıkarak etkili bir icra için çaba
harcar. *Asteriks* ekonomik düzlemde 1954-1957 yılları-

¹⁷ J.-L. Rizzo, 1994, s. 60.

nın Mendes zihniyetiyle uyum halinde gözükür. Mendès 1954'te Gabriel Ardant'la birlikte *Ekonomi Bilimi ve Eylem* adlı bir yapıt yayımlar: Bu kitapta Keynesçilerin bilinçliliğiyle liberal kapitalizmin yanılıgıları karşılaştırılır ve sosyalistlerin seçim vaatleriyle pek uyuşmayan ekonomide kararlılık ve kesinlik anlayışı geliştirilir. Mendès'in 1959'da, 1960'ta PSU (Birleşik Sosyalist Parti) adını alacak olan özerk Sosyalist Parti'ye katılması çizgi romanı, bundan böyle açık seçik biçimde daha müdahaleci bir anlayışı benimseyen siyaset adamının söylevinden uzaklaştırmış gözükür.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki çizgi roman Mendès düşüncesiyle cumhuriyetçi ve modern bir sentez karakterini paylaşır. Bu sentez gelenekten çok şey almıştır ve *Asteriks* III. Cumhuriyet'in laiklik ve eğitim üstünde yoğunlaşan ve referandum maceralarına da, bireyi boğan modellere de karşı olan radikal değerlerinin damgasını taşır. Çizgi roman öte yandan da döneminin gelişmelerine açık gözükür: Halklar arasında Avrupalı bir dostluk anlayışına duyarlıdır, ulusu birinci referans çerçevesi olarak görür ve aynı zamanda da konfederal bir anlayış içinde aşılmasını da tasarlar. Ayrıca liberal kapitalizmi dengelemek amacıyla ekonomik bir denge ararken devletçiliğin öne çıkmasına da karşıdır.

BÖLÜM II

Savaş Yıllarıyla İlgili Kolektif Belleğin Dönemeci

Asteriks De Gaulle'cü bir yapıt değildir ama tematiği 1950'li yılların ortalarından bu yana kolektif bilincin gelişmesiyle örtüşür. Henry Rousso'ya göre bu direnişçi moda işgalin sonuçlarının hafifletilmesi konusunda arzuların güçlenmesiyle tam bir uyum göstermiştir. Tarihçi böylece işgal edilmiş Fransa düşüncelerini oluşturan iki tarihsel evre saptamıştır.¹ Birincisinin (1944-1954) belirgin özelliği partizan belleklerin karşı karşıya gelmesidir. En kara sayfaların unutulması, iç savaş, sürgün ve direnişin en kahramanca sayfaları arasındaki gerilim çok canlıdır. Resmi bir belleği tanımlamak mümkün gözüküyor. Bu birinci evre 1951-1953 arasında, dış tehlikenin Almanlar değil Sovyetler olduğu ve sağ ve merkez partiler için “ulusal birlik”, insanlık ve barış

¹ H. Rousso, 1987.

sloganlarının ön plana çıktığı bir ortamda, soğuk savaşın ortasında kabul edilen ateşkes yasalarıyla son bulmuştur. Henry Rousso'ya göre kolektif belleğin ikinci evresi 1954-1971 arasına tarihlenir ve bu dönemi “içe atma” dönemi olarak adlandırır. Ateşkes yasaları ilk başta işbirliği anılarından çok bireysel kusurların silinmesi amacına yönelmişti ama uzun bir ulusal ateşkes dönemi başlatacak kadar derin bir toplumsal gereksinime denk düşmüş gibi gözüküyorlar. Gerçekten de tarihçi, bu dönemde Vichy rejiminin marjinalleşmesinin ve Fransız toplumu üstünde etkisinin sistematik biçimde azalmasının altını çiziyor.

Oysa De Gaulle mitolojisine ve “icat edilmiş onur”a karşı doğrudan bir saldırı oluşturan Mayıs 68 olaylarından sonra işgalle ilgili olarak kolektif bilincin üçüncü evresi başlar: “Kırık ayna” ya da “bastırılmış olanın geri dönmesi.” 1968, Marcel Ophuls'ün Adré Harris ve Alain de Sédouy'la birlikte büyük yankılar uyandıran ikinci filmini gerçekleştirdiği yıldır: *Hüzün ve Merhamet*. Film 1960'lı yılların büyük epik tekrarlarına sırt çevirir ve işgal döneminde Clermont-Ferrand'da gündelik yaşamın “kronik”ine yönelir. 1969'da *Galya Kalkanı* albümünün yayınlanması da bellek yönetiminde yeni bir dönemeci başlatır. 1970'te yayımlanan *Asteriks İsviçre'de* albümü savaş yıllarının pek gururlandırıcı olmayan epizodlarına doğru başka bir dönüştür. Çok güçlü komik etkisi yapan korsanların güldürücü unsuru geçmişin tarihsel deniz kazalarının bilinçdışı referansını çok daha gizli bir biçimde maskeler gibidir. Sonuç olarak mevcut farklı unsurların yapılanması tarihimizi angaje eden gerçek, eleştirel örgüyü oluşturur.

VICHY'NİN İKİLİ BASTIRMASI: FRANSIZ DEVLETİNİN HASTALIĞI

Galya Kalkanı'nda şef Abrarakursiks şiddetli delilik nöbetlerinden yakınır ve görevini sürdüremez. Büyücü Panoramiks onu hemen Aquae calidae'ye kaplıca tedavisine gönderir. Yazarların da belirttikleri gibi bu kaplıca kenti aslında Vichy'dir. Pétain'in işbirlikçi rejiminin merkezine bu gönderme bir rastlantı değildir. Abrarakursiks Alesia bozgununu içine atar ve bundan söz edilmesini bile istemez. Bölgede yaşadığı kabul edilen Auvergne'li Alambiks'in benzer tepkisinin gösterdiği gibi bu içe atma kolektiftir. Yazarlar mizahi bir gözlemle çağdaş dönemle bağlantı kurarlar:

Yüzyıllar boyunca gelişen bu tavrın sonucu Galya bozgununun günümüzde de gizemini koruyor olmasıdır... Sıkıntı veren şovenizm!

XIX. yüzyıl sonundan başlayarak tarihçileri tarihsel bölgenin tam yeri konusunda karşı karşıya getiren tartışmaya komik bir anıştırma. Ama yazarlar Fransız halkını şoven ve militarist duygular nedeniyle açık bir unutma iradesiyle suçlarlar. Ve birdenbire başka bir bozgun, 1940 bozgunu ve Vichy rejiminin iktidara gelmesi sonucunu doğuran Nazi Almanya'sına teslim olma akla gelir. Gözlem, örtük biçimde Fransız devletinin hatırlamayı reddetme gibi bir hastalığı olduğunu mu anlatmak ister?

Alesia -ya da Haziran 1940 -teslim şartlaşmasının anısıyla yüz yüze gelmek... Abrarakursiks'in kaplıca tedavisinin amacı bu olabilir! Bununla birlikte Alesia'dan

resmi olarak hiçbir şey kalmaz. Hiçbir şey mi? Tam olarak değil. İşgalciden hâlâ ve her zaman kaçan bir şey vardır: Bozgun gecesı, gizlice elden ele geçtikten sonra gizemli bir şekilde kaybolan Vercingetoriks'in kalkanı. Sezar bu kalkanı bulmak ister çünkü Gergovia'da muzafer komutan olan geçit resmi yapmak ve isyankâr Galyalıların gururunu yaralamak ister. Bununla birlikte Asteriks ve Obeliks'in kalkanın peşine düşmelerinden sonra belirsiz bir suçluluk duygusu kaplar şarap ve Auvergne kömürü tüccarı Alambiks'i. Kaçtıktan sonra konuklarına bozgun gecesı kalkanın kendisinde olduğunu itiraf eder. Ama onu saklayarak direniş meşalesini kendisi ele alacağı yerde oradan geçen ve onu kendisine vermesi için yalvaran birine vermiştir. Asteriks teslim şartlaşması akşamı "zaaf" gösteren Alambiks'i kesinlikle eleştirmez. Ayrıca Auvergne'li kesinlikle işbirlikçi değildir: Galyalıların Tribun Fanfrelus'un muhafızlarına saldırmaları çok hoşuna gitmiştir, bu güzel olayı kutlamak için dostlarını davet etmiş ve iki kahramanı konuk etmiştir. Ama Asteriks kalkanı aramaya çıktığında kendisini geçmişin bu dönemini ortaya çıkaracağından kuşkulandıran bir vicdan rahatsızlığı içindedir. Sonunda itirafın geri dönmesiyle açıklanan ilginç karşıtlar birliği. Duygulandıran kahraman Alambiks aracılığıyla haziran 1940 bozgunundan sonra işgal döneminde büyük ya da küçük alçaklıklar yapmış olan ve *a posteriori* olarak geçmişin anılarını bastıracak kadar suçluluk duygusu içinde olan herkesin vicdan rahatsızlığı anlatılmış gözüküyor. Fransız devletini tahrip eden belirsiz olumsuzluk bu olsa gerek!

Şef Abrarakursiks'in durumu ise çok farklıdır. Kaplıca tedavisiyle gençlik döneminin yakışıklılığına ka-

vuşmuştur. Fizik açıdan savaş akşamındaki kadar formdadır ve depoya girdiğinde Alambiks anında tanır kendisini. O zaman şef inanılmaz gözükken şeyi açıklar: Kalkanı Vercingetoriks'in kalkanıdır; onu bozgundan sonraki gece Auvergne'li tüccardan almıştır. Buna göre Galya ütopyasının temelinde bu simge çerçevesinde direniş çağrısının olduğu anlaşılmaktadır. Köy işgalciye karşı hâlâ ve her zaman direnmeye karar verenleri bir araya getirmiştir. Ve kalkan Vercingetoriks'in kalkanı olduğuna göre şef bütün Galya direnişini simgeler.

Bu evrede Abrarakursiks'in içe atmasının Alambiks'in içe atmasıyla aynı özellikleri taşımadığı anlaşıyor. Abrarakursiks bir direniş ütopyasının şefidir. Bu anlamda, son derece De Gaulle'cü sözcüklerle "büyük ve ölümsüz" diye nitelendirdiği Gergovia zaferinden söz edildiğini duymak ister sadece. Bu tavrın sonucu Alesia'nın bastırılmasıdır. Burada Abrarakursiks De Gaulle'cü direnişçiliği temsil eder: Sadece Galya, gerçek Galya, ölümsüz Galya Galya köyüyle simgeleştirilen direniş Galya'sıdır. Dolayısıyla Alesia yoktur. Burada General de Gaulle'ün 25 Ağustos 1944'te, kendisini Ulusal Direniş Komitesi Başkanı Georges Bidault'yla karşı karşıya getiren vetosunun hatırlanması gerekir; Bidault ondan "toplanmış olan halkın önünde cumhuriyeti görkemli bir biçimde ilan etmesini" istemiştir:

Cumhuriyet her zaman var olmuştur. Özgür Fransa, savaşan Fransa, Fransız Ulusal Kurtuluş Komitesi birleşmiştir bu Fransa'yla. Vichy hiçbir zaman olmamıştır. Ben zaten Cumhuriyet hükümetinin başındayım. Niçin cumhuriyet ilan edecek mişim?²

² G. De Gaulle, *Mémoires de guerre, L'unité*, Paris, Plon, 1956, c. 2, s. 308.

Abrarakursiks'in geriye dönük ve uygun bir tasımdan beslendiği anlaşılmaktadır: Direniş köydür, köy Galya'dır, dolayısıyla direniş Galya'dır. Abrarakursiks kendi kendisini tatmin içinde keyiflenebilir ama devlet de bu mitsel şişme olgusundan rahatsızdır çünkü Galya'nın teslim olması gerçekliğini bütünüyle bırakmıştır. Buna karşılık Alambiks vicdan rahatsızlığının ve suçluluk duygusunun neden olduğu bir bastırmayı temsil eder. Böylelikle yazarlar aynı bastırma hastalığı içinde Abrarakursiks'in direnişçiliğini de, Alambiks'in suçlu alçaklığını da reddederler.

Bir Yalana Dönüş: Vichy “Kalkanı”

Galya Kalkanı macerası üç simgesel kentin adlarını sahneye çıkarır: Abrarakursiks'in kaplıca tedavisi için gittiği Aquae calidae, bozgunun tabu kenti Alesia ve Galya zaferinin “ölümsüz” tarihsel kenti Gergovia. İlk ikisi açık seçik biçimde Vichy'ye gönderme yapar. Aquae calidae tarihsel sular kentidir, buna karşılık Alesia albümde, Fransızların siyasal belleğinde bastırılmış Vichy anısını simgeler. Gergovia aynı zamanda Vichy'ye de gönderme yapar çok büyük olasılıkla. Kesinlikle o ünlü Verdun'dur: teslim şartlaşmasından sonra işgalin derin Galya'sının merkezi. Bu derin karşıtlar birliği ayrıca Fransızların kolektif belleğinde Mareşal Pétain imajının aynısıdır: Aynı zamanda Verdun'un “zafer babası” ve Fransız teslim şartlaşmasının devlet başkanıdır.

Kenti yöneten tribün Fanfrelus Sezar'ın basit bir temsilcisidir ama bu Roma kimliği Vichy otoriteleri üstüne bazı anıştırmalar yapılmasına engel değildir. Fanfrelus işgalci kimliğinin arkasında belli bir Fransa'nın ge-

leneklerinin temsilcisi gibidir. Emrindeki Roma devriye-leri kalkanı bulmak için bütün şarap tüccarlarını hiçbirinin gözünün yaşına bakmadan ararlar. Romalılar sürekli kömür konulan bodrumlarda bir şeyler gizlendiğinden kuşkulanırlar ve buralarda yapılan her aramadan simsiyah halde çıkarlar. Sürekli yinelenen bu komik unsur siyah beyaz cinaslarına yol açar:

ASTERİKS: Hiçbir şey bulamadılar, hepsi kapkara.

BİR LEJYONER: Boş ver. Bu barbarların saati saatine uymaz. Neşeli olurlar, sonra bir bakmışsınız kapkara düşüncelere dalmışlardır.

BİR DEVRIYE ŞEFİ: Beyaz lahanadan başka bir şey bulamadık.

JOLIGIBUS: Evet! Kapkara hepsi...³

Kelime oyunları kömüre bulanmış insanların rengine anıştırma yapar ve albümde anlatılan bir yığın zenci köle, özellikle tribun Fanfrelus'u taşıyanlar ve Galyalılar kendisine sopa çekerken kahkahalarla gülen köleler... Küçük zenci köleler Romalı Coquelus'un tekerlek fabrikasında "iletişim sistemi"ni de sağlarlar. Romalılar kapkara olmuş halde dönerlerken otoritelerin düşmanlık ve saldırganlığından bir öç almadır söz konusu olan. Albümün kapağı bu beklenmedik dönüşü simgeler. *Gergovia* yazısının okunduğu bir taş anıta dirseklerini dayamış olan iki Galyalı bütün bedenleri simsiyah olmuş Romalı askerleri seyrederken gülmekten kırılırlar. Romalılar Galyalıları zenci köleler haline getirmek isterken kendileri o zenci kölelere benzerler. Yapılan tüm bu anıştırmalar hiç kuşkusuz sistemi oluştururlar. Tribun

³ *Galya Kalkanı*, s. 23 ve 43.

Fanfrelus'un başvurduğu çok sert yöntemler direnişçilerin izlenmesi ve ırkçı politika konusunda Alman ordusunun Vichy makamlarının birleşik siyasetini yansıtır.

Bununla birlikte kenti yönetenler Galyalıların temsilcileri olma konusunda başarılı olamazlar. Auvergne kentinde hüküm süren tribün Fanfrelus Alambiks'in kendine özgü telaffuzuyla bir "fanfreluş"tan başka bir şey değildir. Galyalıların kendilerinin seçmiş oldukları otoriteyle karşılaştırıldığında otoritesi bir anlam taşımaz: Sözgelimi yinelenen ve Galya bağımsızlığının meşalesini korumuş olan zafer geçidi General de Gaulle'ün kurtuluş sırasındaki geçişini anımsatır. Ama ilk başta görülen direnişçi ihtişam yoktur burada kesinlikle. Ufak tefek, sıska Abrarakursiks kendisinden çok daha büyük olan kalkanının üstünde küçücük gözükür bundan böyle. Görünüşte mütevazı ama gençleşmiş, dirilmiş, ayakta kalmak için yeniden oluşturulan bir mite ihtiyacı olmayan ve kendini artık büyümüş gören bir iktidarı temsil eder. Başta Alambiks olmak üzere kendisiyle ve geçmişiyle barışmış olan Gergovia halkı tarafından alkışlanır.

Fanfrelus ise Sezar tarafından cezalandırılır çünkü görevinde iki kez başarısız olmuştur. Galyalılar Vercingetoriks'in kalkanı bağlamında bir zafer örgütlemekle kalmamışlar üstüne üstlük Roma orduları askerlerin karmalarıyla ilgili simgesel anıştırmanın da gösterdiği gibi uygunsuz yöntemler kullanmışlardır. Fanfrelus kenti "kan ve ateş"e boğmayı düşünüyordu. Sezar buna kesinlikle karşı çıkmıştır. Sonuçta Gergovia makamları çok ileri gitmişlerdir ve onlara özgü bir tavidir bu.

Kalkan eğretilmesi Vichy siyasetini aklamaya yönelik olarak 1950'li yılların ortalarından itibaren büyük

bir yaygınlık kazanmıştır. 1953'te eski konsolos André François-Poncet Fransız Akademisi'nde Pétain'in yerine seçilir. Öncülünü överken "Pétainci" kalkan tezini geliştirir ve bir yandan da De Gaulle'e duyduğu hayranlığı dile getirir.

Sık sık [...] Fransa'yı bir kalkanla korumak istemiş olan bir insanın niyetlerinin değerini bilmezlikten gelmeden, burada sizin karşınızda yapmış olduğum gibi, kendime saygı duydum, ellerimizden düşen kılıcı kaldırmış olan insana.⁴

Ertesi yıl Robert Aron *Histoire de Vichy* adlı yapıtında, tarih yazarlığında on beş yıl boyunca tartışmasız yerini almış olan "kalkan" Pétain ve "kılıç" De Gaulle tezini geliştirir ve rejimin bütün olumsuzluklarını Laval'in üstüne yıkar.

Mareşal için ateşkes sadece bir araydı ve başka türlü de olamazdı: İngiltere ve Mihver Devletleri arasındaki savaşın sonucu beklenirken Fransa'nın nefes alması; Montoire görüşmesi aynı amaca yönelikti onun için, sadece bir epizoddu ve onun Almanya siyasetine hiçbir yenilik getirmiyordu. Laval için, tersine ateşkes ittifaklarda bir değişikliğe yol açabilirdi ve Montoire Görüşmesi de bunun başlangıcı olacaktı kesinlikle.⁵

Montoire görüşmelerinin, tersine bir devlet işbirliğinin başlangıcı olduğu bugün tarihçiler tarafından kesin kabul gören bir olgudur ve Vichy arşivleri de doğrular bunu. Albert Uderzo bize Pétain'ci "kalkan" tezini tanıma-

⁴ *Discours d'A.-F.-Poncet, réception à l'Académie française*, 22 Ocak 1953, Institut de France, 1953.

⁵ R. Aron, *Histoire de Vichy*, Paris, Fayard, 1954, s. 308-309.

dığını itiraf etmiştir.⁶ René Goscinny konusunda daha fazlasını bilebilmek zordur ve çok büyük ihtimalle de bu referanstan haberli değildir kendisi. Bununla birlikte mevcut çeşitli unsurlar özellikle direnişçi avı konusunda pek gayretli yerel yöneticilerin ön plana çıkarılması aracılığıyla işbirliği konusunda eleştirel bir söylem geliştiriyorlar ve insanların derilerinin rengi konusunda bir yığın komik sözcük oyunlarının gösterdiği gibi bu direnişçi avı ırkçı özellikler taşır.

İŞGAL DÖNEMİNDE EKONOMİK ZENGİNLEŞME

Galya Kalkanı'nda Asteriks'in Galya direnişinin simgesini bulma amacına yönelik araştırma ve soruşturmaları, kalkanın sahiplerinin izinin sürülmesine götürür. Okçu Coquellus ürünlerini "bütün dünya"ya ihraç eden bir tekerlek fabrikasının sahibi, güçlü bir patron olmuştur. Özellikle ahlak, onur gibi kavramlarla hiç ilgilenmeyen, sadece kendi işini yürütmeye bakan güçlü bir patron olmuştur. Galyalıların gidişinden sonra Gergovia garnizonuna imzasız bir ihbar mektubu yazmak üzere ortağını yanına çağırır. Vichy'nin ikame figürü bir Gergovia düşüncesi bazı şeyleri hatırlatır. Ayrıca fabrikasının girişinde etkileyici bir Jül Sezar heykeli vardır: Kolunu Nazi selamını hatırlatan, savaşçı bir tavırla ileri uzatmıştır. İkonografik tekerlek ve kalkan motiflerinin benzerliği Coquellus için işlerin yolunda gittiğini gösterir. Roma işgali koşulları onun gelişmesine yardımcı olmuştur. Sonuç olarak Galya kalkanının *sırtından* zenginleşmiştir. Bu durum işgal altında zenginleşen girişimcileri akla

⁶ 10 Haziran 2004 tarihinde yapılan konuşma.

getirir. Nemessos'taki tekerlek fabrikası doğrudan doğruya Clermont-Ferrand Michelin fabrikalarını hatırlatır ve burada yazarlar açısından bir suçlama düşünülebilirdi ancak Michelin, tersine savaş sırasında işgalciye direnen ve Almanya'daki şubelerini bile teslim etmeyi kabul etmeyen örnek bir işletme olmuştur. Ayrıca bu sanayici aile yeraltında yürekli bir mücadele vermiş ve ağır bir bedel ödemiştir.⁷ Daha çok Renault, Citroën ve Berliet gibi sanayi markalarının işbirlikçiliği ve otomobil sektöründe faaliyet gösteren borsacıların zenginleşmesi akla gelir bu bağlamda.⁸ Bu kahramanın durumu işgal sırasında zenginleşen Fransız patronu imajıyla örtüşür gibidir ve savaş sonrası yıllarda çok yaygınlaşmış bir imajdır bu. Kalkanı kumarda kazanan ve daha sonra centurio Balondebodrus'a kaptıran lejyoner Marcus Perrus'la büyük bir çelişki söz konusudur. Gerçekten de onun güzergâhı simgesel bir kurtuluşa yakınlık gösterir. Terhis olduktan sonra yıllarca büyücü Pronostiks'in işlettiği Borvo (La Bourboule) kaplıca tedavi merkezinde çalışmıştır. Daha sonra biriktirdiği parayla "Şaraplı Yabandomuzu" adlı bir han açar. Oysa Obeliks'in dediği gibi "yabandomuzlarına senin gibi davranan biri... yani... kesinlikle kötü biri olamaz!"

Centurio Balondebodrus ise o "kutsal amfora"ya düşkünlüğü yüzünden Alesia döneminden beri hiçbir ilerleme gösterememiştir. Sonuçta sarhoşluk ve aptallığı

⁷ Bkz. R. de Rochebrune ve J.-C. Hazéra, *Les patrons sous l'Occupation*, Paris, Odile Jacob, c. 1, 1997, s. 522-524.

⁸ *Agy*, s. 29-31, s. 113-123 ve s. 598. Bu konuda bir örnek vermek gerekirse Michelin grubu hisse senetleri, lastik üreticisi firma direnişçi bir tavır sergilemesine rağmen 1940-1944 arasında yüzde 266 oranında değer kazanmıştır.

en karanlık işleri yapmasına engel olan biridir. Kaldı ki istemeden kalkanı Galyalı bir şarap tüccarına bırakarak iyi bir iş yapmıştır. Sonunda Sezar onu Gergovia garnizonunun komutanı yapar. “Şarap tüccarlarıyla çok iyi ilişkiler kurarak” onlarla iyi geçinme sözü verir. Tüccar Alambiks ise pişmanlıkların yol açtığı karanlık bir içe atma etkinliğinin temsilcisidir. Alambiks geçmişi unutan bir siyasal yeniden yapılanmayı temsil eder. Coquelus’tan Abrarakursiks’e sadece Asteriks soruşturmasının mümkün kıldığı kolektif kimlik simgesinin son kez yeniden doğmasına kadar hatalar, günahlar, suçlar git-tikçe hafifler.

Galya Kalkanı’nda işgal yıllarının simgesel aktörlerinde farklı uzlaşma ve sorumluluk düzeyleri bu şekilde gösterilmiştir: Vichy’ye yakın sivil ve askeri otoriteler, bir büyük sanayi patronu, sivil yaşama dönen, saygınlığını yitirmiş eski bir asker, hevesli askerler, Auvergne’li pasif bir tüccar ve çok fazla şoven olan bir direnişçi.

MİLLETLER CEMİYETİ’NİN “YATIŞTIRMA” POLİTİKASI

Asteriks İsviçre’de’de yazarlar Milletler Cemiyeti’nin iflasına dönüş yaparlar. Genova’da Romalılar tarafından izlenen Galyalılar “kabile şefleri konferansı”nın 168. toplantısının yapıldığı uluslararası konferans sarayına sığınır. Galyalılar yarım çevre amfiye girdiklerinde bir hatip, uyuyup kalmış bir topluluğun önünde *Pax romana* lehinde bir konuşma yapmaktadır. Silahlı Roma devriyesi saraya girer ve tavrı kürsüdeki hatibin meleksi barışçılığına kesinlikle terstir. Petisuiiks’in önderliğindeki Galyalılar basamaklara otururlar ve Romalılardan giz-

lenmek için uyuma numarası yaparlar ama hemen anlaşılır numara yaptıkları ve askerlerin çılgınlıkları, hatibin basmakalıp retoriği ve kabile şeflerinin horlamaları arasında son derece komik bir uyum oluşur. Obeliks de bir barbar şefinin kel kafasına doğru eğilmiş ve uyuyup kalmıştır. Hiciv, komik bir 1954 ve 1955 Cenevre konferansları referansının arkasında aslında merkezi Cenevre'de olan Milletler Cemiyeti'ni hedef almıştır. Versailles Antlaşması'ndan doğan bu kurum Almanların yeniden silahlanmasını, İspanyol iç savaşını, Anschluss'u ve İkinci Dünya Savaşı'nın patlamasını engelleyememiştir. Kürsüden dile getirilen barışçı söylem bir yatıştırma ve III. Reich'in yayılmacı politikasına karşı Avrupa demokrasiyelerinin getirdiği bir müdahalecilikten uzak durma politikasının hicvedilmesidir. Bununla birlikte Petisuiks genel uyku halinin korkuluğudur adeta. Özellikle konferans için gelen bir yığın kabile şefi vardır çevresinde ve onlardan "kuku" diye bağırdıkça odalarındaki kum hokkasını ters çevirmelerini ister. Bu eylemin olumlu bir yananlamı vardır. Tarihin akışına egemen olabilmek için geçmişe dönmek gereklidir. Ama konferansa katılanlar geride kalmış olaylara bakmaktan hoşlanmazlar. Bu bağlamda özellikle dakik hancı tarafından gece yarısı uyandırılan dazlak kafalı ve sivri külahlı bir Got şefi örnek gösterilebilir: "Bu dakiklikleriyle sinirlendirmeye başlıyorlar beni!" Arkasından Galya, Belçika ve Bröton kabile şefleri de bu sürekli uyarılara tahammül edemezler. Bununla birlikte bu türden ani bir hareket kurtarıcı olabilir. Çünkü uluslararası konferansta bilmem kaçınıcı barışçı nutku dinlerken uyudukları görülür. Oysa uyanık olsalar kendileri kazanacaktır çünkü yarım çevre amfideki şiddet olayları Romalılarla kalıcı bir barış iyim-

serliğini bütünüyle ortadan kaldırmaktadır. Ne yazık ki Petisuiks'in "kuku" hatırlatması hiçbir şeyi değiştiremez. Bütün yaptıkları hayali bir kum hokkasını ters çevirmektir... Kendilerini hâlâ handaki odalarında sanmaktadırlar. Geçmişin unutulması, yaşanan anı görememe ya da bilinçsizlik... Şefler tarihin geri dönmesi tehdidi karşısında sağırdılar.

İSVİÇRE TARAFSIZLIK İLKESİNİN TARTIŞILMASI

1815 Antlaşması'ndan beri İsviçre dış siyaseti titiz bir tarafsızlık anlayışına dayanır. *Asteriks İsviçre'de* bu ilkeye uyma, tarihin hedefleri bir tarafın seçilmesini empoze ettiğinde tartışmaya açık hale gelebilir.

Bu açıdan bakıldığında Petisuiks'in tavrı örnektir. Hanının temizliği sorununu takıntı haline getirmiş olmasına rağmen Galyalıları arayan centurio'nun kuşkularını dağıtmak için bacaklarına çamurlu tozluklar geçirmekte ve yerleri kirletmekte bir sakınca görmez. Petisuiks isyancılara yardım edebilmek için yerleşik bir ilkeyi aşabilmiştir. Tarafsızlık ilkesi için de niçin aynı şey söz konusu olmasın?

Çünkü kesin olan şu ki yazarların tercihi direnişe angaje olanlar ve bu uğurda dayanışma içinde olanlardan yanadır. Sözgelimi kahramanlara yardım eden ve göl kıyılarında Roma lejyonlarıyla savaşanlar eski silah arkadaşlarıdır. Düzenledikleri küçük şenlik sırasında Asteriks ok atar ve az kalsın bir kazaya yol açar. Gerçekten de Obeliks arkasında hapsirir, ok hedefi yerleştirmekte olan küçük çocuğun elindeki elmayı deler az daha. Kahramanların haberi olmadan Wilhelm Tell efsanesine yapılan doğrudan anıştırma, XIII. yüzyılda Avus-

turya düklerine karşı İsviçre kantonlarının konfederal bağımsızlığı. Habsburg hanedanı otoritesinin gittikçe artan tehdidi karşısında Uri, Schwyz ve Unterwald orman kantonları 1 Ağustos 1291’de sürekli bir ittifak anlaşması yaparlar ve bu ittifak İsviçre Konfederasyonu’nun temelini oluşturur. Avusturya düklerinin temsilcilerinden biri olan Gessler halkın sadakatini denemek için Altdorf kenti sakinlerine meydandaki ıhlamur ağacının altına konmuş Habsburg simgesi renklerini taşıyan bir şapkayı selamlamalarını emreder. Wilhelm Tell bu emre uymaz ve Gessler kendi oğlunun kafasına konan bir elmayı okla delmesini emreder. *Asteriks*’te savaşçılar çocuğun elindeki elmanın delinmemiş olduğuna üzülmüş gibidirler ve bunu yansızlık ilkesini bozma ve işgalcinin ordularına karşı direnme arzusu gibi okumak gerekir. Milletler Cemiyeti’nin genel bir uyku durumunda olması dolayısıyla eleştirilmesi bağlamında İkinci Dünya Savaşı’na örtük bir gönderme sezilir burada ve yazarlar askeri baskıya direnişi ön plana çıkarırlar. Burada zamanla kuşkulu bir yansızlığa dönüşen değerlerle yeniden bulaşmaya bir davetten söz edilebilir. Yazarlara göre tarihsel durum silaha sarılmayı haklı çıkarmaktadır.

İŞGALCİNİN ELE GEÇİRDİĞİ ZENGİNLİKLERİN İSVİÇRE BANKALARINDA SAKLANMASI

Asteriks İsviçre’de’de o ünlü İsviçre tarafsızlık ilkesi bankaya konulan şeyin ne olduğunun bilinmesi söz konusu olduğunda çok uyumlu bir mali çıkarcılığa dönüşmüştür. Banker Zuriks Galyalıları kasalarından birinde saklamayı kabul eder ve bunun için bir gizli hesap

açmalarını ister. Bununla birlikte kasaları işgalci tarafından soyulduğunda kesinlikle ilgilenmez. Galyalıların peşine düşen centurio tarafından Mısır'dan getirilen altın, heykel ve mücevherden oluşan ganimet açıklar bu durumu. Asteriks bu hazineyi fark edince safça hesabın sahibinin Mısırlı olduğundan ve zenginliklerin kaynağının illegal olduğundan kuşkulalmaz. Buna karşılık Zuriks kökenlerini bilir. Ama hiç ilgilenmez. Bankacılık sırları adına gerçekten suç ortağı olduğu çalıntı mallardan ilke olarak habersizmiş gibi davranma yolunu seçer. Buna karşılık konukları yüzünden kasalarının teknik güvenliğinin tartışılmış olması düşüncesi örselemiştir onu. Ertesi gün sinirleri gevşer ve Petisuiks'e Galyalıları götürmesi için yalvarır. Zuriks'in tavrı bütünüyle değişmiştir. İlk başta gönüllü olarak direnişçileri destekler. Ama gece olaylarından sonra bir an önce kurtulur onlardan. Sadece bir kez heyecanını yenmek ve gidişlerini kutlamak için bir bardak şarap içer.

Nihayet, bütün barbarlardan kurtulmuştur ve tek başınadır!... Ah İsviçre'de içmek ne büyük zevk!

Adı Almanca konuşulan aynı adlı kantondaki Zurich kentini anıştıran bu kahraman son tahlilde bir şantaj olayının aşağılık işbirlikçisi olarak ortaya çıkar. Bazı bankacılık uygulamalarının evrensel karakterinin eleştirisinin arkasında örtük Milletler Cemiyeti ve İkinci Dünya Savaşı referansı yeni bir uzantısını bulmuştur burada belki. Gerçekten de savaş sırasında zenginliklerin yağmalanması ve İsviçre bankalarında saklanması düşünülür. 1960 yıllarının sonundan başlayarak İsviçre konfederasyonu üstündeki bu kuşku yaygınlaşır. *Galya Kal-*

kani'nda İşgal döneminde zenginliği simgeleyen tekerlek üreticisi Coquelus de altınlarını "İsviçre'de bir kömür mahzeni"nde saklar. İsviçre'de banka hesabına sahip olabilmek için kesinlikle işbirlikçi olmak gerekmez ve *Asteriks*'te banker dünyasının kapalılığının evrensel bir içeriği vardır. Bununla birlikte bir İkinci Dünya Savaşı anıştırması değerine ek bir unsur söz konusudur. *Asteriks İsviçre'de*'de Romalı centurio'nun savaş ganimetlerinin Mısır'dan gelmesi olgusu Yahudi zenginliklerinin yağmalanması konusunda daha belirgin bir anıştırmayı destekleyecek kadar güçlü bir unsur gibi gözükmez. Aynı şekilde "İsviçre'de içmek" deyimini "Yahudi gibi yemek" gibi popüler antisemit ifadelerin tersine çevrilmiş bir biçimi olamayacak kadar yaygındır. Bankerlik eleştirisinin evrensel içeriği nedeniyle bu yorumu kesinlikle desteklemek mümkün değildir, buna karşılık zenginliklerin işgalci tarafından yağmalanması ve Alman dilinin konuşulduğu İsviçre bankalarında saklanması teması albümün merkezine oturmuştur.

Galya Kalkani'nden sonra 1970'te yayımlanan *Asteriks İsviçre'de* savaş yılları tabularına dönüş yapan kolektif belleğin üçüncü evresinde yer alır.

EN KÖTÜ OLAN BAŞARISIZ OLUR SAPLANTISI: BİR TARİHİN BATIŞI BÜYÜSÜ

24 albümden 19'unda yer alan korsanlar *Asteriks*'in vazgeçilmez kahramanlarıdır. "Batan batırıcılar" komik unsuru öyle bir beklenti yaratır ki Albert Uderzo'ya göre varlığı okuyucular için bir gereklilik olmuştur. Bununla birlikte öyküde yer almasını gerektirecek bir şey de yoktur; bunlar ikincil kahramanlar, olay örgüsünü hiçbir

biçimde etkilemeyen öykü içinde öykünün aktörleridir. Komik unsurun doğuşu karmaşıktır ve kaynaklarını muhtemelen Goscinnny, Uderzo ve *Blueberry*'nin senaristi Charlier'nin mesleki düş kırıklıklarında aramak gerekir. Dergide Goscinnny ve Charlier arasındaki işbirliği bağlamında birçok desinatörün anlattığı bir anekdot komik unsur alanında da geçerli olabilir. *Philémon*'un yazarı Fred anlatıyor:

Pilote'ta önceleri Goscinnny Charlier'yle aynı masada çalışıyordu. Karşı karşıydılar. Charlier'nin her şeyi düzensiz, karmakarışık. Çok fazla kitabı vardı. Goscinnny'nin masasında hiçbir şey bulunmazdı. Sadece ihtiyacı olan şeyler. Charlier Goscinnny'nin çalışma alanına tecavüz ettiğinde Goscinnny bütün eşyaları iterdi ve etrafa saçılırdı her şey. Her şeye rağmen böyle bir yazar olmak ve yaşam ve kafa açısından bu kadar düzenli olmak şaşırtıcıdır.⁹

1973'te Goscinnny'nin yerine yazı işleri müdürü olan Guy Vidal de çoğu zaman sınır aşıldığında kaba bir dökme, atma olayının eşlik ettiği düzen ve düzensizlik arasındaki sınırla ilgili ilginç bir anekdot anlatır.¹⁰ Burada korsanların komik unsurun özü bağlamında tehdit eden bir yaşama olayını tersyüz etme gerekliliği vardır; Goscinnny *Asteriks* albümlerinde Charlier'nin kahramanlarının yaşama girişimini başarısız kılar.

Her ikisi de aynı gemi tutkusunu paylaşırlar ancak öncelikleri farklıdır. Charlier korsanlık ve korsan öyküleri tutkunudur. *Surcouf* ya da *Kızılsakal* gibi dizilerin yaratıcısı olmanın dışında *Pilote*'ta korsanlarla ilgili bel-

⁹ G. Vidal, R. Goscinnny, P. Gaumer, 1997, s. 72.

¹⁰ M.-A. Guillaume, J.-L. Bocquet, 1997, s. 140.

gesel yazılar yazmıştır. Goscinny de denizcilik hayalleriyle doludur. 1952'de *La Libre Junior*'a Nantes'lı bir XVIII. yüzyıl korsanı olan Jehan Pistolet adlı kahramanı yaratmıştır. Gemi öyküleriyle çok yakından ilgilenir. 1959'da Godard'a *Pilote*'ta eski bir ticaret gemisinde (S.S. Bouchon) çalışan muço Jacquot'nun maceralarını resimlemeyi teklif eder. Ama René Goscinny büyük kruvaziyer gemileriyle ilgilidir: Buenos Aires'te geçirdiği çocukluk günlerinden kalma bir zevktir bu. 1969'da Denoël Yayınları'ndan bir romanı (*Tous les visiteurs à terre*) çıkar: Uzun deniz yolculukları tutkunları için mizahi bir deniz yaşamı kitabı. Charlier'nin büyük tutku duyduğu korsanlık karşısında bu başka türlü denizcilik hayali *Asteriks*'te korsanların batmasının anahtarlarından birini verir gibidir.

Kruvaziyer Gemisi Ütopyası ya da Antikorsan Gemisi

1968'de 15 Şubat tarihli *Pilote*'ta *Asteriks Olimpiyat Oyunlarında*'nın yayınlanacağını bildirmek amacıyla yazarlar derginin içine kruvaziyer ajanslarınıninkilerinin taklidi küçük bir broşür atarlar. "Lüks bir kadirga"nın numaralı göndermelerle ayrıntılı bir planı vardır broşürde. Gerçekten de macera şef Abrarakursiks'in köylüler için düzenlediği bir kruvaziyeri sahneye çıkarmıştır.

Bir gemi kiralamam; çok rahat edeceğiz: Tek sınıf, güvertede oyunlar, açık hava sporları ve şahane bir ambiyans!

Kruvaziyer dedikleri, yolcuların kürek çekerek ilerlettikleri ve davulların ritminin "tek lüks sınıf" için bir ambiyans müziği oluşturduğu bir kadirgadır. Mürette-

bat bir kaptandan ve aynı zamanda gemi komiseri görevini üstlenmiş olan bir zenci tokmakçıdan oluşur. Çizgi romanda bir yıl sonra romanda geliştirilen bir yığın komik klişe vardır: Geleneksel müzikli elveda galası, taçlar, danslar, Akropol ziyareti ve rehberin bir kuzeninin işlettiği küçük bir hana uğradıktan sonra dönüş.

Bu albümde Galyalıların kadirgası korsan gemisiyle çarpışır ve büyük bir deniz kazası olur. Gerçekten de kaptan gemiye yanaşmak için ek bir ücret talep eder ve Abrarakursiks büyük bir öfkeye kapılır bu talep karşısında.

KAPTAN: Bir korsan gemisine yanaşma yolculuk fiyatına dahil değil. Ek ücret ödemek gerekir.

ABRARAKURSIKS: NASIL BİR EK ÜCRET?!

KAPTAN: Yanaşma isteğe bağlıdır, dikkat edin... Görevli kaydetsin. İki sestertius.

ABRARAKURSIKS: Şirkete şikâyet edeceğiz! Utanç verici bir şey bu! Korsanınız sizin olsun!

Kruvaziyer konusunda güzel bir dolandırıcılık. Yolcuların kürek çekmek zorunda kalmaları bir yana böyle bir yolculuğun temel zevki için de bir bedel ödetiliyor: Korsan gemisine yanaşma. Şefin mantığında ve ilk başta denizde böyle bir buluşma öngörülmemiş olmakla birlikte yolculuğun bedeli içinde doğal olarak bu deniz savaşı da olmalıdır. Çünkü ideal olarak korsanlık karşıtlığını canlandırmak kruvaziyerin rolüdür. Goscinný ve sözcüsü Abrarakursiks gibi uyanık yolcular için kruvaziyer gemisinin simgelediklerini iyi anlayabilmek için *Tous les visiteurs à terre* adlı romana bakmak gerekir. Gerçekten de bu küçük mizahi çalışmada gemi Galya köyü gibi gerçek ütöpik bir toplumu temsil eder. Gemi-

ye binme, bütün yolcuların “giden göçmenler” gibi gözüktükleri henüz belirsiz bir toplumun doğuşu gibi anlatılır. Kruvaziyer, mutlu bir kayıtsızlık görünümüyle ideal bir toplumsallık çerçevesi sunar. Seyrüsefer defteri büyük bir titizlik içinde dış dünyanın gerçekliğini uzaklaştırmayı üstlenir ya da onu gemide hüküm süren mutluluk imajına göre yeniden düzenler.

Anlatıcı bu ideal evrenin çerçevesini mizahi bir üslupla çizdikten sonra deniz kruvaziyerinin düzenli bir etnolojik incelemesini geliştirir. II. Bölüm geminin kurumsal figürlerini gözden geçirir: Basit masa garsonundan genel kurmay subaylarına. Anlatıcı “dünyada saygınlığının bir eşi olmayan Tanrı Baba” gerçek komutanın olağanüstü aurasını alaya alır.

Gemideki ilişkilere bazı bayağılıklar, soysuzluklar bulaşsa da, herkes komutan tarafından selamlanmak ya da masasına davet edilmek gibi son derece çocuksu küçük ayrıcalıklarla gururlanmaya kalkışsa da hava durumu nedeniyle esaslı bir dayanışma yolcuları birbirine bağlar. Ve o zaman ütöpik fiksiyonun işlevini sağlayan şey anlaşılır: Sınır ilkesi basit deniz kazası mantığı olasılığıyla çok etkili olur. Geminin terk edilmesi ritüeli egzersizinin, aynı şekilde Abrarakursiks’in ünlü özlü sözünün işlevi herkese felaketin mümkün olduğunu hatırlatmaktır. Romanın akışı içinde anlatıcı ayrıca deniz kazası imalarını mizah yoluyla çoğaltır. Komutanın galası sırasında bile geminin bütün koridorlarını, geçitlerini kat eden dansın rastladığı gece bekçisi aracılığıyla da hatırlatılır bu olay.

Şenlik sırasında geminin güvenliğine göz kulak olan bu adam o sırada bir felaket olmuş olsa bile olup biteni düşün-

dürür. Fesli ve üç köşeli geniş şapkalı, aynı kahramanca hareketleri yapan, yüzlerinde yapay burunlar ve bıyıklar bulunan bütün bu insanların tahlisiye sandallarına binmelerini görmek gerçekten ilginç bir manzara.

Ama bu hüzünlü düşüncelerin zamanı değil şimdi (sonunda bunların bizde takıntı haline gelmiş olduğuna inanacağız) [...].¹¹

Gala “köyde şenlik” olarak nitelenir ve kendisi de şenlikten dışlanan, bununla birlikte benzer bir rol üstlenmiş olan ozan Asuranseturiks akla gelir anında: Sosyal ilişkiyi güçlendirmek amacıyla mantıksal bir boşluğun varlığını hatırlatmak. Sınırın öznel hareketi de kruvaziyerin hoş bir kabuk haline dönüşmesi için yeterlidir. Yolcunun mutluluğu bütünüyle kendisini sallayan kurumsal güvenceye teslim olan çocuğun mutluluğunun aynısıdır. Yapıtın mantığı ayrıca romanın ilk satırlarından başlayarak çözümlenmiştir:

Ana babam beni kendileriyle birlikte ilk kez uzun bir deniz seyahatine çıkardıklarında iki yaşındaydım. Tam anlamıyla bir yolcu sayılmazdım henüz, daha çok bir koli olduğum söylenebilirdi... Öteki valizler ve paketlerle birlikte rıhtımda unutulmaması gereken bir koli... Ama gene de özel bir koli... komutanın okşama hakkına sahip olduğu bir koli. Birleşik yükleyiciler şirketinin gemisi *Groix*'yla yaptığım ilk yolculuktan kalan tek hatıra bu: Komutanın okşamaları ve güzel beyaz sakalı.¹²

Çocuk kendini ana babasına teslim ediyor, ama ana baba komutana emanet ediyorlar kendilerini ve komutan da bebeği korumasına alıyor. Burada söz konusu olan

¹¹ *Agy.*, s. 69.

¹² *Agy.*, s. 7.

bir vaftiz olgusudur: Denizde vaftiz denebilir buna ama aynı zamanda da komutanın okşamalarıyla birlikte gülme vaftizi. Güzel beyaz sakal büyücü Panoramiks'in sakalını anımsatıyor, *Groix* sözcüğü ise yabandomuzunun burnuna ve Galya soyağacının -ix sonekine gönderme yapıyor. Sonuç olarak, kruvaziyere çıkan her yolcunun tekrar tekrar oynadığı temel sahne: Kurumsal planın aile planının yerini aldığı ikinci doğuş. Mutlak bir bağımlılık durumunda yolcular kendilerini yolculuğun güvencesine teslim ederler ve yaşama güvencesini orada bulurlar. Gemide rekabetlerin çocuksu karakteri ve gemide komutanın olağanüstü ve gülünç aurası bu şekilde açıklanır. Büyük bir gemi ütopyası aracılığıyla dolaylama yasaya bağlılığın temelinde bulunan ve yok edilmesi mümkün olmayan çocukluk payını tanımlama olanağı verir: Kruvaziyer boşluğun öznal hareketinin sınır ilkesi kurumunu olanaklı kıldığı bir toplumsal çerçeve sunar.

Böylece *Tous les visiteurs à terre* adlı yapıt sadece kruvaziyer yaşamı üstüne mizahi bir çalışma değil aynı zamanda kurumsallık üstüne bir düşüncedir. Ayrıca “dalgalı ve değişken topluluk” çok belirgin bir ziyaret hareketi oluşturur: Tarihin siyasal ve uygarlık açısından iflasları hareketi. Birinci hareket askeri diktatörlükler olan eski tropikal koloniler hareketidir. İkinci hareket Akdeniz’le ilgili, harabeler hareketidir. Romanın ışığında, kruvaziyer en kötü kurumsal sistemlere karşı bir karşıt model oluşturan ütöpik imgelemin çerçevesi ve gereği gibi düşünlenmiştir. Ve o zaman da XX. yüzyıl tarihinin farklı yıkımları düşünülür; bunlar romanda anıştırmalı olarak yer alır: Kruvaziyer gemisini belirten mizahi bir dolaylama aracılığıyla anlatılmak istenen askeri diktatörlükler, Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Sa-

vaşı toplama kampları: Görkemli ve hareketli toplama kampı".¹³ *Asteriks*'te kruvaziyeri köy adına düzenleyen şef Abrarakursiks'e göre korsan gemisinin batırılması doğal olarak yolculuk ücretine dahil olmalıdır. Kruvaziyerin varlık nedeni *en kötü olanın başarısız olması* durumudur. Bu durumda antikruvaziyer figürü olan korsanlar bıkkınlık ve usantı duygusu veren bir buzdağının, tarihin siyasi bir trajedisinin görünen ucu mudur?

1972'de Pierre Tchernia'nın René Goscinny'nin bir senaryosuna göre çektiği *Le viager* (Yaşam Boyu) adlı filmde bir kahraman bu varsayımı doğrular gibidir: "Ulusal sürekliliğin sorumlusu Var-Côte d'Azur bölgesi şefi"dir bu kahraman. İşgal sırasında Almanlarla işbirliğinin simgelerinden biri, eski bir "gemi komutanı". Portresi bir gazetenin birinci sayfasında *L'Intransigeant* gemisinin batışını gösteren fotoğrafla birlikte görülür ve şu başlık okunur bu fotoğrafta: "Bir komutanın beceriksizliği Fransız donanmasını en güzel parçasından yoksun bırakıyor." Bu renkli kahraman, yanında, çok eski zamanlarda görülen mızraklı bir askerin bulunduğu Fransız bayrağının karşısında duran bir masada oturan aptal bir subay gibi gözüküyor. Deniz yolculuğu imgelemi burada bir kez daha toplumların yönetimiyle bağlantılı. Otorite, kolektif bir batkı temeli üstünde gasp edilen amiral unvanıyla gemi batıran birine düşüyor. Galipeau Ailesi ona gönderdiği ihbar mektubunda yaşlı Martinet'yi bir direnişçi olmakla suçluyor. Amiral Kurtuluş'ta tutuklanıyor ve 1950'de sahilde komik *Escadron* tabelasıyla sefil bir kiralık barakada (pedallı, çarklı küçük tekneler) bulunuyor. Oysa bu eski gemi batırıcı (ve yer

¹³ *Agy.*, s. 37.

olarak da Cumhuriyet) gerçek bir deniz savaşına girişiyor: Dürbünüyle denizi tararken Galipeau Ailesi'nden birini fark edince bu küçük teknelerinden birine biniyor ve mızraklı bir atlı gibi, o da baltalı mızrağıyla işini bitirmek için büyük bir hızla üstüne doğru giderek yakalıyor onu. İşte denizde batırma ve işbirliği temalarının birleşmesi. Aynı şekilde, benzer bir anı kırıntısının gemi batıran korsanlar gülünç unsuru arkasında gizlenmiş olabileceği söylenebilir.

Nazizm Hayaleti

Gördüğümüz gibi korsanlar Gotların yerini alan figürlerdir. *Asteriks Gladyatör* albümünden başlayarak dizide Doğu barbarlarının yerine geçmişlerdir ve Normanlarla köprü oluştururlar. Ayrıca Gotlar ve korsanlar arasında koşutluklar da eksik değildir: Gotik üsluplu “pişman olan barbar” hanına “karaya vurmuş korsan” hanı denk düşer ve Kızılsakal Roma’da muzaffer komutanın arabasının arkasında köle olarak yürüyen ve güçlü bir Got aksanıyla konuşan kırmızı sakallıya dönüşür. Oysa daha önce gördüğümüz gibi Gotlar Prusya militarizminin ötesinde anıştırmalı bir biçimde Nazi rejimini hatırlatırlar.

Korsanlar bilinçsiz bir şekilde bu acılı belleğe bağlıdırlar. *Asteriks Gladyatör* albümünde göründükleri ilk anda bir Fenike ticaret gemisine yavaşlar: Epidemais başkan-genel müdürü tarafından yönetilen Yahudi şirketinin komik bir karikatürü. Daha sonra her şey yazarların korsanları sadece onlara bedel ödetme amacıyla davet etmeleri şeklinde olup biter. Çünkü her geminin batışı olayından sonra korsanlar yeni bir gemi alabilmek

için durmaksızın çalışmak zorundadırlar. Ve çoğu zaman gemiler daha borçları ödenmeden batarlar.

Eriks, son savaşımızdan beri, yeni bir gemi alabilmek için para biriktirmek ve namusumuzla çalışmak zorunda kaldık... Ve bütün senetleri ödeyemedik henüz! İyi bir yem!

Peki! Bu gemiyi almak için yeterince para biriktirdik ama dikkatli olmamız gerekiyor, Galyahlardan çekinelim!¹⁴

Asteriks Lejyoner'de korsanların yıkımı komiklik bağlamında zirveyi bulur. Batına olayı Géricault'nun tablosunun (*Le radeau de la Méduse*) gülünç bir taklididir. Bir fıçının üstüne tünemiş olan zenci gözcü sulara gömülmeekte olan gemiye doğru elveda işareti olarak bir bez parçasını sallar, bu arada kaptan bir boşluğa bakış ifadesi kullanır: "Şaşırmış durumdayım." Oysa bu epizod Fenikelilerin müdahalesini de getirir çünkü tuhaf bir biçimde korsanlara destek olan onlardır:

Bereket versin, bu gemiyi, bizi bir salda bulan Fenikelilerden satın alabildik... Ama bize pahalıya mal oldu... Bir an önce amorti etmek gerekiyor...

Fenikeliler onları kurtardılar ve bir gemi sattılar onlara ama herhangi bir yanılgıya düşülmesin burada: Söz konusu olan kesinlikle korsanlara yeniden bedel ödetmektir. Çünkü bu büyük harcama onlar için kesinlikle kötü bir iş olmuştur: Galyalılarla karşılaştıklarında yeni bir batma olgusuyla karşı karşıya kalacaklardır. Böylelikle korsanlar sürekli bir batına, gemi satın alma ve borç ödeme çevrimine mahkûm gözükürler. Oysa Epide-

¹⁴ *Galya Kulesi*, s. 44, *Asteriks Brötanya*da, s. 5.

maïs'e bakılırsa Fenikelilerin gemi satma konusunda bazı hazırlıkları ve önlemleri vardır. *Asteriks Gladyatör*'deki şu anekdot tanıklık eder buna:

EPIDEMAİS: Seleflerimden birinin gemisini bıraktığı Roma'ya gitmeyi düşünüyorduk biz de...

ASTERİKS: Battı mı gemi?

EPIDEMAİS: Hayır, sattı. Denizciden çok bir tüccardı o!¹⁵

Dolayısıyla batma olayları, gemi satın almalar ve borçlar birbirlerine bağlı gibi gözükürler. Her şey korsanları sürekli Semitlere para vermek zorunda bırakmaya doğru gider ve büyük zarar görürler bundan. Gülünç unsur şahane bir altüst oluşla geçmişin kurbanlarının alacaklı duruma gelmesini sağlar ve kötülerin düşüncelerinin bedellerini ödetir sürekli biçimde. Bu gülünç unsurun bilinçsiz içeriği Nazizm hayaletine bağlı gibidir ve içeriğini daha iyi kavrayabilmek için Géricault'nun tablosundan (*Le radeau de la Méduse*) hareket etmek gerekir.

Korsanlar *La Méduse*'ün ünlü deniz kazası kurbanlarının dramatik macerasını yeniden oynarlar: *La Méduse* Restorasyon hükümetinin emriyle 1815 Antlaşmasıyla Fransa'ya geri verilen Senegal sömürgesine gitmek üzere Aix adasından hareket eden dört büyük gemiden biridir. Hazırlıksız ve birdenbire tayin edilen kaptan Doroy de Chaumareix'in yeteneksizlikleri sonucu *La Méduse* 2 Temmuz 1816'da Afrika'nın batı kıyılarının kırk fersah uzağında Arguin'de kıyıya oturur. *Le via-ger*'deki işbirlikçi yöneticilerin lideri eski korvet komutanının manevra hatalarını hatırlatan bir olaydır bu.

¹⁵ *Asteriks Gladyatör*, s. 14.

Koca sal on üç gün boyunca Afrika kıyıları açıklarında kayar. Açlık, susuzluk, ayaklanmalar, boğulma olayları ve birçokları için olayın medyatik yansımaları oluşturan yamyamlık olayları...

1819 Salonu'nda sergilenen Géricault'nun yapıtı romantik değildir ama bölünmüş bir neoklasisizm içinde yer alır: Doğa resimleri tarih resmi gibi görülür ve "gerçekçilik" ideali boğar. Géricault deniz kazasına uğramış bu insanlar arasında bir cesur İspartalı ya da Stoa-cı bir boyun eğme örneği oluşturabilirdi. Oysa hiç ilgisi yoktur. Erkekler ve kadınlar sadece koruma içgüdüsüyle hareket ederek ve bütünüyle hayvansı bir acının etkisinde acı çekerler. *Asteriks*'te parodi doğal olarak bu gerçekliğin içini boşaltır: Yanlamasına uzanmış bedenler uzuvları parçalanmış cesetler değil, gözlerinin altında torbalar olan korsanlardır. Burada kanibalizm referansı bütünüyle saf dışı edilmiş olsa da *Asteriks Olimpiyat Oyunları'nda*'da korsanlar ünlü Galya kruvaziyerinden kaçmak için gemilerini batırdıktan sonra bir barakaya yığıldıklarında açık seçik biçimde ortaya çıkar.

GÖZCÜ: Kura mı çekeceğiz beyler?

TEK BACAKLI: Sen havasız kalmıyorsun!

Söz konusu olan kimin suya gireceğini bilmek midir yoksa zevkten dört köşe olan gözcü, modası geçmiş yamyam siyahi klişesine göre kimin zor durumda kalacağını bir an önce görmek mi ister? Kanibalizm anıştırması kesindir çünkü bu sahne Goscinny ve Uderzo'nun başka bir albümünü tam olarak yeniden canlandırır: *Jehan Pistolet Corsaire du Roy*; burada deniz kazasına uğramış ve tersyüz olmuş bir masaya tutunmuş olan

kahramanlar kimin yeneceğini belirlemek için kura çekerler.

Ve zenci gözcünün konuşmasıyla ilgili cinasın üstünde durmak gerekir: “Sen havasız kalmıyorsun!” Tek bacaklının kınaması “r”lerin telaffuzunu yok sayan Afrika aksanı üstüne çok hoş bir kelime oyunudur. Ama aynı zamanda da havasızlığı ve yamyamlığı bir araya getiren başka bir motifi hatırlatır: *Asteriks ve Gotlar*’daki düdüklü tencere motifi: “Bir insanı iki dakikada pişirir bu ve hazır olduğu zaman da düdük öter!” Burada düdüklü tencereye bağlı kanibalist yananlam çok açıktır. Ama Hitler bayrağı parodisi ve Gotların aşağılanması da gamalı haçların sürekli gözükmesi aracılığıyla Nazizme anıştırma yapılan bir bağlamda bu buluş hiç kuşkusuz basit bir mutfak gerecinden başka bir şeyi hatırlatır. Tutsakların birkaç dakika içinde boğularak öldüğü büyük dökme bir odanın teknik hazırlığı üç yakın akrabasını Auschwitz’de yitirmiş biri için hiç kuşkusuz güçlü bir yananlam taşır. Ne gaz odası, ne yakma, buharda pişirme. İşin kolay ve hızlı olması ileride daha büyük ölçekte barbarca uygulamalar olasılığının işaretidir ve bu bağlamda şef Kloridrik’in kırkıncı sayfanın son karesindeki cevabı sezinletir bu durumu: “Hah hah! Gelişmeler hiç durmuyor!”

Asteriks ve Gotlar’da ünlü “düdüklü tencere” hatırlatması daha önce tutsağı parçalamaları için hayvanları kırbaçlayan celladın bir sözcüğüyle hazırlanmıştır: “Hue cocotte!” Böylece havasız bırakarak öldürme ve parçalama eşit bir insan dışılık olgusunu temsil ederler. Ve işte sapkın dökme oda anıştırması Géricault’nun yaptığı ceset resimleri gibi bedenın uzuvlarının parçalanmasıyla örtüşür. Bu durumda bilinçdışı çağrışım zin-

ciri şu şekilde oluşur: Korsanlar-Méduse salı-yamyamlık-“r”lerin söylenmemesi-düdüklü tencere (havasız kalarak ölme, toplama kampı trajedisi)-hue cocotte (bedenin parçalanması)-Méduse salı-korsanlar. Böylece Méduse salının insancılıktan uzak olması René Goscinny’nin imgeleminde yakın tarihin trajedisiyle ilişkilidir. 1816 deniz kazazedelerini taklit eden korsanların arkasında sessiz bir bellek görülür. Böylelikle gülünç unsur tersine ve kötülerin zararına çalışır. Tarihin kurbanlarının boyun eğdiği kader...

Bu bağlamda Asteriks ve Panoramiks’in Got hapis-hanelerindeki meşguliyetleri anlamlıdır: Deniz savaşı oyunu oynarlar. Bu düşsel aktarıma muhtemelen başka bir unsur da itici güç olarak yardımcı olmuştur: 22 Haziran 1941’de Mihver güçlerinin Sovyetler Birliği’ne karşı başlattıkları büyük saldırı *Barbarossa* harekâtını hatırlatan Kızılısakal (Barbe-Rouge). René Goscinny’nin annesi Anna Béresniak, erkek ve kızkardeşleri gibi o dönemde Rusya’nın bir parçası olan Ukrayna Kodorkov’da doğmuş ama ailesinin 1904’te yerleştiği Paris’te büyümüştür. Senaristin babası ise Polonya kökenlidir. Haham Abraham Goscinny’nin oğlu 1906’da Varşova’yı terk eder ve Fransa’nın başkentinde kimya mühendisliği eğitimi görür. Litvanya’dan Kırım ve Polonya’ya kadar Orta Avrupa Yahudilerinin çoğunun yerleşmiş olduğu “geniş alan” yazarın imgeleminde kesin olarak Alman ordusunun saldırısıyla ele geçirilmiş doğu sınırını oluşturur.¹⁶ Kızılısakal ise bir gemiye yanaşmaya çalışır ve

¹⁶ Senaristin annesinin ailesi Zitomir yakınlarındaki Brusilov kökenlidir. Aile antisemitizmin yaygın olduğu Çar yönetiminin oluşturduğu yerleşim bölgesinden kaçmak ister ve 1904’te Paris’e yerleşir. Baba Abraham Lazar 1912’de 5. Arondisman’da bir matbaa kurar ve *Parizer Journal* gibi Yidiş dilinde ga-

senaristin imgeleminde bilinçdışı olarak yer eden de bu trajediyle ilişkili bellektir. Bu durumda Sezar'ın iki zafe-ri sırasında korsan şef ve kızıl sakallı barbar Got arasın-daki paralelliğin içeriği anlaşılır. Tarihte işlenen suçlar-dan komik korsan figürüne götüren, yer değiştirebilen bir zincir söz konusudur kesinlikle. Bu açıdan bakıldı-ğında Kızılsakal'ın gemisi "Kara Doğan"ın ilginç sanca-ğının René Goscinny'nin imgelemini kendisi farkında olmadan etkilemiş olması mümkündür. Çünkü ölü kor-sanın kafasının üstündeki bu hayvan figürasyonu ilginç bir biçimde Cermen kartalınıninkini hatırlatır.

GECE YELKEN USTASINA YAPTIRDIĞIM İZİN BELGESİ YERİNE
GEÇEN BAYRAĞI ÇEKİNE ESKİDEN BU BAYRAK HER YERDE
BÜYÜLEYİCİ BİR ETKİ YAPARDI!...



Intégrale Barbe-Rouge, 4 © Charlier-Hubinson-Dargaud-2005

zeteler çıkarır. Aynı zamanda bir sözlük hazırlar: *Dictionnaire étymologique yiddish/hébreu* (1941 yılında, işgal altındaki Paris'te yayınlanan bir başvuru kaynağı). Senaristin babası ise Polonya kökenlidir. Haham Abraham Goscinny ve Hélène Silberelick'in oğludur. 1906'da Paris'e yerleşmiş ve kimya öğrenimine başlamıştır; Fransız bilim çevrelerine bütünüyle entegre olmuş ve mason olmuştur. Anna ve Stanislas 23 Ekim 1919'da evlenirler, 1926'da Fransız vatandaşlığına geçerler ve 1927'de Buenos Aires'e yerleşirler. Stanislas, Baron de Maurice de Hirsch öncülüğünde Arjantin'deki Orta Avrupa Yahudilerinin tarım kuruluşlarını destekleyen Jewish Colonisation Association'da bir yöneticilik görevi bulur. Aile Buenos Aires'te mutlu bir yaşam sürer ve René kentteki Fransız lisesinde okula başlar.

Charlier'nin korsanları dolaylı yoldan bu takıntı veren hayalete gönderme yapıyorlarsa eğer, aynı şekilde dizinin sembolik düzeni içinde yabandomuzu, ağaç ve menhirden oluşan köyün soyağacıyla ilgili simgelerini niçin tehdit ettikleri de anlaşılır: René Goscinny'nin ailesinin bir kolunun tamamı toplama kamplarında can vermiştir. Bielinski 17 Aralık 1941'de günlüğüne şunları yazmış: "Matbaacı Béresniak tutuklandı." Anna'nın üç kardeşi Leon, Maurice ve Volodia Alman karşıtı el ilanları bastıklarından tutuklanırlar ve daha sonra, 25 Eylül 1942'de Auschwitz'e götürülürler. Bu trajedi Pau'ya sığınmış olan babaları Lazare'in sonunu getirir ve karısının ölümünden birkaç ay sonra, yıl sonunda hastalıktan ölür. Fransa'nın Almanlar tarafından işgal edilmesiyle birlikte 1928'den beri Buenos Aires'e yerleşmiş olan Goscinny'lerin en önemli kaygısı Béresniak'ı kurtarmaktır. Stanislas 1940'ta De Gaulle komitesine katılır ve *Jewish Colonisation Association*'un Bordeaux'daki şubesi HICEM gibi dernekler aracılığıyla üç kardeşi ve kocası alınıp götürülen ve bakmak zorunda olduğu Abraham'la kalan Cecile Béresniak'a yardım ulaştırmaya çalışır. René Goscinny Avrupa'da ortaya çıkan aile dramının bütünüyle farkındadır. Mussolini, Hitler ve Stalin'in portreleri, 1941 tarihli taslaklarında öfkeli görünümleleriyle çizilmişlerdir. On yedi yaşında Londra'ya gitmeyi ve Özgür Fransa için mücadele eden gençlere katılmayı bile düşünür. "Büyük bir korkuyla birlikte kahramanca bir karar" diyecektir daha sonra.

Asteriks'te hiç bitmeyen sıkıntı korsanların insanlara, kuşaklar boyu sürekli zarar verebileceğini göstermiştir. Sözgelimi Obeliks'in soyunu gösteren soyağacının son dallarında, ilginç bir biçimde, *Karayıpler Şeytani*'nin parodik kahramanlarına komik bir gönderme vardır.

Malvinas'lı koca OBELİŞ: Surcouf'un dostu. İmparator şöyle der ona: "Ben sizden memnunum ve sizinle konuşurken yemeyi bırakın!" Yenilen düşmanlardan biri şöyle der: "Hayatta şans ona hiç gülmedi!"

Yabandomuzu OBELİŞ: Duguay-Trouin'in arkadaşı. Roy'nın korsanı. Düşmanlarından biri şöyle dedi: "Tuhaf bir biçimde dayak yedik!"

Bu yiğit ve sempatik korsanların sürekli yenilgiye uğramaları hem etkileyici ve hoş hem de kendiliğinden oluşan bir durumdur. Bunların "düşman" oldukları bile unutulur neredeyse. Bununla birlikte sözcüğün burada kesinlikle bir soyağacı içinde yer alma olasılığına karşı sürekli bir tehdit gibi düşünülmesi gerekir.

Bu yorum *Karayipler Şeytanı*'nın ilk macerasında Charlier ve Hubinon'un kahramanının bir İspanyol kalyonunun yanaşması sırasında genç Eric'in ana babasını pervasızca öldürmesiyle doğrulanmış gibidir. Adamlarına kimsenin hayatının bağışlanmaması emrini veren bu vahşi, kan dökücü adam topun namlusunu denizcilerin ve sivillerin sığındığı güverteye çevirir.

Daha sonra çocuğu, kendisine bakıp gülümsediği için evlatlık edinmesinin mirasçısı yapmak amacıyla eğitimini üstlenmesinin bir anlamı yoktur, bu onu bir aileyi yok eden bir katil olmaktan kurtaramaz. Kendisini evlat edinen bir baba gibi görür ama aslında kendisine ait olmayan bir soyu ele geçirmiş ve hiçbir zaman da pişmanlık duymamıştır bundan. Eric'ten "bu çürümüş topluma karşı mücadele etmek ve onu yok etmek" için yerine geçmesini istediğinde bile iğrenç bir utanmazlık ve edepsizlik gösterir. Çünkü aynı zamanda şöyle de düşünür: "Ve bu işi kesinlikle halledebilmen daha da tuhaf bir sonuç verir!... Böylece intikamım tamamlan-

miş olacaktır.” Daha sonra Eric’e gerçek kimliğini açıkladığında ana babasının ölümünü “savaşın trajik rastlantılarından biri” gibi takdim eder. Ama onların katili kesinlikle kendisidir çünkü kimsenin sağ kalmasını istememiş ve topun namlusunu tam üstlerine doğru çevirtmiştir. İlk sahne öylesine şiddet doludur ki yeniyetmenin ona saygı göstermeye devam etmesi şaşırtıcı gözükür. Bu dizi 1959’da *Pilote*’un ilk sayılarının çıktığı günlerde René Goscinny’yi çok etkilemiştir büyük olasılıkla çünkü kendi düşünce dünyasına çok ters düşmüştür.

Bu durumda bu korsan figürlerine tepki gerçek bir anlatı programı esinlemiş gibidir. Soyağacı yağmacılarına karşı merhamet yok! *Le viager*’de Galipeau Ailesi Martinet’yi bekleyen ölüm konusunda birtakım spekülasyonlar yapar; Martinet’nin karısı, çocuğu, dostları yoktur, soyunun son temsilcisidir. Doktor Léon’un teşhisine göre ölümü yakındır. Oysa aile reisliği anlayışına göre bu “taş yürekli Galyalıları” ırkçı burjuvalardır. Leon’a göre top tüccarları “kızlarına sopa vurularak” sınıra gönderilmeleri gereken “yabancılar”dır. 1937 Noel’i yemeği sırasında Halk Cephesi siyasetini (haftada 40 saat çalışma ve ücretli tatil) eleştirir ve “Bize bir Franco gerekiyor!” der. 1940 yazı sırasında Galipeau’lar Martinet’yi Alman casusu ve daha sonra 1943 Noel’inde de De Gaulle’cü bir direnişçi olmakla suçlarlar. Onu saf dışı etme girişimleri hiçbir biçimde başarılı olamaz ve tersine mutlak ve kesin bir senaryo mantığına göre kazalarda peş peşe ölenler onlar olur. Filmde işbirliği eski korvet kaptanı aracılığıyla deniz kazası temasına bağlanmıştır. Kaptan Kurtuluş’tan sonra tutuklanmasından sorumlu tuttuğu Emile Galipeau’ya karşı tuhaf bir deniz

savaşı sırasında ölür. Ve Martinet'den kurtulmak söz konusu olduğunda korsanlık teması tekrar ortaya çıkar. Gerçekten de Galipeau'ların son temsilcisi, oğulları Noël onu doğumunun yüzüncü yılında özellikle silah sesi ni bastırmak amacıyla düzenlediği bir havai fişek gösterisi sırasında tabancayla öldürmeyi planlar. "Peki dostum, çatapat için Toulon'a gitmek gerekiyor ama donanmayı batırmak söz konusu!" der suç ortağı; bu suç ortağı rolünü ilk rollerinden birini oynayan genç Gérard Depardieu üstlenmiştir. Noël'in adamının ağzından çıkan bu söz bir kez daha üç temanın birleşmesine tanıklık eder: Batırma, İkinci Dünya Savaşı ve bir soyun son temsilcisinin saf dışı edilmesi. Oysa seyircinin hoşuna gitmesi için mantık bütünüyle tersine çevrilmiştir. Noël şahane bir final olan bir havai fişek kazasıyla ölmüş, ayrıca tüm yaşamı alüminyum fiyatına endekslenmiş olan Martinet film boyunca sürekli zenginleşir ve ikinci bir gençliğe kavuşur. Hatta çevresinde çocuk hiç eksik olmaz: 1940 yılında bir izci kolonisi oluşturur, sonra, savaş sırasında direnişe katılan postacının çocuklarına bakar, daha sonra da yaşlı adamın çevresinde dolanıp duran Varoise gençliğinin idolü olur. Öte yandan genç kadınlar da çok çekici bulur onu: Sözgelimi 68 yaşındayken Belçikalı genç bir öğretmen ve neredeyse yüz yaşına geldiğinde de güzel bir hastabakıcı hayran olmuştur kendisine. Bu haydudun gücü ve canlılığı *Asteriks Olimpiyat Oyunları'nda*'daki kahraman Agecanoniks'i hatırlatır. Hatta yavruları kuşaklar boyunca "Kiki 8"e kadar üreyen köpeği Kiki aracılığıyla simgesel bir soyu bile vardır. Buna karşılık Galipeau'nun soyu son ferdine kadar yok olmuştur. Bu acımasız mantığın öylesine programlı bir karakteri vardır ki farklı bir biçim altında korsanla-

rın kaçınılmaz biçimde batışını hatırlatır. Bilinçsiz bir biçimde acılı bir belleği yakından hatırlatan yer değiştiren komik suçlular kurgusunda bedel ödetme zevki çok açıktır.

René Goscinny her zaman antisemitizme karşı olmuştur. New York'ta ve savaş sonrası Fransa'da ortalıklarda gözükmmediği zamanlarda da çok acısını çekmiştir bunun. 1972'de *Pilote* için kaleme aldığı bir metinde ırkçıların ve antisemitlerin dilini ve bunların barındırdıkları klişeleri çözümler: “-Yahudilerde en mükemmel özellik yardımlaşma biçimleridir. Birlik oluyorlar” ya da: “-Yahudi misiniz? Hayret, hiç benzemiyorsunuz.”¹⁷ En kötü ve en rezil aşağılama, bazı yorumcular, kendisinin *Express*'te açıkladığı gibi öykülerinde ırkçılığın bir biçimini bulduklarını iddia ettiklerinde görülür:

Beni yabancı düşmanı, şoven “ortalama bir Fransızın sözcüsü” gibi gösteriyorlar. Üstelik de ırkçı. Oysa benim ailemin bir bölümü toplama kamplarında öldü. Bunlar tahammül edemediğim suçlamalar.¹⁸

Çizgi roman resimcisi Henri Morez senaristin, kökeniyle ilgili çok güçlü duyarlılığına tanıklık ediyor:

Yahudi olmaktan dolayı en küçük bir sıkıntısı yoktu ve gerekli olduğunda bunu söylemek ve açıklamaktan geri kal-

¹⁷ René Goscinny, “Je ne suis pas raciste mais...” (İrkçi değilim ama) *Pilote annuel*, 1973.

¹⁸ “L'Express va plus loin avec René Goscinny”, Sophie Lannes'in mülakatı, *L'Express*, No. 1202, Paris, 22 Temmuz 1974. *Les Cahiers de la B.D.* No. 22'de (1973) René Goscinny *Asteriks*'te ırkçılık sorunu konusunda daha sert bir tepki gösterir: “Bunu kabul etmiyorum, hakaretlerin en büyüğü bu. Bunu biri gelip yüzüme karşı söylesin anında tokadı yer suratına! Ben, ırkçı ha! Benim ailemin büyük bir bölümü toplama kamplarında can vermiştir!”

mıyordu. Çok ağırbaşlı, çok ölçülüydü ama genel olarak hayatta böyleydi. Yahudilikle ve soyuyla çok ilgiliydi. Çok duyarlı, çok alıngandı.¹⁹

Bununla birlikte René Goscinny hiçbir zaman Yahudiliğini öne çıkarmamıştır. Özel sorunlarla ilgili olarak her zaman çok ketum davranmıştır. Bu konuyu çok yakın dostu Uderzo'yla sohbetlerinde bile açmazdı; Uderzo Didier Pasamonik'le yaptığı bir söyleşide şöyle demiştir:

René genel olarak çok utangaçtı. [...] Eski dostum ancak evlendikten sonra bana Yahudi fıkraları anlatma cesaretini göstermiştir... Nefis bir Yidiş aksanıyla konuşurdu... Benim Hristiyanlığım ile ilgili şakalar yapardı. Daha önce bu tür şakalar yapmazdı.²⁰

René Goscinny'nin özel yaşamını korumak gibi bir kaygısı vardı ama aynı zamanda da yapıtını her türlü kısıtlayıcı yorumlara karşı korumak isterdi. Bu açıdan bakıldığında burada bir saptama yapmak gerekiyor. *Asteriks* kesinlikle Yahudilere karşı işlenmiş totaliter bir suçun sessiz belleği değildir. Ayrıca senarist alanların bu şekilde karıştırılmasını da hiç istemezdi: "Toplama kampları hakkında şaka yapılamaz," demiştir 1966'da *New-York Times*'ta.²¹ Yapıtın içeriğini sadece yazarlarından birinin

¹⁹ H. Morez'in A.du Chatenet ile yayınlanmamış söyleşi, Şubat 2003.

²⁰ A. Uderzo, D. Pasamonik'le konuşma, 5 Eylül 2002. Bu alıntı Didier Pasamonik'in verdiği konferans metninden yapılmıştır: "René Goscinny: *Asteriks*'in gizemi", 22 Kasım 2003, Brüksel Jijé müzesi.

²¹ Daha açık seçik biçimde söz konusu olan gazeteci John L. Hess'in aktarmış olduğu bir cümledir; bir bayan, senariste *Asteriks ve Gotlar*'da Romalıların, kendisinin işgal döneminde yaşadıklarının bir yansıması olup olmadığını sorduğunda René Goscinny birden ciddileşerek mükemmel İngilizcesiyle bu cevabı vermişti: "Toplama kampları hakkında şaka yapılamaz." Bkz. John L.

aile öyküsüne indirgemek, üstüne üstlük bu komik başyapıtın temel özelliğini küçümsemektir: Yapıtın öncelikle iki yaratıcı arasında olağanüstü anlaşma ve yarışmaya dayanan ortak bir üretim olması. Bizim burada öne çıkardığımız sadece senaristin imgelemindeki soyutlanmış ama yinelenen bir gülünç unsurun olası bilinçdışı işlevidir. Böylece René Goscinny'nin Yahudilikle ilgili düşünceleri konusunda Didier Pasamonik'in "*Asteriks*'in gizemi"yle ilgili olarak yaptığı gibi konuşmak aşırılık gibi gözüküyor bize. Aynı şekilde Galya köyünün bireyler arasındaki ilişkileri ve özel yaşam biçimiyle bir Orta Avrupa Yahudi kasabası "Shtetl" in simgesi olduğu varsayımı da en azından kısıtlı gözüküyor. Didier Pasamonik'e göre iktidar şef ve konseyi arasında paylaşılmıştır... Tıpkı toplantıları belediye defteri kebirlerinde kayıtlı olan Yahudi *Kahal*'inde olduğu gibi. Büyücü Panoramiks'le "cemaati düşmana karşı koruyan büyülü formül Prag Marahal'i örneğindeki gibi kimi zaman beklenen" haham figürünü yakınlaştırır. Aynı şekilde Asarunseturiks ona, müziği çoğu zaman ayine eşlik eden ve "cemaat liderine ve hahama ender rastlanan bir küstahlıkla karşılık veren kilise görevlisi *şames*'in gayretiyile" "elinden geldiğince ilahi söyleyen" *hazan* figürünü anımsatır. Galyalılarda olduğu gibi "sadece kavganın eksik olmadığı bir cemaat tarafından eleştirilir".²² Dolayısıyla bu tür denklikler kurmak her zaman mümkündür ama bunların belirgin özellikleri en azından derin evrensel özellikler taşıyan yazarların etiğinin zararına yorumu kapatır.

Hess, "Political or simply funny, Asterix the comic-strip hero has captured France's heart", *The New York Times*, 12 Eylül 1966.

²² Agy.

Durum böyle olmakla birlikte bizim burada yaptığımız gibi, buraya indirgenmesi mümkün olmayan *Asteriks*'inkini ayrı tutmak koşuluyla Goscinny yaratıcılığının ruhuyla daha yakından ilgilenmeyi engelleyecek bir şey de yoktur ortada. Sözgelimi bir varsayım geliştirme cesaretini göstereyim. René Goscinny'nin babası 1943'te Buenos Aires'te bir beyin kanaması sonucu aniden ölür ve aynı yıl Avrupa'da ailenin bir kolu da kamplarda legal yollardan öldürülür. Bu tarihlerin birleşmesi çarpıcıdır ve belki de bilinçdışı bir yer değiştirme etkisi oluşmuştur. Sonuçta bu ölümün sorumluları Nazilerdir. Hatta genel olarak baba ilkesine saldırmak barbarlara özgü bir durumdur. René Goscinny'de ana baba ya da akraba katilliği her zaman başarısız olur, hedef uykucu bir halife olduğunda bile: Iznogud bir şeyler bilir bu konuda. Viking Kerosen'in trajik kaderi anlaşılır böylelikle: Kerosen barbarlıktan kurtulabilmek için şefi Obsen'den uzaklaşmak zorundadır, onu kendisinden uzaklaştırmak, bu korkunç babayı beyinde öldürmek zorundadır ama işin içinden çıkamaz. "Olmak ya da olmamak, sorun budur." Babanın ölümü ve soy zinciri ilkesine zarar vermenin birleşmesi *Le viager*'de 25 Aralık doğumlu Galipeau'nun oğlu Noël kişiliğinde tekrar çıkar karşımıza. Çünkü René Goscinny'nin babasının beyin kanamasından ölümü 26 Aralık gecesi gerçekleşmiştir. Oysa Galipeau'lar bir yılın bilançosunu aile olarak her zaman Noel'de yaparlar, ırkçı düşünceler geliştirirler ve Martinet sağ kaldığı için lanet okurlar. Öyle ki seyirci 1930'dan 1970'e kadar akıp giden çeşitli olayları izler. Dolayısıyla film tarihsel ve ailevi çifte bir trajedinin şahane bir biçimde altüst edilmesidir. Galipeau'lar Noel'de Martinet'nin cesedi üstünde eğlenmezler. Ve

tersine ırkçı, işbirlikçi burjuvalar aile bireylerinin ölümü aracılığıyla soylarının tükendiğini göreceklerdir: Ve son birey Noël'in ölümü de gerçekten tüy diker bu olaya. Charlier ve Hubinon'da baba figürünün bir kuru kafanın üstündeki bir tür Alman kartalının bulunduğu bir bayrakla birleştirilmesinin sürekli yinelenen hatta takıntılı bir gülünç unsur şeklinde bir reddetme tepkisi uyardırması anlaşılır bu durumda.

Korsanlarla ilgili gülünç unsurun bunalımdan beslendiğine kim inanır? Bununla birlikte komik unsur inanılmaz bir altüst oluşu başarmış gözükür. Örnek mizah olgusunu acı olasılığına karşı bir savunma gibi gösteren Freud'un analizleriyle zevk ilkesinin muzaffer bir olumlamasını birleştirir.²³ Bu güldürücü unsurun bilinçdışı kaynağını senaristin aile öyküsünde bulmuş gibidir. Ama savaş sonrası dönem bağlamında dayandığı soy zinciri simgesi tarihin gerçek kurbanlarına referansı belki çok daha fazla aşan bir içerik kazanır.

Gerçekten de korsanlar Galya ormanlarının ağaçlarını köklerinden söken köklerinden kopmuş insanlardır, gemilerdeki tuzlanmış yabandomuzlarını ele geçirirler ya da menhir yüklü gemileri yağmalarlar. Bir başka deyişle tehlikeye düşürdükleri şeylerin gerçek bir soy zinciri olasılığı olmadığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda Galyalılar karşısında savunmasızdırlar. Buna karşılık simgelere saldırırken simgesel bir soy zinciri referansına saldırırlar. Özneyi kurulmuş simgelere gönderen legal kurgu olarak soy ilkesini tehdit ederler. Bu düşünce savaş sonrası dönemle ilgili tarih bağlamında

²³ S. Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, çev. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985, s. 324 ve 328.

irdelenmeye değer belki. Gerçekten de XIX. yüzyılın ikinci yarısının ırkçı teorilerinin ve Nazi ideolojisinin Batı uygarlığı için oluşturduğu antropolojik depremi değerlendirmek gerekir. Pierre Legendre şu olgu üstünde durur: Tarihte ilk kez hukuksal kurgu üstünde değerlendirilen kurumsal montaj olarak soyağacı kavramı yok edilmek istenmiştir. Gerçekten de ırksal biyolojizm gevezeliği saf bedensellik olarak soy zincirini sahneye çıkarmıştır.²⁴ Naziler öldürme eylemine geçişe izin vererek insan soyu gerçekliğini bütünüyle bir kasaplık kavramı haline getirmişlerdir. Aslında, Pierre Legendre, hedef alınan bütünüyle Batı referans sistemiydi diyor. Yahudileri yok etmek onlar aracılığıyla Batı'da insanın dinle ilişkisi olarak soyağacı ilişkisini öldürmeyi iddia etmektedir.²⁵ Bu tarihsel bunalımın antropolojik içeriği kaçınılmaz biçimde buysa şöyle bir varsayım geliştirelim: Şok dalgası daha sonraki simgesel gelişmeleri kat etmiş ve özellikle de popüler edebiyatta derin izler bırakmıştır. *Asteriks* ve *Karayıpler Şeytanı* da aynı soy zinciri sorunsalını kültür alanına taşır. Ve *San Antonio* gibi bir dev eserin incelenmesi de bu konuda bize çok şey öğretecektir kesinlikle. *Asteriks* ölçeğinde yeniden bulduğumuz ütöpik modelleştirme içinde ikinci bir do-

²⁴ P. Legendre, 1989, s. 25-33. Nazilerle birlikte soy zinciri bilimsel olarak incelenebilir bir et meselesi olmuştur. Irk yasalarını doğrulamak için insani ilişki gerçeğinin mutlak güvencesi olarak doğa bilimlerini desteklemişlerdir. Ama aslında yeni kurucu söylem, kan bağı kavramı üstünde ikircikli oynayarak insanın üremesini tümüyle bedensel bir sorun haline getirmiştir.

²⁵ Sözgelimi Pierre Legendre Avrupa'da soy zinciri oluşumunun iki değil, Yahudi ve Hristiyan versiyonu içinde tek kültürü olduğunu öne sürüyor. Gerçekten de Yahudi sünnetine göre, Havariler döneminde Kudüs konsili sırasında tartışılan vaftiz dogması soyağacı bağına maddilikten arındırmaktan başka bir şey yapmamıştır.

ğum gizemi sahnelenmiştir: Obeliks'in küçüklüğünde içine düştüğü ünlü kazan epizodu. Gerçekten de her şey bu soru çevresinde dolaşır: Bireye, kendisini karanlıktan ve kendine yapışma durumundan kurtarmak amacıyla *meşru* bir yer veren hukuksal kurgu olarak soy zinciri. Kültür dünyası içinde soy zincirinin hukuksal sorunu olarak babanın yasasını gülme olgusu içinde yeniden oluşturmak... Tarihin trajedisine karşı en iyi cevaplardan biridir bu kuşkusuz.

BÖLÜM III

Bireyselliğin Tarihinde Bir Dönüm Noktası: 1960-1970 Yılları

1965-1975 yılları bireyselliğin tarihinde bir dönüm noktasıdır. Bu kısa dönem içinde aile hukuku yeniden tanımlanmış ve medeni hukukun üçte biri yeniden yazılmıştır. Kadının yeni statüsü, çocuğun yeni statüsü, kadının kocaya karşı bağımlılığının son bulması, ataerkil gücün yerini aile otoritesinin alması, otoriter eğitim üslubunun ortadan kalkması, cinsel yaşamın gelişmesine kültürel destek... Gelenekler çerçevesini altüst eden bir yığın hukuksal ve toplumsal değişiklik. On yıl içinde başka bir toplumsal ilişki biçimi gelir. Öte yandan 1970'li yıllarda başlayan ekonomik krizin etkisiyle koruyucu ve örgütleyici devletin yerini kendisinin otomatik olarak düzenleyen liberal yollar alır. Ekonomik ve sosyal düzenlemeler siyasetin önüne geçer.

Bireyselliğin bu yepyeni atılımı en azından Galya ütopyasının dengesiyle karşıtlaşır. Gerçekten de köy ku-

rumları soyağacı simgeleriyle toplumsallığın bireyden önce geldiğini hatırlatırlar. Ve işte çizgi romanın verileri altüst olur. Mutlakçı sistemlerin karşısındaki köy ütopyası tartışılmaz biçimde moderniteye doğru yol alır. Ama çağdaş gelişmeler karşısında birdenbire zor durumda kalır ve gelenekler tarafına atılma tehditleri baş gösterir. Bu çok büyük ölçüde toplumun düzenini tehdit edebilen bireyciliğin temelleriyle karşıtlaşan ütöpik türün yasalarına ama aynı zamanda da çağlarının bazı gelişmelerini eğlenceli ve eleştirel bir keskinlikle gözlemleyen yazarların duyarlılığına bağlıdır.

“PSIKOLOJİK YARDIM” SATIRI

Asteriks birey ve toplum arasındaki ilişkilerin dar bir ikileme göre algılandığı Fransız toplumunda görülen yeni eğilimlerin eğlenceli bir tanığıdır.

Şefler Savaşı albümünde büyücü Amneziks bir psikoterapist karikatürüdür. Bekleme yerinde duran Asteriks ve Obeliks girip çıkan hastalara bakarlar. Kimileri nevrozludur: Barbar bir Got hastalıklı bir çekingenlik içindedir, bir Galyalı ise göğün başına çökebileceği ta-kıntıları içinde yaşamaktadır. Kimileri ise psikozludur: Biri kendini Napolyon sanır, bir başkası ise yabandomuzu. Kendisini yabandomuzu sanan bu hasta kulübe-de homurdanarak dört ayak üstünde dolaşır, sonra da rahatlamış bir şekilde ayağa kalkarak çıkar.

ASTERIKS: Kendisini yabandomuzu sanmıyor mu artık?

SEKRETER: Biraz öyle sanıyor ama büyücü ona güzel görünmeyi öğretti, şimdi daha az fark ediliyor bu.

HASTA: GRUINK!

Yazarlar burada davranışçı psikoterapinin gizli uyarlamacı düzenlemeleriyle alay ederler. Hasta kesinlikle iyileşmemiştir, psikozunun esiridir ama durumu, “pek iyi göremeyen” toplum için daha kabul edilebilir kılma amacına yönelik bir davranış evrimi başlatılmıştır onda. Yazarlar bireyi iyileştirmekten çok topluma uyum sağlamaya yönelten bu tedaviler konusunda yaygın bir eleştiriyi yinelerler. Sözelimi daha sonraki hasta içeriden elleri üstünde yürüyerek çıkar ve göğün artık başına çökemeyeceğini (gerçek anlamda...) düşünerek keyiflenir. Tedavi her iki durumda da nedenler üstünde durmadan belirtileri ortadan kaldırmaya yöneliktir. Ancak barbarın tedavi edilmesi söz konusu olduğunda sonuçlar felakettir. Gerçekten de Amneziks barbarın acımasız olmasını engelleyen bilinçaltına atma olgusunu yok eder. Got, tedaviden çıkarken sıralarını bekleyen bütün hastaları haklar.

Hasta-Hekim İkilemi

Galyalılar tedavi kulübesine girdiklerinde eleştiri belirginleşir. Büyücü Obeliks’e divana uzanmasını emreder çünkü onun hasta olduğuna inanmaktadır. Ve söylemi anında tekelleştirir. Bu uygulama Freud’un kuramına terstir; bu kurama göre analizdeki bireyin dinleme durumu etkisindeki konuşması ona kendisinin üstlenmiş olduğu sınır olarak yani anlama açık bir sapma olarak dönmelidir. Analist tarafından yorumlanan bu konuşma bireyin yaratımıdır ama karşısındaki üçüncü bir biçim olur. Amneziks ise tersine, hastayı dinlemekle yetinir ve hâkim bir noktadan onun yerine konuşur.

AMNEZİKS: Şişman olduğunuzu düşünüyorsunuz ve bu sizi hasta ediyor... Yanlış düşünüyorsunuz. Çok şişman olmak hasta olmak için gerekeç oluşturamaz...

Amneziks projeksiyon yoluyla yorum yapar, ancak yorumu fantazmasına mal edilebilir. Galyalılar yanlış yaptığını söylerler ona ve bu çok şaşırtır onu: "Hayret! Ben sanmıştım ki... Ben, böyle şişman olsaydım, hasta olur-
dum." Asteriks Panoramiks'in adını andığında tam bir altüst olma durumu ortaya çıkar çünkü Panoramiks birdenbire ikon referans, canlı bir büyü kitabı olur. Ve o zaman psikanalizin babası Freud gibi düşünülür. Yazarlar burada saygı biçimine dayalı bir dogma karikatürü üreten artçılarıyla alay ederler adeta.

Obeliks dönüş yolunda şiddetli bir ağlama krizine tutulur çünkü şişmanlık kompleksini beslemektedir bundan böyle ve bu negatif imajın esiri olmuştur. Sorumluluğundan hiçbir biçimde haberdar olmayan Amneziks çare gibi gösterir kendisini: "Bana getirin onu... iyileştiririm." Bununla birlikte kendisi tedavi edebileceğine inandığı kompleksler yaratmaktan başka bir şey yapmamaktadır. Oysa kafasına bir menhirin çarpmasından sonra aklını bütünüyle yitiren büyücü Panoramiks'le temas her şeyi altüst eder. Amneziks'in fiziki görünümü büyücüyü kahkahalarla güldürür ve bu da Obeliks'i özgürleştirir birdenbire:

PANORAMİKS: VUHAHAHAH! OHAHOHO! Kim bu çelimsiz, cılız?

OBELİKS: HOHO! HİHİ! Gerçekten çelimsiz ve cılız! Hı, ne kadar çelimsiz!

Çok gücenen Amneziks yeniden üstünlük duygusuna sahip olabilmek için hakkı olmadığı halde Obeliks'in tedavisini sahiplenir. Hatta yorgun ve bitkin düştüğünden hakaret bile eder. Amneziks'in önerdiği psikolojik yardım aslında hastayla bir düelloyu gizler: Fantazmaya karşı fantazma, komplekse karşı kompleks. Büyücü için, baştan beri Obeliks kaçınılmaz bir biçimde şişman ve hastadır çünkü bu durum ona cılız ve çelimsiz olma kompleksini bastırma olanağı verir. Kompleks gerçekten açıklanıncaya kadar bilinçsiz bir şekilde hastayı negatif bir imaj (kendi imajının simetrik olarak tersi) içine kapatma amacına yönelir.

Dolayısıyla davranışçı psikoterapinin uyarlayıcı hedefi sadece birey-toplum ikilemine değil, hekim ve hasta arasındaki ikili karşıtlığa da dayanır.

Baba İlkesinin Sorunsal Tasarımı

Amneziks'in hastaları gözlemlendiğinde onların farklı durumlarının daha önce analiz edilmiş üç toplumsal rejime denk düştüğü görülür. Asteriks çaktırmadan kurumsallık üstüne sorgulamadan ayrı olmayan bir psikoterapiye işaret eder. İki Galyalı dinsel yasalar alanına kişisel olarak girmemişlerdir. Biri gerçek ve simgeyi karıştırarak göğün başına çökmesinden korkar, öbürü ise kendisini yabandomuzu sanır. Galya'ya özgü kurumsal referans düzeni içinde yer alma başarısını gösteremezler. Barbar Got'un ise uygarlık içinde babalık kurumunda yeri yoktur. Barbarlık düzeninde kolektif yapının yerini en güçlü olanın yasası almıştır ve simgesel bir egemenlik kurumu yoktur bu bağlamda. Oysa kişi kişiliğinin silinmesi pahasına barbarlıktan kurtulmak istiyor-

muş gibi hastalıklı bir çekingencilığe yem olur. Nihayet anakronik bir biçimde kendisini Napolyon sanan son hasta Fransızların imparatoru gibi bir dünya fatihi olarak mit haline getirilmiş Sezar figürü referansının yerini tutan otokratik rejimi anımsatır. Bir kez daha sorunsal gibi gözüken kurumsal referans ilişkisidir. Burada mizahçıların yaratıcı sezgisi Lacan'ın "babanın sembolünün reddi" üstüne analizleriyle birleşir; şu farkla ki bu yaratıcı sezgi simgesel olana ulaşma sürecini toplumsal kurumlar düzlemine aktarır.¹ Baba figürü sorumluluğunun eksikliği kolektif düzlemde etkili olur ve kurumların tasarlanmasına bağlıdır.

Son hastanın durumu bu analizi doğrular gibidir. Kendisini Napolyon sanan deli Hergé, Gotlib ya da Raoul Cauvin gibi birçok yazarda görülen bir komik çizgi roman klişesidir.² René Goscinny'nin yapıtlarında *Les Dingodossiers*'de ya da Lucky Luke albümünde (*Imparator Smith*) sergilenen, özellikle yinelenen bir tema söz konusudur. Oysa burada anakronizm dikkat çeker. Bu komik unsurun saçmalığı *a contrario* (karşıtından çıkarsama yoluyla) öznelliğin karışıklıklarını yeniden tarihsel bir perspektif içine oturtma çağrısı yapar.

Marcel Gauchet *Essai de psychopathologie* (Psikopatoloji Denemesi) adlı yapıtında kişiliğin farklı dönemlerini şematik biçimde göstermeye çalışır.³ Birincisi simgesel olanın açık seçik biçimde düzenleyici olduğu bi-

¹ Lacan'a göre psikotik olgunun ayıncı ölçütü, yasağın ve yasanın ataerkil taşıyıcısı tarafından gerçekleştirilmiş hadımlaştırıcı uzaklaştırmaya ulaşamamasıdır.

² Bkz. Hergé, *Les cigares du Pharaon*; Gotlib, *La rubrique à braque*, c. 1, s. 63 ve c. 2, s. 27 ve 57; Lambil ve Cauvin, *Les tunique bleues*, no. 32.

³ M. Gauchet, 2001, s. 249-262.

reycilik öncesi toplumsal dünyalara denk düşen *klasik kişilik*'tir. Bireysel varlık kişisel anlamda bir bilinçdışıyla donanmış olsa da bu sonucuyla toplumsal anlamlar ağı arasında bir süreklilik bulunur. İkincisi, yazarın 1700-1900 arası altın çağ olarak adlandırdığı *modern kişilik* dönemidir. Hukuk kuralları geleneğin ve tanrıların otoritesinin yerini alır. Karşıt mantık içinde kolektif işleyişte yeri olmayan sembolik pay bireysel bilinçdışına sığırır. Dolayısıyla aynı kişilik içinde iki düzen arasında bir çatışma olasılığı görülür: Toplumsal kuralın psikik kaydının düzeni olan şeyle bireysellik ve arzusunun düzeni olan şey arasındaki çatışma. Böylece Marcel Gauchet için bilinçdışının deneyimi tarihsel ve kültürel bir konfigürasyon içinde yer alır. Bir zamanlar insanın kendisinden farklı olması dinsel bir özellikti, insanların tanrılara karşı borçları ve bağımlılıklarıyla tanımlanmıştı. Ama birey bundan böyle plüriseküler bir itaat süreciyle, ilişkisini sürdürmeye devam ettiği ötekini kendisi dışında bir yere koyamaz.⁴

Bu açıdan bakıldığında Napolyon'la psikotik özdeşleşme simgeseldir. Katıksız bir demokratik devrim ürünü olan Napolyon XIX. ve XX. yüzyılın kolektif imgeleminde eski simgesel dinsel vesayetlerden kurtulmuş yeni insanı temsil ediyor gibidir. Dehasını sadece kendisine borçlu olduğu propagandası yapılır. Napolyon sadece kendisinin söz konusu olduğu kendi farklılığı imajını sunar; ve her şeyi değiştiren de budur. Özel bir özgürlük umudu endişe verici bir şekilde mutlak gücün zorba fantazmalarıyla yan yanadır. Burada hiç kuşkusuz delilik düşünceleri içinde bu kişiye yapılan göndermele-

⁴ Agy, s. 285.

rin baskın çıkmasını anlamak için izlenmesi gereken bir yol vardır.

TEATRAL BİR ÜTOPIYA SATIRI: LIVING THEATRE

Yazarlar bireyi topluma uyarlayan kavramlarla alay etmekle birlikte anarşist ve protestocu tiyatroyu da hedef alarak tersine ikircikliği gülünçleştirirler. *Asteriks ve Çorba Kazanı* albümünde dramaturg Eleonoradus metnin üstünlüğüne bağımlı olan bir tiyatro geleneğinden kopmuş bir oyun yaratır:

Tiyatro sanatını yenilemek istiyorum! Bir mesajımız var!
Bir misyon! Toplumu sarsmamız gerekiyor! Uyuşukluktan
kurtarmamız gerekiyor toplumu! Her şey spontan olmalı!

Bu sloganlar New York'ta Julian Beck ve Judith Malina tarafından kurulan ve 1961 ve 1964 Avrupa turneleri büyük yankı yapan Living Theatre'in sanatsal amaçlarını hatırlatır. Living Theatre'da her özgür eylem güzel bulunur. Bu nedenle oyuncu spontan olmalı ve seyircinin yaratıcı doğaçlamasını esinlemelidir. Böylece Eleonoradus Asteriks ve Obeliks'i angaje eder çünkü onların cahilliklerine ve doğallıklarına vurulmuştur. Galyalılar o zaman Eleonoradus'un doğaçlamaya yeni bir yer verdiği yinelemenin çerçevesini keşfederler. Gösteri sırasında oyuncular yüzlerini buruştururlar, sahnede titreyerek eğilip bükülürler, mutfak aletleriyle gürültü yaparlar ya da salyalarını akıtarak yerde sürünürler. Oyuncuların üstünde yamalı giysiler vardır. Amaçları seyirciyi kışkırtmak, seyirciye gösterinin, bir heyecanın gerektiği gibi kanalize edilmiş zevklerine teslim olunabilecek

güvenli bir yer olmadığını göstererek onu işin içine çekmektir. Bu açıdan bakıldığında Eleonoradus sahne ve salon arasındaki sınırları karıştırma eğilimindedir ve bir oyuncuyu bağırması ve seyircileri protestoya davet etmesi için sıralara yerleştirir. Bütün bu mizansen unsurları tek bir amaca yönelmiştir: “Topluma beklediklerini vermek gerekir: Bir mesaj!” *Asteriks* yazarları içerik konusunda daha fazla işaret vermezler ama Living Theatre’ın ideolojik yönelimleri kolayca anlaşılır.

Anarşist ve Protestocu Bir Bireycilik

Toplumsal “ben”in tavır ve davranışı ve varlığın derin özelemleri arasındaki çelişkiyi duyarlı hatta katlanılmaz kılmak söz konusudur. Living toplum içindeki davranış ve tavırlar aracılığıyla biçimlenen maskeyi, bireyin ortama uyumundan kaynaklandığı biçimiyle “ego”yu tartışma konusu yapmayı amaçlar. Bedenin ve sesin etkisi oyuncunun derin kaynaklarına bir çağrıdır. Julian Beck oyuncunun duygusallığın ve içgüdünün karanlık güçlerini birleştirmesini istiyordu:

Çelik, yasa ve düzenden oluşan bu dünya bizi sadece barbarlıktan korumamış, duygunun otantik kaynaklarından da ayırmıştır. Bizi korkutan içgüdülerden ve barbarca eylemlerden korumaya yönelik bu süreçte biz her türlü duygusal itkiden koparak, kalpsiz ucubelere dönüşmüştüzdür.⁵

Living, tiyatroyu yenilenen insan deneyimlerine sunulmuş bir grup yaşamını doğru yönlendirmek için gerçek

⁵ J. Jacquot, *Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Yay., 1970, c. I, s. 7, s. 177.

olmayan toplumsal ilişkilerden kopmak ister. Bu amaç daha düz ideolojik ve protestocu uğraşlarla tam anlamıyla uyuşuyordu. Böylece Julian Beck Living Theatre'ı anarşist bir toplumun laboratuvarı gibi görmüştür:

Özgürlükten söz ettiğimizde bir toplum yaratmak gerektiğini söylüyoruz; bu toplumda kolektivite bireye feda edilmeyecek, birey de kolektiviteye ait olmayacaktır artık. Teorilerimizin son noktası otoritesiz bir toplumdur.⁶

Goscinnny ve Uderzo'nun *Asteriks ve Çorba Kazanı*'nda karikatürize ettikleri esasen birey ve toplumsal düzen arasındaki bu ikili karşıtlık anlayışıdır.

Toplumsal Narsisizm

Eleonoradus yapıtının devrimci içeriğine inanmakla birlikte toplumun bu konudaki algılaması onun girişiminin saflığının işaretidir. Gerçekten de kahraman kurumsallaşmış bir dramaturgdur; trupu sokakta oynamaz, muhteşem Condate tiyatrosunda, valinin ve yüksek sosyetenin önünde oynar. Bu oligarşi kendi protestosunun gösterisi için yerleri gerçekten kapışmıştır. Eleonoradus'un tiyatrosu kesinlikle çok entelektüeldir ve belli bir ortamın incelenmesi için teşvik eder seyircileri. Böylece dramaturg onun arzusunun tersine özellikle orta sınıfın en kültürlü kesimi için oynayan Living Theatre'la aynı çelişkiyle karşı karşıyadır.

Eleonoradus sahnede öngörüldüğü gibi bireyin doğasının toplumsal düzen tarafından bozulmasını ifşa eder ve yüksek sosyeteye bastırdığı kabul edilen duygu-

⁶ P. Binet, *Le Living Theatre*, Lausanne, La Cité, 1969, s. 171.

sal itkiler aynasını yani kendi çirkinliği olarak reddettiği imajı uzatır: “Çirkinsiniz! Hepimiz çirkiniz ama sizin kadar değil!” Ama bu ikili “biz” ve “siz” karşıtlığı başanlı olamaz aslında. Çünkü toplumun düşüncesinde doğal olarak bütün bunlar önceden kararlaştırılmıştır. Ve iki kadın sürekli eğlenirler: “Gerçek dayanılmaz bir şey!...” İsyankâr yazarın, kendisi farkında olmadan, toplumu sarsmak şöyle dursun toplumla hoş bir özdeşleşme sağladığı ve ahlaksal açıdan rahatını sağladığına inanmak için çok sayıda yakın çekimle ön plana çıkarılan valinin keyifli yüzüne bakmak yeterlidir.

Cinsel sefahate çağrı bağlamında da aynı şey söz konusudur: “SEFAHAT! SEFAHAT! SEFAHAT İSTİYORUZ!” Burada 1968’in büyük kültür hareketleri içinde moda olan Wilhelm Reich’in tezlerinin etkisinin karikatürize edilmesine tanık oluruz. Amerikan psikiyatri ve psikanalistine göre cinsel tasarımlar burjuva toplumunun en önemli unsurudur.⁷ Oyuncu çılgın bir halde azgın bir cinselliğe dönüş isterken zevke özgürce ulaşmayı engelleyen burjuva ahlakının ataerkil cinselliğinin maskesini düşürdüğü farz edilir. Reich’a göre ilk kurbanlar çalışan sınıflardır çünkü burjuva düzeni onların enerjilerini ve çalışma güçlerini cinsel zevk içinde israf etmelerini engellemek ister. Bu düşünce akımına göre cinsel devrim böylece gerçek anlamda devrimin bir parçasıdır. Öte yandan sefahate davet sadece toplum içinde gizlenmiş oyuncunun başkaldırısıyla kışkırtılan sahte bir polemige yol açar.

Sahnede altından bir fonda, çılgınlıklar ve hakaretlerin ortasında yakın çekimde gösterilen vali halkın gayet ra-

⁷ J.-C. Guillebaud, *La tyrannie du plaisir*, Paris, Seuil, 1998, s. 56.

hat tavırlar içinde cinsel gelenekler konusunda polemiklere girerek kültür devrimi oyunu oynadıklarını görünce çok mutlu olur. Gösteri siyasal ve toplumsal hiyerarşiyi resmi bir yapıttan çok daha ustaca desteklemiş gözükür. Yüksek sosyete tarafından getirilen ve aynı zamanda da eleştirilen yeni bir bireycilik talebi iktidarı hiçbir biçimde endişelendirmez... Yüksek toplum tabakalarının kültürel egemenliği her şeye rağmen güçlü çıkacaktır buradan sanki... Eleonoradus toplumu şaşırtma görüntüsü altında hitap ettiği oligarşinin toplumsal narsisizmini güçlendirir gibidir. Kendisine uzatılan bu aynayla kibirlenen oligarşi, çok az zahmete katlanarak kendisini eleştirme zevkini keşfeder.

Tehlikeli ve Şiddetli Bir Cancılığa Doğru

Bu arada bir olay toplumun narsisisk tatminini yok eder. Eleonoradus Obeliks'ten gösteriyi doğaçlama sözlerle kapatmasını ister. Topluluk karşısında tek başına kalan ve korkudan neredeyse felç geçiren Obeliks sonunda çok bilinen laytmotifini çıkarır ağzından: "Bu Romalılar deli yahu!" Yarı bilinç durumunda telaffuz edilen bu sözlerin spontanlığı çok kesindir. En derin ruhsal kaynaklarına inen Obeliks kendisinin en temel gerçeğini açıklamıştır. Burada sorun delilik değildir pek çünkü Eleonoradus'un kendisi seyircilerin çirkinliğini ifşa eder ve skandal yaratmaz bu sözleri. Buna karşılık yerini "bunlar"ın aldığı "onlar" adının konması Romalıları ilk kez obje olarak gösterir ve radikal bir farklılık içine atar. Bu yüksek sosyete için "biz" ve "siz" üslubundaki kendini protesto gösterisinden oluşan zımnî anlaşma birdenbire geçerliliğini yitirir. Vali anında devlet başka-

nına karşı suç işlendiğini söyler ve trupa saldırır. Obeliks'in doğaçlaması daha önce sahnelenen bütün kışkırtmalardan daha yıkıcı gözükür. Dolayısıyla protestocu olmak isteyen bu tiyatronun klasik karakterinin maskesini düşürür.

Trup karşı koyunca topluluk safça oyunun devam ettiğine inanır. Bu düşünceler toplumu sarsmak ve uyuşukluktan kurtarmak isteyen Eleonoradus'un başarısızlığını gösterirler. Sahnede hangi olay olursa olsun seyirciler onun yıkma iddiasında olduğu sahne mesafesini yeniden oluştururlar. Onlara göre tiyatro bir yanılsama oyunudur. Oysa dramaturg düşünce ve varlık arasındaki kesintiyi yok etmek istemekte direnir ve bu arayışta endişe verici bir şey ve delilik vardır. Valinin emriyle tutuklandıktan sonra hapse atılır ve kaderi dolayısıyla büyük bir keyif duyar: Aslanların bulunduğu Roma sirkinde tek bir "tasarım". Çılgın Eleonoradus kurguyla gerçekliği karıştırır, öyle ki ölüme gidenin kendisi olduğunun bile farkında değildir. Burada sahnede sivilize olmuş insanın içinde uyuklayan ilkel güçlere dönüşünün işareti olan ve kutsallık içinde en gerçek toplumsal ilişkileri yeniden kuran somut, fiziksel bir dil geliştirmek isteyen Antonin Artaud'nun "vahşet tiyatrosu" saçmalık noktasına kadar karikatürize edilmiştir.⁸ *Asteriks* yazarları burada 1960'lı yılların Living Theatre'nın bu teatral ütopyanın mirasçısı olma biçimini karikatürize ederler. Deliliğin sınırlarında olan Eleonoradus aracılığıyla yeni bir protestocu bireyciliğin ortaya çıkardığı toplumsal narsisizmle alay ederler ve tehlikeli ve şiddetli bir cancılığa olan hastalıklı bir tutkuyu ifşa ederler.

⁸ M. Borie, *Antonin Artaud: le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, 1989, s. 59.

KENDİ KENDİNİ YÖNETME TALEBİ

Birey ve toplumsal otorite arasındaki ikili karşıtlık kavramı 1960'lı yılların sonunda yeni bir ütopyayla, kendi kendini yönetme ütopyasıyla açıklanır. *Tanrıların Mülkü*'nde centurio Ursenplus askeri yaşamın koşullarını kendileri düzenlemek isteyen bir lejyonerler cephesine karşı çıkmak zorunda kalır. Bireysel talepler büyük bir düzensizlik içinde artar ve müzakerelerin sonu gelmez. Sonunda centurio delegelere teslim olur ve adamlarını tanrıların mülkünde oturmaları için ikna eder. Ama ortak yaşam örgütleme çabaları boştur, bundan böyle ortak mülkiyet mantığı egemendir. Ve herkes kendi önceliklerini ön plana çıkarmak ister.

- Doğal olarak mülk ortakları toplantıları düzenleyeceğiz...
- Sözgelimi ben atriumun dekorasyonunu beğenmiyorum...
- Nesi varmış o dekorasyonun? Bence çok güzel...
- Ya mektuplar, dağıtılacak mı yoksa biz mi gidip alacağız?
- Çimler, çimlerle kim ilgilenecek?

İlk gürültü patırtıda komşuya karşı bireysel öfke patlar:

- BİRAZ SESSİZLİK!
- MÜZİK DİNLEME HAKKI YOKTUR!
- BİR DAHAKİ MÜLK ORTAKLARI TOPLANTISINDA TARTIŞACAĞIZ BUNU!

Yazarlar bu ilginç özyönetim deneyimiyle alay ederler çünkü hiyerarşik bir otorite ilkesine kendi içinde karşı çıkılır. Aynı satir içinde ordunun otoriter hiyerarşisine de, iktidarın reddedilmesine dayanan bir kolektivitenin gizli anarşisine de karşı çıkarlar. Birincisi bireyselliği

boğar, ikincisi her bireyi kendi alanında küçük bir tanrı yapar.

Pilote'ta Devrim

Lejyoner mülk ortaklarının iyi çocuğu bu satir *Pilote* yazı işlerinde Mayıs 1968'de meydana gelen olaylarla bir tutulduğunda özel bir etki yapar. Mézières, Cabu, Giraud, Mandryka, Christin, Godard ve Gébé⁹ çevresinde toplanan yazarlar Pyramides Sokağı'ndaki bir kafede buluşurlar ve Dargaud yönetimindeki komiteyi devrederek yayın organının yönetimini ele geçirirler.

GIRAUD: Hissetme ve konuşmaya başka bir biçim getirmek isteyen bir grup vardı... Ayrıca bir de sendikacı etkinlik grubu vardı ve bu grubun amacı da yüzde 30'luk vergi indiriminden yararlanmak için basın kartı almaktı. 1971'de ulaştılar bu amaçlarına. Ve desinatörlerin toplantılarında belki sınıf mücadelesi eksenine oturmuş olanlar vardı ama benim için en önemlisi aile ilişkileri sorununun tartışılması ve kartları yeniden dağıtma, ailede, işte, siyasette kadın-erkek ilişkilerini dönüştürmekti...¹⁰

GEBE: Henüz yeniyetme basında sivri dilli bir aylık dergiydi bizimkisi, olaylarla ilgili olarak söylenmesi gereken

⁹ 1971'de Mandryka, 1965'te *Vaillant*'da çıkan *Comcombre masqué*'nin (Maskeli Hıyar) maceralarını yeniden yayınlar. Christian Godard 1957'den başlayarak René Goscinny'yle ve *Pistolin* macerasıyla işbirliği yapmıştır. *Pilote*'ta birlikte *Jacquot le mousse* ve *Tromblon et Botaclou* dizilerini yaratmışlardır. Kendi senaristi olan Godard *Norbert ve Kari* dizisini yaratır, daha sonra Julio Ribera tarafından çizilen bir dizi olan *le vagabond des limbes*le devam etmiştir.

¹⁰ M.-A. Guillaume, © Actes Sud, 1997, s. 196-197. Jean Giraud senaryosunu Charlier'nin yazdığı ve 1963'ten başlayarak gazetede tefrika edilen *Bleu-berry*'nin ünlü desinatörüdür.

önemli şeyler vardı hiç kuşkusuz ve biz küçük yayın organımızla ilgilenmek için bu devrimin son bulmasını bekliyorduk. Olaylar çok gülünç bir hal almıştı. Her şeyi bilen ve her şeyi hissedenden Goscinnny durumun bilincindeydi ama kabul etmek istemiyordu.¹¹

Gazete dışındaki desinatörler sendikası üyelerinin katıldığı toplantı anında devrimci mahkemeye ve iki yazı işleri müdürü Goscinnny ve Charlier'yi suçlamaya dönüşür. Bir talihsizlik sonucu, olumsuz koşulların da eklenmesiyle Goscinnny kendisini bekleyen şeylerden habersiz, tek başına gider randevuya ve ortam da iyice gerginleşmiştir bu sırada.

CHARLIER: Ne yazık ki haber verilmemişti kendisine. Toplantıya geldi, mahkemeye dönüşen tüm yazı işleri kadrosunun karşısında neredeyse tek başına kaldı.

MÉZIÈRES: Genel olarak tartışılan otoriteydi ve Goscinnny'nin kişiliği değildi. Ama bir yanda Goscinnny'yle yayın organını tartışmak isteyenler, öte yanda da dışarıdan gelen ve öfkeyle müdahale eden, pek diplomat olmayan desinatörler vardı. Biz, *Pilote* çalışanları, yeni deneyimler istiyoruz yayın organında.¹²

Haksız yere insanları istismar etmekle suçlanan René Goscinnny bu olaydan büyük yara alır. Hatta senariste göre olay başka bir açıdan karmaşıktır: Cabu, Gébé ya da Jijé gibi birçok yazarın tanıklık ettiği antisemitizm korkusu:

¹¹ Agy., © Actes Sud, 1997, s. 200-201. Georges Blondeau ya da öteki adıyla Gébé 1966'da *Hara-Kiri*'nin ikinci kez yasaklanmasıyla *Pilote*'a geçmiştir.

¹² Jean-Claude Mézières 1967'de *Pilote*'un ekibini çalışma arkadaşı senarist Pierre Christin'le birleştirir. Ve birlikte ünlü kurgubilim dizisi *Valérian*'ı yaratırlar

CABU: Sonra Goscinnny'nin odasında Giraud ve Gébé'yle toplantı yapıldı ve şöyle dedi bize bu toplantıda: "Hayatımda karşılaştığım muhalefetlerin hepsinin kökeni Yahudi oluşumdur!" O zaman müthiş bir sessizlik oldu ve şöyle düşündük: Allah kahretsin, bunu hiç düşünmemiştik! Anti-semitizm gibi algıladı bu işi! Çok mutsuz oldu...¹³

1969'da René Goscinnny dört yıldan beri, daha sonra yazı işleri müdürü olacağı aşırı sağ yayın organı *Minute*'e düzenli biçimde katkıda bulunan Serge de Beketch'i *Pilote*'a alır. Serge de Beketch aralarında Alexis, Florenci Clavé (Fransa'ya sığınan Franco muhalifi) ve özellikle Loro'nun da bulunduğu birçok desinatöre senaryolar yazar. Marie-Ange Guillaume kaleme aldığı René Goscinnny biyografisinde Goscinnny'nin sürekli ırkçı olduğunu söyleyen ve "kesinlikle demokrat olmayan" birini nasıl angaje etmiş olabileceğini sorgular. Bu konuda Serge de Beketch'in düşüncelerini aktarır:

Şimdi bunu 68'den intikam almak için yapmış olduğuna inanıyorum. Karşısına çıkarıldığı "halk mahkemesi"ni hazmedememişti ve *Minute*'den hiç boş olmayan ve iyi yetişmiş olduğu söylenebilecek biri geldiğinde şöyle düşünmüş olmalıdır: "Sovyetlerine bir faşist sokuyorum ve ne söyleyeceklerini göreceğiz..."¹⁴

¹³ Agy., s. 201-202. Cabu (Jean Cabut) 1962'de *Pilote*'a girer, 1972'ye kadar sürdürdüğü *Le Grand Duduche* dizisini yaratmıştır.

¹⁴ Agy., © Actes Sud, 1997, s. 213. *Pilote*'un yazı işlerinde başka bir aşırı sağcı vardır: Yayın organının kuruluşundan beri Lucien François adıyla yazılar yazan Lucien Combelle. Kendisi André Gide'in sekreterliğini yapmış, daha sonra, birlikte çalıştığı Drieu La Rochelle'le dost olmuş, haftalık *Révolution nationale* dergisinin yazı işleri müdürü olmuştur. Kurtuluş'tan sonra on beş yıl süreyle zorunlu çalışma cezasına çarptırılır. *Pilote*'ta sadece De Beketch, Guy Vidal, Charlier ve Goscinnny gerçek kimliğini bilirler. Kendisini, yayın organının kurucusu François Clauteaux'nun reklam sektörünün yöneticile-

Öte yandan René Goscinny'nin liberal hümanizmasının, ürünleri insana saygı kavramıyla çelişmediği sürece ideolojik görüşleri önemsenmeden yetenekli bireylere şans vermeye götürdüğü de düşünülebilir. Her halükarda Serge de Beketch'in açıklamaları yayın organının 1968'den sonra yaşadığı krizin derinliğine tanıklık eder.

Suçlamalardan derin yara alan René Goscinny bir ara istifa etmeyi düşünür. Daha sonra yayın organı için yeni bir formül önerir: Daha fazla yaşama ve topluma dönük bir yayıncılık anlayışı, yeni bir slogan “eğlenerek düşündüren dergi” ve özellikle de *soytarıları* birkaç yıl sonra minnettar kalacak olan yeni bir mizah anlayışı başlatan ünlü “aktüalite sayfaları”. Birkaç haftalık aradan sonra dergi yeniden çıkmaya başlar ama başkaldırı kendisini tek destekçisi olduğu genç yazarlar tarafından örgütlenen, gerçek anlamda örgütlü bir linç hareketinin kurbanı hisseden senaristte derin izler bırakmıştır. 1970'te *Paris-Match*'ta haftalık bir kronik yayınlar ve genellikle toplumsal protestoyu hicveder.¹⁵ *Pilote*'ta kısa bir öyküsü (“Le P-DG est dans le fruit”) yayınlanır; yazar burada mizahi bir üslupla eşitlikçi devrimciler olduklarını iddia edenlerin kişisel iktidar hırslarını gösterir.¹⁶

rinden biri olarak çalıştığı grup L'Oréal-Monsavon'un desteklediği söylenir. Gerçekten de bu grup *Gizli Devrimci Eylem Komitesi*'nin ve *Devrimci Sosyal Hareket*'in yüksek düzeyde sorumlularından ideolog sanayici Eugène Schueller'in grubudur. İşgal döneminde Lucien Combelle ve Eugène Schueller'in rolleri konusunda bkz. P. Ory, *Les collaborateurs-1940-1945*, Paris, Seuil, 1976, s. 99, 100, 117, 215.

¹⁵ Bkz. “Le drame de mon chanteur engagé”, *Paris-Match*, no. 1085 (21 Şubat 1970); “La bataille de Fo-Chong”, *Paris-Match*, No. 1098 (23 Mayıs 1970); “Le martyre des grèves”, *Paris-Match*, No. 1091 (4 Nisan 1970); “Histoire d'un réussite”, *Paris-Match*, No. 1093 (18 Nisan 1970).

¹⁶ *Pilote*, No. 701, 1973.

Siyasal ya da toplumsal bir mesaj aktarma durumuna indirgenen bir komik unsura uzak duran *Asteriks* çizgi romanında bu tür metinler bulunmaz pek. Bununla birlikte *Pilote*'un krizi bağlamında birçok unsur anlaşılabilir. 1970'te yayımlanan *Kavga* köy ütopyası içinde iftiranın yıpratıcı etkilerini anlatır ve sakinler arasında yerleşen kuşku yazıda hüküm süren kibar çekingenliği hatırlatır. Bir sonraki albüm *Tanrıların Mülkü*'nde hasta Quoestor'un başucuna çağrılan hekimlerden biri bir taraftan ağzı ve elleri kan kırmızısı soslara bulaşmış tıknırken şöyle der: "Ne yani! Kendilerini büyük patronlar yerine koyan bu tanrılar düzeninin değişmesi gerekiyor!" Tersinden anlaşılması gereken Romalının konuşması kendilerini tanrı sanmakla suçlanan patronlara karşı çağdaş nefreti ima eder. Burada muhtemelen çok iyi beslenmiş bir bireyciler başkaldırısıyla özdeşleştirilmiş solcu nefret duygusu son derece negatif bir bakışla ele alınır. Goscinny birey ve toplum arasındaki ilişkileri ikili biçimde kavrayan bir anlayışa dayanan ve ilke olarak her türlü otoriteyi bireysel ifade önünde bir engel gibi gören bu kültürü paylaşmaz.

Aslında *Pilote*'taki kriz *Asteriks*'te tümüyle beklenmedik bir biçimde yankı bulmuştur. Gerçekten de René Goscinny *Asteriks Korsika'da*'da muhteşem bir yön değiştirtme olgusuyla büyük bir komik güçle kendisinden kopar gibi gözükür ve başkasının görüş açısını benimser. Yayın organından tamamen kopmadan önce *Pilote*'ta yayımlanan *Asteriks*'in son macerası zor bir yazım bağlamında yaratılmıştır. 1973'te Goscinny'nin yazarlarla ilişkisi her zamankinden daha mesafelidir. Brétecher, Gotlib ve Mandryka sessiz sedasız uzaklaşırlar ve 1972'de kurdukları *L'Echo des savanes*'a adarlar kendi-

lerini. Gébé, Cabu ve Reiser daha önce Cavanna ve aylık dergisi *Hara-Kiri*'yle buluşmuşlardır; bu dergi polemik yaratmaya çalışmak ve ününü pekiştirmek amacıyla en büyük rakibine defalarca saldırmıştır. Cavanna anlamak isteyen *Pilote*'ta yazarların kendi yayın organındaki kadar özgür olamayacaklarını söylemiştir.¹⁷ Charlier ise yazı işleri müdürlüğü görevini bırakır. Yeni yazı yönetimlerini paylaşmadığı dostu René Goscinny ile araları açılmıştır.¹⁸ *Asteriks*'in senaristi aynı zamanda onun başarısını küçümsemeye çalışan bir yığın fanzinin de sürekli hedefi olmuştur. Öte yandan Georges Dargaud'yla ilişkileri de zorlaşır; derginin satışlarının düşmesi editörü endişelendirir. Gerçekten de *Pilote* ve yazı işleri müdürü yarattıkları yaratıcılık dalgasında boğulmuşlardır. Her şeyin karmaşıklaştığı bu ortamda *Asteriks*'in yeni macerası bireyin tartışılması gibi okunabilir. Her şey yazarların şu sözlerle doğruladıkları güzellik adasıyla ilgili bir *Giriş*'le başlar:

Ama niçin bu giriş, diye soracaksınız bize. Çünkü bireyci -taşkınlıkla kendine hâkim olmayı birleştiren-, kaygısız, konuksever, namuslu, dostluklara sadık, vatanlarına bağlı, gü-

¹⁷ Bkz. *Les cahiers de la bande dessinée*, No. 22, 1973, s. 16. Goscinny, özgürlük savunucusu olduğunu iddia eden Cavanna'nın yazarlara özel sözleşmeler imzalatmasını alaya alır. Ayrıca Cabu dizisinin (*Le grand Duduche*) bir sözleşmeyle *Pilote*'a bağlı olmasına rağmen yasalara aykırı biçimde *Hara-Kiri*'de yayınlanmasını da anımsatır. Ona göre Cavanna'nın amacı kendi reklamını yapmak için iki gazete arasında kavga çıkarmak ve rakibini gericilikle suçlamaktır.

¹⁸ J.-M. Charlier: "Goscinny artık kimseyi dizginlemek ya da sınırlamakla suçlanmak istemediğinden sadece grafik araştırmalar yapan, okuyucuyu ve popüler olmak isteyen bir yayın organının yaşamını sağlayan ticari gereklilikleri unutan bu insanlara çok fazla yol vermiştir belki de" (M.-A. Guillaume, © Actes Sud, 1997, s. 235).

zel konuşan ve cesur oldukları söylenen Korsikalılar da bütün bunların ötesine geçerler. Alingan ve hassastırlar.

Yazarlar

Metin kibar bir kışkırtmanın arkasında neredeyse bir otoportre gibi okunabilir çünkü genellikle *Pilote*'un yazı işleri müdürüne mal edilen çok fazla karakter özellikleri bulunur: Bireycilik, dostluğa sadakat, namuslu olma, hem taşkınlık hem kendine egemen olma. Artık mesleki eleştirileri kişisel saldırılar olarak algılar. Uderzo *Pilote*'taki bunalımdan söz ederken şöyle der:

Çok acı çekti çünkü kendini sınıadı. Bir gün şöyle dedi bana: "Haklı olan onlar değil mi? Çok yaşlı değil miyiz?"¹⁹

Asteriks Korsika'da'da her şey "hoş arkadaşların oluşturduğu bir neşeli bir grup"la başlar, tıpkı *Pilote*'ta daha önceki maceralarda şef Abrarakursiks'in Gergovia'nın kuruluş şenlikleri sırasında rastladığı dostlar grubu gibi... Bu buluşlar okuyucu için hafif bir nostalji kokusu gibidir ve okuyucu burada Petisuiks, Soupalognan y Crouton, Jolitoraks, Auvergne'li Alambiks ya da Plent-kontriiks'le yeniden buluşur. Burada sayfanın çevrilmesinden önce geçmiş yılların bir bilançosu vardır. Ama yeni bir figür ortaya çıkar: İlkelerine çok sıkı biçimde bağlı olan, sürgünde yaşayan bir klan şefi Okatarineta-bellaçiçiks. Korsikalı atalarının bağnaz ve yeniliklere kapalı intikamcısıdır. Patolojik saptamaya çevrilmiş soyağacı ilkesine kültürel bağımlılık figürüdür. Oysa Goscinny yapıtlarının tümünde eksik olmayan bir benzerliğe tanık olunur: Din kurallarına kuşaklar boyu bağımlı-

¹⁹ Agy., s. 202.

lık. Görünüşe rağmen Charlier'nin kahramanlarının tersine otoriteye karşı açık bir başkaldırı söz konusu değildir kesinlikle. Korsan Jehan Pistolet Hubert de la Pâte Feuilletée gibi Fransa kralının tutarsız emirlerine kesinlikle itaat eder. Umpah-Pah, totemi "Puma" referansında bütünüyle adına indirgenmiş simgesel bir "papa" görür. Lucky Luke şiddetli itkilere bir sınır getiren tetiği tutan güç olarak ortaya çıkar. Aşağılık Iznogud ise marazi bir biçimde, halifenin yerinde uyuyan ve kendi çocukluğunu hatırlatan koca bir bebeğe başarısız cinayet teşebbüslerinde bulunan biridir. Galya ütopyası yaşlı bir büyücünün himayesi altında yaşar ve Sezar'ın gücü darbe olsa da sadece emrindeki görevliler etkilenir bundan. İmparatora saldırılar hiçbir zaman doğrudan doğruya gerçekleştirilmez. Tersine, Galyalılar çoğu zaman hükümdarın otoritesini güçlendirirler. Goscinny *Pilote*'taki son metinlerini takma adla, babasının adıyla imzalar: Stanislas. Gerçekten de her şey kurgu gibidir... René Goscinny antropolojik ve kültürel simge olarak babayı temsil eder. Öznel otorite imajını topluca ve büyük bir heyecanla dışlayan 1968 kuşağına karşı tam bir yanılığ söz konusudur.

İlkeleri birdenbire sarsılan senarist ütöpik yapısını, tersine nefret ve alınganlığı körükleyen bir ata referansına dayalı karşı modelle karşılaştırır. René Goscinny Korsika toplumunun karikatürü aracılığıyla soyağacı sorunsalına dayalı Asteriks modelinin bütününe krize sokmuştur. Ama özellikle de kısmen, karşıt durumu dolayısıyla başkasına değer kazandıran şey ya da kimsenin karikatür özelliklerini taşıyan biri olan kendisini tartışma konusu yapmıştır. René Goscinny Okatarinetabelleçiks aracılığıyla komik bir unsur ötekinin tarafına,

bir tür negatif otoportre aracılığıyla da eleştiri tarafına geçer. Her şey bir yana, senaristte kimliğin soyağacına ilişkin imgelemenin kendini kabul ettirmesi sertliğin, katılığın bir iç biçimine bağlı değil midir? Sorun kişisel bir yarayla karmaşılaşır: Cavanna'nın ihanetine uğramak. Gerçekten de *Pilote*'un yazarlarını göndermekten ve Goscinny'yi bir anlamda sürgüne göndermekten mutlu olmayan *Hara-Kiri*'nin yazı işleri müdürü belden aşağı vurmuştur. 8 Eylül 1971'de *Le Monde*'un yazı işleri müdürlerinden Jean-Noël Bergeroux "Pompidou *Asteriks*'e destek veriyor" adlı bir makale yazar ve bu makalesinde *Pilote*'un daha çok yeni yayın çizgisini eleştirir: Kendisine göre aktüalitenin özellikle politik ve saygısızca bir taşlamasıdır bu çizgi daha çok. Cavanna düzen partisine karşı *Pilote*'u desteklemek yerine *Charlie-Hebdo*'da Bergeroux'nun makalesinin daha da ötesine geçer:

Pilote, çok iyi biliyorsunuz: Nefret edilen köpeğe benzeyen ama şef konumundaki şey. Birtakım olumsuz şeyler söylemiş! Bergeroux gerçekten zevk sahibi biri. Bir pisliği bile değerlendirebiliyor. [...] *Pilote* kötüdür çünkü onu hazırlayanlar kötüdür.²⁰

René Goscinny bundan böyle iki cephede birden vurulmak zorundadır. *Asteriks Korsika'da*'da şef Okatarinetabellaçikiks rakip bir klanın şefi olan Figatelliks tarafından Romalılara satıldığına inanır. Burada René Goscinny'nin farkında olmadan kendisini *Hara-Kiri* klanının şefi Cavanna'yla karşı karşıya getiren kavgayı aktarmış olması mümkündür. Okatarinetabellaçikiks'in öf-

²⁰ Agy., © Actes Sud, s. 230-231.

kesi iki aileyi karşı karşıya getiren eski bir kavgaya dayanır ve bu durum onda büyük bir “sıkıntı”ya neden olur: İhanetle suçlanmak ve atalara saldırı arasında kalmıştır. Bu koşullarda Asteriks’in bir yumruğuyla aklı başına gelen unutkan ve hain Korsikalı Salamiks’in bu temelsiz suçlamaları reddetmesi için gerekli bütün koşulların bir araya gelmesi gerekir. René Goscinny 1970’te *Paris-Match*’ta yayımlanan “Zihinsel Karışıklık” adlı bir metinde burjuvalara karşı olduğunu iddia eden ve söylemi gerici ve ırkçı olan varlıklı bir dostunun olumsuz portresini çizer.²¹ Bu karışıklığın aynı zamanda kısmen eleştirilerden çok etkilenen senariste de bulaşıp bulaşmadığı sorusu sorulabilir; kendisi belki de kültür devrimini, kuşaklar arasındaki bunalımı, belden aşağı vuran yazıları, antisemitizmi karıştırmış ve babanın soyağacı ilkesinden etkilenmiştir. Kısacası, sonunda kendisine gelen Salamiks haklıdır: Her şeyi birbirine karıştırmayalım ve ölümler yerlerinde kalsın.

Komik başyapıt *Asteriks Korsika’da*’nın gizemi budur hiç kuşkusuz: Başkalarıyla ilişki çok kötü olduğunda ve yaratılışla ilgili etik ilke sarsıldığında kendisiyle müthiş mesafeli olma durumu. Bu nedenle René Goscinny’de “satirik” bir boyuttan söz edebilmek zordur. Çünkü ondaki komik özellikler içinde yer aldığı sabit bir noktadan hareketle sergilenmez. Tersine, hareket noktası kendisine müthiş mesafeli olma ve ötekine doğru hareket etmedir. Onun insanseverliği de buradan gelir.

²¹ “Confusion mentale”, *Paris-Match*, No. 1100, 6 Haziran 1970.

BİREYSEL YAŞAM MODELLERİNİN DEVRİMİ

Köy ütopyası gelenekler konusunda gelenekçi bir ütopya biçiminde ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte *Asteriks* genel bir Fransa karikatürünün ötesinde 1960 ve 1970 yıllarının iki önemli kültürel evriminin yansıması gibidir: Kuşaklar arasındaki çatışma ve kadının toplum ve aile içinde sürekli özgürleşmesi.

Kuşaklar Arasındaki Kültürel Çatışma

René Goscinny 1965'te yayımlanan ve illüstrasyonlarını Cabu'nun yaptığı *Le Potache est servi* adlı yapıtında gençliğin yeni yerini oluşturan derin toplumsal dönüşümü dile getirir.

Ve şimdi her şey değişti. Çok sayıda zengin ve önemli genç bir kitle oluşuyor... Bunlara güvenmek ve umut bağlamak gerekir. Bunlar ülkemizin sadece geleceğini değil bugününü de oluşturuyorlar. Bireysel olgular durumundan toplumsal bir olgu durumuna geçtiler. Kibirli tavırlarıyla korkutuyorlar ve hayranlık uyandırıyorlar, övgülere boğuluyorlar. Onlar için plaklar çıkarılıyor (kırılmayan), danslar icat ediyorlar, modalar yaratıyorlar, yeni içkiler buluyorlar, okul programları değiştiriliyor ve vaktiyle kendilerine karşı nefret kusan birkaç yazıdan başka bir şey görülmezken bugün dev tirajlara ulaşan gazeteler, dergiler çıkarılıyor bu gençler için.

Jacques Louis David'in 1806 yılında yaptığı *Sacre de l'empereur Napoléon I^{er} et couronnement de l'impératrice Joséphine* adlı tablosunu taklit eden Cabu büyük Duduche'ü Notre-Dame Kilisesi'nde kendisine rejimin

ilerigelenlerinin karşısında imparatorluk tacını giydiren Fransızların imparatorunun karşısında diz çökmüş durumda gösterir. Buna göre “Le potache (öğrenci; le potage; çorba) est servi” (Öğrenci içildi) cinasının gerçek anlamıyla kabul edilmesi gerekir.

Bu yeni dönem hayranlığı *Asteriks Normandiya'da* da Abrarakursiks'in yeğeni Guduriks tarafından temsil edilir. Delikanlı spor arabalarla dolaşan ve twist ritmiyle sallanan yeye kuşağının gösterişli ve kaygısız gençliğini temsil eder. Uzun saçlar, blucin, yakaları açık, siyah deri gömlek, parlayan altın zincir... Guduriks geleneksel toplumun kodlarından kopmuş gencin bütün özelliklerine sahiptir. Ekonomik gelişme döneminde ortaya çıkan tüketim toplumunun ayrıcalıklıları arasında yerini almıştır. Antika Ferrari'lerle dolaşır ve köylülere “plik” der. Onuruna düzenlenmiş köy balosunu engeller ve oza'nın arpını elinden alarak 1960'larda moda olan *monkiss*'in parodisi olan “monkiks”i çalar. Konser sırasında Olimpiks'in koltuklarına vuran Lutetia'nın neşeli ve kendinden geçmiş gençliğini hatırlatarak Asuranseturiks'in merakını çeker.

Öte yandan Guduriks'in toplumsal ataerkilliğe karşı muhalefeti belli bir hamlığı maskeler. Babası Oseaniks onu tatil için Galya köyüne gönderir çünkü adam olacağına dair bir umudu yoktur. Gerçekten de Norman yelkenlilerini gören delikanlı akıl dışı bir korkuya kapılır ve bu korku gitgide yoğunlaşır. Sürekli köylüleri kaçırmaya ikna etmeye çalışır. Guduriks'in zaafı rasgele ortaya çıkmış bir durum değildir ve babasının endişelerini doğrular. Karşı kültür uzun süre gündemde kalamayacaktır çünkü delikanlı gözyaşlarına boğulur ve Asteriks'e korkağın biri olduğunu itiraf eder:

GUDURIKS: Korkuyorum! Çok korkuyorum! Korkağın bi-
riyim! Herkesten daha korkağım! BUHUHU!

Oseaniks'in adı hiç kuşkusuz anlamsız değildir. Viking yelkeni altında her şey baba imajının korkutucu bir biçimde geri dönüşü gibi olup biter. Normanların korkusu şiddetli ve kanlı bir biçim altında düşlenen gerçek anlamda belli birtakım şeylerden korkuyu gizler gibidir. Yazarlar böylece Guduriks'le göçebe sürüsünün başının karikatürel imajı şef Grosbaf figürünü karşı karşıya getirerek eğlenirler. Karşı karşıya gelme ya da getirme en etkili komik unsurdur. Barbar, bir yaprak gibi titreyen genci kaldırır ve bir imkânsızlıkla karşı karşıya bırakır onu: Korkutma imkânsızlığı. Guduriks bir ayna oyununun tutsağıdır: Şefin isteği kendi çocuksuluğunun imgesini gönderir ona.

Yazarlar bu kahraman aracılığıyla 1960 yıllarının genç kuşağının yükselen kültürü içinde baba ilişkisinde belli bir çocuksuluğu mizahi bir tavırla sergiler gibi gözükürler.

Sezar'ın Tacı'nda Asteriks ve Obeliks Sezar'ın kâhyası, kendilerini evine alan ve ailesini tanıştıran zengin Claudius Quiquifus tarafından köle gibi satın alınırlar. Kadının ve çocukların solgun yüzlerine bakılınca zenginliğin getirdiği monotonluğun aile ocağını yavaş yavaş dağıttığı anlaşılır. Quiquifus Ailesi 1970'li yılların gelenekler ve modernite arasında kalmış, babanın yüksek bir sorumluluk üstlendiği bir burjuva ailesinin karikatürü gibidir. On sekiz yaş civarındaki iki çocuk da çok iyi yerlere gelme beklentisi içindedirler. Ama erkek çocuk kendisi için biçilmiş modele hiçbir biçimde uymaz. Zevk ve sefa âlemine dalar ve vaktini dışarıda geçirir. Babası onu sürekli sofraya davet ederek otoritesini sür-

dürmeye çalışır; bu laçka sefiş için son derece sıkıntı verici bir ritüeldir bu. Guduriks'in tersine Grakhus ataerkilliğe ve otoriteye düşmanlık beslemez ama belli bir kayıtsızlığın egemen olduğı derin bir uzaklaşma içindedir bu kurumlardan. Kahraman kendi saygınlık modelini oğullarından birine aktaramayan bir ailenin bunalmını gösterir. "Quiquifus" soyadı bu burjuva ortamının ötesinde ataerkil otoritenin krizinin kuşağı özgü olduğunu sezinletir. Böylece sokaktaki insanların anlatılmasıyla açılan albümün ilk sayfasından başlayarak mermer renkli el ilanları dağıtan uzun saçlı bir genç ki-birli bir tavırla yoldan geçen yetişkin birine hitap ederek şöyle der: "Gençliğe söyleyecek bir şeyiniz yok mu?" Büyüklerinin kültür modeline karşı çıkan protestocu 1968 kültürüne bir göz kırpması.

Asteriks, Cinsiyet Ayrımı Yapan Bir Çizgi Roman mı?

1960-70 yıllarının öteki önemli kültürel değişimi kadının statüsü ve evlilik düzeni içindeki bağımlılığıyla ilişkilidir. Bu bağlamda çok sayıda gözlem söz konusudur: İlk *Asteriks* albümlerinde kadınlar hiç görülmez neredeyse. Zorba, kaprisli ve hadımlaştırıcı bir kişilik olan Kleopatra dışında kadınların varlıkları anekdotlar aracılığıyla yansıtılmıştır. Bonemine adının telaffuz edilmesi için on birinci albümü, *Galya Kalkanı*'ni beklemek gerekmiştir. Psikanalist Laurence Ehrlich bu ağır seyreden evrimle alay eder.²² Özellikle *Asteriks Lejyoner*'de erkeklerin düşlerinin ideal güzelliğini karikatür şeklinde temsil eden Falbala kişiliği üstünde durur.

²² L. Ehrlich, 2001, s. 46-47.

1960'lı yılların sonunda gençliğin korunması yasasının baskısı sürmektedir ve çizgi roman öylesine titiz bir sansüre tabidir ki albümlerde kadınların yer alması yayın bağlamında işleri karmaşıktırmaktadır. Aynı dönemde Spirou, Tintin ve Gaston'un ne eşleri, ne birlikte yaşadıkları kadınlar ne de karşı cinsten arkadaşları vardır. Marsupilami'nin üveyik ormanında bir partneri vardır ve onunla buluşması gerginlik doludur, bir marsupilami yuvasında noktalanır ama sansür ilgilenmemiştir onlarla. Anarşist ve biraz açık saçık Fransız çizgi romanının ilk gerçek kahramanı Barbarella de Forest ise 1969'da sansüre tabi tutulur. Bununla birlikte kadın erotizminin izlenmesi *Asteriks*'te kadınların yerinin ikinci planda oluşunu gerçekten açıklayabilmiş değildir. René Goscinny'ye göre erotizm doğrudan doğruya, yönelmiş olduğu komik unsur içinde yer almaz. Kadınları karikatür çizgileriyle sunmak söz konusu olduğunda kendisine özgü bir ölçülülük içindedir.²³

Bununla birlikte 1970'te yayımlanan *Kavga* adlı albümden başlayarak kadınlar çarpıcı bir giriş yaparlar ve dizinin sonuna kadar hiç değişmeyecek, pek fazla çekici olmayan bir görünüm sunarlar. Dişiliğin tüm negatif basmakalıplıkları sunulur. Kadınlar sürekli dedikodu yaparlar. Kendilerini överler, birbirlerini kıskanırlar ve bazı önemsiz üstünlükleriyle gururlanmaya çalışırlar. Bu olumsuz karikatür birçok eleştirmeni çizgi romanı cinsiyet ayrımcılığıyla suçlama noktasına götürmüştür. 1983'te London Borough of Brent *Asteriks* albümlerini genel kütüphanelerinin raflarından kaldırma tehdidinde bile

²³ M.-A. Guillaume, 1997, s. 169, ve *DBD*, No. 16, 2002, 19.

bulunmuştur çünkü çizgi romanın kadınlar için çok aşağılayıcı olduğu iddiaları eksik olmuyordu.

Yazarlar bu tür suçlamalara karşı her zaman mizah yoluyla savunmuşlardır kendilerini. “*Ama bütün bunları nerede bulacaklar?*” diye sorar Asteriks kendi kendine *Galya’ya Dönüşte* ve küçük bir kız tarafından kadın düşmanı gibi görülür. Kadınların olumsuz bir biçimde karikatürize edilmelerinin nedenini daha çok dizinin jeneriklerinin zorlayıcılıklarında aramak gerekir.

Ütopik türe özgü bir zorlayıcılık. - Asteriks yazarlarının öykü bağlamında amaçları öncelikle ütopik bir mikro-toplum yaratmaktır. Bu toplumun belirgin özellikleri Galyalılık klişeleriyle uyum halinde komik kavgalardır. Bu düzenleme ilk başta kadınları sistem içine entegre edilecek hassas bir unsur oluşturan statüsünü mantıksal olarak saf dışı etmiştir. Gerçekten de dişi kahramanlar arzu ilişkisi sorununu sokarlar işin içine. Oysa erkekler aşkta anlatı yapısının tümü özel olarak tehdit edilmeden çok zor rakip olabilirler birbirlerine. Şu bir gerçek ki ütopik imgelem, toplumu bir bütün olarak kavrarken erotizmi daha çok bir bağımsızlık faktörü gibi görür. Ütopik tür çoğu zaman toplumsal uyumsuzluk nedeni olabilen arzu ilişkileri sorununu bir kenara bırakır. Yazarlar yavaş yavaş dişi kahramanları entegre etmeyi başarmışlardır. Bunlar gitgide daha etkili bir rol oynamakla birlikte yeterince açık seçik biçimde farklılaşmış ek niteliğinde bir bütünün parçasını oluştururlar. Öte yandan yazarlar bütün beylik konularını yineledikleri sıradan Fransa’nın geleneksel kültürünün karikatürel bir tablosunu çizerlerken arzu sorununu bütünüyle nötraliye etmişlerdir. Köy toplumu 1950 yıllarının Fransız top-

lumuna kök salmış ataerkil kültürün karikatürel aynasıdır. Bu durum onlara bir yandan sıradan Fransa'nın geleneksel kültürüyle alay ederken anlatı yapılarının işleyişini güçlendirme olanağı verir.

Böylece Abrarakursiks-Bonemine çifti ahlaksal gelenekçiliğin simgesel bir unsuru olur. Kadın evdedir, ev işlerini görür, yemek pişirir, bulaşık yıkar, kocasını yıkar ve giydirir. Sık sık öfkelenmesinin nedeni derin doyumsuzluktur. Bu durumda Abrarakursiks'in tepkisi kadınlara önerilen telafi mantığını açıklar: "Şefin karısı olmakla gururlanıyorsun gene de! Köyün birinci kadını! Benim şöhretimin birazı sana bulaşıyor!" Kendini ev işlerine feda etmenin tersi güç fantazmasıdır. Ve bu kendilerine önerilen tek kurtuluş yolu olduğuna göre kadınlar kocalarına duydukları arzuları vekalet yoluyla tatmin edeceklerdir. *Kavga*'da Asteriks'in bir kalkanın üstünde görülmesiyle kadınlar anında kocalarının köyün başına geçtiğini hayal ederler. Bu, komik unsur bağlamında bir ütopya tercihinin temsil ettiği bütün avantajın geçmişe dönük olduğunu söylemektir. Yazarlar bir iç model geliştiren doyumsuz kadın kahramanlar yaratmak için her türlü gizliliğe sahiptirler. Kadınlar evlerinde yoksunluklarını besledikçe davranışsal karikatür o kadar komik ve gelenekselcilikle alay da o kadar etkili olur.

Bu, dizinin üç önemli anlatı evrimi aracılığıyla kadının özgürleşmesini yansıtmasını engellemez hiçbir biçimde. Öncelikle *Kâhin*'de büyücü, kâhine sürpriz yapmak ve onun yalancı olduğunu kanıtlamak için kadınların sihirli iksir içmelerini ister. Burada söz konusu olan küçük bir devrimdir ve kısa süre sonra büyük bir başarısızlığı tadacak olan Ordralfabetiks yanılmaz burada:

Iksirin elde edilmesi erkek ve kadın arasındaki eşitliğin simgesel anlamda tanınmasının işaretidir. Öte yandan *Sezar'ın Hediyesi*'nden başlayarak kadınlar artık özellikle erkeklere özgü olmayan veda şöleninde ortaya çıkarlar. Nihayet *Büyük Yolculuk* albümünde dişilik ve analık simgesi olan balık iksirin hazırlanması için gerekli bir malzemedir. Ordralfabetiks veda şöleninde bir ağacın yanına gizlenir ve karısının bir tabak içinde kendisine ikram ettiği bir parça balığı yemek istemez. Balıkçılığın diş dünyasına dalmış kahramanın cinsiyet ayrımcılığı komik bir karşı özdeşleştirme işaretidir. Büyücü bundan böyle balığı iksirin vazgeçilmez bir malzemesi yaparken diş çizgiselliğinin totemik güce göre bir soyu üstlendiğini gösterir. Anne babayla aynı düzeyde ayırma gücünün yerini tutan bir unsurdur. Bundan böyle soyağacı sorunsalı cinsellikten arındırılmıştır.

Muamma Bir Çift: Agecanoniks ve Karısı

Öte yandan komik bir ikincil motif de dizinin ortasında bir muamma gibi durmaktadır: Agecanoniks ve karısından oluşan çift. Gerçekten de okuyucunun kafasını kesinlikle kurcalayan bir sorun vardır: Bu kadar güzel bir kadın böyle yaşlı biriyle ne yapar? Akla ilk gelen şey kadının kocasını aldatmasıdır ve bu durumda koca, boynuzlu ihtiyar figürünü temsil eder. Gerçekten de *Obeliks ve Arkadaşları*'nda menhir fabrikatörünün ilgisini çekmek için bütün çekiciliğini kullanır. Ama çizgiroman, daha çok, genç kadının gerçek aşkının Agecanoniks olduğunu anlatır bize. Sonsuzca soru soran bu uygunsuz birlikteliğin gerçek komik unsuru budur.

Agecanoniks ve karısı arasındaki yaş farkı karikatürel bir biçimde René Goscinny ve eşi arasındaki kuşak farkını hatırlatır. 26 Nisan 1967’de, o dönemde kırk bir yaşında olan senarist yirmi yedi yaşındaki güzel ve genç kadın Gilberte Polaro-Millo’yla evlenir; bu genç ve güzel kadının babası İtalyan asıllı Nice’li avukat ve baro başkanı ve annesi de ünlü bir Belçikalı ailenin kızıdır. 1965 yılında bir Akdeniz kruvaziyerinde tanışmışlar, daha sonra Gilberte’in Doğu Dilleri’nde Rusça öğrenimi gördüğü Paris’te buluşmuşlardır. 1968’de Agecanoniks’in, *Asteriks Olimpiyat Oyunları’nda* macerasının yayınlanması sırasında ortaya çıkması bu evlilik ve ilk çocuğun beklenmesiyle çakışır. Bu haydut aracılığıyla arzunun gücü teması bu mutlu döneme bağlı gözükür. “Çok yaşlı olmak” kırk yaşında olmak demektir: Bir rahibin kadın hizmetkârı olabilmek için kilisenin saptadığı yaş. Goscinny komik bir tersine çevirme olgusuyla bu kahramanın özellikleriyle gösteriliyor: Çok çekici bir genç kadınla evlenme yaşıdır bu. “İkinci kez evlenme yaşında evleniyorum” diyerek şaka yapmaktan hoşlanırdı senarist.

Köyün bütün kadınları arasında en özgür olan Agecanoniks’in eşidir. İhtiyar ev işleriyle ilgilenirken kadın özellikle kendini beğendirmeye ve güzel görünmeye çalışır. Agecanoniks karısının kalbine girme çabasını gösterirken bir yandan da onun tam bir özgürlükten yararlanmasına engel olmaz ve ziyafet masasında bir köylüyle dans ederken bravolarla teşvik eder onu. Aynı şekilde ihtiyar da *Obeliks ve Arkadaşları*’ndaki veda ziyafetinde bir köylü kadınla özgürce dans eder. Agecanoniks ve karısı modern bir çift örneği mi oluştururlar?

Çiftlerin aşk olgusuyla ilgili bazı işaretler vermele-
rinin ötesinde çift, tersine, tam bir komik karşı model
işlevi görür. René Goscinny güldürerek özgürleştirmeye
çalışır gibidir: Karı-koca arasında aşırı yaş farkı imajı.
Agecanoniks ve karısı René-Gilberte antiçiftidir. Önce-
likle “ata” Agecanoniks “yaşlı Fransa”yı temsil eden kah-
ramandır. *Sezar’ın Hediyesi*’nde açıkça gerici ve ırkçıdır,
köye yerleşen yeni gelenlere düşmandır. Agecanoniks
anti-Goscinny’dir yani, kendine belli bir mesafeden ba-
kan ve ırkçılığa karşı hoş bir kahramanın zıddıdır. Ayırı-
ca otoriter ve uzlaşmaz söylemi bütünüyle dışlanmıştır
çünkü Agecanoniks, evinde sözü geçmeyen biridir. Ke-
sinlikle karısına tabidir ve ona karşı çıkmaya asla cesa-
ret edemez.

O halde kafasını sadece fizik görünümüne takmış
olan bu kadın hakkında ne düşünmek gerekir? Çok in-
ce bir güzelliği temsil eder, tavır ve davranışlarının pro-
vasını yapar, pozlar takınır ve büyücünün iksirini yut-
tuktan sonra düşüncelerinden de anlaşılacağı gibi özel-
likle bütün çizgisini denetler: “İksir şişmanlatır mı?”
Onun mükemmel eş vizyonu geleneksel, zayıf kadını
koruyan kuvvetli erkek klişesine denk düşer. Görünür-
deki özgürlüğün arkasında, bu kahramanda çarpıcı olan
sadece modası geçmiş düşünceleridir. Çok büyük ihti-
malle René Goscinny gerici bir ihtiyar ve kocası tarafın-
dan desteklenen genç ve güzel bir kadın aracılığıyla
kendi çiftinin komik tersiyle temsil edilmiştir. Molière
1662’de *Kadınlar Mektebi*’nde benzer, komik bir araya
mesafe koyma yönteminden yararlanır: Zorba ihtiyar
Arnolphe bir karşı model ve karşıt durumu dolayısıyla
başkasına değer kazandıran kimse işlevi görür onun

için, buna karşılık aynı yıl 40 yaşındaki yazar kendisinden 20 yaş küçük Armande Béjart'la evlenir.

Bir anne-kız kişiliği. - Genç kadın Agecanoniks'in ileri yaşının hiçbir zaman farkında olmamıştır sanki. Onda olduğunu varsaydığı güçle aradaki fark o kadar büyüktür ki sadece tek bir açıklaması vardır bunun: Kadın kocası aracılığıyla düşlerindeki bir erkeği sevmektedir. Kendisini ihtiyara sunarken onun ikizi olan başka bir erkeğe, fantazmatik bir Agecanoniks'e sunar kendisini. Ve bu gölgenin malzemesi de kesinlikle erkeğin ileri yaşıdır.

Psikanaliz bu iki öznel planın arkasındaki baba imajını, ensest fantazmasıyla ilgili düşsel varlığı, bu çok yaşlı erkeği anında çözer. Bununla birlikte çizgi roman bizi her türlü aile kurumu referansını aşan bir yoruma doğru sürükler. Demircinin verdiği takma adla Agecanoniks "ata"dır (ancêtre). Ve "âge canonique" (kırk yaş; papazların kadın hizmetçileri için kilisenin istediği en aşağı yaş) örtük olarak kilise hukukuna yani din kuralları simgelerine gönderme yapar. Soyağacı sembolizmiyle yönetilen bir toplumda bu işaret bir referanstır. Bu yıpranmış ve öfkeli, ufak tefek ihtiyarın arkasında mitolojik bir baba gölgesi, bir soyun mantıksal simgesi vardır. Bir varsayımda bulunalım: Her türlü mantıksal tutarlılığa rağmen ihtiyarın genç kadına göre anlatılmaz cazibesi yaşı ilerlemiş bir erkekle neredeyse akrabalık işlevi gören bir soyaçekim simgesinin gizli kurumu arasındaki ilişkiye bağlıdır. Eğer bir ensest fantazması söz konusuysa bu, aile kurumundan farklı bir düzeydedir. Oysa her şey, mitolojik bir baba fantazmasına malzeme oluşturur gibi gözükürken Agecanoniks'in, sonunda genç

kadını anne olmaktan uzaklaştırması biçiminde olup bitir. Gerçekten de Agecanoniks ve eşinin oluşturduğu çift çocuksuzdur. Bu durum köyün öteki haneleriyle çelişir. Demirci ve karısının çocukları vardır, aynı şekilde Galyalıları ve Romalıları oynayan çocuklarının tartışmalarından anlaşılacağı gibi Ordralfabetik ve Lelosubmarin de çocuk sahibidirler. Bir düzine çocuk kavga eder ve bu, köyde çocuk yapan bir yığın aile hücresi bulunduğu işaretidir. Sadece Abrarakursiks ve Bonemine'in çocuğu yoktur. Bununla birlikte onların durumları farklıdır çünkü öyküyle ilgili bir gerekliliktir bu. Olası bir iktidar soyu teması bu istikrarsız, küçük demokrasi tablosunu bozar. Ayrıca şef ve karısı bütün köy için bir tür akrabalık örneği oluştururlar. *Kâhin*'de Asteriks ve Obeliks çiftin masasına davet edilirler ve çocukların çılgınca gülmeleri ve babanın cezalandırmalarıyla neredeyse yeniden oluşturulan bir aile sahnesine tanık olunur. Bu açıdan bakıldığında Agecanoniks ve karısı sembolik de olsa çocukları olmayan tek çifttir ve bu durum soyağacı kurumuna dayalı bir toplulukta ilgi çeker. Iksirin hamile bırakıp bırakmadığını öğrenebilme kaygısı genç kadında neredeyse hamile kalma korkusu gibi okunabilir. Ayrıca bir papazın yanında kadın hizmetçi olabilmek için kilisenin şart koştuğu minimum yaş olan kırk yaş kadının din adamını baştan çıkaramayacağını ve özellikle de hamile kalmayacağını çifte garantisiydi. Simgesel olarak Agecanoniks'in ileri yaşı genç kadının anne olmasını engelleyebilir miydi?

Psikanalize göre annelik Oidipusçu arzu sorunsalına bağlıdır. Bir çocuğun doğuşu anneyi soy zinciri düzeni içinde yer alma konumuna getirir... Babası dışında bir erkeğin karısı olarak ve annesi dışında başka bir ka-

dın olarak. Agecanoniks'le aşk ilişkisi bir ensest fantazmasını somutlaştırmış olsa da mitsel baba imajına yapışmış olan genç kadın kız konumundan ayrılamaz. Hatta kendi annesinin yerine bile geçer. Bu hiç kuşkusuz kocasıyla konuşmak için ana özellikleri almış olmasını açıklar. İhtiyar defalarca bir çocuk gibi azarlanmıştır: "Agecanonichou, hemen eve dön! Üşüyeceksin!" Agecanoniks'in eşi evlilik dışı çocuk yapan bir *anne-kız*'ın tersidir. Eski biçimsel vokabüler bu sözcükle doğacak çocukları toplumsal meşruiyet içine yerleştiren kutsallık dışında kızın yeri ve annenin yeri arasındaki simgesel değişimi mahkûm ediyordu.²⁴ Tersine, bir *kız-anne*'dir: Yaşı dolayısıyla hem saygı gösterdiği hem de çocuk muamelesi yaptığı bir ihtiyarın mitolojik ikiziyle evlendiğinden çocuk doğurmaktan uzak bir kız.

Çizgi roman kadınlara verilen yer bağlamında daha çok ilerici bir evrime tanıklık ettiğinden Agecanoniks ve eşi öylesine uyumsuz bir çift oluştururlar ki modernite, gelişme ya da özgürleşme üstüne her tür söylemden kaçır bu çift. Bu engel çok önemli bir komik buluştur.

²⁴ P. Legendre, 1985, s. 320-330. Legendre'a göre evlilik kurumunun simgesel işlevi ana babalar üretmektir. Kadın için söz konusu olan kızkılık konumundan ayrılmak ve meşru annelik kurgusu içinde yer almaktır. "Anne-kız" sözcüğü bu anlamda bir altüst olma durumuna işaret eder. Kızın yeri ve annenin yeri arasındaki simgesel dönemeç olmamıştır. Bugün evlenme ve evlenmeme çocuğu toplumsal meşruiyet içine yerleştiren söylem üstünde etkili değildir. Bununla birlikte antropoloğa göre yok edilmesi mümkün olmayan bir unsur vardır: Analık bağlamında görülen ensest özellikler. Çocuğun doğuşu anneyi, soy zinciri düzeninde yer alma konumuna getirir: Erkeklerle göre kadın yani sonuçta annesinden başka bir kadın ve babasından başka bir erkeğin karısı. Soyağacı bağlamında aktarım Oidipus imgesi ve arzusuna göre sürekli özne sorunsalını göndeme getirir.

SIYASETTEKİ DÖNÜŞÜMLER

Asteriks yazarları başka bir kesin evrimin tanıklarındır: 1970'li yıllarda devletin ekonomik marketing kuramlarına dönüşmesi. Siyaset için yeni bir çağın açılması söz konusudur. Gerçekten de yeni yönetim çağı iktidarın eski simgesel montajlarını geçersiz kılmıştır.

Siyasal Marketing ve Yönetim

Sezar *Obeliks ve Arkadaşları*'nda pazar ekonomisini geliştirerek köydeki uyumu bozmak için Yeni Azatlılar Okulu'ndan çıkmış "neark" Saugrenus'ye güvenir. Basit marketing kavramları "kampanya", "strateji" ve "hedef" bağlamında imparator bir askeri operasyonun söz konusu olduğuna inanır: "İşte hoşuma giden bir dil! Lejyonlarım savaşa hazır olmaları için emir vereceğim!" Tam bir anlaşmazlık, siyasetin iki çağı karşı karşıyadır burada. Sezar sarayı, tahtı, tacı ve ordusuyla eski devlet totemizmini temsil eder. Saugrenus ise "teknokratlar"ın çağdaş siyasiler kuşağının temsilcisidir. René Goscinny *Obeliks ve Arkadaşları*'nın önsözünde bu iki çağı ayıran kültür uçurumundan söz eder:

"Vatan tehlikede! Vahşi ve sinsi düşman kapımıza dayandı! Silah başına yurttaşlar! Yüce kurbanlar olmaya hazır olacağız ve kanımızın son damlasına kadar dövüşeceğiz ama Zaffer, kanatlarıyla gelip tunçtan kalplerimizi defne dallarıyla taçlandıracaktır!" Çok eskiden, patlayan bir savaş böyle anlatılıyordu bize. Bütün bunlar tutkulu ses titremeleriyle, titreyen solmuş yapraklarla ve uçuşan sert başlıklarla dile getiriliyordu. Bu hiç kuşkusuz teknokratların kaderimizi ele almalarından önceydi. Günümüzde ve aynı koşullarda, üs-

tünde koyu renk giysiler, çizgili gömlek bulunan ve sade bir kravat takmış, başı dik bir genç adam etkileyici bir sesle ve sakin bir şekilde şöyle derdi: “Son uluslararası konferanslar haklı olarak beklediğimiz sonuçları vermediğinden bir çatışma durumu gelişti. Dolayısıyla mevcut konjonktürde bir genel seferberlik mevzuatının düşünülmesi gereklidir; bu mevzuat bize yaşadığımız krizi ulusal çıkarlarımız bağlamında doyurucu bir biçimde aşma olanağı verecektir.”²⁵

Eski düzen teknokratlarının farkı sadece dillerinde değildir, sembolik düzenin yerini bütünüyle teknisyen bir düzenin alması söz konusudur bu bağlamda. Ve Goscinny Birinci Dünya Savaşı döneminde modern iletişim tekniklerini aktarma konusundaki anakronizmle eğlenir:

Tüm teknokratik çarklar anında devreye girecekler ve bu arada bilgisayarlar da televizyon haberciliği çağında bize Alsace-Lorraine’i elimizde tutma şansımızın yüzde 51,2-52,4 arasında olduğunu öğretecektir. Tabii bu oran bizim kampanyalarımıza karşı böğüren vahşi düşman bilgisayarları tarafından yalanlanacaktır.²⁶

Senaristin “ticari reklam sorunlarında daha uzmanlaşmış” “bir teknokrat” gibi gösterdiği Saugrenus toplumsal ilişkileri Sezar’ın yerine götürebilecek düzeyde biri gibi gözükür. Güç kullanmadan isyancıların nasıl dağıtılacağını bilir. Toplum içinde bazı bireylerin ticari başarısını yapay bir biçimde ön plana çıkararak bireysel ilgi kültürünü geliştirir. Ve o zaman direnişçilerin gücü-

²⁵ *Nouvel Observateur*, No. 598, 28 Nisan 1976. © 1976 “*Nouvel Observateur*”ün izniyle.

²⁶ *Agy*.

nü oluşturan dayanışma çöker. Yönetim okulunda öğrendiği mesleki bir tekniktir bu. Onu uygularken en köklü kolektif protesto yöntemlerinin hakkından geldiğini iddia eder. Strateji mükemmel bir biçimde başarılı olmuştur ve devlet onun yönetiminde birdenbire gerçek bir ticari işletmeye dönüşür. Sezar her anlamda aşılmıştır. Ve neark onun yerine tarihsel aktarımlar bile yapar:

SAUGRENUS: Barışın bedeli yoktur... Barış istiyorsan...

SEZAR: Yavrum, tarihsel sözler, alea jacta est ve burada bütün bunlar benden sorulur!

Sezar'ın kendi kişisel mitini oluşturan simgesel ayrıcalıklara sarılması Saugrenus'nün kendisiyle "kötü bir Fransızca" konuşmasına engel değildir... İmparatorun marketing teorisi konusunda tam cahilliği onu basit düşünceli biri yapmıştır sanki: "Ben senin orada birçok menhiri kolayca satabildiğine inansam." İşte genç teknokrat totem-devlete geleneksel toplumların yöneticisi imparator gibi yüksekte bakıyor.

René Goscinny yetmişli yıllarda gerçekleşen bir değişimi gösterir: Enarklar bundan böyle devlet yönetimini bir teknoloji, ekonomiye eklenmiş tekniklerin tüketilmesi gibi düşünmüşlerdir. 1976'da bu yeni dönüşüm yazarlar için yeni bir yüz kazanmıştır: Karikatürü Saugrenus olan, Mayıs 1974'ten beri Fransa'nın genç başbakanı Jacques Chirac. René Goscinny yönetimin yeni ekonomik ve teknik kriterlere dönüşümünü göstermek amacıyla bu referanstan yararlanır. *Obeliks ve Arkadaşları*'nin önsözünde toplumsal davranışlara ve kültürel ürünlere etiket vuran uzmanların raporlarının modern siyasal çağını anlatır böylece.

Onların burada, her yerde olduklarını, beni ve benim için düşündüklerini bilmesem kendimden tiksiniyordim. Beni araştırma zahmetine katlanıyorlar ve hatta çoğu zaman fikirleri olmayanların tarafını tutarak onların cesaretlerini kırdığımda benim düşüncelerimi dikkate almakta hiç duraksamıyorlar ve benim pek ilginç olmayan kekelemelerimle pahalı bilgisayarlarını besliyorlar. Benim zevklerimi, motivasyonlarımı biliyorlar. Benim gittiğim restoranların mutfaklarındalar, arabamın sirkülasyonunu ve park edilmesini ayarlıyorlar, vergi formüllerlerimi dolduruyorlar ve araya soktukları bir bilgisayar aracılığıyla beni muayene ve tedavi etmeye hazırlanıyorlar. Dinlenme zamanlarımı programlıyorlar, boş zamanlarım, okumalarım, müzik dinleme zamanlarının konusunda düzenlemeler yapıyorlar, hatta teknokratlar dünyanın bütün altınları karşılığında değilse bile kişisel kıyafetlerimin temizliğiyle ilgilenmeden önce alışkın olduğum markadan iki varil karşılığında bile razı olmaya-
cağım çamaşırlarımı yıkama işini bile üstleniyorlar.²⁷

İktidar bundan böyle insanlar arasında olumlu ilişkilere yönelik büyük bir yönetim ve bilim makinesi gibi tasarlanıyor. Yönetimin ekonomik ölçütlere dönüşmesiyle ve yöntemlerinin yönetim pazarı aracılığıyla satışa çıkarılmasıyla Sezar devleti miyadını doldurmuş gözüküyor. Totem devlet iktidarın sembolik etkisinin geçtiği bir gerileme midir? Çizgi roman reklam marketinginin işgal ettiği o olağanüstü yeri, gelişmekte olan toplumsal olguyu gösteriyor gibidir.

İktidarda Reklam

Asteriks albümleri tümüyle parodik bir ticari markalar dünyası önerirler: Uniprix, Amora, hardalın tanrıçası ya

²⁷ Agy.

da BF, British Petroleum logosuyla birlikte Bon Foin servis istasyonu. *Asteriks İsviçre'de'de* kahramanlar 1970'te bir petrolcü tarafından yaratılan reklam kahramanı Antariks'e rastlarlar. Reklam dünyasından alınan bu markalar yazarlar tarafından yeni bir folklorik repertuvar olarak kullanılmıştır: Parodi oyununa bütünüyle uyurlanabilen yeni bir ortak referans fonu.

Goscinnny ve Uderzo reklam dünyasını çok iyi tanır- lar. 1940'lı yılların sonunda çizgi roman kayda değer hiçbir mesleki perspektif sunmaz, çırak desinatörler de çoğu zaman bu sektöre yöneliyorlardı. 1946'da bu dün- yaya yeni giren bir ajans, *Publicis* Colgate reklamı için Uderzo'ya başvurur. 1956'da *Bonnes Soirées*'ye bağlı *World Press*'in reklam şefi Jean Hébrard iki yazara Charlier'yle birlikte kendi reklam ajanslarını kurma önerisini getirir: Edifrance. Ve Pupier çikolotaları için küçük çapta bir yayın organı olan *Pistolin*'i çıkarmaya başlarlar. *Asteriks* yazarları Petrole Hahn markası için 1961'de *Tintin*'de çıkan *La Famille Cockalane*'i (Coc- kalene Ailesi) yaratırlar. Bu alanda başarı kazandıktan sonra Goscinnny ve Uderzo reklam çizgi romanları yap- mazlar artık. Bu dünyayla işbirliği bazı markalar için kahramanlarını "kullandırmakla" sınırlı kalacaktır. Do- layısıyla yazarlar reklama karşı *a priori* negatif bir tavır içinde değildirler. Marka parodileri okuyucuya yönel- tilmiş, Hergé, Greg ya da Franquin'in çalışmalarına ben- zer suç ortaklığının göz kırpmaları gibidir.²⁸

²⁸ Sözgelimi *Spiru*'nun maceralarında "Marzano" olan içkiler Martini ve Cinzano, "Miserati" olan araba markası "Maserati" ve "Phlups" olan Philips. Greg düşsel markalar yaratır: Baba Talon'un birası *Hops*, "Troudair" şirketi, "Pacfico" kulübü, "Tequila del diablo" ve "Caramba Papa" içkileri. Hergé dünyasının iki reklam yıldızı "Brol" marka artıci ve Haddock'un çok sevdiği "Loch Lomond" marka viskidir.

1976'da René Goscinny *Obeliks ve Arkadaşları* macerasının önsözünde yüzyıl başındaki reklamları sempatiyle anar: "Montparnasse'ın bohem sanatçılarından biri tarafından gerçekleştirilen ve "bugün hayranlıkla seyrettiğimiz o harika afişler." Goscinny'nin nostaljisi *marketing* uzmanlarının yeni çağ eleştirisini daha bir keskinleştirir. 1976'da iki yazar tarafından kurulan Idefix Stüdyoları büyük harcamalara karşı çıkar ve PubliArt yönetimine animasyon filmlerinde yeni reklam pazarları bulma çağrısı yapar. Bu, senarist için "ürün"den, "rekabet gücü zayıf pazarlar"dan, "tüketici kategorileri"nden ve "operasyonel araştırma süreçleri"nden söz edilen "brainstorming" ve "yaratıcılık konferansları" dünyasını keşfetme fırsatıdır. *Obeliks ve Arkadaşları*'nda Saugrenus potansiyel bir "hedef"i daha iyi kuşatabilmek için müşterilerin genel motivasyonunu tanımlamaya çalışır. Menhir talebi sıfır olunca "potansiyel tüketicide dinamik bir ihtiyaç yaratmaya" çalışır, sonra ürün kalitelerine bağlı sosyopsikolojik bir pazar tanımı yaparak bir "pozisyon alma stratejisi" geliştirir. Böylece reklam kampanyası birçok eksen üzerinde gelişecektir: Birincisi mutlu bir aile ve çocuğu aracılığıyla gözlerin mermer levhanın sol tarafındaki ürüne çevrildiği istikrarlı aile eksenidir ve burada şu slogan kullanılır: "En pahalı arzunuz... BİR MENHİR." İkincisi aydınlık bir fon üstünde sağa doğru yükselen bir menhir aracılığıyla erkeklik gücü eksenidir. Reklam sloganı Dubonnet aperitifi markasının ünlü sloganının parodisidir: "Güzel, iri, menhir." Üçüncü eksen toplumsal güçtür. Varlıklı bir vatandaş, mülkünün bahçesinde, gözlerini çimenliğin sağ tarafındaki bir menhire çevirmiş dinlenirken gösterilmiştir: "Bir villanız, bir arabanız, köleleriniz var... AMA

MENHİRİNİZ VAR MI?” Bu iki eksen sirk oyunlarında “jingle”ın gerçek atası reklam müziği biçiminde yinelenmiştir:

GENÇLEŞTİĞİMİ HISSEDİYORUM
ÇÜNKÜ BİR MENHİRİM VAR
GÜZEL BİR GELECEK İSTİYORSANIZ
BİR MENHİR ALIN...

Menhirin niteliklerinin “yoğun biçimde yinelenmesi”nde medyaların ve araçların değişmesinden hoşnut olmayan Saugrenus, ticari çekiciliği desteklemek ve güçlendirmek amacıyla yan ürünler yaratır. Togalar (eski Romalıların giydiği ihram), mücevherler, güneş saatleri üretir, motif ya da kakmalı obje biçiminde menhire gönderme yapar.

Obeliks ve Arkadaşları’nın önsözünde René Goscinny, güvenilir ellerde olmakla ironik bir biçimde övünerek genç marketing kurtlarının dilini anımsatır.

[...] bu asker keşişler bize hedeflerden, pazarlardan, doğru nişan alma, hedefi tutturma, gücümüzü yoğunlaştırma, stratejiden söz ediyorlar ve hatta coşma, kendinden geçme dönemlerinde rakibi yani tüketiciyi biraz hırpalamadan söz ediyorlar.

Senarist ticari etkinliğin içinde gizli bir şiddet barındırdığını söylemek istiyor. Marketing, insanı tüketme arzusu yönlendirilebilir olan, önceden biçimlendirilmiş bir obje gibi düşünüyor. Ve tüketicinin kurbanı olduğu reklam savaşı bilinçöncesi bir öznellik alanında kazanılmış gözükür. Ama marka sahibinin benimsediği pozisyon daha yapıcıdır. René Goscinny keskin ironisiyle reklam marketinginin verdiği ilginç iktidar konumunu sezinletir.

Hedefin dışında olan ve benim yaptıklarımla hiçbir biçimde ilgilenmeyen bütün bu insanları hor görüyorum! Buna karşılık benim potansiyel müşterilerime ayrılmış dar pazarda tepişip duran bu olağanüstü küçük silüetleri de çok seviyorum! Vahşice hırpalanmalarından da endişe ediyorum ne-redeyse.

Reklam bilinçlere yeni bir egemenlik alanının yolunu mu gösterecektir?

Reklam, Yeni Bir Dogmatik

Sezar'ın Tacı'nda "chez Tifus" ticari markası saygın bir referans, sosyal etiketin hiyerarşik zirvesini oluşturur. Sezar'ın sarayının kâhyası ünlü tüccardan köle bulur ve Asteriks ve Obeliks'i iki önemli şahsiyet olarak satın alır. "Chez Tifus" damgalı iki Galyalı, küçük ailenin gözünde dikkat edilmesi gereken değerli "biblolar"dır. Onlar gelmeden önce aile sıkıntı içindedir ve baba ticari markanın temsil ettiği bu fetiş çevresinde yeni bir seferberlik oluşturabileceği umudundadır.

Asteriks ve Obeliks mutlaka yeniden satılmayı isterler ve ellerine geçirdikleri bütün malzemelerle kuvvet verici bir yemek yaparlar. Ama Quiquifus'ların heyecan ve coşku veren bütün evrelerden geçmiş olmaları bir işe yaramaz, sonuç başarısız olur. Çocuk şöenlerin sabahında ayılmasını sağlayacak bir yemek pişirdikleri için Galyalıları teşekkür eder ve baba da delikanlıyla aynı düşüncede olmaktan mutluluk duyar. Ve Galyalıları bütün gece gürültü patırtı çıkarmaya karar verirler. Kazanlara vurarak evin içinde dolaşırlar. Bu arada geceki şamatadan esinlenen ev sahibesi kocasının boynuna sarılır ve onu bir "sürpriz safahat âlemi" düzenlemesi için ikna

eder. Ev sahipleri evin kâhyasının keyfini kaçırarak Galyalıları aşağılamayı hiçbir zaman düşünmemişlerdir.

GARDEFREJUS: Üstat, onları kırbaçlamak zorunda mıyım?
CAIUS QUIQUILFUS: Chez Tifus malını kırbaçlamak öyle mi?... Sen Galyalıların ağaçların üstünde bittiklerini mi sa-
nıyorsun?

Çift, olayların mantığına ters bir biçimde “chez Tifus” markasına irrasyonel bir biçimde inanır. Ticari simgenin öyle bir aurası vardır ki aile alışkanlıklarını değiştirmek ister ve kendi inanç dünyasını tartışmaktansa her şeyi iyi yanından alır. “Chez Tifus”ten gelen her şey mutlaka kusursuzdur. Asteriks’e göre gece düzenlenen şölen bir Galya geleneğidir ve buna göre şölen anında bir meşruiyet kazanır, varlık nedeni olur, eğlenme arzuları doğurur. Quiquilfus’a göre “chez Tifus” markası egemen olduğu söylenebilecek bir auradan yararlanır ve bu, daha önceki sayfalarda aktarılan tüccar ve peykesinin sıradan gerçekliğiyle komik biçimde çelişir. Yazarlar reklam bağlamında işlevi modern laik kültürden yararlanan simgeye -burada ticari marka inancı- inanç olgusu üstünde dururlar. Tifus “Jül Sezar’ın resmi üstencisi”dir ve ilk başta markanın aurasının bütünüyle imparatorun figürüne yönelik bu sembolik aracıya bağlı olduğu düşünülebilir. Öte yandan bu epizod, “Roma” sözcüğünün, hükümdarın portresi ve tacın iktidarı elinde tutan kişinin ötesinde siyasal egemenliğin simgeleri gibi görüldüğü *Sezar’ın Tacı* albümünde de yer alır. Çizgi roman bu durumda başka bir şey esinler: Reklam markasının mutlak bir gösteren olarak egemen bir amblem düzeyine ulaşabilmesi olasılığı. “Chez Tifus” markasına olan irrasyonel inanç reklamın neredeyse dinsel içerikli

büyülü bir söylemle örtüştüğü düşüncesini esinler. Endüstriyel modernite içinde marka şaşırtıcı bir etki yaratır. Kendi simge iktidarının ve üründen bağımsız olarak bu iktidarın mutlak özelliğinin habercisidir. Bu açıdan bakıldığında *Obeliks ve Arkadaşları* albümü yepyeni özellikler kazanmıştır. René Goscinny önsözde ticari marketing uzmanlarını “asker keşişler” olarak nitelerken reklam konusunda kendi düşüncelerini egemen kılma eğilimlerini örtük biçimde yeni bir övgü üslubuyla özdeşleştirir. Doğrulama söylemi olarak reklam biliniyordu. Bundan böyle fetiş koşullarının yaratılması üstüne bir ders alanı keşfedilmektedir. Ticari reklam siyasetin yerine geçerek iktidarın simgesel etkisini yönlendirebilecek koşullara sahip midir? *Obeliks ve Arkadaşları*’nda Totem-devletin marketing yönetimi karşısında geri çekilmesi bu düşünceye ışık tutuyor. Bundan böyle büyük özdeşleştirici imajları yönlendiren ticari reklamdır bu bağlamda söz konusu olan.

Dogmatiklik iktidarın gerçeği dile getirmek için var olduğuna inanıyormuş gibi gözükmekten ibarettir. Oysa *Asteriks* sosyal devleti yöneten mesaj üretiminin geçtiği yeni büyüleyici alanın artık din değil, gerçek anlamda siyaset değil reklam olduğunu anlatmak ister. *Tanrıların Mülkü*’nde kentsel kompleksleri yücelten mermer “sert ve katı maddeler” küçük madeni reklam levhalarının ötesinde, yeni insanın yaşamını anlatan ütöpik din tabletleridir. Tüm yaşam alanları dikkate alınmıştır: İş, ev, boş vakitler, çocukların eğitimi. Bu durumda yazarlar kurallar koyan yeni kesin söylemin fantazmatik çekirdeğini oluşturmuş gözüküyorlar: Uyruk-kral ütopyası. Sürekli yinelenen müşteri tanrı özdeşliği tanıklık eder bu duruma:

Tanrı gibi yaşamak ister miydiniz? O zaman... TANRILARIN MÜLKÜ SİZİNDİR! [...] SAĞLIKLI VE MUTLU BİR YAŞAM, TANRILARA YARAŞIR BİR YAŞAM!

Reklam en küçük arzuların doyurulabileceği mutlak bir eksiksizlik düşünüyü reddederken her bireyi kısıtlamaya yönelik yasak referansını atlar. Tersine, müşteriye çekmek için narsisist bir düşünün güvencesi gibidir.

Bireylerle ilgili bu kolektif inancın öznel etkilerinin neler olabileceği sorgulanabilir. Kendisini Napolyon sanan alegorik deli imajı teokratik temellerinden arınmış modern devletin siyasal dönemine denk düşüyordu. Sosyal devletin reklam çağına denk düşebilecek yeni patoloji hangisidir? Yazarlar öncelikle geleneksel toplum bireyleriyle ilgili bu yeni dogmatikliğin öznel sonuçlarını ele alıyorlar.

Yeni Bir Emperyal Mutlakiyetçilik

Tanrıların Mülkü'ne yakın olmak Galya toplumunun sürekliliğini tehlikeli biçimde tehdit eder. Ekonomi alanında turist akını ve yoğun para girişi değiş tokuş sistemini bitirir. Romalılar o kadar güçlü bir satın alma gücüne sahip olurlar ki bu durum fiyatları birdenbire yükseltir. Hayat pahalılığı artar ve yaşamlarını tekrar turizm alanına dönerek kazanmak zorunda olan vatandaşların yaşamı nazik dengelere oturur. Bununla birlikte bu ekonomi mantığına simgesel bir şiddet eşlik eder. Gerçekten de uyruk-kralın ticari dogmatikliği mitolojik köy montajlarını folklor düzeyine indirger. "Otantik" zanaatkarlığa ilgi duyan Romalı kiracılar koruyucu işlevleri olan simgeleri satın almak isterler: Obeliks'in menhir-

leri, şefin kalkanı ve büyücünün kazanı. Oysa simgesel değeri herhangi bir ticari değere indirgenemeyecek ve fiyat biçilemeyecek objeler söz konusudur. Bu koşullara uyarlanmak zorunda olan ve kazanç hırsının çekiciliğine kapılan küçük topluluk, simgelerinin ucuzlaması durumuna teslim olur. Herkes tutsak ya da antikacı olur.

Bu ikili mantığın şiddet tepkileri doğurması anlaşılır. *Tanrıların Mülkü*nde Obeliks, kurgu düzleminde köyün derin dönüşümünün getirdiği öznel etkiyi oynar. Kana susamış vahşi bir hayvan gibi homurdanarak bir turist çifte saldırır. Okuyucu geriye dönük olarak kahramanın bir rol oynadığını anlar:

ASTERIKS: Ama bu kadar vahşi bir havaya nasıl bürünebiliyorsun Obeliks?

OBELIKS: Huysuz olduğunda Idefiks'i gözlemledim!

Bu yanıt maceranın başındaki Idefiks'in şiddetine gönderme yapar: Kesilecek ağaçları seçmekte olan mimar Anglaigus'ü ısırması. Bir başka deyişle simgesel olarak kimliği oluşturan kurgu montajları tehdit altında olduğunda olası bir şiddet boşalmasını beklemek gerekir. Bu şiddet kurumların doğrudan doğruya bir akrabalık işlevi gördüğünü düşünen Obeliks gibi çok hassaslaşmış insanları etkileyebilir. Burada olağanüstü bir antropolojik sezgi söz konusudur. Ekonomik emperyalizmin etkisindeki geleneksel toplumların simgesel anlamda yapılarının bozulmasına gönderme yapar.

Ve işte çizgi roman verilerinin altüst olmasına tanık oluyoruz. Galyalılar Roma ve Mısır'a uygarlık ideali olarak simgesel bir güçler ayrılığı ilkesini ihraç ederlerken birdenbire reddettikleri bir modernitenin kendilerine

dışarıdan empoze edilmesi durumuyla karşı karşıya kalmışlardır. Bu durumda yazarların, kültür çatışması adına, mitolojik bir temelin başka bir mitolojik temelle değiştirilmesinin her durumda reddedilmesi gerektiği düşüncesini mi savunmaları gerekiyordu?

Obeliks'in taklit ettiği şiddet, bir toplumun ekonomik ve sembolik montajları bir dış modelin zorlamasıyla doğrudan doğruya tehdit edildiğinde olası bir gerici ve tutucu tepki riski oluşturur. Marcel Gauchet'ye göre bu tutuculuk ve gericilik "sahip oldukları temellerle böyle bir şeyi sahiplenmeyeceklerinin kesin olduğu kabul edilen toplumlarda Batı modernitesine karşı dışarıdan bir saldırı şeklinde gelen kimliksel bir tepkidir."²⁹ Açık tepkileri aşında kimliksel temellerini oluşturan inançlar çerçevesinde umutsuz bir çabayı gizler. Marcel Gauchet'nin analizi belirleyicidir ama görece olarak etnikmerkezcidir... Kimliksel içe kapanma pozitif ve gerekli olduğu kabul edilen tarihsel evrim karşısında sadece bir uyarlanma sorunundan kaynaklanıyormuş gibi anlaşılır... Özellikle modern toplumlarda görülen ekonomik ve simgesel şiddet temelinin sorgulamaktan kaçınılmıştır bu analizde. *Asteriks ve Kleopatra*'da iktidarın yeni yüzü, bir dış modernitenin getirisi olmasına rağmen Mısırlılar tarafından niçin hemen benimsenmiştir? Ve niçin *Tanrıların Mülkü*'nde ön plana çıkmış gözükken bu durum reddedilmiştir?

Çizgi roman bir yanıt getiriyor: Çağdaş sosyal sistemin son dönüşümünde uygarlık idealine göre bir gerileme içinde görülür. Böylelikle yazarlar uyruk-kralın reklam ve ticaret dogmasını yeni ve sapkın bir kurban

²⁹ R. Debray, M. Gachet, 2003, s. 7-8.

düzeni şeklinde sunarlar. *Tanrıların Mülkü*'nde Guy Lux diye birinin karikatürel bir biçimde canlandırdığı televizyonda piyango parodisi, cesetlerin yerlerde süründüğü bir sirk arenasında sahnelenmiştir:

[...] son gladyatör çifti de birbirlerini öldürdüler ve oyunların düzenleyicisi ünlü Guilius arenanın ortasına geldi.

Yazarlar televizyonlardaki ticaret oyunlarını modern sirk oyunları gibi sunuyorlar. Eğer durum buysa kurbanları kimlerdir bu oyunların? Animatör Guilius birbirlerini öldüren “sempatik gladyatörler”i alkışlattıktan sonra “sempatik seyircileri” arenada ödülünü almaya giden “sempatik galip”i alkışlamaya davet eder. İşte yeni sistemin kurbanları: Televizyon seyircileri ve kurayla belirlenen temsilcileri. Reklam marketinginin “hırpaladığı” “hedefler” onlardır ve her halükârda müşteri-tanrı ya da uyruk-kral dogmatizmini benimsemek durumunda bırakılmışlardır. *“Tanrıların Mülkü”*nde galip, siyasal dolandırıcılığın kurbanı olan saf biri değildir. Tutkulu karısının tersine bu yeni ütöpik ideali nakit para karşılığı benimsemez. Ama ödülü kabul etmek zorundadır:

-Söyleyin bakalım... Ya Galya'ya gitmeyi reddedersem!

-O zaman arenada kalırsınız ve aslanları koyveririz.

-Peki kabul ediyorum...

-DUYDUNUZ MU? KABUL EDİYOR! SEMPATİK GALİP ALKIŞLANIYOR!

Guilius'un cevabı kurbanların aslında seyirciler olduğu bir kurban mantığının gerekçesi olduğunu doğrular. Uyruk-kral dogmatizminin ekonomik ve ruhsal sonuçlarının getirdiği sıkıntıları çekmek onlara düşer. Esas olan

sanayi sisteminin işlemesi ve emperyal yayılmasını gerçekleştirebilmesi için daha korkunç bir hale gelmesidir. Ayrıca özellikle öteki sistemleri ekonomik ve simgesel olarak bozmak için mimari ütopyaı teşvik eden Sezar'ın amacı da budur. Kısa bir süre içinde köy “uyarlanmaya ya da kaybolmaya mahkûm!” bir amforakent olacaktır kesinlikle. Galip gelen ise bu sömürge oyununu yutmaz:

Bütün bunlar çok güzel ama Galya'da öyle kentler var ki bunlar kesinlikle...

Böylece albüm geleneksel toplumların maruz kaldıkları ekonomik şiddetin ötesinde şiddetle reddedilmelerinin doğurabileceği sonuçları gösterir: Kimliksel içe kapanmayı getiren kültürel çatışmalar değil, modern toplumların uygarlık idealine göre gerilemesidir. Uyruk-kralın ticari dogması simgesel olarak kalıcı bir model oluşturmaz büyük olasılıkla. Bu model dışarıdan sınırsız olanın yönetilmesi, simgelerden arındırılmış bir sistem olarak gözükür ve bu durum geleneksel toplumlar için doğrudan bir saldırı oluşturur. Yeni söylem dogmatikliği reddetmesinin arkasında, aslında mutlakçı bir emperyal mantıktan gelir: Devletlerin kendi çıkarlarını bir tuttukları ticari markaların ve işlerin mantığı.

Sonuç olarak yazarlar hümanist ve ilerici bir bireyciliği savunurlar ve bu bireycilik kültürel gelenekçiliği, marketingin kısıtlanmasını ve de protestocu kültürün aşırılıklarını reddeder. Özyönetimci sendikacılık ve Living Theatre'ın anarşist ütopyasıyla alay etme özellikle genç 1968 kuşağıyla ters düşen farklılıklara gönderme yapar.

Ve yazarlar gene hümanist bir bireycilik adına ekonomik ve sosyal yaşamı düzenleyeceği iddia edilen ve bilimsel olduğu söylenen yeni bir yönetim düzeninin egemen olmasından endişe duyarlar. Uyruk-kral çağını anlatan, bir yandan da bu kralı manipüle edilebilen bir müşteri durumuna indirgeyen çifte söylemde medya ve reklam aynası yeni bir *imperium* kurar: Ticari markalar ve işler imperiumu. Bu yeni dogmatizm folklor düzeyine indirgenmiş rakip simge sistemlerini yok edecek gibi gözükmektedir. Ve çizgi roman bu tür bir kurumsuzlaşmanın getirebileceği şiddeti sezinletmektedir. Şok dalgası sadece geleneksel toplumları etkilemez. Totem-devlet de miyadını doldurmuş gözükmektedir. Yöntemlerini benimsediği bu yeni iktidarın hizmetine girmiştir.

Sonuç

Bu çalışmanın sonunda *Asteriks* başlı başına bir dünya gibi karşımıza çıkıyor: Çok eski dönemlere, “atalarımız Galyalıları” dönemine gönderme yapan ve insanın kökleri üstüne derin bir semantik geliştiren bir dünya. Buna göre bu yapının gerçek anlamda çağdaş bir “mit”in belirgin özelliklerini gösterip göstermediği tartışılabilir. Bu, ayrıca özellikle diziye ayrılmış *Ethnologie française* dergisinin bir sayısının başlığıdır.¹ Çizgi roman iktidarın bireyler üstündeki simgesel etkisini sorgular... Kurumlar sanki bir akrabalık işlevi görüyorlarmış gibi... Teokratik toplumlardan modern demokrasilerin liberalizmine kadar farklı siyasal konfigürasyonları bütün boyutları ve arka planıyla birlikte sergiler. Ve bu tarihsel bakış yaşanan çağın anlaşılması için kurucu bir işleve sahipmiş gibi gözükür. Marcel Detienne’e göre mit “bir kültürün sembolizmini, eylemlerini, uygulamalarını, ey-

¹ *Astérix, un mythe et ses figures, Ethnologie française, XXVIII, 3, 1998.*

lem durumundaki sistem olarak kendisini oluşturan her şeyi açıklayan öyküdür”² ve bu bağlamda modernite-
mizin temellerini kendi tarzında biçimlendiren *Asteriks*’in bu özelliğe sahip olup olmadığı sorusu gündeme
gelebilir. Çünkü tarih fonu üstündeki ütöpik bir çerçeve-
veye oturmuş olan bu fantezist kökenler anlatısı çağımız
için bir paradigma değerine sahip olabilir. Dizi ayrıca
daha önce gördüğümüz gibi kendi aşkın yanılsamasını,
dinsel olmayan kendi örtük metafiziğini de geliştirir ama
kategorileriyle bütünüyle mantıksal bir işleyişe bağlıdır.
İrdelenen sadece toplumların yapısı değil aynı zamanda
farklılaşma sürecidir. *Asteriks* bizi kendi tarzında bire-
yin tarihöncesine doğru götürür ve bireysel aklın geliş-
mesi konusunda kendi vizyonunu sahneye çıkarır. Bu
yapılanma her zaman kolektif kurumlarla bağlantılıdır,
dolayısıyla konuya bir derinlik ve yansıma verir ve böy-
lelikle mitsel anlatıyla yakınlaşır. Dizinin uluslararası
başarısı bu “özcü” yorumu destekler gibidir.

Böyle bir okumanın kendine göre bir tutarlılığı var-
dır hiç kuşkusuz ama değerlendirilmesi gereken nostal-
jik ve ödünleyici bir boyutla ağırlaştırılmış gözükür.
Tarihte yerini almış, basit bir çizgi roman yaratımının
mutlak sahibinin hatırlanmasının doğru olacağını dü-
şünmek gerekir daha çok. Buna karşılık mitler anonim
öykülerdir, kökenlerini bilmek mümkün olmayabilir,
kuşaktan kuşağa sözlü olarak iletilen, tekrar tekrar bi-
çimlendirilmiş, yenilenmiş kolektif yaratımlardır. Ayırı-
ca *Asteriks* açık bir biçimde, bütünüyle fantezist bir
yapıtken mitler bunları anlatan toplumlar tarafından
gerçek kabul edilirler. Bu mitler bir iddiayı gerçek dü-

² “Mythe” maddesi, *Encyclopedia Universalis*, c. 15, Paris, 2002, s. 1050.

zeyine yükseltirler, toplumsal örgütlenme itici güçlerinin oluşturdukları inançları güçlendirirler. Eylem paradigmaları ve bütün toplumlar için mitler oluştururlar. Anlatı biçimleri özellikle kutsal bir ifade gücüne sahiptir ve bu güç modern toplumların hiçbir edebi yaratımında kesinlikle görülmez. *Asteriks* tersine özellikle bireylere hitap eder ve hiçbir açınlama, hiçbir kolektif yazgı vaat etmez. Dizi kendi içinde mitik temalar ya da yapılar barındırsa da bunlar tarih içinde yer alırlar ve içinde yer aldıkları toplumun durumuna göre biçimlendirilirler. Dolayısıyla *Asteriks*'in durumu kesinlikle görelidir. Bu hiç kuşkusuz popüler edebiyatın bir özelliğidir... Ayrıca gizemleştirici bir değeri olan motifleri yeniden harekete geçirerek mit yaratma oyunudur bu...

Ancak özellikle *yok edilmesi mümkün olmayan* bir şey vardır: *Asteriks* bugün en azından Avrupa ölçeğinde bir toplumsal özdeşlik aynası olmuştur. Ve çizgi roman bundan böyle iktidarın büyük bölümünü elinde tutan bir yerden hitap etmektedir bize: Medyaların yeri. Yayıncılık, sinema, reklamcılık... üçlü olgu... dizi, imajını ve adını kullanan 150'yi aşkın ticari lisansla sanayi toplumunda gerçekten bir ikon değeri almıştır.³ Hardal kaplarında ya da mektup zarflarında kesinlikle yasa oluşturulan bir referanstır, sembolik etkisini değerlendirebilmek kesinlikle zordur ama bu yüzden daha az gerçek bir olgu olduğu düşünülemez. Bu durumda reklamcıların modern öncüler olduklarını söyleyebilir miyiz? Yunan mitolojisinde ticaret tanrısı aynı zamanda Zeus'un habercisidir. Ve *Asteriks ve Kleopatra*'da iktidarın yeni

³ M.-C. Beuth, "Pour une poignée de sesterces", *Bachi bouzouk*, No. 6, Ekim 1999, s. 30-31.

mitsel ilkesi sfenks dizilerinin burunlarını kıran gezici tüccarların heykelcikleri aracılığıyla yayılır. O halde mit sorusuna cevap verebilmek için çizgi roman dilini kullanmaya çalışalım. Her albümün sırtında maceraların başlıkları Obeliks'in taşıdığı bir menhire kazınmıştır. Sonuç olarak toplumsal yararı ve gizli sembolizmi pek iyi bilinmeyen bu taslak halindeki obje gibi dizi de farkında olmadan totemik bir değere mi sahiptir? Kim bilir? Farkında olmadan, medya aracılığıyla, simgesel değeri antropolojik açıdan geleneksel toplumların mitlerini hiç kışkandırmayan temel değerlere sahip kolektif anlatılar yaratmak laikleşmiş sanayi toplumlarının son hilelerinden biridir belki de. *Spiderman*'den Miyazaki'nin animasyon filmlerine kadar birçok kitle kurgusu bu statüye sahip olduğunu iddia edebilir. Bize göre, her halükârda kesin olan bir şey vardır: *Asteriks*'te anlatılan her şey önemsiz olamaz. Burada, ona kesinlikle sahip olmadığı bir açıklama gücü mal ederek romantik bir edebiyat anlayışına teslim olmak söz konusu değildir. Ama bu çizgi romanın bireyin ve toplumların antropolojik yapısı konusunda bize söyler gibi olduğu şeyler dikkate alındığında bu kitapta başından beri çok güçlü bir düşünce egemendir ve belki de burada ifade edilmesi gerekir bu düşüncenin: Modernitemizin ufku ne olursa olsun *Asteriks* gözden kaçırılmaması gereken bir küçük yıldızdır.

Kaynakça

GOSCINNY VE UDERZO ÜSTÜNE YAPITLAR VE DERGİLER

- Schtroumpf - Les Cahiers de la bande dessinée*, No. 22, spécial René Goscinny, Grenoble, Glénat, 1973.
- Schtroumpf - Les Cahiers de la bande dessinée*, No. 23, spécial Albert Uderzo, Grenoble, Glénat, 1974.
- CHATENET A. du, *Le distionnaire Goscinny*, Paris, J.-C. Lattès, 2003.
- CHOISY B. de, *Uderzo-Storix: l'aventure d'un Gallo-Romain*, Paris, J.-C. Lattès, 1991.
- DUCHENE A., *Uderzo*, Paris, Du Chêne, 2003.
- GUILLAUME M.-A. ve BOCQUET J.-L., *Goscinny. Biographie*, Arles, Actes Sud, 1997.
- MALTRET O. ve BOSSER F. (yay.), *Dossier Goscinny*, DBD, No. 16, Paris, DBD, déc. 2002.
- PHILIPPSSEN C., *Uderzo, de Flamberge à Astérix*, Paris, Philippsen, 1985.

SADOUL N., *Astérix & Cie. Entretiens avec Albert Uderzo*, Paris, Hachette, 2001.

VIDAL G., GOSCINNY A., GAUMER P., *René Goscinny. Profession: humoriste*, Paris, Dargaud, 1997.

Görsel-İşitsel

SAUSSE P. ve MERCIER J.-P., *Potrait d'auteur. Albert Uderzo*, röportaj Angoulême CNBDI, "Portrait" dizisi, 1998. 52 dk.

VIOTTE M., *René Goscinny, profession humoriste*, ortak yapım La sept ARTE - Nestor Productions - INA - Anne Goscinny, 1998. 90 dakikalık film.

PILOTE VE BAZI ÇAĞDAŞ ASTERİKS ÇİZGİ ROMANLARI ÜSTÜNE

CRESPIN T. ve GROENSTEEN T., *On tue à chaque page! La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Le Temps / Musée de la bande dessinée, 1999.

FILIPPINI H., *Histoire du journal Pilote et des publications des éditions Dargaud*, Grenoble, Glénat, 1977.

GAUMER P., *Les Années Pilote: 1959-1989*, Paris, Dargaud, 1996.

GREG, *Achille Talon et la vie secrète du journal Polite!*, Paris, Dargaud, 1983.

RATIER G., *Avant la case - Histoire de la bande dessinée francophone du XX^e siècle racontée par les scénaristes*, Paris, PLG, 2002.

- ROBERT M., *La voie d'Alix. Entretiens avec Jacques Martin*, Paris, Dargaud, 1999.
- VIDAL G., *Le livre d'or du journal*, Paris, Dargaud, 1980.
- VIDAL Guy, *Jean-Michel Charlier, un réacteur sous la plume*, Paris, Dargaud, 1995.

Video

- DELLVALLE J.-P., *Portrait d'auteur. Jean-Michel Charlier (1989)*, röportaj, Angoulême, CNBDI, 1997.

ASTERIKS'LE İLGİLİ KİTAPLAR,
TEZLER VE DERGİLER

- COLLARDELLE M., *Ils sont fous d'Astérix! Un mythe contemporain*, Musée national des arts et traditions populaires (MNATP) sergi kataloğu, 30 Ekim 1996 - Nisan 1997, Paris, Albert René, 1999.
- Ethnologie française*, XXVIII, 3, *Astérix. Un Mythe et ses figures*, 1998.
- LANOË P., *À la rencontre d'Astérix: Asterix in Britain*, Marseille, Bédésup, 1991.
- LASSABLIÈRE B., *Ils sont fous ces humains! Détritüs, la bonne conscience d'Astérix. Les intuitions de René Girard chez Goscinny et Uderzo*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- ROUVIÈRE N., *Astérix ou l'étoile de la raison: une anthropologie comique de l'identité*, L. Dumasy yönetiminde modern edebiyat doktora tezi, Grenoble III, 2004.

- SIMON A., *Le mythe gaulois. Rapport de la bande dessinée à l'idéologie*, R. Lafont yönetiminde tarih doktora tezi, Montpellier III, 1983.
- STOLL A., *Astérix, l'épopée burlesque de la France*, çev. A. Stoll, Brüksel, Cmoplexe, 1978.

DERGİ YAZILARI VE ÇEŞİTLİ YAPITLAR İÇİNDE YER ALAN PARÇALAR

- AGULHON M., "Le mythe gaulois", *Ethnologie française*, XXVIII, 3, *Astérix. Un mythe et ses figures*, 1998, s. 296-302.
- AMALVI C., "De Vercingétorix à Astérix, de la Gaule à de Gaulle ou les métamorphoses idéologiques et culturelles de nos origines nationales", *Dialogues d'histoire ancienne*, c. 57, No. 10, 1984, s. 285-318.
- BARRAUD H. et SÈDE S. de, "La mythologie d'Astérix", *La Nouvelle Critique*, No. 26, Eylül 1969, s. 35-40.
- BEAULIEU J.-P., "Astérix et les Romains: de la psychanalyse à la sociologie", *Romance-Notes*, 32 (2), Chapel Hill, 1991, s. 169-177.
- CHABBI J., "Astérix ou le Français moyen", *Revue politique et parlementaire*, No. 814, Paris, 1970, s. 66-79.
- CUGNETTI P., "Les institutions romaines dans *Astérix*", RIBOT C. içinde, *Droit et BD: l'univers politique et juridique dans la bande dessinée*, Presses Univ. de Grenoble, 1999, s. 62-67.
- EHRlich L., "Castratrix et compagnie", *Bo Doi*, No. 39, *L'avalanche Astérix*, Paris, Mart 2001, s. 46-47.
- FEUERHAHN N., "Astérix et les pirates. Une esthétique du naufrage pour rire", *Ethnologie française*, XXVIII,

- 3, *Astérix. Un mythe et ses figures*, 1998, s. 337-349; "Astérix, Obélix, Nous et les autres. Une sociologie pour rire", *Ils sont fous d'Astérix! Un mythe contemporain*, Musée national des arts et traditions populaires (MNATP) sergi kataloğu, 30 Ekim 1996 - Nisan 1997, Paris, Albert René, 1999.
- GABRIEL A., "Astérix l'impuissant", *Romance-Notes*, 30 (3), Chapel Hill, 1999, s. 219-227.
- GOYET F., "Pas de panique devant l'histoire. La solution *Astérix*", *Rhétorique de la tribu, rhétorique de l'État*, Paris, PUF "Recherches politiques", 1994, s. 115-128.
- HESS J.-L., "Political or simply funny, *Asterix* the comic-strip hero has captured France's heart", *The New York Times*, 12 Eylül 1966.
- MAGUET F., "Astérix, un mythe? Mythogenèse et amplification d'un stéréotype culturel", *Ethnologie française*, XXVIII, 3, *Astérix. Un mythe et ses figures*, 1998, s. 317-326; "Astérix: mythe et utopie", *Ils sont fous d'Astérix! Un mythe contemporain* içinde, Musée national des arts et traditions populaires (MNATP) sergi kataloğu, 30 Ekim 1996 - Nisan 1997, Paris, Albert René, 1999.
- MARTIN P.-M., "L'image de César dans *Astérix*, ou comment deux Français sur trois voient aujourd'hui César", R. Chevallier (yay.), *Présence de César* içinde, Paris, Les Belles Lettres, 1985, s. 459-481.
- ROUSSET O. ve ROUSSET M., "Le village d'Astérix: une collectivité au statut atypique", C. RIBOT, *Droit et BD: l'univers politique et juridique dans la bande dessinée* içinde, Presses Univ. de Grenoble, 1999, s. 25-34.

- ROUVIÈRE N., "Les figures paradoxales de l'auteur dans *Astérix*", *Recherches et Travaux*, No. 64, Grenoble, Ellug, 2004; "*Astérix* et les deux corps du roi: la parodie d'un mythe fondateur de l'État", Actes du colloque de Clermont-Ferrand, *Mythe et bande dessinée* (Kasım 2004), Presse universitaire Blaise Pascal, 2006; "Du leurre utopique à la théâtralisation des fondements: l'enjeu architectural dans *Astérix*", *Utopolis*, No. 4, Madrid, Utopia Research Publisher, 2006.
- SIMON A., "Les Gaulois dans da BD", *Le Débat*, No. 16, Kasım 1981, s. 96-108.
- VERDAGUER P., "Le héros national et ses dédoublements dans *San Antonio* et *Astérix*", *The French Review*, 61 (4), Carbondale, Mart 1988, s. 605-614.
- VOISIN M., "Notes pour l'analyse de l'album *Astérix chez les Belges*, Goscinny ve Uderzo", *Französisch heute*, 18 (1), Mart 1987, s. 112-119.

GENEL YAPITLAR VE MAKALELER

- ARON R., *Démocratie et totalitarisme*, Paris, Gallimard, "Idées", 1965.
- BERIER F., "La clémence: l'épître *Delectatus sum* de Nicolas de Clamanges (1408)", I Cogitore et F. Goyet, *Devenir roi, essais sur la littérature adressée au Prince*, Grenoble, Ellug, 2001 içinde, s. 81-84.
- CONSTANT B., *Écrits politiques*, Paris, Gallimard, "Folio-essais", 1997.
- DEBRAY R. ve GAUCHET M., "Du religieux, de sa permanence et de la possibilité d'en sortir", *Le Débat*, No. 127, Kasım-Aralık 2003.

- DUMONT L., *Homo aequalis 1: genèse et épanouissement de l'idéologie économique*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines", 1976.
- ERHARD J. ve VIALLANEIX P., *Nos Ancêtres les Gaulois*, Astes du Colloque international de Clermont-Ferrand, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Association des publications de la faculté de Clermont-Ferrand yayını, 1982.
- ELLUL J., *Histoire des institutions*, Paris, PUF, 1961, c. I ve II, *L'Antiquité*.
- FREUD S., *Totem et Tabou*, O.C. içinde, XI, yay. A. Bourguignon, P. Cotet, J. Laplanche, çev. J. Altouniau, C. Avignon, C. Baliteau, Paris, PUF, 1998; *L'organisation génitale infantile*, O.C. içinde, XVI, yay. A. Bourguignon, P. Cotet, J. Laplanche, çev. J. Altouniau, C. Avignon, C. Baliteau, Paris, PUF, 1998.
- GAUCHET M., "Le problème européen", *Le Débat*, Paris, Gallimard, Mart-Nisan 2004, No. 129, s. 50-66; *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines", 1985; *La démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard "Tel", 2002; "Benjamin Constant ou l'illusion lucide du libéralisme", B. Constant, *Écrits politiques* içinde, Paris, Gallimard, 1997.
- GIRARD R., *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.
- GOYET F., *Rhétorique de la tribu, rhétorique de l'État*, Paris, PUF "Recherches politiques", 1994.
- HOWATSON M. C., *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, Robert Lafont, 1993 (Oxford Univ. Press, 1989).

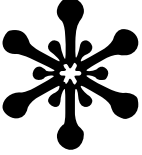
- KANTOROWICZ E., *Les deux corps du roi: essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, çev. J.-P. Genet ve N. Genet, Paris, Gallimard, "Bibliothèque des histoires", 1989 (Princeton Univ. Perss, 1957); *Mourir pour la patrie et autres textes*, çev. L. Mayali ve A. Schütz, Paris, PUF, "Pratiques théoriques", 1984.
- LACAN J., *Écrits*, I ve II, Paris, Seuil "Points essais", 1999 (1966).
- LEFORT C., *L'invention démocratique: les limites de la domination totalitaire*, Paris, Fayard, 1981; *Essais sur le politique*, Paris, Seuil, "Esprit", 1986.
- LEGENDRE P., Leçons IV, *L'inestimable objet de la transmission - Étude du principe généalogique en Occident*, Paris, Fayard, 1985; Leçons VIII, *Le crime du caporal Lortie - Traité sur le Père*, Paris, Fayard, 1989; Leçons IV, *Les enfants du texte - Étude sur la fonction parentale des États*, Paris, Fayard, 1992; Leçons I, *La 901^e Conclusion*, Paris, Fayard, 1999; Leçons II, *L'Empire de la vérité - Introduction aux espaces dogmatiques industriels*, Paris, Fayard, 2001 (1983).
- PAPAGEORGIU-LEGENDRE A. ve LEGENDRE P., Leçons IV, suite 2. *Filiation. Fondement généalogique de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1990.
- PETITFILS J.-C., *Le gaullisme*, Paris, PUF "Que sais-je?", 1994 (4. bas.).
- PETITEAU N., *Napoléon: de la mythologie à l'histoire*, Paris, Seuil, "L'Univers historique", 1999.
- RAYNAUD P. et RIALS S., *Dictionnaire de philosophie politique*, Paris, PUF, 1996.
- RIZZO, J.-L., *Pierre Mendès France*, Paris, La Découverte, 1994.

- ROUSSO, H., *Le syndrome de Vichy* (1944-198...), Paris, Seuil, "XX^e siècle", 1987.
- SKINNER Q., *Les fondements de la pensée politique moderne*, çev. J. Grossman ve J.-Y. Pouilloux, Paris, Albin Michel, "Bibliothèque de l'évolution de l'humanité", 2001 (Cambridge Univ. Press, 1979).
- SWAIN G., *Dialogue avec l'insensé. À la recherche d'une autre histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1994.
- TULARD J., *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, 1989.

John Keane

Şiddet ve Demokrasi

İngilizce Aslından Çeviren: Meral Üst



Şiddet ve Demokrasi, John Keane'in "şiddet"i bir kez daha ve bu kez demokrasi bağlamında ele aldığı bir kitap. Demokrasiyle en çok çelişen unsurlardan ve onun en ciddi sorunlarından biri olarak şiddet, demokrasiye inanan herkesin bir insanlık görevi olarak karşı durması gereken bir şey. Şiddet "insan doğası"nın mutlak bir parçası değildir; bu kavram, kendisine yüklenen çok çeşitli anlamlardan dolayı tek bir tanım kabul etmez, bu nedenle de kafalar karışık, diyor Keane. Bu yüzdendir ki herkesi, en başta da şiddete cevabı yine şiddette bulan biçare siyasetçileri, şiddetin kaynağı, sonuçları, büründüğü kılıklar ve elbette çareleri üzerinde enine boyuna düşünmeye çağırıyor.

Yazar, demokrasiden aldığı güçle şiddeti gerekçelendirme heveslisi çabalara veryansın ederken bir yandan da dünyanın şiddetin insafına bırakılmasına kesinlikle karşı çıkıyor. Dünyam zı çepçevre saran "şiddet üçgeni"nin çarkına ancak demokrasi ile çomak sokulabileceğine inanan Keane, şiddeti "demokratikleştirmek", yani demokrasinin ellerinde açık açık hesabı verilebilir kılmak gerektiğini savunuyor. Şiddetin yeryüzünden ancak bu şekilde silinebileceğine inanıyor.

Nicolas Rouvière

Asteriks ya da Uygarlığın Işıkları

Franızca Aslından Çeviren: İsmail Yerguz

Çizgi roman olarak Asteriks 100'den fazla dil ve lehçeye çevrilmiş ve bütün dünyada 310 milyondan fazla satmıştır. Yankıları Fransa'nın oldukça dışına taşan böyle bir diziyi "Galyalılar" üzerine bir parodi olarak görmekle yetinemeyiz. O halde, sayısız çevirilerle yaşayan *Asteriks*'in evrensel yanı nedir?

Nicolas Rouvière bu kitabında sık sık, dizinin uygarlık ve barbarlık arasındaki sınırı sorgulamasına işaret ediyor. Gerçekten de Goscinny ve Uderzo, demokratik bir köy ütopyasını, mutlakiyetçi, hatta totaliter rejimlerle karşılaştırırlar. Ve her rejimin bireylerin yaşamları üstünde özel, sembolik bir etkisi vardır. Böyle bir model, toplumlarda uygarlığın cilasının ne kadar zayıf ve eğreti olduğunu bilen yazarların kişisel öyküleriyle de ilintilidir hiç kuşkusuz. 1959'da direnişçi Galya dalgası içinde yaratılan bu dizi, savaş yıllarının gizli anlaşmalarına eleştirel bir gözle bakar ve 1965-1975 yılları arasında etkili olan bireysellik tarihinin dönemecini alaya alır.

Yazar, en önemli temaları ayrıntılarıyla gözden geçiriyor. Antropoloji ve psikanalizin ışığında heyecan verici ve yepyeni bir okuma sağlıyor.



image.com.tr
internet kitabevi