

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>

şöhret chris rojek



CHRIS ROJEK

1954 doğumlu Chris Rojek 1976 yılında Leicester University'nin sosyoloji bölümünden mezun oldu. 1979 yılında aynı üniversitenin felsefe bölümünden master ve 1991'de Glasgow University'den doktora derecesi aldı. 1981-1982 arasında College of St Mark & St John, 1982-1986 yıllarında Queen's College'da sosyoloji dersleri verdi. 1986-1994 yılları arasında Routledge yayınevinde sosyoloji editörlüğü yaptı. 1994-1996 yılları arasında Staffordshire University'de sosyoloji profesörü olarak ders verdi. 1996'dan bu yana Nottingham Trent University'de sosyoloji ve kültür profesörü olarak ders vermektedir. Routledge, Macmillan, Edward Arnold gibi yayınevlerinde çeşitli kitapların editörlüğünü yapmıştır.

Rojek'in kitapları şunlardır: *Capitalism and Leisure Theory* (1985), *Ways of Escape* (1993), *Decentring Leisure* (1995), John Urry ile birlikte *Touring Cultures* (1997), Bryan Turner ile birlikte *Leisure and Culture* (2000), *Society and Culture* (2001) ve *Stuart Hall and Cultural Studies* (2003).

Ayrıntı: 384
Lacivert Kitaplar dizisi: 15

Şöhret
Chris Rojek

İngilizceden çevirenler
Semra Kunt Akbaş - Kürşad Kızıltuğ

Kitabın özgün adı
Celebrity

Reaktion Books/2001
basımından çevrilmiştir

© Chris Rojek

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak düzeni
Deniz Çelikoğlu

Düzeltili
Sait Kızıllırmak

Baskı ve cilt
Mart Matbaacılık Sanatları Ltd. Şti. (0 212) 321 23 00 (pbx)

Birinci basım 2003

Baskı adedi 2000

ISBN 975-539-361-7

AYRINTI YAYINLARI

www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://arantex.org>

Dizdâriye Çeşmesi Sk. No.: 25/1 34400 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 516 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Chris Rojek

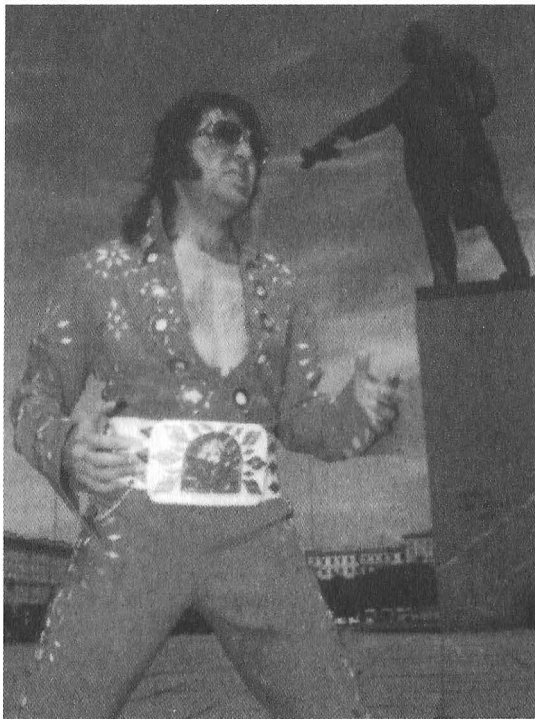
Şöhret



İçindekiler

I. ŞÖHRET VE ŞÖHRETİMSİLER	11
A. Şöhret, kitle iletişim araçları ve şöhretleştirilme	15
B. Aileden gelen, kazanılmış ve atfedilmiş şöhret	20
C. Şöhretimsiler ve şöhretoyuncular	23
D. Şöhreti anlamak için üç yaklaşım	33
E. Yüzeysel ilişkiler ve şöhretlerin topluma karışma kalkanları .	50
II. ŞÖHRET VE DİN	55
A. Şamanizm ve şöhret	57
B. Din, toplu coşkunluk ve şöhret	60

C. Şöhret yadigârları ve ölüm âyinleri	62
D. Aziz Thomas etkisi	66
E. Şöhret ve ölüm	68
F. Pusucular	69
G. Rock ve sinema kültüründe Şamanizm	72
H. Şöhretlerin yükseliş törenleri	79
I. Alçalma ve düşüş	84
İ. Kurtuluş	93
J. Dikkat dağıtma kültü	96
K. Şöhret desteği ve şöhretin konumlandırılması	97
L. Şöhret kültürünün bolluğu	100
 III. ŞÖHRET VE ESTETİKLEŞTİRME	107
A. Topluma sunulan yüzün yükselişi	109
B. İngiltere'de tiyatro	119
C. Kendini geliştirme ve şöhret	123
D. Sahnelenmiş şöhret	127
E. Fotoğraf ve sahnelenmiş şöhret	131
F. Kültürel emprezaryo	136
G. Şirketleşmiş emprezaryo	144
 IV. ŞÖHRET VE İHLÂL	151
A. Şiddet ve şöhret yarışı	155
B. Başarı açlığı ve sonuçları	157
C. Karşı kahraman	168
D. Haklı katliam	171
E. Kötü şöhretin cazibesi	181
 V. ŞÖHRET VE ŞÖHRETLEŞTİRME	189
A. Şöhret kültürünün “A Priori”si	192
B. Şöhretleştirme süreci	196
C. Hayat politikası ve şöhretleştirme	201
 — Kaynakça	209
— Dizin	210



Rafik Kashopov, Elvis olarak Lenin Anıtında, St. Petersburg, Temmuz 1992. Fotoğraf: © Gary Matoso (Contact Press Images).

TEŞEKKÜR

Peter Hamilton, Temmuz 1999'da Londra'da *The Ivy* restoranında öğlen yemeği yerken, beni bu kitabı yazmaya ikna etti. Daha sonra kitabın müsveddesini okudu ve akademik kariyeri tercih ettiğinde, yayıncılık dünyasının kalemi keskin, ama âdil bir editörünü kaybettiğini kanıtladı.

Şöhret, Bryan Turner'la ortak kitabımız *Society and Culture: Principles of Scarcity and Solidarity* ile arka arkaya yazıldı. Bryan'ın entelektüel yoldaşlığı ve mesleki standartları yıllar içinde benim için giderek daha fazla önem kazandı. Ona hem dostluğu için hem de bana örnek olduğu için teşekkür ediyorum. Akademisyenler de elbette kendi şöhret kültürlerini geliştirmişlerdir ve bir hayran rolünde ben de birkaç önemli akademisyenin arkadaşı olmanın ve zihinsel desteğini almanın tadını çıkarma fırsatı buluyorum: Peter Beilharz, Roger ve Carl Bromley, Alan Bryman, Ellis Cashmore, Eric Dunning, Mike Featherstone, David Frisby, Maggie O'Neill, Doug Kellner, Lauren ve Judy Langman, Jim McGuigan, John O'Neill, Gøerge Ritzer, Chris Shilling, Barry Smart, Keith Tester ve John Tomlison.

Nottingham Trent'te, Stephen Chan, Deborah Chambers, Sandra Harris, Richard Johnson, Ali Mohammaddi ve Patrick Williams bana hem bilgece desteklerini sundular hem de dostum oldular. Doktora öğrencilerim Kerry Featherstone ve Vanessa Gill-Brown da hiç kuşkusuz ileride seçkin akademik şöhretler olacaklar. Onlara ve "Serbest Zaman ve Popüler Kültür" dersime katılan lisans öğrencilerime, zihinsel canlılıklarından ve konuya ilgilerinden dolayı teşekkür ederim.

Son olarak, hayatımın en önemli dört şöhretine, Gerry, Sam, Luke ve Robert'e bir kez daha teşekkür ediyorum.

Zekâ kibri yenemez. “Kibir” (vanity) sözcüğünün “boş” (void) sözcüğünden gelmesi tesadüf değildir.

Leszek Kolakowski,
filozof ve toplumsal kuramcı

Bu yeni görünüş, kumaş üzerindeki puanlarla isiliğin bir karışımı ... enfeksiyonu ve hastalığı andırıyor. Bunu böyle yaptım, çünkü makyaj yapmayı hâlâ seviyorum, ama karşı cinsten biriymiş gibi görünmek istemiyorum ... aslında hiçbir zaman alelâde görünmek istemem.

Leigh Bowery,
İngiliz asıllı Avusturyalı gösteri sanatçısı ve ressam
Lucien Freud'un ünlü modeli.

*To do is to be (Marx) (Yapmak, olmaktır)
To be is to do (Sartre) (Olmak, yapmaktır)
Do be do be do (Sinatra) (Du bi du bi du)*

Öğrenci duvar yazısı



Rudolph Valentino ve Velsiz Pa'da Kiti A Sinema Tarihinden bir kartpostal-
da. Fotoğraf : Mary Evans Picture Library.

I Şöhret ve şöretimsiler

Günümüzde şöretlere genellikle Tanrı'ya yakıştırılan özellikler atfedilse de; aslında *şöhret* sözcüğünün modern anlamı, tanrıların gözden düşüşünden ve ardından da demokratik yönetimlerle seküler toplumların yükselişinden kaynaklanır. Bu bir rastlantı değildir. Gündelik hayatta topluma sunulan yüzün öneminin giderek artması, kişisel tarzı biçimsel demokratik eşitliğin panzehiri olarak geliştiren bir toplum olan kamusal toplumun yükselişinin bir sonucudur. Sözcüğün Latince kökü, hem “ün” hem de “kalabalıklaşma” yananamlarına sahip “*celebrem*”dir. Ayrıca “çabuk/kısa ömürlü” (swift) anlamına gelen İngilizce “*celerity*” sözcüğünün türediği bir başka Latince sözlük olan “*celere*” ile de bağlantısı vardır. Sözcüğün Latince'deki kökleri, sahip olduğu farklılıkla öne çıkan bir ki-

şi ve şöhretin belirleyici özelliğinin gelip geçicilik olduğu bir toplumsal yapı arasındaki ilişkiye işaret eder. Fransızca'daki "toplumda çok tanınan" anlamına gelen *célèbre* sözcüğü de benzer yananamlar taşır. Bunlara ek olarak bu Fransızca sözcük, dinin ve Saray toplumunun sınırları ötesinde ortaya çıkan şöhret temsillerini de akla getirir. Tek kelimeyle şöhreti, *topluma* bağlar, insan duyguları söz konusu olduğunda piyasanın gelgeç, değişken bir niteliği olduğunu doğrular. Tüm bunlar, çağdaş toplum kuramında öne çıkan konulardır. Gerçekten de modernlik, genellikle bir yandan kültürde parçalı, anonim ilişkilerin yayılmasıyla ve diğer yandan da toplumsal ve ekonomik yaşamdaki değişimin git gide artan hızıyla tanımlanan bir durum olarak anlaşılır.

Bu kitapta şöhreti, bir bireye kamusal alanda göz alıcılık veya kötü şöhretlilik statüsünün atfedilmesi olarak ele alıyorum. Bu tanıma yanlış anlamayı engelleyecek birkaç uyarı eklenmeli. İlk olarak, kötü şöhret ile göz alıcılık, genellikle oluşturdıkları tezat açısından düşünülür. Brezilyalı manken Gisele Bundchen göz alıcıdır; Oklahoma bombacısı Timothy McVeigh ise kötü şöhretlidir. Göz alıcılık, toplumda tercih edilen bir tanınmışlıkla bağdaştırılır. Kötü şöhret ise kabul edilemez özelliklerle tanınmaktır. Kötü şöhret, şöhret kültürünün bir alt dalıdır; ve tartışmaya açık olmakla birlikte, önemi gittikçe artan bir dalıdır. Ahlâki düşünceler bir kenara bırakılırsa, Bundchen ile McVeigh'i birbirine bağlayan, kültürel etkileridir. Bunu kabul edilebilecek ölçüde kabaca bir denkleme indirgeyebiliriz: Şöhret eşittir toplum bilinci üzerindeki etki. İleride bu denklemde birtakım değişiklikler yapmamız gerekecek elbette, ancak bir başlangıç noktası olarak tartışmamızı, yerinde bir betimlemeyle günümüzde halkın şöhrete bağımlılığı denilen şey üzerine odaklamamız bize yardımcı olacak. Neden pek çoğumuz kendi değerimizi ölçmek için hiç görmediğimiz kişileri kıstas alıyoruz? Şöhret için duyulan arzu sıradan insanlar arasında neden bu kadar yaygın? Yanıtlar, toplumsal yaşamın yapılanış tarzıyla ilgilidir. İçerik, politik ve ideolojik bir alışveriş meselesi olarak kalırken bunun ifade edilmesini medya tayin eder. Duyguların programlanması, benliğin kişilerarası ilişkilerde sunuluşu ve toplumda bırakılacak izle-

nimi yönetme teknikleri, ki bunların insanileştirilmesi ve dramati-
ze edilmesi için medya şöhretlerinden yararlanılır, sıradan toplum-
sal ilişkilere nüfuz eder.

İkinci olarak, şöhret statüsünü kimin atfettiği meselesi de tartış-
maya açıktır. Şöhretler, kültürel mamüllerdir. Şöhretlerin toplum
üzerindeki etkileri, derin ve kendiliğindenmiş gibi görünebilir. Ger-
çekte, cazibe zincirleri olarak adlandırılabilirler kişiler şöhretlere
özenle aracılık yaparlar. Bugün hiçbir şöhret yok ki toplumun tak-
dirini, onun toplumun gözünde şöhret olması için gereken sahne
yönetimi işlerini yürüten kültür araçlarının yardımı olmaksızın ka-
zanmış olsun. “Kültürel araçlar,” ajansların, halkla ilişkiler uzman-
larının, pazarlama personelinin, reklamcılarının, fotoğrafçıların, form
koruma çalıştırıcılarının, kostüm görevlilerinin, kozmetik uzmanla-
rı ve kişisel asistanların ortak adı. Görevleri, şöhretli kişilerin, hay-
ran topluluklarının gözünde sürekli bir çekicilik yaratacak biçimde
topluma sunumlarını tertiplemek. Bu, kötü şöhretlerin topluma su-
nuluşları için de geçerli. James Ellroy ve Jake Arnott’un kurmaca
yapıtları, Lee Harvey Oswald, Sam Giancino, Reggie ve Ronnie
Kray gibi kötü şöhretli tarihsel figürlerin etrafında bir cazibe per-
desi örüyor. Quentin Tarantino ve şimdi Madonna’nın eşi olan Guy
Ritchie gibi yönetmenler de 1990’larda *Reservoir Dogs* (Rezervu-
ar Köpekleri), *Pulp Fiction* (Ucuz Roman), *Jackie Brown*, *Lock
Stock & Two Smokin Barrels* (Ateşten Kalbe Akıldan Dumana),
Snatch (Kapışma) gibi filmlerle Yeraltı dünyasını çekici hale getir-
diler.

Üçüncü olarak, şöhret statüsü, kişinin özel benliğiyle topluma
sunulan benliği arasında bir yarılma anlamını da örtük olarak içeri-
yor. Sosyal psikolog George Herbert Mead, en azından eski zaman-
lardan bu yana Batı dünyasında, gerçek *Ben*le başkalarının gördü-
ğü *Ben* arasındaki yarılmanın,* insanlık durumu olduğunu ileri sür-
müştür.¹ Benliğin topluma sunuluşu her zaman bir sahneleme etkin-
liğidir; bu etkinlikte insan oyuncu, ötekilere bir “cephe” ya da

* Bu ifade metnin orijinalinde “the split between *I* (the “veridical” self) and *Me* (the self as seen others)” şeklindedir. Ancak İngilizcedeki “*I*” ve “*Me*” arasındaki ayrım Türkçe’de bulunmadığından her ikisi de “Ben” olarak çevrilmiştir. (y.h.n.)

1. G.H. Mead, *Mind, Self and Society* (Chicago, 1934).

“yüz” gösterirken, benliğinin önemli bir kısmını kendine saklar. Şöhret için ise bu iki Ben arasındaki yarılma çoğu zaman rahatsız edicidir. Öyle ki şöhretler sık sık kimlik karmaşası yaşamaktan, topluma sunulan yüzün gerçek benliklerini sömürgeleştirmesinden yakınır. Cary Grant, izleyicileri gibi kendisinin de Cary Grant gibi olmayı çok istediğini söyleyerek ironik biçimde bunun üstesinden geldi, böylece Grant, gerçek benliğiyle topluma sunulan yüzü arasındaki yarılmayı kendisinin bile kabul ettiğini söylemek istedi. Hastalık düzeyinde ya da henüz o düzeye gelmemiş kimlik yitiminden mustarip başka ünlüler de vardır. Örneğin Peter Sellers, bir filmdeki rolü sona erdiği anda “yok olduğu”ndan yakınmıştır. Bu, Sellers’in gerçek benlik duygusunun hemen hemen bütünüyle silinmiş olduğunu akla getirir. Tersine, gerçek benlik, topluma sunulan yüzün zorbalığını yenmek için giderek daha umarsız girişimlerde bulunabilir. Topluma sunulan yüz, gerçek benliğin duyduğu dehşete, utanca ve elini kolunu bağlayan çaresizliğe toplumun dikkatini çekmek için giderek daha abartılı girişimlerde bulunmaya başlar; bu da gerçek benle başkalarının gördüğü ben arasında hastalıklı bir kaymayla sonuçlanabilir. Who’nun eski bateristi Keith Moon ve artık yaşamayan film yıldızı Oliver Reed, kronik kimlik kaymalarının örnekleridir. Bu hastalıklı bir durum olarak görülebilir, çünkü her iki ünlünün de topluma sunulan yüzleri alkole ve Moon vakasında bir de uyuşturucuya giderek daha fazla bağımlı hale gelmiştir.

Elbette, gerçek benliği aşma arzusu şöhret statüsüne ulaşmak için verilen savaşımın ardındaki başlıca güdüdür. Johnny Depp’in, *Sleepy Hollow* filminin çekimleri sırasında (1999), Londra’da bir restoranda aniden içeriye dalan gazetecilere saldırdığını ve “Bu gece olmamı istediğiniz kişi olmak istemiyorum” dediği yolunda haberler nakledilmişti. Şöhretin dikkate değer çelişkisi de şudur: Şöhret olma arzusu, ya topluma sunulan, gerçek benliğe yabancı olarak kabul edilen yüzün içinde yutulduğu duygusunu ya da, daha kötüsü, gerçek benliği “sahte” sayan başkalarına karşı kişiliğin yok edildiği duygusunu sık sık had safhaya vardırır.

Dördüncü olarak, şöhret, kötü şöhret ve tanınma arasında bir ayırım yapılmalıdır. Bu kitapta *tanınmak*, belirli bir toplumsal ağ

içerisinde bir bireye ötekilerden farklı oluşun gayriresmi bir biçimde atfedilmesi anlamında kullanılmaktadır. Bu yüzden, her toplumsal grupta belirli bireyler, zekâ, güzellik, cesaret, mükemmellik, başarı ya da inceliklerinden dolayı öne çıkarlar. Öyleyse tanınma, karşılıklı kişisel ya da doğrudan toplumsalsı ilişkiye (para-social contact) dayanır diyebiliriz. Bu bireyler parçası oldukları belirli bir sosyal topluluk içinde bir tür yerel üne sahiptirler. Aksine, şöhretin ünü ise her yere yayılmıştır. Şöhret kültürüne özgü gerilimlerin biri de, insanlarla dolaysız ve karşılıklı olarak kurulan kişisel ilişkiler olmamasına rağmen onlarda güçlü duyguların uyandırılmasıdır. Tanınma, sıradışılığı ya da benzersizliğiyle ötekilerden farklılaşan bireyle kurulan kişisel ilişkiden doğarken, şöhret ya da kötü şöhret, saygınlık statüsüyle farklılaşan bireyin, sahne, ekran ya da benzeri eşdeğer bir iletişim ortamıyla izleyicilerden uzaklaştığı bir ilişkiyi varsayar. Toplumsal uzaklık, hem şöhretin hem de kötü şöhretin önkoşuludur. Bu önkoşul, şöhretlerle eşleri, çocukları ve akrabaları arasındaki kişilerarası ilişkilerin idaresinde genellikle sürtüşmelere yol açar. Toplumun takdirine ve arzusuna hükmeden bu kişiler, özel yaşamlarında onay görmediklerinde çoğunlukla dayanılmaz acılar çekerler. Elizabeth Taylor, Frank Sinatra, Jayne Mansfield, Ernest Hemingway, Richard Burton ve Judy Garland, hepsi de birkaç kez evlenip boşanmış ve görünüşe bakılırsa, dengeli bir ilişki kurmakta zorluklar yaşamışlardır.

A. ŞÖHRET, KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI VE ŞÖHRETLEŞTİRİLME

Şöhretlerin doğuştan sahip oldukları nitelikler ya da tipik özellikleri yerine, bu kişilere atfedilen özellikler ve mesafe üzerinde duruyorum, çünkü bence medya temsili, şöhret kültürünün biçimlenişinde anahtar ilkedir. Şöhretler bize çoğu zaman sihirli ya da insanüstü varlıklar gibi gelir. Ancak bunun nedeni, onların toplumun gözündeki mevcudiyetlerinin kapsamlı bir biçimde sahnelenmesidir. Bunun en iyi örneklerinden biri, sinema çağının da ilk reklam

hünerlerinden biridir. Biograph Film Şirketi, 1910 Mart'ında en parlak yıldızlarından biri olan Florence Lawrence'ın trajik ve zamansız ölümünü duyurmuştu. Gerçekte Lawrence sâpası sağlamdı ve bu haberin ardından St. Louise'de ortaya çıkması film şirketinin görülmemiş bir biçimde tanınmasını sağlamıştı.

Şöhretlerin toplumun zihnini meşgul eden kişiler olarak ortaya çıkmaları, birbiriyle ilişkili üç büyük tarihsel sürecin sonucudur. Bunların ilki, toplumların demokratikleşmesi, ikincisi, örgütlü dinin gerileyişi, üçüncüsü de gündelik yaşamın metalaşmasıdır. Bu konuların her biri daha sonraki bölümlerde ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Bu noktada, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda Saray toplumunun gerileyişinin kendini yetiştirmiş erkeklere ve kadınlara kültürel sermaye aktarımını gerektirdiğini söylemek yeterlidir. Modern toplum geliştikçe, kralların tanrısal haklarına duyulan popüler inancın ortadan kalkmasından ve Tanrı'nın ölümünden doğan boşluğu şöhretler doldurmuşlardır. Amerikan Devrimi'nin amacı, yalnızca sömürgeciliğin kurumlarını değil, monarşik iktidar ideolojisi- ni de devirmektir. Devrim bunların yerine bazı açılardan onlar kadar kusurlu ve fantastik olan bir başka ideolojiyi, sıradan insan ideolojisini koymuştur. Bu ideoloji, politik sistemi meşrulaştırmış, ticareti ve endüstriyi desteklemiş, böylece şöhretin metalaşmasına fevkalade katkıda bulunmuştur. Şöhretler, tanınma ve aidiyetin yeni simgeleri olarak monarşinin yerini almış, ve Tanrı'ya inanç zayıflarken şöhretler ölümsüz hale gelmişlerdir. Örneğin, Thomas Jefferson, George Washington, Gandhi ve Winston Churchill'in çağdaş kültürde hâlâ müthiş bir aurayı muhafaza etmeleri bundandır. Ölümünün üzerinden yirmi yılı aşkın zaman geçmiş olan John Wayne'in halkoylamalarında hâlâ Amerika'da en çok tanınan film yıldızlarından biri seçilmesi; Rudolph Valentino, Elvis Presley, Marilyn Monroe, John F. Kennedy, James Dean, John Lennon, Jim Morrison, Tupac Shakur ve Kurt Cobain'in tapılan kült idoller olarak kalmaları da bundandır. Politik ve kültürel olarak, sıradan insan ideolojisi, olağan dışı kişiliğin ve geliştirilen tarzın kişiye farklılık kazandırarak herkesin dikkatini çekmesini sağladığı *par excellence**

* *par excellence*: (Lat.) Mükemmel, fevkalade. (y.h.n.)
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://trantey.org>

arena olarak kamusal alanı yüceltmiştir. O derece ki şöhret kültürü, seküler toplumda önemli bir birleştirici işlev sağlar.

Aynı zamanda, şöhret kültürü tarafından harekete geçirilen arzu soyuttur. Kapitalist birikim mantığı, tüketicilerin aralarında isteklerini devamlı olarak değiş-tokuş etmelerini gerektirir. Endüstri kültüründeki huzursuzluk ve çatışma, kısmen, kapitalist sistemin sürekli malların ve yeni markaların piyasaya sürülmesini gerektirmesinden ileri gelir. Bu koşullar altında arzu *yabancılaşılmaya* eğilimlidir, devredilebilir, çünkü istekler pazardaki gelişmelere karşılık devamlı değiştirilmelidir. Pazar, şöhretin topluma sunulan yüzünü kaçınılmaz olarak bir metaya dönüştürür. Şöhret kültürüyle meta kültürünün değişmez biçimde birbirine bağlı olduğunu kabul etmediğimiz sürece, günümüzde şöhretlerin üzerimizde kurduğu kendine özgü egemenliği anlayamayız. Bunun içerdiği anlamları Beşinci Bölüm'de ele alacağım.

Ne var ki tüketiciler, sırf ticari mallar pazarının bir parçası değil, aynı zamanda duygular pazarının da parçasıdır. Kapitalist örgütlenme, insanların hem arzulayan nesneler, hem de arzu nesneleri olmalarını gerektirir. Çünkü ekonomik büyüme meta tüketimine, kültürel bütünleşme de toplumsal cazibe bağlarının yenilenmesine bağlıdır. Şöhretler, meta tüketimi sürecini insanileştirirler. Şöhret kültürü, insan duyguları pazarını yapılandırmanın başlıca düzeneği olarak ortaya çıkmıştır. Şöhretler, tüketicilerin onlara sahip olma arzusu duymaları anlamında metadırlar. İlginçtir ki bu, kötü şöhretli kişileri de kapsar. Ian Brady, Myra Hindley, Rosemary West, Jeffrey Dahmer, Ted Bundy, Harold Shipman ve Timothy McVeigh gibi seri katillerin hepsine hapisteyken hayranlarından mektup yağdı. 11 Haziran 2001'de idam edilen McVeigh, dört kişiden evlenme teklifi almıştı. Kötü şöhretliler bile yerden yere vurulup toplum dışına itilmek yerine, toplumun dikkate değer tabakaları tarafından halk şeytanları olarak baş tacı edilir.

Egemen kültüre mal olmuş şöhretlerin gündelik hayatı neden, insanları öykünmeye özendiren, toplumu birleştirip bütünleştirmeye yardımcı olan, saygınlık uyandıran çekicilik ölçütleriyle besle-

diklerini anlamak zor değildir. *Prime facie*,* kötü şöhretlilerin hayran tabanlarını anlamak bu kadar kolay değildir. Belki de kötü şöhreti, eşitleyici işlevleri, aşırılığı ürkekçe hor görmesi ve eşit haklarla sorumlulukları muğlak bir biçimde onaylamasıyla demokrasi bağlamına yerleştirdiğimiz zamanların dışında. Kötü şöhret sahibi kişi böylesi bir bağlamda renkleniyor, anında itibar kazanıyor ve hatta kimi çevrelerde uygar toplumun bastırmaya çalıştığı, ket vurulmuş saldırganlık ve cinsellik duygularını açığa vurma cesaretini gösterdiği için bir kahraman gibi görülebiliyor.

Şöhret toplumu, bizi şöhretlere imrendirme ve kendimizi başkalarında çabucak arzu ve kabul duyguları uyandıracak nesnelere dönüştürme yönünde güçlü eğilimlere sahipse, bu toplum aynı zamanda kazananlardan çok kaybedenler yaratır. Günümüzde şöhret yarışı yaşamın bütün alanlarında öylesine yaygındır ki başarısızlıkla yaşamak, başarıya ulaşmış şöhretler haline gelemeyenlerimiz için acı vericidir. Kazanılmış şöhrete ulaşamayan insanlar, aşırı durumlarda, beğeni kazanmak için şiddet içeren davranışlara başvurebilirler. Şöhret ile kötü şöhret arasındaki ilişki, Dördüncü Bölüm’de incelenecektir. Şöhret yarışının toplumdaki pusucuların artışındaki payı ele alınacak ve şöhret arayışı ile bazı cinayet biçimleri ve seri cinayetler arasında bağlantılar kurulacaktır.

Son bölümde, şöhretin gündelik yaşamın hemen her yerine yayılmış karakterini kısaca açıklamak için “şöhretleştirme süreci” kavramını tanıtacağım. Bütünleşmiş pazarların ve yaygın bir kitle iletişim sisteminin gelişmesiyle, kültürün aşama aşama medya tarafından yaratılmış hale geldiğini öne süreceğim. Televizyondaki akşam haberleri, bütün ulusal gazetelerin okurlarının toplamından daha fazla insanı bir araya getirir. Gündelik toplumsal ve kültürel alışverişlerde medyanın sunduğu tarzlar, bakış açıları, konuşma kalıpları ve yönlendirici gündemler kullanılır. Elbette içinde yer aldığımız hayatın dolaysız koşulları ve ilişkileri, bunları değiştirir, düzeltir ve yeniden biçimlendirir. Bununla birlikte, medya etkisinin kişilerarası günlük alışverişte önemli bir etken olduğunu; bunun yanı sıra şöhretlerin toplumsal olanla kişisel olan arasındaki eklemlenme-

* *Prima facie*: (Lat.) ilk bakışta (yuh.n)
 Uçetsiz PDF kitap Arşivi - <https://rantey.org>

nin önemli düğüm noktaları olduklarını öne sürmek akla yatkındır. Bu nedenle, şöhret *modern* bir olgu olarak, geniş kitlelere ulaşan bir gazete, TV, radyo ve film olgusu olarak anlaşılmalıdır.

Toplumbilimci Pierre Bourdieu, medya şöhretlerinin gücünü zehir zemberek sözlerle eleştirir. “‘Toplumsal sorunlar’ dedikleri, şehirde ya da okullarda şiddet gibi konular hakkında ne ‘düşünmemiz gerektiği’ni bize her zaman yeni anchor’larımız, talk show sunucularımız ve spor spikerlerimiz... söylüyorlar” diye yakını². Bu görüşü fazla tek boyutlu bulup itiraz edenler olabilir. Medya şöhretlerinin etkisi, özellikle toplumu bilgilendirme ve toplumsal sorumluluğu yenileme yoluyla demokrasiyi pekiştirme bakımından, Bourdieu’nün kabul ettiğinden daha nüanslıdır. Öyle olsa bile Bourdieu’nün –yaygın olan ve büyük ölçüde, kişisel kültürün hem kişiliğin gündelik değiş-tokuş esnasındaki sunuluşu hem de yaşam hedeflerinin belirlenişi açısından, artık medya tarafından yaratılmış hale geldiği– iddiası geçerlidir. Şöhretleştirme, şöhret kültürünce geliştirilen tarzların, somutlaşmış tutumların ve konuşma biçimlerinin sıradan kimlik oluşumuna ve genel toplumsal etkileşim biçimlerine örnek oluşturduğunu ve bunları değiştirdiğini öne sürer. Şöhretler aynı anda hem toplumsal tipleri cisimleştirir hem de rol modelleri sağlarlar.

Medya temsilinin şöhretin temeli olduğu gerçeği, hem şöhretin gücünün gizemli dayanıklılığı hem de şöhretin mevcudiyetinin kendine özgü kırılabilirliği meselesinin özüdür. İzleyicilerin bakış açısından, şöhretleri aynı zamanda hem efsanevi özelliklere sahip hem de samimi birer *confrère*^{*} gibi gösterir. Medya yoluyla mevcudiyetin sahneye konması, kaçınılmaz olarak sahicilik sorununu gündeme getirir. Bu, hem şöhret hem de izleyiciler için sonu gelmez bir ikilemdir. Şöhretler ile hayranları arasındaki maskesiz karşılaşmaların genelde üç sonucu olur. (*Maskesiz* ifadesiyle, bir şöhretle izleyici arasında şöhretin gerçek benliğinin ya da bu benliğin yokluğunun egemen olduğu, böylece şöhretin topluma gösterdiği

2. P. Bourdieu, *On Television and Journalism* (Londra, 1966), s. 46. (*Televizyon Üzerine*, çev.: Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yay., 2000)

* (Fr.) Meslektaş. (y.h.n.)

yüzünün oluşturduğu beklentiler ve tepkiler kalıbıyla çelişen ya da o kalıbı yalanlayan bir etkileşimi kastediyorum.) Bu durumda ortaya çıkan üç sonuçtan birincisi *onaylamadır*; şöhretin topluma sunulan yüzü, hayranlarla girdiği doğrudan etkileşim yoluyla sonunda yeniden elde edilir ve teyit edilir. İkinci sonuç olan *normalleştirme*de, şöhretlerin ve hayranlarının psikolojileri ve kültürleri arasındaki ayırt edici ortak özelliklerin dile getirilip kabul edilmesiyle şöhretin statüsü şeffaflaşır. Şöhret, kişiliğini maskesiz yönüyle ortaya koyarak bir anlığına bizlere daha çok benzer. Şöhretlerin de eninde sonunda bizler gibi birer insan olduğunu kabul etmek, sonuç olarak, genellikle toplumun saygısını artırır. Elton John, Robert Downey Jnr, Boy George ve Judy Garland, bağımlılıklarıyla mücadelelerini itiraf ettikten sonra halkla daha yakın ilişkiler kurmuşlardır. *Bilişsel uyumsuzluk* denilen üçüncü sonuçta ise, karşılaşmalar, topluma sunulan yüzü hesaplanmış bir dış cephe veya sahne dekoru olarak eleştirel bir kınamaya açarak şöhretin medyadaki imgeleleriyle temelden çatışır.

B. AİLEDEN GELEN, KAZANILMIŞ VE ATFEDİLMİŞ ŞÖHRET

Şöhret statüsü üç şekilde elde edilir: *Aileden gelir, kazanılır* ya da başkalarınca *atfedilir*. Aileden gelen şöhret, kişinin soyuyla ilgilidir: Statü, tipik bir biçimde kan bağından gelir. Caroline Kennedy ya da Prens William'ın şöhreti biyolojik soylarından kaynaklanır. Eski toplumsal oluşumlarda krallarla kraliçelerin kendiliğinden saygı görmeleri ve ulu sayılmalarının nedeni budur. Bireyler, gönüllü eylemlerinden dolayı aileden gelme şöhretlerini artırabilir ya da azaltabilirler; ancak aileden gelen şöhretin temeli önceden belirlenmiştir.

Aksine, *kazanılmış* şöhret bireyin açık rekabet içinde kazandığı başkalarınca fark edilen başarılarından gelir. Örneğin Brad Pitt, Damien Hirst, Michael Jordan, Darcy Bussell, David Beckham, Lennox Lewis, Pete Sampras, Venus, Serena Williams ve Monica Seles, sanatsal ya da sportif başarılarından ötürü şöhrettirler. Toplum-

sal alanda, az bulunur becerilere ya da yeteneklere sahip bireyler olarak kabul görürler.

Bununla beraber, kazanılmış şöhret yalnızca bir özel beceri ya da yetenek meselesi değildir. Kimi durumlarda bu, büyük ölçüde kişinin kültürel araçlar tarafından dikkate değer ya da istisnai biri olarak yoğunlaşmış biçimde sunulmasının sonucudur. Böyle olduğu zaman, bu *atfedilmiş* şöhrettir.

Sırf atfetmenin ardından nasıl olur da şöhret gelir? Bunun başlıca nedeni, kitle iletişim araçlarının yayılmasıdır. Medyanın gündelik yaşamın tekdüzeliklerine ve önceden kestirilebilirliğine karşılığı sansasyonculuktur. Daniel Boorstin, halkla ilişkiler uzmanlarının ve gazete editörlerinin haber değeri taşıyan olaylar ve kişilikler için yaptıkları düzenlemeleri anlatmak üzere “sözde olay” terimini uydurmuştu.³ Sansasyonculuk, toplumun dikkatini uyandırmak, harekete geçirmek amacıyla toplumsal ilgi yaratmayı amaçlar. Böylece İngiliz televizyonundaki bahçıvan Charlie Dimmock, Mick Jagger’ın gayri meşru çocuklarından birinin annesi olan Luciana Morad, sekizizlere hamile olan İngiliz Mandy Allwood gibi ‘sıradan’ insanlar, esas olarak tiraj ya da rating peşinde olan medya kuruluşlarının yöneticilerinin isteği yönünde, dikkate değer kişiler olarak toplumun bilincine çıkarılır. İleriki bölümlerde, atfedilmiş şöhretin medya tarafından yaratılmış, sıkıştırılmış ve yoğunlaştırılmış biçimini anlatmak için *şöhretimsi* sözcüğünü tanıtacağım.

Medya doygunluğunun artık bir sözde olaylar çağında yaşadığımız anlamına geldiği söylenir sık sık; öyle ki artık gerçekle kurmaca arasındaki, gerçeklikle yanılsama arasındaki çizgi silinmiştir. Bu sav belki biraz abartılı, ne de olsa, söz konusu savın inandırıcılığı, eninde sonunda medyadaki pek çok konunun uydurulmuş sahte olaylar olarak, şöhretimsinin de medya stratejilerinin bir ürünü olarak gösterilmesine dayanır. Atfedilmiş şöhreti bir kategori olarak kabul ettiğimiz zaman, gerçeklikle yanılsama arasındaki çizginin silindiği savını da silahsız bırakırız. Ancak yine de kitle iletişim araçlarının her yerde hazır ve nazır oluşu, şöhretimsiyi çağdaş kültürün önemli bir kategorisi olarak ele almamızı gerektirir.

3. D. Boorstin, *The Image* (Londra, 1961), ss.38-9.
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

Buraya bir uyarı eklenmelidir. Elbette kazanılmış şöhret kitle iletişim araçlarının yükselişinden daha eski tarihlidir. Sofular, kalpazanlar, suçlular, fahişeler, balad şarkıcıları ve düşünürler, eski Yunan'dan ve Roma'dan bu yana halkın ilgisinin hedefi olmuşlardır. Ancak bunların sahip oldukları, *zihinde canlandırılan* şöhret statüsü olarak adlandırılabilir. Yani, onlar halkın konuşma konusuydular ve saygınlık ya da kötü şöhret statüleri onlara gerçekten atfediliyordu. Ancak, kitle iletişim araçları çağında şöhret statüsünün bir unsuru olan samimiyet yanılsamasını, yüce bir confrère oldukları duygusunu taşıyorlardı.

Tanımayan insanlar, 2. Rochester Kontu John Wilmot (1647-80) ile ilk kez karşılaştıklarında, bir hovardaya, zorlu bir kadın avcısına ve de II. Charles ile sarayındakilere karşı açık seçik yergiler yazan birine eşlik ettiklerinin genellikle farkına varmazlardı. Gerçek benliğin bu öğeleri toplumun gözünden gizliydi. Zihinde canlandırılan hemen hemen bütün şöhretlerinki gibi, 33 yaşında sifilisten ölen Rochester'ın da ünü ölümünden sonra gelmişti. Rochester, Pokahontas, Titus Oates, Guy Fawkes, John Dee, Nell Gwyn ve Gerard Winstanley gibi tarihsel kişiler hayattayken de büyük kent ölçeğinde şöhret kazanmış olabilirler. Ne var ki bu şöhret eşit ölçüde yayılmamıştı. Vazgeçilmez kanalları, akraba ve arkadaş çevreleri ile okuryazarlıktı. Aksine, çağımızın şöhreti ise yaygındır ve şöhrette aç halk kitleleri için *élan vital*'dir.* Zihinde canlandırılan şöhretten farklı olarak, çağdaş toplumda şöhrete internet siteleriyle, biyografilerle, gazete röportajlarıyla, TV için hazırlanan portrelerle, radyo programlarıyla ve biyografik filmlerle ulaşılabilir. Şöhretin gerçek benliği, toplum için sürekli bir kazı alanıdır.

Elbette, şöhretler bunu çoğu zaman rahatsız edici, hatta ara sıra da katlanılmaz bulurlar. Öteki insanlarda harekete geçirdikleri arzu yabancılaşabilir. Kesin bir ifadeyle söylersek, şöhretlerin oluşturdukları topluma sunulan yüz, kendilerine ait değildir; çünkü ancak toplum tarafından onaylandığı sürece geçerlidir. Saygı ilişkisi de bağımlılıklardan biridir. Belki bu, şöhretler âleminde nevrozun ve akıl hastalığının ortalamanın üzerinde görülmesini açıklar. Şöhret-

* *élan vital*: (Fr.) Yaşam hırsı (A. H. A.)
Özetsiz PDF Kütüphanesi - <https://rantey.org>

ler halkın gözünde tam anlamıyla yüceltilmişlerdir, ki bu “kendileri” olmak için çatışırken aileleriyle yaşadıkları sorunları çoğunlukla arttırır. Topluma sunulan yüzü reddedilen bir şöhret, endişe ve küçük düşme duygularının kurbanı olabilir.

Şöhret statüsünün toplumun kabulüne bağlı oluşu ironiktir. Şöhretler toplumun özel yaşamlarına saygı göstermemesinden sürekli şikayet ederler. Greta Garbo şöhretinin doruğundayken sinemayı bırakmış ve bu kararını on yıllar boyunca “Yalnız kalmak istiyorum” nakaratını yineleyerek gerekçelendirmişti. John Lennon, 1970’te Manhattan’a taşınmasına sebep olarak İngiltere’deki Beatlemania’yı göstermişti. New York’ta kalabalığın saldırısına uğramadan sokaklarda yürüyebileceğini düşünmüştü; ama belli ki daha sonra gerçekleştiği üzere aynı sokaklarda vurulup öldürülebileceği aklına gelmemişti. Garbo ve Lennon’ın ölümleri medyaya onların gerçek benlikleri hakkında daha derin kazılar yapma izni verdi. Bu kazıların çoğu kuşkulu, bazılarıysa çirkindi. Ancak çağdaş toplumda pek çok şöhretinki gibi onların da özel yaşamı, zaten toplumsal alanın bir parçası, kendimizi anlamak ve kültürel çevrenin azgın dalgaları içinde yolumuzu bulmak için kullandığımız dikkat çekici kültürel verilerin parçasıydı. Kazanılmış ya da atfedilmiş şöhret yoluyla başarılı olanlar, gerçek benliklerinin bir parçasını teslim eder, isimsizlik ve bir başınalık dünyasını geride bırakırlar.

C. ŞÖHRETİMSİLER VE ŞÖHRETOYUNCULAR

Atfedilmiş şöhretin sıkıştırılmış, yoğunlaştırılmış bütün biçimleri için *şöhretimsi* sözcüğünü öneriyorum. Şöhretimsileri şöhretlerden ayırıyorum, çünkü şöhretler, genellikle toplum içinde daha uzun ömürlü ve kalıcı bir meslek yaşamının keyfini sürerler. Ne var ki, şöhretimsilerin ve şöhretlerin toplumun tüketimine sunulmuş tekniklerinin pek çoğunun özdeş olduğunu sorgulamaksızın kabul ediyorum. Şöhretimsiler, sahnelenmiş sahicilik ve kitle iletişimi çevresinde düzenlenen kültürlerin aksesuarlarıdır. Piyango talihlileri, dükkâçüler, bir kerelik mucizeler yaratanlar, pusucular, spor sahala-

rında çırılçıplak soyunanlar, bir defalık kahramanlar, toplumdaki saygın kişilerin sevgilileri gibi bir gün için medyanın ilgisini üzerlerinde toplayan ve ertesi gün unutulana daha başka toplumsal tipler, şöhretimsilere örnektir.

James Bradley'i, Rene Gagnon'u ve Ira Hayes'i düşünün. Bugün onları anımsayan var mı? Onlar, 1945'te 22.000 Japon ve 7.000 Amerikalı askerin hayatını kaybettiği 36 günlük savaşta Iwo Jima'ya Amerikan bayrağını diken altı kişilik ekibin hayatta kalan üç üyesiydi. Joe Rosenthal'in ünlü fotoğrafı ulusun muhayyilesini baştan çıkarmıştı. Bradley, Gagnon ve Hayes ülkeye döndüklerinde krallar gibi karşılanmışlardı. Fotoğraftan ilham alınarak, savaşın anısına, Washington D.C.'den bakıldığında Potomac nehrinin tam karşı yakasına gelen Virginia'daki Arlington Mezarlığı'na vatanseverlik sembolü, ünlü bronz heykel dikilmişti. 1994'te ölen Bradley, ömrü boyunca Iwo Jima hakkında asla konuşmadı. Gagnon, 54 yaşında öldüğünde kapıcılık yapıyordu, eski şöhretinin ona refah getirmemesi acıydı. Belki de hepsinden trajik olanı, Arizona'da bir Kızılderili yerleşiminde yaşayan Hayes'in, ünlü fotoğraf çekildikten on yıl sonra alkole bağlı bir hastalıktan ölmesiydi.

Anlık bir ün kazanmak ve sonra da halkın bilincinden hızla silinmek şöhretimsilerin doğasında vardır. İngiliz okurlar, 1980'lerin ortasında İngiltere'de medyanın demirbaşı haline gelen dâhi çocuk Ruth Lawrence'ı anımsayabilirler. Ruth, 1980'de 8 yaşındayken 15 yaş üstü çocuklara verilen standart sınavı geçen en genç kişiydi. 10 yaşındayken Oxford Üniversitesi'nin giriş sınavını kazanan en genç kişi oldu. 11 yaşında üniversite eğitimine başladı; 13 yaşında üniversiteyi birincilikle bitirdi. 17 yaşında doktorasını tamamladıktan sonra ABD'ye göç etti ve İngiliz basını ona ilgisini kaybetti. Ruth, 1990'ların büyük kısmını Michigan Üniversitesi'nde geçirdi; burada şöhreti yavaş yavaş azaldı ve sonunda Ruth, öğretmen ve anne olarak kendine daha mütevazı bir yol çizdi.

Halkın şöhretimsileri yüceltmesi ve üzerlerine odaklanması, çoğunlukla toplumsal ölçekte bir skandalın ardından gelir. Örneğin Jessica Hahn, 1987'de, televizyonda dini programlar yapan Jim Bakker'le ilişkisi ortaya çıktıktan sonra şöhretimsi olmuştu. Daha

sonra iki kez *Playboy*'a poz vermiş ve kendi 900'lü (seks) hattını kurmuştu. Gillian Flowers ve Paula Jones, Bill Clinton'la cinsel ilişkiye girdiklerini ileri sürdükten sonra kısa süreli bir üne kavuşmuşlardı. Monica Lewinsky, henüz Clinton onunla cinsel ilişkisini itiraf etmeden önce bile küresel bir şöhetimsi haline gelmiştir. 'Lewinsky, Amerikan televizyon kanallarında dikkat çeken, kendi için de kazançlı röportajlar yaptı, ardından da kitabını tanıtmak üzere dünya turuna çıktı. Eski acil servis hemşiresi, Körfez Savaşı'nın eski askerlerinden Darva Conger de 2000 yılında TV'deki *Kim Bir Milyonerle Evlenmek İster?* yarışmasını kazanıp bir milyonerle evlenince ünlü olmuştu. Bu evlilik yürümeyip ayrılıkla son bulunca, Conger da *Playboy*'a poz vermişti.

Şöhetimsiler çoğunlukla, halka mal olmuş kişilerin ikiyüzlülüğünü ya da yozluğunu simgeleyen cinsel skandallar etrafında ortaya çıkarlar. Örneğin, 1960'ların başında İngiltere'de ortaya çıkan ve Hükümetin bir bakanının gizli cinsel entrikasıyla casusluk iddialarını birleştiren Profumo hadisesi, telekızlar Christine Keeler ile Mandy Rice Davies'i geçici şöhetimsiler olarak yükseltmiş, dikkatleri hem tanınmış politikacıların hem de modern Londra'nın çifte standartlarına çekmişti. Daha yakın bir zamanda, İngiliz politika yazarlarının *duayeni* Max Clifford, Muhafazakâr Parti Hükümeti'nin evli bir bakanı olan David Mellor'un, çok sevdiği Chelsea FC takımının formasını giyerek kendisiyle seviştiğini iddia eden Antonia de Sancha'yı kamuoyuna sunmuştur. Hem Muhafazakâr Parti bakanlarıyla hem de gazete editörü Andrew Neil'le ilişkileri olduğunu iddia eden eskort kız Pamela Borders'ı halka tanıtan da Clifford'dur. Clifford, ayrıca, sekizizlere hamile olan Mandy Allwood için, hamilelik süresi boyunca hem kalacak lüks bir yer ayarlamış hem de onun *News of The World* programının dikkatini çekmesini sağlamıştır.

Yavaş yavaş gözden düşmek, şöhetimsi statüsünün kaçınılmaz kaderidir, ancak istisnai durumlarda kimi şöhetimsiler bir derece uzun ömürlülük elde edebilirler. Örneğin, Kaliforniyalılar, 1980'lerde ve 90'larda Los Angeles'ta devasa reklam panolarında imajı yeniden yaratılan, genellikle leopar derisinden dekolte elbise-

si, yüksek topuklu ayakkabıları ve güneş gözlüğüyle, havalı sarışın Angelyne fenomenine alışmışlardı. Angelyne'nin imajı ilk bakışta cinsiyetçi stereotiplere pervasızca hizmet eder. Öte yandan onun yapmacık davranışları, ironik ve kendine dönüşlüdür. Cinsiyetler arası eşitsizliğe dayalı tek ve değişmez yorumlara direnç gösterir. O, bir seks tanrıçası olduğu için şöhret olmamıştır; daha çok, klişeleşmiş bir ifadeyle, şöhret olduğu için şöhrettir. Tanıtım taktikleri sayesinde, TV'de röportajlar yapmış, bir hayran kulübü kurup binlerce üye toplamış ve *Earth Girls Are Easy* filminde küçük bir rol oynamıştır. Onun şöhreti en iyi şekilde, kitsch* kültürünün bir ürünü olarak anlaşılabilir.

Kitsch kültürden kastım, uydurulmuş yeniliklerin ve medya tarafından düzenlenmiş planlı sansasyonların etkilerinin, normatif düzenin uzlaşımlarını oluşturduğu bir kültürdür. Kitsch kültür, kültürel kimlik ve etkileşimin inşa edilmiş doğasını, normatif toplumsal karşılaşmaların bir *a priori*'si olarak saptayarak, gerçekliği üstü örtük biçimde inkâr eder. Böylece Angelyne, kendini keyfi biçimde bir şöhret olarak sunar ve bu nedenle toplumsal şöhretlerin bütün biçimlerinin genel olarak inşa edilmiş karakterinin parodisini yapmış olur.

Şöhretimsinin önemli bir alt kategorisi de, kendi deyimimle *şöhretoyuncudur*. Şöhretoyuncu, ya bir an için şöhreti dört bir yana yayılan ya da popüler kültürün kurumsallaşmış bir parçası haline gelen kurgusal bir kişiliktir. Şöhretimsiler gibi şöhretoyuncular da medyanın eklentileridirler. Toplumun belli dönemlerin özeti niteliğindeki bir kişilik tipine duyduğu açlığı yatıştırırlar.

1980'lerde İngiltere'de, Harry Enfield'ın yarattığı şöhretoyuncu "Loadsamoney", İngiltere'nin doğu yakasından gelen, değerleri Margaret Thatcher hükümeti sayesinde rağbet görmeye başlayan, bayağı, maddiyatçı *nouveau riche*** Essex'li tipinin abartılı bir cisimleşmesiydi. Şöhretoyuncu "Ali G" de 2000 yılının başında medyada benzer bir yer tutmaya başlamıştır. (İngiliz-Yahudisi komed-

* *Kitsch*: (İng.) Uyduruk sanat eseri, ucuz edebiyat; sanat eseri gibi ortaya sürülen fakat saçma, gülünç veya değersiz olarak kabul edilen süslü eşyalar, edebiyat yazıları. (y.h.n.)

** *nouveau riche*: (Fr.) Yeni zenginlikten sözeden görme. (y.h.n.)

yen Sacha Baron Cohen tarafından yaratılan ve canlandırılan) Ali G, dışardan bakıldığında, Londra yakınlarındaki Staines'ten gelen siyah bir İngiliz "gencidir", kendi söylediğine göre "gangster" kültürüyle bağlantıları vardır, ama bu bağlantılar kuşkuludur. Gülmenin bir parçası da Ali G'nin kendini zamane bir siyah Britanyalı olarak tanıtmasıdır; oysa gerçekte Cohen'in siyah olmadığı aşikârdır ve Ali G'nin Jamaika asıllı siyah İngilizlerin değerleri ve *patois*'sıyla* tartışılır bir benzerliği vardır. Adının "Ali" olması, karakterin Asya kökenli olabileceğini akla getirir ve bu da rol ve statü karmaşasına dayanan komediye yeni bir katman ekler. Cohen, Ali G'yi akıllıca canlandırır; zaman zaman da tehlikeli bir biçimde, hem ırksal kalıpları hem de politik doğruculuğun sofuluğunu iğneler. Gülünç olan yalnızca Ali G'nin rahatsız edici içtenliği değil, görüştüğü güçlü, çoğunlukla zengin kişilerin Ali G'yi gördüğü gibi sanacak kadar saf olmalarıdır. Bu suretle, Ali G, sağ kanattan olduğu belli, tanınmış bir politikacı ve Muhafazakâr Partinin eski bakanlarından olan, şimdi ise özel bir okulda müdür olarak görev yapan birini, metrik sistemin okul müfredatındaki önemi konusunda imtihan eder. Bu görüşmede müdür, Ali G'nin metrik ölçümlere ilgisinin arkasında aslında eğlendirici amaçlı uyuşturucu kullanımı olduğunun belli ki hiç mi hiç farkına varmaz. Ali G, benzer biçimde, feminist bir akademisyene de aşırıya kaçan kadın düşmanı değerler sunar, ama bunları dile getiren kişi, görünüşte doğru düzgün eğitim almamış olduğu, üstelik de etnik bir azınlığı temsil ettiği için, akademisyen bu değerleri kendi meslektaşlarıyla bir toplantıda yapacağı gibi, tartışmaya yer bırakmayacak biçimde reddedemez. Medyanın bir bölümü, Cohen'i ırkçı ve cinsiyetçi kalıpları sürdürmekle eleştirmişti. Ancak dikkatle incelendiğinde komedinin aslında, hem ırkçıların ve cinsiyet ayrımcılarının, hem de ahlâk bekçilerimiz olsunlar diye seçtiklerimizin açıkça ifade ettikleri ikiyüzlülüklerini ve palavralarını gözden düşürmeye yaradığı anlaşılır.

Şöhretoyuncular, değişmez biçimde yergici yaratımlardır. Amaçları, halk arasında tanınmış kişilerin kutsallık balonunu söndürmek ya da toplum yaşamında ahlâki değerlerin iflas ettiği iddi-

* (Fr.) Şive, ağız. (y.h.n.)
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

alarına dikkat çekmektir. Bu özellikleriyle, hepsi de dönemlerindeki kendini beğenmişliklere son veren William Hogarth, Thomas Rowlandson ve Honoré Daumier gibi on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl karikatüristlerinin skeçlerinde, yazılarında ve çizimlerinde tasvir ettikleri kişilerin soyundan gelirler.

Çizgi roman, çağdaş yaşama yönelik yergilerin sunulmasında son derece etkili bir araçtır. Örneğin *Blondie** çizgi roman dizisi, 55 ülkede ve 35 dilde yayımlanmaktadır. 1930'da Büyük Bunalım'ın başlarında çizer Chic Young tarafından yaratılmıştır. *Blondie* ve *Dagwood Bumstead* ile çocukları *Bebek Tatlı Çörek* (Alexander) ve *Kurabiye*'den oluşan *Bumstead* ailesinin yaşadığı zorlukları konu alır. Dizinin başarısı genellikle, aşk, evlilik, ebeveynlik, iş, dinlenme, yemek ve uyku gibi evrensel temalara odaklanmasına bağlanır. Benzer biçimde, Kuzey Doğu İngiltere'de işçi sınıfının yaşamını tasvir eden başarılı İngiliz karikatür dizisi *Andy Capp* de dünyanın dört bir yanında aynı zamanda yayımlanmaktadır ve benzer temaları, bu kez işçi sınıfının bakış açısından işler. Bu karakterler kuşkusuz kültürel bir etki yaratmışlardır ve bu nedenle de şöhret-yüceltici kategorisinin çeşitlemeleri olarak görülebilirler.

Walt Disney'in çizgi film karakterlerinin de dikkate değer bir kültürel etki yarattıkları düşünülmektedir. Mickey Mouse, ruh zenginliğini ve olumlu etkiler yaratan kabul edilebilir bir yıkıcılığı örnekler. Donald Duck, iyi işler yapma kararlılığının canlı örneğidir; geçirdiği öfke nöbetleri de bu tutkusunun büyüklüğünü gösterir. Pluto, metaneti ve saflığı özetler. *Superman* ve *Batman* da Amerikan kahramanlığının ve adalet savunuculuğunun idealleştirilmiş temsillerini sunarlar. 1980'lerde ve 90'larda, *Beavis and Butthead*, *The Simpsons* ve *South Park* gibi çizgi filmler, Amerika'daki ahlâkçı çoğunluğun yaygın değerlerini ve kurumlarını alaya almış ve bunun için doyumsuz ve hoşnutsuz yeni genç stereotiplerini, çok kültürlülüğün sıkıntılarını ve Amerikan Rüyası-zedeleri kullanmıştır.

Siber-kültürün gelişmesi, çizgi romanın çok yönlü yararlarını kanıtlamış, popüler kültürdeki şöhret-yüceltici kişilerin oranını artırmıştır. İngiliz bilgisayar şirketi Eidos'un yarattığı baştan sona aksi-

* Fatoş ile Basri. (y.h.n.)
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

yonla örülü siber kadın kahraman Lara Croft, küresel bir popülerliğe erişmiştir. Lara, belki de bilgisayar oyunları dünyasının açıkça sivrilmiş ilk siber-ikonudur. 90'ların oyun ikonunun ilhamı, büyük ölçüde 1980'lerde Stephen Spielberg'in yönettiği ve Harrison Ford'un başrol oynadığı *Indiana Jones* film dizisinden alınmıştır. Bu nedenle de Lara Croft, bir şöhret oyuncunun başarısından doğmuş bir siber-ikondur ve bu da, Baudrillard'ın simülasyonun gerçeğin yerini aldığı yönündeki iyi bilinen ve etkili savını doğrular görünmektedir.⁴ Bu durumu daha da karmaşıklaştıran bir şey var ki bu da film yıldızı Angelina Jolie'nin, *Tomb Raider*'in sinema uyarlamasındaki Lara rolünü oynaması.

Şöhretin inşası ve sunumu, topluma sunulan hayali bir yüzü gerektirir. Şöhret oyuncuları söz konusu olduğunda ise, gerçek benlik yoktur ve topluma sunulan yüz tamamen kurgusal bir yaratımdır. İzleyicilerin şöhretlerle, şöhretimsilerle ve şöhret oyuncularla bağlantısında hayali ilişkiler egemendir. Nesneyle izleyici arasındaki fiziksel ve kültürel uzaklık, izleyici ilişkilerinin fanteziye ve arzuya büyük bir eğilim taşıdığı anlamına gelir. Şöhret oyuncuların yapısı çoğunlukla, popüler kültürdeki stereotipleri ve önyargıları cisimleştirecek biçimde tasarlanır. Alf Garnett, Archie Bunker, James Bond, Doug Ross (*Acil Servis*), J.R. Ewing, Frasier, Harold ve Albert Steptoe, Harry Callahan (*Dirty Harry/Kirli Harry*), the Fonz, Carrie Bradshaw (*Sex and the City*), Fox Mulder ve Dana Scully, son 40 yılın popüler kültüründeki şöhret oyuncularından yalnızca birkaçıdır ve hepsi de hayali kurgulardır. Yine de, bunlar kurgusallaşmış anlatılardaki hayali kişiler olmalarına karşın, gerçek toplumsal ilişkiler ve kültürel oluşumlar üzerinde gözle görülebilir, hatta kimi durumlarda uzun süreli etkiler yaratırlar. *Inter alia*,^{*} bunlar öykünülecek modeller olarak işlev görür, arzuyu cisimleştirir, popüler kültürdeki sorunları canlandırır, önyargıları abartır, kamuoyunu etkiler ve kimlik oluşumuna katkıda bulunurlar. Sevilen suç dizisi *Inspector Morse*'da (Müfettiş Morse) başrol oynayan Müfettiş Morse ve BBC televizyonunun kültleşmiş durum komedisi *One Foot in the*

4. J. Baudrillard, *Simulations* (New York, 1983). (*Simülakr ve Simülasyonlar*, çev.: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Üniversitesi Yay., 1998)

* *inter alia*: (Lat.) Başka şeylerle birlikte. Arşiv (y. <http://rantey.org>)

Grave'in başrol oyuncusu Victor Meldrew bir hafta arayla öldüler. Bu şöhretoyuncuların ölümleri ulusal birer olay olmuş, televizyonda ve basında geniş yer tutmuştu. Victor Meldrew'un sonunu gösteren yayının öncesinde onun hayatını anlatan 45 dakikalık bir program yayımlanmıştı. Bu, genellikle yalnızca Kraliyet Ailesi üyelerine layık görülen bir onurdu.

Şöhretoyuncunun etkisinin nasıl bir tabiatı olduğu elbette çok tartışılır. Şöhretoyuncu tiplerinin savaş sonrası kültürde "cool"un sunuluşuna büyük etkisi olmuştur. Dick Pountain ve David Robins kısa süre önce yayımlanan *Cool Rules* adlı kitaplarında, "cool"u, "başkaldırısını ironik bir kayıtsızlık maskesi ardına gizleyen, *sürekli* bir özel başkaldırı hali" olarak tanımlarlar.⁵ Modern cool kimlik tiplerinin bütün yaş gruplarını etkilediğini ve savaş sonrası kültürde de önemli ölçüde etkili olduğunu öne sürerler. The Fonz, Harry Callahan, Doug Ross, Mulder ve Scully, besbelli, cool'un canlı örneğini oluşturan şöhretoyunculardır. Modern yaşamın karmaşık yönleriyle ve zorluklarıyla umursamaz bir kendine güvenle, etkili biçimde baş ederler. Böyle olunca da, popüler kültürde beğeni toplayan ve öykünülen kimlik tipleri sunarlar.

Öte yandan *Dallas* dizisi, şöhretoyuncuların canlandığı kalıplaşmış roller ile izleyicilerin toplumsal eleştirilerinin ve engellenmiş arzularının dile getirilişi arasındaki ilişkiyi gösterir.⁶ Texas'lı kodamanlarda sergilenen gösterişçi tüketim ve ahlâksızlık, Reagan ve Thatcher'lı yılların *nouveaux riches*'inin rezilliklerine duyulan nefreti belirtmenin bir yoludur. Ayrıca gerçekleşmemiş isteklerin tatmini için dramatik bir çıkış sağlarlar. İzleyiciler Ewing ailesinin bireylerini genellikle öykünülecek rol modelleri olarak düşünmemişlerdir. Daha çok, *Dallas*, seyircilere kimi kişilik eğilimlerini ve toplumsal eğilimleri onaylamadıklarını, açıkça politik eylemlere bağlanmadan belli etme olanağı vermiştir. JR, Bobby, onların eşleri, metresleri ve hafif suçları, ileri kapitalizmin insanı insanlıktan çıkaran mantığına yakalanmış seyirciler için birer emniyet vanası görevi görür.

5. Dick Pountain ve David Robins, *Cool Rules: Anatomy of an Attitude* (Londra, 2000), s. 19. (*Cool, Bir Tavrın Anatomisi*, çev.: Aslı Ağca, Ayrıntı Yay., 2002)

6. Bakınız I. Ang, *Watching Dallas* (Londra, 1985).

Bu türdeki en etkili karakterlerin kimileri, soap opera* formatından ortaya çıkmıştır. Tüm dünya televizyonlarında aynı anda yayınlanan İngiliz dizisi *Coronation Street*'teki Ena Sharples, Albert Tatlock, Ken Barlow, Bet Lynch, Elsie Tanner, Mike Baldwin, Curly Watts, Jack ve Vera Duckworth ve Betty Williams gibi şöhret oyuncuları, Manchester'daki işçi sınıfının gerilimlerini cisimleştiren ve yansıtan "gerçek" insanlar olarak kabul edilirler. *Brookside*, *Emmerdale Farm* ve *East Enders*, şöhret oyuncularının popüler kültürde daha yaygın etkisi olan başarılı İngiliz soap opera dizilerinin diğer örnekleridir. İngiltere'de dikkate değer bir örnek de *East Enders* dizisinde Ross Kemp'in oynadığı Grant Mitchell karakteridir. 1990'larda izleyiciler arasında, Grant Mitchell'in İngiltere'de erkekliğin gerçek gerilimlerini kişileştirdiği düşüncesi yaygındır. Mitchell'in saldırganlığının, düş kırıklığının ve acısının, emek piyasasında aniden kendini gösteren düzensizlik ve feminizm yüzünden geleneksel erkekliğin karşı karşıya kaldığı meydan okumayı yansıttığı kabul edilirdi.

Soap operaların kendini popüler bilince gizlice kabul ettirme konusunda özel bir yetisi vardır. Haftalık TV yayınlarının vazgeçilmezi olarak, anlatıyı geliştirmek ve "yaşamdan" kolaylıkla tanınacak "bir kesit" oluşturmak için zengin fırsatlar sunarlar. Bu dizilerin şöhret oyuncuları, dizideki karakterler ve olaylar izlenme oranlarının gerektirdiği değişikliklerle geliştirilirken seyircileriyle birlikte büyürler. *Friends* ve *Frasier* gibi komedi dizilerinin başarısı bu noktayı pekiştirir. *Friends* dizisinin şöhret oyuncuları Rachel Green, Monica Geller, Phoebe Buffay, Joey Tribbiani ve Chandler Bing, tüm dünyada olağanüstü bir beğeni toplamışlardır. Bu karakterleri canlandıran oyuncular, Jennifer Aniston, Courteney Cox Arquette, Lisa Kudrow, Matt LeBlanc ve Matthew Perry, icra ettikleri oyunculuklarıyla öyle etkili olmuşlardır ki sürekli aynı tür roller oynamak zorunda kalma tehlikesiyle karşı karşıyadırlar. Bu, şöhret oyuncuyu canlandıran oyuncuda psikolojik bir gerginliğe yol açar: Topluma sunulan yüzün, gerçek benliği bastırma ya da boğma tehlikesi kendini gösterir.

* Televizyon ya da radyoda seri halinde yayınlanan sabun köpüğü film. (y.h.n.)

Bu kitapta öncelikle kazanılmış ve atfedilmiş şöhret tipleri üzerinde yoğunlaşmayı yeğledim. Bunun nedeni —aşağıda da kanıtlamaya çalışacağım gibi— şöhretin ancak sıradan insanın çağında görülebilecek bir olgu olduğu önermesidir. İki buçuk yüzyıl önce aileden gelen şöhret yaygındı. İnsanlar görece değişmez bir monarklar, lordlar ve leydiler toplumunda yaşıyorlardı. Devrim öncesi Fransası’nda Saray toplumu, kanbağının hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak biçimde toplumsal güç ve şöhret kaynağı olduğu bir *monde** idi. Elbette bu dünya, kazanılmış ünleri de dışarıda bırakmıyordu. Dante, Michelangelo, Leonardo da Vinci ve Shakespeare’in uluslararası ünleri, aileden gelmiyordu, sonradan kazanılmıştı. Kazanılmış şöhret sanatla da sınırlı değildi. Yatırımcılar, tüccarlar, mucitler ve kendi kendini yetiştiren daha başkaları da üst kademelere doğru yükselebiliyor ve geleneksel ayrıcalık ve itibar sınırlarını zorluyorlardı. Ancak *Ancien Régime*** döneminde bunlar, Sarayın belirlediği yerleşik usullere ve geleneklere uymaları için her zaman ağır baskılar görüyorlardı.

Fransız Devrimi, eski düzeni yıkıp, yerine evrensel eşitliği ve özgürlüğü koymayı amaçladı. “Yeni insan”ın çağını açtı. Bu iddia hiç de benzersiz değildi. Eski Roma’da Cicero kendi adına bunu iddia etmişti. Ancak onunki, daha çok bir kendini yüceltme edimini olduğu halde Fransa’da Devrim, geçmişin zorbalığından, despotluktan ve hiyerarşisinden sonsuza dek kopma amacıyla yapılmıştı.

Bu kati ölçülere göre değerlendirildiğinde, Devrim hedeflerine ulaşmayı başaramamıştır. Soy, aileden gelen statünün kaynağı olarak önemini sürdürmüş, Napolyon yönetiminde soya dayanan saygınlık konumları, ya yeniden canlandırılmış ya da icad edilmiştir. Napolyon’un kendisi de 1804 yılında “İmparator” unvanı almıştır. Ancak Robespierre ve öteki Devrim önderlerinin idam edilmelerinin, devrim öncesi rejimin yeniden kurulmasıyla sonuçlandığı çıkarımında bulunmak, kocaman bir aşırı basitleştirme olur. Robespierre “erdem cumhuriyeti”ni ilan etmiş ve bu eğretileme Batı’da ütopyanın uzun ömürlü ve popüler bir imgesi olmuştur. Paradoksal olarak, ayrıcalıkları ortadan kaldırma hareketi, yeni ayrıcalık biçimle-

* (Fr.) Dünya. (y.h.n.)

** *Ancien Régime* (Fr.) Eski Rejim.

rinin ortaya çıkması için istenmeyen bir temel oluşturmuştur. Şöhret kültürü ve şöhretimsi, doğrudan zorbalığa başkaldırının torunlarıdır. Şöhretoyuncu, aileden gelen iktidar biçimlerinin gözden düşmesinin ve toplumsal sınıflar arasındaki güç dengesinde daha fazla eşitliğin bir belirtisidir.

D. ŞÖHRETİ ANLAMAK İÇİN ÜÇ YAKLAŞIM

Toplumsal yapılanmayla şöhret arasında yakın bir bağ olduğunu öne sürdüğümde, çağdaş şöhrete, tarihe ayrıcalık tanıyan bir açıdan yaklaşmanın değerini vurguluyorum. Bu yaklaşım şöhret konusundaki akademik literatürde her zaman destek bulmamıştır; akademik literatürde birbiriyle rekabet halindeki üç yaklaşım baskındır. Bunlar: Öznelcilik [subjectivism], Yapısalcılık ve Postyapısalcılık'tır.

ÖZNELCİLİK: Şöhretin öznelci anlatımları kişisel özelliklerin tek ve biricik olduğu varsayımına tutunur. Bu anlatımlarda şöhret, doğuştan gelen yeteneğin yansıması olarak açıklanır. Böylece çoğunlukça kabul gören öznelcilik, hiç kimsenin Caruso gibi şarkı söylemeyeceğini iddia eder; tıpkı kimsenin Samuel Beckett'in insanlık durumuna ilişkin dramatik kavrayışını tekrarlayamayacağı, Walter Matthau'nun hırçınlığına öykünemeyeceği ya da Kurt Cobain'in dikkat çekici sanatsal kaygısına ulaşamayacağı gibi. Yetenek, benzersiz ve sonuç olarak açıklanması mümkün olmayan bir fenomen olarak anlaşılır. Yetenek, disiplin ve alıştırmayla daha incelikli, daha göz alıcı bir hale getirilebilirse de, az bulunurluğu doğanın hayret verici bir hediyesi olarak sunulur. Çoğunlukça kabul gören Öznelcilik, kitlelerin bir şöhretin kendine özgü yürüyüşünden, yüz şeklinden, karşılık verme ve konuşma tarzından yoğun bir biçimde etkilenmesinin sebeplerini benzersiz bir kimyayla açıklar. Başka bir deyişle, bunlara akılcı bir açıklama getirilemez. Birine şöhret statüsünü bahşeden şeye sonuç olarak bir gizem gözüyle bakıldığına göre, takdir, çözümlemenin üzerinde ayrıcalıklı bir yere oturur. Demek ki, şöhretlerin "kendi adlarına konuşmalarına" izin verilmeli, şöhret olma nedenlerine burnunu sokmak yerine, onlara hayran olmakla yetinilmelidir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Buna rağmen, Öznelci anlatımlar, deyim yerindeyse başlı başına “doğal” değildir. Aksine, insanın nedensellik hakkındaki, hem doğadan hem de boş inançtan uzaklaşarak kazandığı anlayış düzeyini yansıtır. İnsanlık tarihinde teklik ve biriciklik özelliğine sahip ilk insanlar, kuşkusuz fiziksel ya da zihinsel güçleriyle, ya da şüpheci açıdan bakıldığında, öteki insanları aldatma yetenekleriyle kendilerini belli edenlerdi. Tek ve biricik kabul edilen insanlara ayrıcalık tanıyan ilk birbiriyle tutarlı izlerçevre, belki de, bu kişilere doğaüstü güçleri yansıtmıştı. Şöhret, din ve büyü arasında kesinlikle bir ilişki vardır ve İkinci bölümde bu ilişki üzerinde daha uzun yorum yapacağım.

Ancak, bir an için, Büyük İskender örneğini düşünün. Büyük İskender, tarihte şüpheye yer bırakmayan *zihinde canlandırılan* ilk şöhret olmayı hak eder. Makedonyalıların kralı Philip’in oğlu olan İskender, monarşi soyundan geldiği için kendisine atfedilen şöhreti aşırı derecede kısıtlayıcı buluyordu. Hem bedensel görkemini hem de cesur eylemlerini açıklamak için daha yüce bir neden arıyordu. İskender, askeri zaferleriyle ve belki de küresel izleyici kitlesini etkileyen ilk dalkavuk olan Kallisthenes’i yanında görevlendirmesiyle, gündelik yaşamda evrensel, tartışmasız bir “mevcudiyet” hedefliyordu. Kendini, halkın bilincine bambaşka bir insan, öncülü olmayan biri olarak yazdırmak istiyordu. İskender, Kallisthenes’in ağzından, Homeros’un destanındaki tanrıların soyundan geldiğini iddia ediyordu.

Roma imparatorları da tanrılarla akraba olduklarını iddia etmişlerdi. Jupiter, Apollon, Neptün ve Mars; Julius Sezar, Marcus Antonius, Augustus ve öteki önemli liderlerin ruhani atalarıydılar. Ancak eski Roma şöhret geleneğinin ayırt edici özelliği, bireyin kibrinin devletin yüksek otoritesinin altına yerleştirilmiş olmasıdır. Caligula ve Neron Roma kültürünün kötü şöhretleridir, çünkü devlete karşı sorumluluklarını aşan bir kişisel azamet istemişlerdi. Eski Roma’da şöhret, kendi sınıfının değerlerinin ve imparatorluğun başkentinde onurlu sayılan her şeyin mükemmel bir temsili olarak görülüyordu. Din ve devletin onuru, İskender geleneğinde olduğundan çok daha fazla siyasetin ağına düşmüştü. İmparatorun görkemi ve debdebesi, Roma’nın kudretini ve sanını yansıtıyordu. Halka

karşı sorumluluk, üstü kapalı biçimde şöhret statüsünün bir unsuru-
ruydu. Caligula ve Neron halka karşı sorumluluklarını gösteriş
malzemesi yaparak karşılıklı suçlamalara davetiye çıkarmışlardı.

Burada teknik bir ayırım yapmak yerinde olabilir. Kötü şöhret,
kamusal bilinci etkilemek yoluyla işleyişiyle şöhrete benzer. Ancak
şöhret, düzeni en üst düzeyde yeniden olumlayan bir genel ahlâk
çerçevesi içinde işlev gördüğü halde, kötü şöhret genelde ihlâl, sap-
ma ve ahlâksızlığı çağrıştırır. Daha sonra bu ayrımı biraz yumuşa-
tacağım, çünkü günümüzde şöhretin, örneğin aşırı tüketimle, teş-
hircilikten cinsel haz duymasıyla, uyuşturucu kullanımıyla, alkol
bağımlılığıyla, şiddet ve benzeriyle gündelik ahlâki kuralları ihlâl
etmeyi de içerdiğini öne süreceğim. Bu haliyle bir şöhretin, günde-
lik yaşamı yöneten ekonomik ve ahlâki çerçevelerin içinde yer alan
maddesel ve simgesel artıkdeğeri kullandığı düşünülebilir. Bu dü-
şünüşe göre şöhret, deyim yerindeyse artığın vücut bulmasıdır,
çünkü şöhret olmayana göre daha fazla maddesel ve simgesel güç
yayar çevresine. Eğer artığın vücut bulması, daha yüksek bir statü
anlamına geliyorsa, aşırı davranışlarda daha fazla serbestliğe de
olanak sağlar. Aslında şöhret çoğunlukla ihlâlle bağlantılıdır. Şöh-
retlerin geriye kalan bizlerden farklı bir dünyada yaşıyor gibi gö-
rünmeleri, sanki onlara bizim yalnızca hayal edebileceğimiz şeyle-
ri yapma izni verir.

Hem İskenderiye hem de Roma geleneklerinde zihinde canlan-
dırılan şöhret statüsü toplumsal arenada doğrulanıyor ve yeniden-
doğrulanıyordu. Teşhircilikle, canlandırmayla, gösterişçi tüketimle
ve beğeniyle bağdaştırılıyordu. Toplumsal hayatın tiyatrosu, ünün
yapılıp bozulduğu sahneydi. Eski toplumda şöhret kültürünün öne
çıkan özellikleri gösteriş, övgü ve aşırılıktı. Demek ki genellikle
çağdaş şöhretle bağdaştırılan teşhirciliğin eski toplumda da olduğu
tahmin edilir. Denebilir ki Britney Spears, Arnold Schwarzenegger,
Robbie Williams, Bruce Willis ya da Caprice, kamunun önüne çı-
karak beğeni topladıklarında, tanrıların yeryüzüne inmiş oldukları-
nı doğrularlar.

Katıksız Öznellikliğin dikkate değer muhaliflerinden Max We-
ber'in bireye atfedilen özel ya da benzersiz özellikleri anlatmak

için karizma kavramını bulması boşuna değildir.⁷ Weber, karizmatik otoritenin tanımı gereği ilham verici olduğunu öne sürmüştür. Karizmatik otorite, mucizevi ya da yarı mucizevi olaylara dayanır. Gerçekleşen kehanetler, her zaman kazanılan savaşlar, hiç boşa çıkmayan iyileştirici güçler, hep başarılı olan sanatsal gösteriler gibi. Modern şöhret kavramında tüm bu özelliklerin izleri vardır.

Weber, karizmanın, olağandışı kişisel özelliklere duyulan yaygın inanç nedeniyle bir insana yakıştırıldığını öne sürmüştür. Karizmanın arkasındaki neden olarak, çoğunlukla doğaüstü güçler gösterilir. Tek ve biricikliğe dair doğaüstü ve ilahi açıklamalar, belki Özneltci açıklamalardan bile daha eskidir. Davranışı açıklamak için ilahi takdir ile insanın istikrarsızlığı arasındaki seçeneklerden biri ile yüz yüze kalınca, bir İskender'in, bir Cicero'nun ya da bir Neron'un neden tanrılarla akrabalığı arzuladıkları anlaşılabilir. Üstelik, şöhrete doğaüstü ya da ilahi bir karşılık vermenin modasının tümünden geçtiği de söylenemez. John Lennon, özörlü insanların konserlerde ilahi mucizeler yaratmaları için Beatles'dan medet umduklarından şikayetçiydi.

Şöhretle ilgili popüler biyografi literatürünün büyük bölümü Özneltci varsayımlara dayanır. Örneğin, mağaza zincirlerinde satılan popüler biyografilerde, devamlı biçimde, bu dünyaya bir John Lennon daha gelmeyeceği, Marilyn Monroe'nun bir benzerinin daha olmayacağı, Eva Peron ve Prenses Diana'nın insan yaşantısında bir eşlerinin daha olmadığı iddia edilir. Bu nedenle, saf Özneltcilik şöhretin benzersiz olduğu fikrini kabul eder. Bir şöhreti izleyiciye bağlayan kültürel araçlar, iletişimin katalizörleri olarak kabul edilir. Buna rağmen şöhretin merkezinde, kişinin benzeri olmayan, Tanrı'nın bahşettiği yaratıcı yetenekleri yer alır.

YAPISALCILIK: Özneltci açıklamaların aksine Yapısalcılık, insan davranışıyla davranışı açıklayan bağlam arasındaki karşılıklı ilişkiler üzerinde yoğunlaşır. Şöhretin varsayıma dayalı, müstesna ya da benzersiz özelliklerine aşırı önem veren açıklamaları reddeder. Bunun yerine, şöhret, kültürde yerleşik olan evrensel yapısal kurallara

7. Max Weber, *The Theory of Social and Economic Organization* (New York, 1947). (*Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı*, çev.: Özer Ozankaya, İmge Yay., 1995) Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

rın ifadesi olarak incelenir. Genel olarak söylersek, şöhreti anlamaya yönelik bu yaklaşımda birbirinden ayrı üç toplumsal yapı vardır: Kültür endüstrisi, yönetim ve tip kuramı.

Kültür endüstrisi tezi, Frankfurt Okulu'nun toplumsal eleştirisiyle bağdaştırılır. Bu teze göre, örgütlü eğlence bir toplumsal denetim biçimidir. Hollywood makinesi, Tin Pan Alley ve eğlence endüstrisinde uzmanlaşmış şirketler, toplumsal davranışın biçimlendiricileri olarak tasvir edilir. Bunların nihai amaçları, sermaye egemenliğini pekiştirmek ve yaymaktır. Şöhretler, kapitalizmin kitleleri hizaya sokma ve sömürme hedeflerine ulaşmasının araçlarından biri olarak kavramsallaştırılır. Standartlaşmanın, monotonluğun ve rutinin hüküm sürdüğü toplumsal koşullarda şöhretler, gözüpek bireycilik, sınıf atlama ve tercih ideolojisini ifade ederler. Böylece, kitlelerin şöhretle özdeşleşmesi her zaman bir yanlış bilinçtir, çünkü şöhretler gerçekliğin yansımaları değil, sermaye egemenliğini genişletmek amacıyla tasarlanmış mamüller olarak kabul edilirler.

Kapitalizm, ilk başta oyunu ve zevki denetlemeyi amaçlıyordu, çünkü, hayatın en önemli ilgi alanı olarak işin yerine başka bir şey koyma yönündeki her türlü girişim, sistemin ekonomik olarak hayatta kalmasına karşı bir tehditti. Aile, devlet ve din, arzuyu denetlemek ve üretim sistemine itaati sağlamak için çeşitli ahlâki düzenleme kalıpları yarattı. Ne var ki üretim güçleri ve ilişkileri geliştikçe, tüketim toplumu genişledi ve serbest zaman arttı. İşyerinde ve evde bireyi baskı altında tutma işlevi gören ilkeler, alışveriş merkezini ve eğlendirici etkinlikleri de içine alacak biçimde genişletildi. Eğlence endüstrisi ve tüketim kültürü Herbert Marcuse'un deyişiyle "baskıcı alçaltma"yı⁸ üretti. Bu süreç sayesinde bireyler farkında olmaksızın yabancılaştırmış kültürün değerlerini benimsediler, böylece de bilmeden insanlığın alçaltılmış bir biçimine razı oldular.

Şöhretler, izleyici kitlelerine, gündelik yaşamda çevrelerini saran yoksunluklardan kurtuldukları hissini vermek için boy gösterirler. Ne var ki kapitalizm altında varolan genelleşmiş yabancılaştırma koşulları nedeniyle, bu kurtuluş, olsa olsa yabancılaştırıcı ve geçici bir biçim olabilir. 1960'larda, etkisinin en üst düzeyde olduğu

8. H. Marcuse, *One Dimensional Man* (Londra, 1964). (Tek Boyutlu İnsan, çev.: Aziz Yardımlı, İdea Yay., 1990)

dönemde, Marcuse baskıcı alçaltmanın, kitlelerin direnme gücünü yerleşik düzene dahil ederek üstlerinde baskı kurduğunu öne sürmüştü. Daha sonra bu görüşünü değiştirdi, toplumun “anti-nomosçu”⁹ öğeleri olarak adlandırılabilirler, özellikle sanatçıların, bohemlerin, öğrencilerin ve işsizlerin saflarında sermaye egemenliğine meydan okuma girişimlerinin olabileceğini öne sürdü.⁹

Buna zıt bir Solcu gelenek, kapitalizmle sosyalizmin şöhret kültürünün kitleleri uyuttuğu yeni bir baskı sistemi yaratmak üzere birleştiklerini iddia eder. Guy Debord’a göre endüstriyel kültür, her şeyden çok bir göstergeler kültürüydü.¹⁰ Şöhret kültürünün amacı, halk yığınlarını taklitçi tüketime doğru gütmektir. Denetim göstergebilimi çevresinde örgütlenmiş bir sistem, sonunda, fiziksel baskı zorunluluğunu ortadan kaldırır. Tahakküm evrenseldir, kazanılmış şöhretin ve gösteri toplumunun göstergeleri sayesinde iş görür. Ancak bu yaklaşım aşırı kadenci olduğu için ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Şöhretin ve gösterinin tahakkümünden kaçış için hiçbir yol tarif etmez. Gerçekten bu tutum, çağdaş karşı kültürü, şöhret kültürünce emilmesinin kaçınılmaz olduğu gerekçesiyle yıkıcı biçimde dışarıda bırakır.

Edgar Morin’e göre, bir bütün olarak alınırsa, şöhretler eğlence kodamanlarının onlardan istedikleri işlevleri yerine getirirler.¹¹ Bu anlamda sermayenin uşağıdır. Bunu en açık gösteren şey de, eğlence endüstrisinin kamu üzerindeki etkisinin azaldığı düşünülen şöhretlerden vazgeçme eğilimidir. Kenneth Anger’in, 1920’lerle 80’ler arasında Hollywood’da yıldızı giderek sönen ünlülerin intiharları, ruhsal çöküntüleri ve uyuşturucu bağımlılıklarıyla ilgili envanteri bu konuda uyarıcı veriler sunar.¹² Günümüzde de, O. J. Simpson ve Gary Glitter’in özel yaşamlarındaki tatsızlıkların ortaya çıkması ve bunlarla birlikte haklarında, kamusal alanda büyük

* *anti-nomosçu*: Yasalar ve kurallarla başışık olmak istemeyen kimse, (*anti*: karşı, *nomos*: yasa) (y.h.n.)

9. H. Marcuse, *The Aesthetic Dimension* (Londra, 1978). (*Estetik Boyut*, çev.: Aziz Yardımlı, İdea Yay., 1997)

10. Bakınız G. Debord, *The Society of the Spectacle* (Londra, 1967). (*Gösteri Toplumu*, çev.: Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent, Ayrıntı Yay., 1996)

11. E. Morin, *The Stars* (New York, 1960).

12. K. Anger, *Hollywood Babylon* (New York, 1975) ve *Hollywood Babylon 2* (Londra, 1984).

ilgi gören davalar açılmasından sonra, halk tarafından uğradıkları aşağılanma ve meslek yaşamlarında yaşadıkları düşüş örneklerine tanık oluruz.

Morin'in çalışması, şöhretlerin kültür endüstrisi tarafından yaratıldıkları önermesini çürütmesi açısından önemlidir. Morin'e göre, şöhretin cazibesini şöhret emprezaryoları yaratmaz. Bu cazibe şöhretin doğuştan gelen yeteneğiyle de açıklanmaz. Bunun yerine Morin, şöhretin gücünü izleyicilerin bastırılmış gereksinimlerinin bir yansıması olarak keşfeden bir şöhret açıklamasını tercih eder. Bu hesaba göre şöhretler, izleyici kitlelerinin insanlığını yitirmiş arzularını biriktirip genişleten, dramatize edilmiş biçimde kamuya sunma ve salıverme yoluyla anlık olarak yeniden insanileştiren transformatörlere benzerler. Bu yüzden Morin, Frankfurt Okulu'nun şöhretin cazibesinin arkasındaki itici güç olarak egemen sınıfa yaptığı vurguyu reddeder. Onun yerine, şöhretlerin bizdeki genelleşmiş bir psikolojik eksikliğin antitezi olarak sunulmalarından dolayı şöhretlerin cazibelerine kapıldığımızı kabul eder.

Morin'e ve başkalarına göre, kapitalizmde yaşam ilişkileri yarıltıcı bir durum oluşturur. Bir başka deyişle, ideoloji ve metalaşma, kişileri birbirlerine yabancılaştırarak insan doğasını maskeleyen ve yozlaştırma işlevi görür. Kapitalizm bizi birbirimizden ve kendi doğalarımızdan iyice uzaklaştırdığı içindir ki aidiyet ve doyum fantezilerimizi şöhretlere, yani, meta kültüründe tekdüze olarak alçaltılan benliğin idealleştirilmiş biçimlerine yansıtırız. Şöhretin özerkliğine gelince, bu özerklik her zaman hayalidir. Doğru, Frankfurt Okulu'na göre, şöhret egemen gücün iletken çubuğu olarak sunulur; oysa Morin'e göre ise izleyici kitlesinin doyurulmamış arzularının ifadesidir. Ne var ki her ikisinde de şöhret son tahlilde ideolojinin cisimleşmesidir.

Marcuse, Debord, Morin ve başka yazarlar, Marksist kuramın pek çok özelliğini eleştirirler, ama Marksist ideoloji, sınıf ve aşkınlık kavramlarına bağlı kalırlar. Şöhreti yönetim prizmasından gören yapısalcı yaklaşımlarda ise durum farklıdır. Açıkça söylensin ya da söylenmesin, burada belirleyici etkiyi yapan Michel Foucault olmuştur. Foucault'nun yönetim meselesine katkısının ne olduğu

tam olarak söylenebilir. Marksist geleneğin yeğlediği eğretilenide, üst üste binmiş baskı ve bireysel davranışı denetleme katmanları vardır; sınıf, yabancılaşma, ideoloji, metalaşma bunlardan ilk akla gelen birkaçıdır. Buna karşılık, Foucault'nun yönetişimi uygulamaya koyması, denetim *rejimlerini* ve düzenin parçalılaşmasını vurgular. Foucault, toplumsal düzenin iktidar söylemleri tarafından yaratıldığını öne sürmüştü.¹³ Bir söylemin, ayırıcı bir retorik dilden, bununla ilişkili simgesel sermaye ve pratik kurallardan, kimi davranış biçimlerini pratik açıdan yararlı ve sahici sayarken, ötekileri anlamsız ve önemsiz bularak bir kenara atan bir toplumsal gerçeklik şablonundan oluştuğu düşünülebilir.

Söylemler, iktidar rejimlerinin, kesin ve sistemli araçlardır. Örneğin, Yeni Sağ'ın 1980'ler ve 90'larda geliştirdiği, piyasa organizasyonunun "alternatifinin olmadığı" önermesi, ontolojinin (varlığın kuramı) ve epistemolojinin (bilim kuramı ya da bilginin ölçütleri) bir biçimine öncelik vermiş ve ötekileri tarihin çöp kutusuna havale etmek istemiştir. Söylemlerin, bir etki yaratmak için öncelikli olarak fiziksel güce dayanmadıklarına dikkat edilmelidir. Daha ziyade, söylemler, toplumsal pratiği denetlemek için simgesel araçları ve retorik kullanırlar. Üstelik, düzen çeşitli uzmanlaşmış söylemlerin birbirleriyle sürekli bir gerilim halinde bir arada bulundukları bir iktidar rejimi olarak düşünüldüğü için, Foucault, toplumsal ve kültürel yeniden üretimin geçici bir niteliği olduğunu kabul etmiştir. Söylemlere meydan okunur, söylemler direnç gösterir. Böylece yönetişim, içinde daima toplumsal güçlerin konumlandığı ve stratejik birleşimlerin yeniden düzenlendiği bir eylem ve karşı-eylem meselesidir.

Şöhret araştırması içinde bu yaklaşımı en geniş biçimiyle geliştiren David Marshall'dır. Marshall, şöhretin politik bir işlevi olduğunu öne sürer.¹⁴ Şöhret, bireyselliğin ve kişiliğin değerini artıran çeşitli öznellik biçimlerini dile getirir ve meşrulaştırır. Düzen ve itaat bu araçlar yoluyla yeniden üretilir. Örneğin, Pete Sampras, Magic Johnson, Martina Hingis, Lindsay Davenport, Tiger Woods,

13. M. Foucault, *The Order of Things* (Londra, 1970). (*Kelimeler ve Şeyler*, çev.: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yay., 2001)

14. D. Marshall, *Celebrity and Power* (Minneapolis, 1997).

Michael Owen ve David Beckham gibi spor şöhretlerinin sahip oldukları üstünlükler, “hepimize örnek olsun diye” öz-disiplin, eğitim ve maddi başarı arasındaki bağın altını çizer. Bu spor şöhretleri, tipik olarak, bireycilikten ve toplumdaki kişisel rekabetten oluşan iki yönlü etiğin üstünlüğüne katkıda bulunan, en üst düzeyde yetenekli ve çalışkan bireyler olarak tasvir edilirler. Aynı zamanda şöhretin spordaki başarısında şansın vurgulanması, kitleleri, yaşamın olanaklarını bu kadar eşitsiz dağıtan bir sistemin dağıtım mantığını sorgulamak yerine, yaşama karşı kadercı bir tutum benimsemeye teşvik eder.

Şöhretlerin başrolünü oynadıkları filmlerin olay örgüleri de aynı genel sürece dahildir. *Top Gun*’da (1986) Tom Cruise, *Indiana Jones* ve *Star Wars* (Yıldız Savaşları) film dizilerinde Harrison Ford, *Schindlers List*’de (Schindler’in Listesi) (1993) Liam Neeson, *Die Hard* (Zor Ölüm) dizisinde Bruce Willis, *Lethal Weapon* (Cehennem Silahı) dizisinde Mel Gibson ve *Forrest Gump*’ta (1994) Tom Hanks, iyiliğin kötülük karşısında zafer kazandığı, erdemin ödüllendirildiği ve adaletin yerini bulduğu ahlâki hikâyeleri canlandırırlar.

Marshall, şöhretin kesinlikle bir toplumsal inşa olduğunu ve bu inşada medyanın nüfusu yönetmekte önemli bir rol oynadığını öne sürer. Yönetim, ya sıradan insanlara tabiiyetlerini kabul ettiren ya da yaşamın zorluklarından kaçış sağlayan uygun ahlâki hikâyeler ve uygun rol modelleri sağlama yoluyla gerçekleştirilir. Ancak Marshall, üretken failer olarak izleyici kavramını da şöhretin anlamının geliştirilmesi sürecine dahil etmek ister. Bu amaçla, şöhretin topluma sunulan yüzü çevresinde, izleyici türleri ve biçimleriyle belirli kültürel endüstriler arasındaki sürekli görüş alışverişini anlatmak için “izleyici-öznellikleri” terimini ortaya atar. Marshall’ın vurguda yaptığı bu değişikliğin amacı, hem çözümlemenin yönünü değiştirerek medyaya sonsuz güç atfedilmesinden vazgeçmek hem de izleyici kitlelerinin şöhret sisteminin inşasında ve geliştirilmesinde ileri düzeyde, yaratıcı failer olarak görülmesi gerektiğini önermektir.

Marshall’ın açıklaması, şöhret sisteminin ortaya çıkışını on do-

kuzuncu ve yirminci yüzyıllardaki asıl yönetim sorununa, yani kalabalığın denetimi sorununa bağlar. Gabriel Tarde ve Gustave Le Bon'un¹⁵ şehirde denetim konulu klasik yapıtlarından alıntı yapan Marshall, kalabalık insan topluluklarının kentsel-endüstriyel alanlarda yerleşmesinin, sivil itaatsizlik ve toplumsal düzenin bozulma olasılıkları üzerine kaçınılmaz olarak toplumda endişe yarattığını öne sürer. Hem Tarde hem de Le Bon, hukuk ve düzenin politikası üzerinde geleceğe uzanan bir etki yaratmış olan, kalabalıkların davranışlarına ilişkin bir toplumsal psikoloji geliştirdiler. Çalışmalarının bir yönü, kitle davranışının düzenlenişinde simgesel gücün değerini kabul etmesiydi. Kabaca aynı dönemde ortaya çıkan psikanalitik yöntem, toplumsal yaşamın düzenleniş biçiminde simgelere, göstergelere ve eğretilmelere belirgin bir önem vererek bu görüşü pekiştirdi. Marshall, şöhret sistemini kentsel-endüstriyel nüfusun yönetiminin kaynağına bağlar. "Şöhretler, kitleyi kontrol altında tutma girişimleridir"¹⁶ (vurgular orijinaldir) der. Bunu da genellikle simgesel araçlarla yaparlar. Bir başka deyişle, tercih edilen öznel modelleri sunarlar ve izleyici kitleleri de bu modellerle özdeşleşmeye teşvik edilir. Deyim yerindeyse, şöhretler, modern demokrasilerin "yıldız polisi"dir. Bir başka deyişle, çevrelerine göz kamaştırıcılık ve cazibe saçarlar ve kazandıkları biçimle, otomatik olarak sistemin beceriyi ödüllendirdiğini ve sınıf atlamayı kutsadığını gösterirler.

Marshall, şöhretlerin dönüştürücü bir gücü olduğu önermesini hesaba katmamazlık etmez. Aksine, başarılı şöhretleri, "insanlar arasında" çarpıcı biçimde başarılı olmuş erkekler ve kadınlar diye tanımlayarak, şöhretin gücünde eleştirel bir kapasite olduğunu kabul eder. Örneğin Noel ve Liam Gallagher'ın kitleleri ikinci plana atan başına buyruk rejimleri eleştirme yetileri vardır; tıpkı Lennon, McCartney, Dylan ve Townshend'in 1960'larda, The Clash, The Sex Pistols ve The Jam'in de 1970'ler ve 80'lerde yaptıkları gibi. Ne var ki Marshall, şöhretin gücündeki frenleyici rolü ön plana çıkarırken, radikal değişim araçlarının yerleşik iktidar rejimlerine da-

15. Gabriel Tarde, *La Logique sociale* (Paris, 1895); Gustave Le Bon, *The Crowd: A Study of the Popular Mind* (New York, 1901).

16. Marshall, *Celebrity and Power*, s. 243 - <https://rantey.org>

hil edilerek üstlerinde hâkimiyet kurulmasının, olayların herkesçe kabul gören gelişimi olduğunu belirtir. Bir başka deyişle Marshall, çözümlemesinde, genç radikallerin kaderinin yerleşik düzenin kuklaları haline gelmek olduğunu ve sonuçta izleyici kitlelerinin de uysal ve itaatkâr olduğunu öngörür.

Marshall'inkine koşturuk ilgi çekici bir görüş de, Peter Biskind'in 1960'lar ve 70'lerde Hollywood'da *auteur* yönetmenin yükselişini incelemesinde bulunabilir.¹⁷ Biskind, Peter Bogdanovitch, Francis Coppola, Stanley Kubrick, Dennis Hopper, Mike Nichols ve sonraları Martin Scorsese, Stephen Spielberg, Paul Schrader, Brian De Palma ve Terence Malick gibi yönetmenlerin ortaya çıkıp stüdyo sistemini kaldırmalarını anlatır. Sistemin altınçağında, yani kabaca 1920'lerin sonu ile 50'lerin sonu arasında, prodüktörler kraldı. David Selznick, Jack Warner, Louis B. Mayer ve Sam Goldwyn gibi kodaman prodüktörler, endüstride acımasızca hüküm sürüyor, yıldızlar yaratıyor, yıldızlar söndürüyor, tek taraflı olarak senaryoları kesiyor, karşı çıkan yönetmenleri kovuyorlardı. Sahip oldukları güç, onları kendi başlarına birer şöhret yapmıştı; Hollywood'un entelektüelleri onlardan korkuyor, halk onları sinemanın gerçek firavunları olarak kabul ediyordu. *Auteur*'ler bir süre için *Easy Rider*, *Bonnie and Clyde*, *Last Picture Show* (Son Film Gösterisi) ve *Chinatown* (Çin Mahallesi) gibi gişe rekorları kıran karşıkültürel, aykırı ve ticari başarı elde eden filmlerle sistemi altüst etmeyi başardılar. Biskind'in sürükleyici anlatımı kimi önde giden *auteur*'lerin büyük umutlarının ve kendi aralarındaki çekişmelerle sürtüşmelerinin sonunda, 1990'larda şirketlerin stüdyo iktidarının nasıl bir rönesansla sonuçlandığını ortaya koyar. Artık aralarında Don Simpson, Jerry Bruckheimer, Michael Eisner, Joe Roth ve Barry Diller'in da bulunduğu yeni prodüktör kuşağı kendini göstermeye ve Disney, Sony ve Dreamworks gibi eğlence şirketleri gereken maddi desteği sağlayarak filmleri şekillendirmeye başlamıştır.

Biskind'in betimlediği aslında bir değişim aracı olarak şöhretin yerleşik düzene dahil edilerek üzerinde hâkimiyet kurulduğu klasik bir süreçtir; bu süreç içinde önde gelen *auteur* yönetmenlerin ve

17. P. Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls* (Londra, 1998).

yıldızların bağımsızlığı, yerleşik rejim tarafından, yavaş yavaş yeniden tanımlanır ve yeniden özümser. Bu, Hollywood'daki yeni eğlence şirketlerinin Hollywood kodamanlarının altınçağını yineledikleri anlamına gelmez. Biskind'in kaygısı, yeni iktidar rejiminin, *auteur*'lerin alışılmışın dışında izleyici öznellikleri yaratmadaki başarılarından ve yeniliklerinden ders aldığını göstermektir. Bununla beraber, böyle yaparak, Marshall'ın şirket denetimi içine dahil olmanın piyasa toplumundaki uzun vadeli, baskın eğilim olduğu yönündeki önermesini doğrulamış olur.

Joshua Gamson'un çalışması, Marshall'ın şöhret ve yönetim arasında kurduğu bağlantıyı geniş ölçüde doğrular ama bunu yaparken onunki kadar şüpheci bir politik duyarlılık göstermez. Aslına bakılırsa Gamson'ınki şöhretin, tam anlamıyla liberal, ilerlemeci bir yorumudur. Manipülasyon, gizemleştirme, yapaylık ve denetim süreçlerinin şöhret sisteminin ayrılmaz birer parçası olduklarını kabul ederken, "hayran kitleleri şöhretle oynadıklarında, demokratik iktidarın ikilemleriyle oynamış olurlar" iddiasında bulunur.¹⁸ Böylece gösteri dünyasını, yalnızca ticari kültürün bir aynası olarak değil, vatandaşlık eğitiminin bir parçası olarak sunar. Vatandaş, gösteri dünyasında insanları inceleyerek, kefareti ödenmiş bir dünyada tüm sistemin nasıl işlediğini ya da işleyebileceğini anlar.

Bu karşı çıkılacak bir görüş olmasa da baştan savmadır. Şu sorular yöneltilebilir: Şöhret sistemi kitleleri nasıl eğitiyor? Neden kimi hile biçimleri inandırıcı oluyor da, ötekiler olmuyor? Şöhret sistemi hangi tür belirsizlikleri saydamlaştırıyor ve hangilerini gözden saklıyor? Hakkını yemeyelim, Gamson tüm bu sorulara değiniyor. Güçlük şu ki, bunların hiçbirini bağdaşık, sağlam ya da tutarlı biçimde eleştirel bir açıdan kavramıyor. Yine de, şöhret geleneklerinin parti politikası gelenekleriyle danışıklı dövüş içinde olduğu yönünde, düşündürücü bir gözlemde bulunuyor. Bill Clinton, George W. Bush ve Tony Blair gibi liderlerin politik açıdan başarılı olmaları için, topluma sunulan yüzleri gibi olmaya oynamaları gerekiyor. Monica Lewinsky ile ilişkisinde Clinton'un başına geldiği gibi, bunda bir sorun çıktığı zaman liderin hem gerçek benliği hem de topluma

18. J. Gamson, *Claims to Fame* (Berkeley, CA, 1994), s. 195.

sunulan yüzüyle ilgili, ona zarar verecek meseleler gündeme geliyor.

Yapısalcılığın üçüncü farkı şöretin, temel kişilik tipleri ve toplumda cisimleşme diyebileceğimiz şeyin bir uzantısı olduğunu öne sürmesi. Orrin Klapp'a göre, tüm toplumsal gruplar liderliğin rol modelleri olarak işlev gördüğü kişilik tipleri tasarlarlar.¹⁹ Antikçağlarda tanrılar, insan kişiliğinin ve davranışının somut örneklerle değerlendirildiği ölçütler ve mitsel anlatılar geliştirmişlerdi. Antikçağların rol modellerinin ve davranış ölçütlerinin büyük bölümü, cesareti, asaleti, bilgeliği, güzelliği ve bütünlüğü algılayışımızı biçimlendirmeyi sürdürüyor. Bundan dolayı, John Wayne, Harrison Ford, Kevin Costner, Mel Gibson ve Clint Eastwood gibi Hollywood yıldızlarının geliştirdikleri kahraman, cesur erkek rolü, bu modelleri ve standartları kullanıyor.

Klapp, çağımızın temel kategorilerinin köklerinin eski zamanlarda olduğunu öne sürmüyor. Aslında, akla yatkın bir tarihsel boyutun bulunmayışı savının önemli bir zaafıdır. Bu nedenle de izahı, toplumsal tiplerin kökenine ilişkin bir açıklama sağlamıyor ve bu tiplerin oluşumunda ve etkilerinde tarih boyunca meydana gelen değişikliklere ilişkin bir tartışma içermiyor. Bunların yerine, çalışmasını, çağdaş toplumdaki başlıca temel tiplerin bir çözümlemesiyle sınırlı tutuyor ve bu tiplerin popülerliğini kitle iletişim endüstrisinin başarısıyla ilişkilendiriyor. Tanımladığı toplumsal tipler arasında kahraman, iyi Joe, kötü adam, sert erkek, züppe, erdemli ve aşk tanrıçası bulunuyor. Şöhretleri, bu temel tiplerin kişileşmiş halleri olarak kuramsallaştırıyor. Klapp'ın 1960'ların Amerika'sına dair yorumunda, Perry Como, Bob Hope, Lucille Ball, Bing Crosby ve William Holden iyi Joe'yu temsil ediyor; Zsa Zsa Gabor, Grace Kelly ve Katherine Hepburn züppeyi cisimleştiriyor; Ernest Hemingway ve film gangsteri Küçük Caesar ve Mickey Spillane'nin Mike Hammer'ı gibi şöretoyuncular sert erkeğin canlı örneği, Marilyn Monroe ve Ava Gardner de aşk tanrıçasının kişileşmiş halleri. Klapp, şöret sisteminin kültürel liderlik, toplumsal öykünme ve psikolojik güçlendirme için önemli kaynaklar sunduğunu öne sürüyor.

Klapp bir bağ kurmasa da kendi çalışması ile Erving Goff-

19. O. Klapp, *Heroes, Villains and Fools* (Englewood Cliffs, NJ, 1962).

man'ın toplumbilimi arasında koşutluklar görülecektir.²⁰ Goffman, gündelik yaşamı çözümlemek için dramaturjik bir yaklaşım uygular. Etkileşimi “senaryolar”, “roller” ve “performanslar” açısından keşfeder. Böyle ele alındığında, şöhret, cisimleşmenin ve kişiliğin genel özelliklerinin ya da özlemlerinin yoğunlaşmış, idealleştirilmiş bir biçimi olarak yorumlanabilir. Bununla beraber Goffman'ın yaklaşımı, ekonomik ve kültürel güçlerin, toplumsal bir etki yaratmak üzere sunumu nasıl idaresi altına aldığını ve mitleştirdiğini göstermekte Klapp'ın yaklaşımından daha başarılı. Goffman'ın aksine, Klapp'ın temel tip kuramı yorumu şöhreti açıklarken doğalcı bir yaklaşımı yeğliyor. Şöhret, temel toplumsal tiplerin yansıması olarak sunulsa da, şöhretin inşasında ekonomik, kültürel ve politik iktidarın işleyişi Klapp'ın çalışmasında eksik bir boyut olarak kalıyor ve bu da çalışmanın yararını ciddi biçimde sınırlıyor. Klapp ayrıca, bence günümüzde şöhretleştirme sürecinde çok önemli bir özellik olan, şöhret yarışında kötü şöhretin ve sansasyonelliğin arttığını ele alma konusunda başarısız.

John Barrymore, Douglas Fairbanks ve Rudolph Valentino gibi beyazperde idollerinin 1920'lerdeki popülerliği de Yapısalcı açıdan açıklanmıştı. Bir başka deyişle, bu tipler kadınların özgürleşmesinin ve ekonomik belirsizliğin eril kimlikte yol açtığı krize karşı oluşturulmuş yanıtlar olarak kabul edilir. Gaylyn Studlar'ın başlıca önermesi, erkekliğin yerleşik, normatif kavramlarının 1920'li yıllarda parçalanmaya başladığıdır.²¹ O günlerde medyada, kadınların toplumdaki güçlerinin ve kamusal mevcudiyetlerinin artmasının [bir tür] “kadın yapımı erkeklik” yaratacağından endişe ediliyordu. Kadın yapımı erkeklik, çift cinsiyetlilikle, fiziksel olarak edilgen belirleyici özelliklerle bağdaştırılıyordu. Geleneksel erkeklik idealleri yoğun baskı altındaydı ve erkeklerin kafaları ataerkillik sonrası kültürdeki yeni rolleri konusunda karışık. Bu kültürel bağlam içinde, 1920'lerdeki eril şöhret kimlikleri, cinsel politikada hissedilen krize karşı hesaplanmış kültürel tepkiler olarak yorumlanabilir. Böylece Douglas Fairbanks'ın popülerliği, çocukluk dönemi ro-

20. E. Goffman, *Behaviour in Public Places* (Londra, 1963) ve Goffman, *Interaction Ritual* (New York, 1967).

21. G. Studlar, *The Mad Masquerade* (New York, 1996).

mantizminin “doğal” olarak erkeksi macera ve eylem değerlerini yeniden-olumlayan kaçışına bir geri dönüş olarak açıklanır. Barrymore ve Valentino, izleyici kitlesinin altında ezildiği cinsel ve ekonomik kaygılardan muhteşem biçimde kurtulmuş süper kahramanların idealleştirilmiş uyarlamalarıydı. Öte yandan Valentino’nun hesaplı “yabancı” egzotizmi Amerikalı erkeğin karakterinde kadınsılığı anıştırarak sinema izleyicilerine meydan okuyordu. Aktör Lon Chaney’in geliştirdiği şöhretin yapısı, bu çözümleme için ilginç, farklı bir örnek olabilir. Chaney deyince akla gelen soğuk, keskin ve grotesk karakterler, Fairbanks, Barrymore ve Valentino’nun temsil ettiği, gerçeklerden kaçan, idealleştirilmiş erkek tiplerlerinin ve bunun bir uzantısı olarak da Amerikan tüketim kültürünün radikal olumsuzlamaları olarak yorumlanabilir. Chaney’in oynadığı roller, normatif erkeklik idealinin bozulduğuna tanıklık eder ve izleyici kitlesinin hem idealleştirilmiş rol modellerine hem de cinsel politikanın gündelik kaygılarına yabancılaşmasını dramatize eder.

Şöhrete yapısalcı yaklaşımlar, 1960’larla 80’ler arasında oldukça etkiliydi. Şöhretin bilimsel olarak anlaşılmasına yönelik bir öngörü sunuyor gibi görünüyor, öznelciliğin doğalcı yanılgılarından kaçınıyordu. Bunun yerine, şöhretin oluşum nedenlerini belirli, bütünleştirici etki yapılarıyla açıklıyordu: Kültür endüstrisi, kapitalizm, erkeklik. Fanzinlerdeki ve yayımlanmasına izin verilmiş biyografilerdeki anlatımlarla ya da şöhretlerin kendi anlattıklarıyla karşılaştırıldığında bu açıklamaların retorik gücünü küçümsemek akıllıca olmazdı. Öte yandan, Yapısalcılar, önermelerini deneysel olarak sınama zahmetine pek girmemişlerdir. Bu durum pek çok defa, işaret edilen toplumsal denetim yapısının önemini abartmış, direnç gösteren toplumsal faillerin bilgisini, becerilerini ve gücünü etkisiz hale getirmiştir. Örneğin, kültür endüstrisi tezinin en güçlü yorumlarında şöhret, eğlence sektörü kodamanlarının, halkla ilişkiler uzmanlarının ve imaj yaratıcılarının yönlendirici etkisinin zaferi olarak açıklanır. İzleyici kitlesinin bilgileri, arzuları ve yargıları bir kenara bırakılır.

Yapısalcı açıklamalarda ayrıca yapısal güçlerin birörmekliğini abartma eğilimi vardır. Eğlence endüstrisinin kültürel sermayesi ve

devlet aygıtı, birörnek ve farklılaşmamış bir bütüne benzemez. Bunlara beğeni kültürleri, ayrılıklar ve olumsal, müzakere edilmiş anlaşmalar açısından bakmak daha doğru olur. Yapısal etki bu açıdan görüldüğünde toplumsal değişim ve şöhret yönetimi politikasından daha ilgi çekici bir çözümleme çıkar.

POSTYAPISALCILIK: Postyapısalcı açıklamalar, somut şöhretler ve onların ardındaki tarihsel yapı arasındaki ilişki üzerine odaklanmak yerine, her yerde hazır ve nâzır şöhret imajı ve bu imajın çoğaltılmasında, geliştirilmesinde ve tüketilmesinde kullanılan temsili kodları üzerine yoğunlaşır. Bu yaklaşımın belki de başlıca savunucusu olan Richard Dyer’a göre “çağdaş toplumda yıldızlar, tipik davranış, duyuş ve düşünüş biçimlerini temsil ederler.”²² Bu görüş, şöhretlerin kişiliğin ve cisimleşmenin temel tiplerinin birer temsili oldukları savını izliyor gibi görünse de, Dyer temel tiplerin her zaman tarihsel, kültürel ve sosyoekonomik bağlamlarla ilişkili olarak incelenmeleri gerektiğine inanmıştır. O zaman, şöhretin bağlı olduğu tarihsel, kültürel ve sosyoekonomik bağlamlar ile şöhret anlatısı arasında bir etkileşim vardır. Postyapısalcı bir terimle ifade edilirse, şöhret “metinlerarası” olarak inşa edilir ve geliştirilir.

Yapısalcılık ve Öznelciliğe karşı Dyer, ne yapısal determinizmin ne de “kişinin hammaddesi”nin, kazanılmış şöhreti yeterince açıklamadığını iddia eder. Daha ziyade, kişinin psikolojisi ve bedeni, kültür endüstrisinin kamusal tüketim için şöhretler tasarlamakla görevli failleri olan medya tarafından cilalanacak ve incelik kazandırılacak bir kaynaklar kümesi oluşturur.

Yüzeysel olarak bakıldığında, bu görüşün kültür endüstrisi tezi ni doğruladığı sanılabilir, çünkü bir şöhreti yöneten ve kamuya sunan prodüktörlerin nihai güce sahip olduklarını öne sürer gibi görünür. Bununla beraber, Postyapısalcı yaklaşımın merkezinde, yıldız imgelerinin, medya tarafından ve izleyici kitlesinin üretken biçimde asimilasyonu yoluyla ihtiyaca göre şekle sokulup değişikliğe uğratıldığı anlayışı yer alır. Böylece, şöhretin, anlamın çeşitli biçimlerde bir araya geldiği, giderek gelişen bir metinlerarası temsil alanı olarak incelendiği yayılmış bir iktidar görüşü dile getirilir. Çeşitlilik, temsilciler, basın görevlileri, dedikodu yazarları, prodük-

22. R. Dyer, *Heavenly Bodies* (London, 1986), s. 17. <http://www.rantey.org>

törler ve hayranlar da dahil olmak üzere bu alana katılanların şöhrete farklı yorumlar ve tonlamalar yakıştırmalarından kaynaklanır.

Richard deCordova da yıldızlık olgusuna metinlerarası bir yaklaşımı savunmuştur.²³ Yıldızların anlamı, onların film repertuarıyla ve biyografi, otobiyografi, röportaj, eleştiri alanındaki araştırmalar, gazete makaleleri ve hayran cevapları biçimindeki tanıtımlarla düzenlenir. deCordova'ya göre yıldızlık olgusunun bu yönleri, şöhretin üretilmesinin ve tüketilmesinin asli bir unsurudur. Öyleyse Postyapısalcılık aynı anda hem bilinci oyuncuya odaklar hem de şöhretin varlığını ve anlamını, gelişen bir çıkarlar alanıyla ilişkilendirerek o bilinci merkezsizleştirir.

Bu nedenledir ki Postyapısalcı yaklaşımlar birey ve bireyleşme kavramlarını yapı itibarıyla sorunsal olarak ele alır. Şöhreti bir üretim, temsiliyet ve tüketim alanı olarak ele alan bu yaklaşımlar, şöhreti açıklarken öznenin kişiliğine, yeteneğine ve cisimleşmesine öncelik veren Öznelci açıklamalardan uzaklaşır. Benzer biçimde, şöhreti belirli bir çıkar alanındaki etkileşimlerin açığa çıkmış niteliği olarak izleyen Postyapısalcılık, sık sık Yapısalcılıkla bağdaştırılan değişmez, durağan çözümleme sorunlarını aşar. Dyer'in Judy Garland'ın gay topluluklarındaki ikonik konumuna ilişkin çözümlemesi, şöhret imajının tüketiminde değişikliğe uğratıp yeniden kendine mal etme süreçlerini sergiler.²⁴ Garland'ın berelenmiş, hırpalanmış ve yanlış anlaşılmış yetenek olarak topluma sunulan yüzü, gaylerin ve lezbiyenlerin kimliklerini ve arzularını dile getirirkenki yaşantılarıyla koşutlukları akla getirdi. Garland'ın bir çocuk yıldız olarak Dorothy rolüyle *Oz Büyücüsü*'nde yarattığı imgeyi pek çok açıdan geçersiz kılan bu topluma sunulan yüz, Garland'ın kişisel sorunlarının, hayran tabanındaki dikkate değer bir öğeyle ve menajerlerinin, halkla ilişkilerini düzenleyen uzmanların ve kariyer danışmanlarının hesaplarıyla aynı tınıda olmasından ortaya çıkmıştı. Her şeyin ötesinde Postyapısalcı yaklaşım, şöhreti geliştirmekte olan ilişkisel bir iktidar alanı olarak anlamının önemini doğrular, ayrıca topluma sunulan yüzün çokyönlülüğünü ve çelişkilerini de vurgular.

23. R. deCordova, *Picture Personalities* (Urbana, IL, 1990).

24. R. Dyer, *Heavenly Bodies* (London, 1986).

Şöhret konulu araştırmalara hâkim yaklaşımların üçünde de medyanın merkezियeti vurgulanır ve bu nedensiz değildir. Şöhretlerle hayranlar arasındaki ilişki, tipik olarak, temsil aracılığıyla gerçekleşir. Daha önce gördüğümüz gibi maskesiz karşılaşmalar, hayranların şöhretin topluma sunulan yüzünü görme biçimleriyle uyuşmayabilir. Bununla beraber, toplumda şöhretlerin sayısının mebzul miktarda artmasına karşın, bu tür karşılaşmalar nispeten seyrek. Hayranlarla şöhretler arasındaki birincil bağlantı kanalını medya oluşturur. Sahne, ekran, sesli iletişim ve basılı kültür, şöhret kültürünün çeşitli ifade tarzlarını ifade eden başlıca kurumsal düzeneklerdir. Bunların her biri şöhretle izleyici arasındaki uzaklığı önkoşul olarak görür. Aslında şöhret kültürü, baskın biçimde bir yüzeysel ilişkiler kültürüdür.

Hayranlarıyla ilişkileri bakımından şöhretler, Goffman'ın deyişiyle "topluma karışma kalkanları" geliştirirler, ve bu kalkanlar gerçek benliğini topluma sunulan yüzden gizler. Şöhretler toplantılara, halk kutlamalarına ya da onurlarına düzenlenen başka törenlere katıldıklarında bu "kalkanlarını" kaldırabilirler. Buna karşın, şöhretlerin hayranlarıyla ilişkilerindeki genel tutumları, soyut bir öteki ile görüşme biçimindedir. Bu tutum, şöhretle hayranının belli bir odağı olmayan fiziksel karşılaşmasının mutlaka yüzeysel bir düzeyde olmasını hazırlar, çünkü şöhretin gerçek benliği *a priori* gerekçelerle gizlenmiştir. "Belli bir odağı olmayan fiziksel karşılaşmalar" dediğim zaman, şöhretin senaryosu yazılmış bir olay için akla uygun bir topluma sunulan yüz hazırlama ve bu yüzün üzerinde çalışma fırsatı bulamadığı rastlantısal temasları kastediyorum. Bu gibi durumlarda, gerçek benlikle hayran kitlesi arasındaki ilişki, belki de anlaşılır biçimde, tek taraflı, rastgele ve doyuruculuktan uzak olur. Bu, Uma Thurman'a, Matt Damon'a ya da Tony Blair'e yolda rastlasanız, onların size nezaket dışı bir davranışta bulunacakları anlamına gelmez. Ancak bu gibi karşılaşmaların ifade biçiminin yüzeysel nezaket gösterilerinden daha derine gitmelerine

izin vermeyeceği yönündeki sağduyulu varsayımı pekiştirir.

Peki ya hayranın şöhretle ilişkisi? İşte burada, isimsiz bir tüketiciyle topluma sunulan yüz arasında karşılıklı ilişkiler kurulur. Topluma sunulan yüzle hayran arasındaki bağlılığın sınırları açıkça çizilmemiştir. Şöhret ürünlerini tüketmek ve sıradan bir toplumsal etkileşimde topluma sunulan yüzün imajını genel olarak güçlendirmek, bağlılığın yalnızca dışa dönük belirtileridir. Daha derin ruhsal düzeylerde hayranlar topluma sunulan yüzün değerlerini ve tarzını benimseyebilir, kimi durumlarda da baş edilemeyecek takıntılar geliştirebilir. Özellikle hayranların ailedeki ya da akrabalık ağındaki öteki önemli insanlardan yalıtılmış ya da ayrılmış oldukları durumlarda, bu takıntıların gelişmesi daha olasıdır. Yalıtılma topluma sunulan yüzle aşırı özdeşleşmeye yol açabilir ve şöhrete sahip olma ya da topluma sunulan yüzü kendi iradesinden yoksun bırakma arzusu doğurabilir. Pusuculuk (stalking) ve şöhret konusunu Dördüncü Bölüm’de inceleyeceğim. Burada, televizyonda yayımlanan komedi dizisi *My Sister Sam*’in yıldızı Rebecca Schaeffer’in 1990’da evine zorla giren takıntılı bir hayranı tarafından öldürüldüğünü belirtmeye değer. Ayrıca BBC televizyonunun popüler sunucusu Jill Dando da, 1999’da evinin kapısının önünde pusuda bekleyen biri tarafından vurularak öldürülmüştü. Bu şiddet eylemleri, kimi hayranların şöhretli kişilere karşı besledikleri fantezilerin ve takıntıların ne kadar güçlü olabileceğini gösterir.

Söz konusu fanteziler ve takıntılar içe dönük de olabilir; öyle ki bir şöhret öldüğünde hayranı, hayatının artık yaşanmaya değer olmadığına karar verebilir. Rudolph Valentino, Elvis Presley, Kurt Cobain ve John Lennon’un ölümünün ardından kimi intihar vakaları bildirilmiştir.

İzleyici kitlesi şöhrete soyut arzuyla karşılık verir. Bu arzu, ürün ve marka yeniliklerine karşılık değiştiği gibi devredilebilir de. Bu durum özellikle gençlik kültüründe belirgindir. Pop müzik tarihi hipilerin olmuş bitmiş sansasyonlarıyla doludur: 1970’lerden Sweet, The Bay City Rollers ve David Cassidy; 80’lerden Bros, Adam Ant ve Andrew Ridgeley; 90’lardan Chesney Hawkes, Kriss Kross ve Vanilla Ice. Aynı şey, önemli bir şöhretin ölümünün ardından gelen

intihar vakalarında da kendini gösterir. Burada hayranın arzusu, kişisel sağlık ve mutluluğa baskın çıkar. Soyut arzu, tek yaşama nedenidir ve arzunun dayanağı yani şöhret öldüğü zaman, hayrana göre hayatın anlamı kalmaz. Soyut arzu ile cisimleşmiş sağlık ve mutluluk arasındaki bu radikal bölünme, hayranın arzusunun gerçekleşmemesinin verdiği acıya karşı koymak için kendini yaraladığı, uyuşturucu bağımlısı olduğu ve alkol kullandığı örneklerde de belirgindir.

Bu gibi örnekler, şöhretin topluma sunulan yüzüyle hayranlık arasında dikkate değer bir belirsizlik olduğunu öne sürer. Üstelik hayranlık, zevk verdiği kadar hayal kırıklığı da yaratabilir, doyurucu olduğu gibi fiziksel açıdan tahrip edici de olabilir. Ne var ki bir hayranın şöhrete karşı geliştirdiği ruhsal bağıllık nadiren fiziksel saldırı, cinayet ya da intiharla sonuçlanır. Yine de ruhsal bağıllık, kimlik oluşumunda, kişisel ve altkültürel tarihin düzenlenişinde önemli bir öge olabilir.

Kolektif bellek ve İngiliz kraliyet ailesine dair araştırmalarda, ailedeki doğum, evlilik ve ölüm gibi olayların kişisel yaşantının anımsanması için çerçeveler sunduğu bulgulanmıştır. Bu durumda kimlik oluşumu, mutlaka topluma sunulan yüzün değerlerinin ve tarzının içselleştirilmesi üzerine kurulmayabilir. İnsanlar kraliyet ailesiyle ilgili konularda açıkça alaycı olabilir, kraliyet üyelerinin sahne ciddiyetleriyle ve her hallerinden belli olan, doğuştan gelen üstünlük duygularıyla alay edebilir. Rol uzaklığı, hayranların şöhretlerle ilişkilerinin çoğunluğunun değişmez bir ögesidir. Çok yaygın olan, şöhretlere tapan kitleler kavramının sınırları vardır ve hayranlar bağıllığı olumladıkları gibi geri de çekebilirler. Yine de şöhret tarihinin kolektif belleği etkilemesi kültürel açıdan önemini korumaktadır, bu nedenle de kişisel biyografideki *temps perdu** şöhret tarihindeki dışsal olaylara gönderme yapılarak anımsanır.

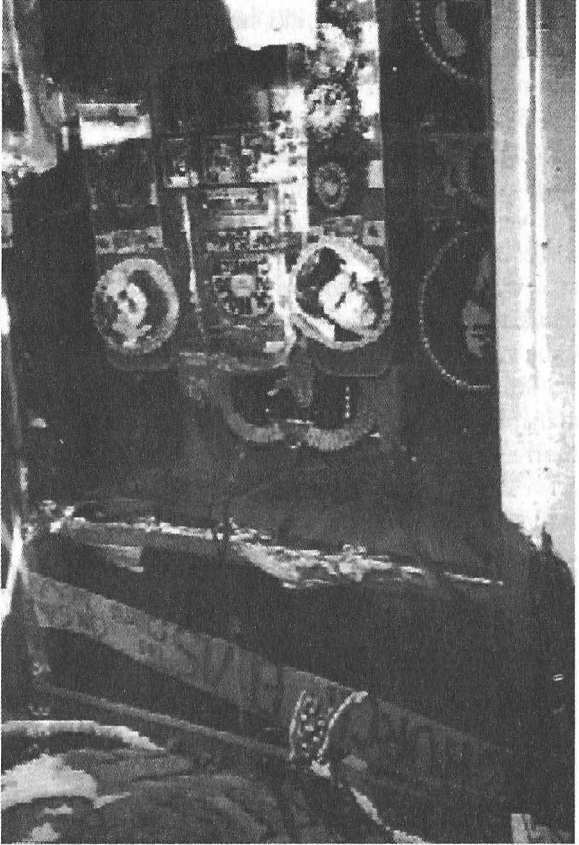
Şöhret kültürünün yüzeysel karakteri tuhaf biçimde aydınlatıcıdır. Dinden başka, karşılıklı tutkunun fiziksel etkileşim olmaksızın işlediği tek insan ilişkileri kümesi şöhret kültürüdür. Hayranla şöhret arasındaki etkileşimin genel biçimi, tüketicinin dolaylı bir imgeyi özümsemesi biçimini alır. Benzer şekilde, şöhretler toplantılarda,

* *temps perdu*: (Fr.) Yitirilmiş zamanlar. (ç.n.)

halka açık olaylarda ya da maskesiz karşılaşmalarda hayranlarıyla bir araya gelirler, ama onlarla genellikle birer soyutlama olarak ilişki kurarlar; bu ilişki, dolaysız ya da uzun süreli yüz yüze bir etkileşim değil, medya aracılığıyla taşınan bir etkileşimdir.

Şöhreti dinle karşılaştırmak konuyla ilgisiz gibi görünebilir. Ne de olsa din, ruhsal açıdan ilişkili nesneler ya da kişilerle güçlü, kalıcı bağlılıkların kurulduğu genel bir varoluş düzeni içinde yer alan inancın formüle edilişinden söz eder. Akademik araştırmalar içinde yer alan ünlü bir yaklaşım, dinsel inancın kutsal ve kutsal olmayan arasındaki bir ikiliğe dayandığını öne sürer. Kutsal düzeye ait nesneler ve kişiler, fani yaşamın kutsal olmayan düzeyine karşıt bir saflığa ve güce sahip ruhani varlıklar olarak kavramsallaştırılırlar. Gerçekten de kimi şöhretler kutsal ve ruhani özellikleri olduğunu iddia etmişlerdir. Napolyon ve Hitler'e kendi zamanlarında kendi uluslarının kurtarıcıları olarak tapınılmıştı. Ancak onlara duyulan inanç koşulluydu. Onlar, Max Weber'in tanımladığı karizma biçiminin örnekleriydi; burada imanın kaynağı, sıradışı niteliklere duyulan inançtı. Napolyon ve Hitler, askeri yenilgiler yaşamaya başladıkları zaman karizmatik statüleri de zayıfladı. Her halükârda, bu kişilerin karizması Hristiyanlığın ve İslam'ın başlıca özelliği olan genel, koşulsuz imana hiçbir zaman yaklaşmamıştır.

Öyleyse, şöhretle din arasında aşırı hararetli karşılaştırmalar yapmamaya dikkat edilmelidir. Yine de Hristiyanlık, inanca işaret ederken ve imanı anlatırken tüketim kültürünün araçlarından pek çoğunu benimsemektedir. Böylece, Disneyland'a dini hac ziyaretleri yapılmakta, sahnelerde Hristiyan sanatçılar rol almakta, kurtuluşçular İncil'in mesajını ilettikleri vaazlar vermektedir. İnternet ortamında e-spiritualizmi geliştirmek için eposta web siteleri kurulmuştur. Küreselleşmenin, kökten yok edici etkisine tepki olarak anlam ve dayanışma yaratmak üzere dini inanç yeniden düzenlenmektedir. Bu tepkiler, medya aracılığıyla iletildiği için, şöhret kültürünün tarzını ve biçimini ödünç alıp kullanmaktadır. Şöhret kültürüyle din arasında kısmi ya da topyekûn bir birleşme olup olmadığını incelememiz gerekmektedir.



Oregon Portland'da, 24 saat açık Elvis Kilisesinin Penceresi.

II Şöhret ve din

Şöhrete tapınma, kamuda genellikle putperestlik olarak görüldüğü için kınanır; çünkü, köleliği, yanlış bilinci ve “Şeytan işi”ni çağırıştırır. Daha bayağı bir ifadeyle, değersizlik ve yüzeysellik olarak görülür. Elbette şöhretlerle hayranları arasındaki ilişkilerde, genellikle, hayranların şöhrete yoğun biçimde olumlu duygular yansıttıkları, aşırı yüksek düzeyli, karşılığı olmayan duygusal bir bağımlılık vardır. Takıntılı hayran kendi hayalinde şöhretle mahrem ilişkilere girer. Aşırı durumlarda bu ilişkiler gerçek evlilik, aile ve iş ilişkilerinin yerini alabilir. Örneğin, pek çok hayranla görüşmeler yaparak onlara şöhretlere bağlılıklarının ardındaki nedenler ve güdüler hakkında sorular soran Fred ve Judy Vermorel,¹ orta yaşlı, üç çocuklu bir Barry Manilow hayranı olan Joanne’nin kocasıyla

1. Bakınız F. Vermorel & J. Vermorel, *Starlust* (Londra, 1985).

sevişirken hayalinde Barry'le seviştiğini itiraf ettiğini bildirmiştir. Joanne, Barry'ye bağlılığını dinsel yaşantıyla karşılaştırıyordu, öyle ki bu bağlılık yaşamına oturmuş, doğrulayıcı bir nitelik katıyordu. Görüşmeye katılan başkaları da düzenli olarak düşsel yolculuklarla vakit geçirdiklerini ya da değerli bir öteki olarak şöhretle ilgili hafif hayaller kurduklarını belirttiler. Benzer deyişle, hayranları kendilerini çekimine kapıldıklarını fark ettikleri şöhretin yaşantısına hayali olarak fırlatan kimlik-akımları düşüncesi. Bu gibi hayranların gardıroplarında, sözcük dağarcıklarında ve serbest zaman etkinliklerinde yüksek düzeylerde özdeşleşmenin yansımaları vardır. Ender durumlarda, hayranlar şöhretin topluma sunulan yüzünün bir benzerine kavuşmak için estetik ameliyatı olabilirler. Daha genel olarak, şöhret, yaşamın zorluklarının ya da başarılarının ortasında yönelinecek, teselli aranacak, bilgelik ve mutluluk istenecek hayali bir kaynaktır. Nefretin, dalkavukluğun yüzeyinden hiçbir zaman uzak olmaması, çünkü hayranın tamamlanma arzusunun doyumsuz kalmaya mahkûm olması ilginç bir biçimde göze alınabilir.

Joanne gibi hayranlar açısından, şöhretin uyandırdığı duygular değersiz ya da yüzeysel yaşantı düzeylerine ait değildir. Ya da kimi Yapısalcı anlatımların öne sürdüğü gibi, kölelik veya yanlış bilinç kategorilerine de ait değildir. Aksine bu hayranlar, yaşamlarının başka alanlarındaki geçersizlik ve tamamlanmamışlık duygularını telafi etmek amacıyla bağlandıkları şöhretle kurdukları hayali ilişkilerde onaylanmak isterler. Sanki şöhret sahici, anlamlı yaşantıya giden bir yol sağlar da, ev yaşamındaki ve işteki değişmeyen düzen hakiki olmayan alandır.

“Toplumsalsı etkileşim” (para-social interaction) terimi, dolaysız yaşantıların ve yüz yüze karşılaşmaların yerine medya aracılığıyla kurulan yakın ilişkileri anlatmak için kullanılır. Bu, bir tür ikinci sınıf yakınlıktır, çünkü gerçek fiziksel temas yerine kişinin temsillerinden türer. Bununla birlikte, nüfusun yüzde 50 gibi büyük bir kısmının hafif seyreden bir soyutlanma ve yalnızlık hissi yaşadığını itiraf ettiği toplumlarda, toplumsalsı etkileşim, kabul görme ve aidiyet arayışının önemli bir yönüdür. Şöhretler hayran kitlelerinin yaşamlarında, aksi durumda, yeterli performansın gösterileme-

yeceği, doruk noktalarının olmayacağı, hafif seyreden bir ruhsal çöküntüyle geçecek yaşamlarda aidiyet, tanınma ve anlam açısından bilhassa güçlü olumlamalar sunarlar. Şöhret kültürüne özgü bir gerilim, şöhretin fiziksel ve toplumsal uzaklığının, aralarında fanzinlerin, basında çıkan hikâyelerin, televizyon belgesellerinin, mülakatların, haber bültenlerinin ve biyografilerin bulunduğu medya enformasyonuna boğulmasıyla telafi edilmesidir, ki bu enformasyon şöhreti kişileştirerek uzaktaki bir figürü yabancı olmaktan çıkarıp önemli bir ötekine dönüştürür. Buradaki gerginlikle, dini tapınma arasında kaçınılmaz koşutluklar vardır ve hayranların şöhrete büyümlü ya da doğaüstü güçler atfetmeleri de bu koşutlukları güçlendirir. Kimi hayranlar şöhretlerin Tanrı benzeri özelliklere sahip olduğunu düşünürken, ötekiler de –şöhretin derin duygular uyandırma gücünü deneyimleyerek– şöhretteki şaman ruhunun farkına varırlar.

A. ŞAMANİZM VE ŞÖHRET

Karşılaştırmalı din ve şamanizm konulu antropolojik araştırmalar, bütün toplumlarda âyinler, efsaneler, ilahi biçimler, kutsal ve saygı duyulan nesneler, simgeler, kutsanmış insanlar ve kutsal mekânlar olduğunu gösterir. Her bir kategori, yaşantıyı örgütleyen, belli davranış ve yaşantı türlerine kutsal ya da olağanüstü anlam bahşeden kendine özgü bir morfolojiye bağlıdır. Bu morfolojileri kurucu dahil etme ve dışarıda bırakma ilkeleri olarak düşünmek akla yatkındır. Aslına bakılırsa tüm dini sistemler en nihayetinde bu ilkeler üzerine kuruludur. Seküler toplumda kutsal, örgütlü dinsel inanç yananlamını yitirir ve kült tapınma nesnelere dönüşmüş medya şöhretlerine bağlı hale gelir. Büyü, genellikle şöhretle bağdaştırılır, ve şöhrete sıklıkla hastaları iyileştirme ve geleceği görme güçleri atfedilir. Rock konserlerinin dinleyicilerde yarattığı esriklik ve kendinden geçme hali, kimi büyü âyinleriyle karşılaştırılabilir.

Daha ileride kanıtlanacak olan, şamanizm ve şöhret arasındaki bağı bir bağlama oturtmak amacıyla, kutsalın doğası ve büyüünün tarihi hakkında birkaç şey daha söylemek gerekiyor. Başlangıç ola-

rak, kutsal morfolojilerinin içeriklerinde büyük bir çeşitlilik olduğunun bilincinde olunmalıdır. Ancak bunlar birtakım önemli ortak yapısal özellikleri de paylaşırlar. Bu özellikleri genel olarak, kutsalın evrenin maddesel bir parçasında tezahür etmesi şeklinde ifade edebiliriz. Bu tezahür kişileşebilir, yani belirli bir insan varlığı biçimindedir, ya da kişileşmemiştir, yani bir nehir, bir kaya oluşumu veya taştan bir daire gibi fiziksel bir nesne ya da insan yapımı kültürel bir nesne biçimindedir. Her iki durumda da, yoğun, ve zaman zaman da aşırı güçlü olan tanınma, huşu ve merak duygularının odak noktasıdır.

Keith Thomas, İngiltere’de büyüünün tarihine ilişkin ayrıntılı açıklamasında, büyücülere, cadılara ve sihirbazlara geniş ölçüde esrik ve sağaltıcı güçlerin atfedildiği ortaçağda büyüünün en üst düzeye ulaşmasının ve daha sonra gözden düşmeye başlamasının izini sürer.² Kentsel-endüstriyel gelişmeyle bilimin yükselişi birleşerek bu halk inanışlarını güdükletirdi. Ne var ki ne Püriten ne de Bilimsel Devrimler, büyüünün köklerini tamamen kazımayı başarabilirdi. Günümüzde Spiritualizmin ve Yeni Çağ inanışlarının popülerliği, bilim karşıtı düşüncenin ne kadar güçlü ve halkın büyüye ve kutsala inancında ne kadar ısrarcı olduğunu ortaya koyar. Örgütlü din gücünü yitirmişse, bu yitiriş, Doğaya ve dünyada iyilik ve kötülük arasındaki bölünmez mücadeleye duyulan güçlü spiritualist inançların sağlamlığıyla dengelenmiştir.

Antropolog Mircea Eliade’ye göre, hemen hemen tüm dinler gök tanrıların ve kutsal varlıkların var olduğunu öne sürer.³ İnsan yaşantısı tipik olarak üç alana ayrılır: Gök, yer ve ölümler âlemi. Erkekler ve kadınlar yere aittir, ancak yaşamları dinsel âyinler ve törenler aracılığıyla göğe ya da ölümler âlemine yaptıkları yolculuklarla artan bir anlam kazanır. Çoğu din, yapıları açısından, yükselme ve alçalma âyinlerinin ve törenlerinin bir bileşimine indirgenebilir. Yukarıya ve aşağıya yapılan yolculuklar, esrime yaşantısıyla ilişkilidir.

Bir dereceye kadar, bu esrime biçimi *per se* bir ihlâl işleviyle

2. Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic* (Londra, 1971).

3. M. Eliade, *Shamanism* (Londra, 1964). (*Şamanizm*, çev.: İsmet Birkan, İmge Yay., 1999)

* *per se*: (Lat.) Kendi başına, başka şeylerle ilişkisi göz önüne alınmaksızın, tek başına düşünüldüğünde. (y.h.n.)

–yani ahlâki ve toplumsal uzlaşmaları çiğneme yönünde bilinçli bir arzu ve davranışla– açıklanabilir. İhlâl, insan kültürünün evrensel bir belirleyici özelliğidir. Bir kaygı ve merak, yasak ve haz kaynağıdır. Göğе ya da ölümler âlemine yolculuk, doğası gereği ihlâlcidir, çünkü dünyevi yaşamda nadiren görünür olan diyarlara girişı içerir. Bireyler, yasak perdesini delip geçerek, dinsel âyinler ve törenlerle meraklarını giderir ve esrime yaşarlar. Yolculuğun farklı bir amacı vardır. Ölümler âlemine giriş, teorik olarak, bütün bilgiye sahip olan ölümlerle temas kurma olanağı verir. Göğе yolculuk, kişiyi, dünyayı yöneten tanrıların sahip olduğı ebedi ve ezeli bilgiye yaklaştırır. Yolculuklar, insanı derin dünyevi araştırma ve tefekkür yoluyla edinemeyeceğı bilgiyle donatır. Ölümler âlemi, şimdinin koşullarını aydınatabilecek bir geçmiş zaman bilgisi diyardır.

Şamanlar, afsuncular ve şifacılar, olağanüstü özellikleriyle öteki insanlardan ayrılırlar. Hepsi de ya geldikleri soy ya da bir *stigmata** sayesinde ruhlar tarafından seçilmiştir. Sözü edilen bu stigmata, çirkinlik ya da biçim bozukluğu gibi fiziksel bir şey de olabilir, sinirsel bir bozukluk ya da nörolojik bir yetersizlik gibi nöropsikolojik bir özellik de olabilir. Şamanların, afsuncuların ve şifacıların, Malinezya inanç sisteminde *mana* adı verilen, yaşayan insanların kimilerinde var olan, ölümlerin ruhlarında ve bütün ruhlarda ortak olan gizemli, etkin bir güce sahip olduğuna inanılır. *Mana*, bireylere, göğе ve ölümler âlemine gidilmesine yardımcı olan tapınma törenlerini yönetme olanağı verir.

Yükselme âyinlerinde tipik olarak bir kurban vardır ve bu kurban da genellikle bir hayvandır. Kurban etme, öldürölen varlığın ruhunu serbest bırakır ve şaman, gökyüzüne yolculuğunda ruha eşlik eder. Yükselme âyinleri genellikle fiziksel olarak –örneğin dağlara ya da ağaçlara– tırmanma edimlerini de içerir. Alçalma âyinlerinde, şamanın genellikle oruç tutma ya da bedeninin alt kısmını dışarıda bırakan sembolik bir gömme işlemiyle, ancak zaman zaman da yakma ya da kesme gibi kendine zarar verme biçimleriyle, ölüye benzemesi gerekir.

* *stigmata*: İsa'nın bedeninde çarmıha geriliş sırasında çivilerin açtığı yara izleri. Bazı Hristiyan azizlerinin vücudunda da bu kutsal izlerin belirdiğine inanılır. (y.h.n.)

Dinsel âyinlerde tipik bir biçimde, bir ruhun (atalar, efsanevi bir hayvan ya da tanrı) vücut bulduğunu belirten maskeler takılır. Şaman seansı, gösteriyle ve belli bir kalıbı izleyen rutine ara verilmesiyle oluşturulur. Halat ve ateş oyunları gibi sihirler yapılması, uyuşturucu ve alkol kullanımı, geleneksel giyim kuşam ve davranış âdetlerinin gevşetilmesi, topluluğun dünyevi düzen duygusunu bozar. Eliade'nin ifadesiyle,

Büyülerin sergilenmesi bir başka dünyanın kapılarını açar –tanrıların ve büyücülerin söylencesel dünyasıdır, *her şeyin olanaklı görüldüğü*, ölülerin dirildiği ve canlıların yalnızca yeniden canlanmak üzere öldüğü, insanın bir anda yok olup yeniden ortaya çıktığı, “doğa yasaları”nın ortadan kalktığı ve insanüstü belli bir “özgürlük”ün örneklenecek, baş döndürücü biçimde *var edildiği* bir dünyadır bu ... şaman “mucizeleri”, geleneksel din kalıplarını onaylayıp pekiştirmekle kalmaz, aynı zamanda hayalgücünü de harekete geçirip besler, düşle varolan gerçeklik arasındaki engelleri yıkar, tanrıların, ölülerin ve ruhların yaşadığı dünyalara pencereler açar.⁴

Şaman gösterisi vahiyle ve yeniden doğumla ilişkilidir. Gösterinin görünürdeki amacı toplumsal olarak yeniden bütünleşmeyi sağlamaktır. Kabile içinde şaman, ihlâl etme yetisine sahip kişi olarak öne çıkar. Çünkü şaman, varlığın birbirinden farklı, toplu yoğunluklarını çağırma gücüne sahiptir ki bu yoğunluklar kendinden geçme yolculuğunun eğretilmesi ve yaşantısı sayesinde ihlâli olanaklı kılar.

B. DİN, TOPLU COŞKUNLUK VE ŞÖHRET

Şöhret kültürüyle din arasında bir bağlantı olduğunu öne sürebilir miyiz? Ne de olsa Emile Durkheim, dinle ilgili klasik incelemesinde daha sonraki antropolojik bulguları da tahmin ederek, dini törenin hem topluluğun kutsal inanç sistemini kutsadığını hem de “toplu coşkunluk” için bir çıkış yolu sunduğunu öne sürmüştür.⁵ “Top-

4. Eliade, *Shamanism*, s. 511.

5. E. Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life* (New York, 1915).

lu coşkunluk", toplumsal bir heyecan, çılgınlık, hatta kendinden geçme durumunu anlatır. Durkheim, ahlâki bireyciliğin artmasının örgütlü dinin önemini mutlaka azaltacağını savunuyordu. Buna rağmen, toplumsal denge durumu, tekdüzelikten yapısal kopmalar talep ettiği için, devlet, toplu coşkunluğun yaşanabileceği ve toplu yaşam bağlarının yeniden olumlanabileceği bir dizi düzenli seküler tatil organize etme sorumluluğunu kabul etmelidir.

Durkheim'in, örgütlü dinin popülerliğinin azalacağı yönündeki öngörüsünün kesinlikle doğru olduğu kanıtlandı. Ne var ki, devlet politikasının seküler tatillerin sayısını artırması gerektiği yönündeki önerisi hiç gerçekleşmemiştir. Şüphesiz yirminci yüzyılda seküler tatillerin sayısı artmıştır, ancak bunlar programlanmış olarak örgütlü toplu coşkunluk biçimini pek almamıştır. Yeni Yıl kutlamaları, Bastille Günü, Mardi Gras ve benzeri dikkate değer örnekler dışında, tatil günlerini, ötekilerle yeniden ahlâki bir yaşam kurma fırsatları olarak değil de, eşler ve çocuklarla geçirilecek zamanlar olarak yorumlama eğilimi söz konusudur.

Sekülerleşme tezi yararlı bir biçimde, dinin deregulasyonuna* (deregulation) ve kurumsallığını yitirmesine dikkat çekiyor. Bununla beraber, dinin yerini bilimin ve yasal-akılcı düşünce sistemlerinin alması konusunda ölçüyü kaçırıyor. Dini inanç, hiç şüphesiz doğa ve kültür çevresinde kısmen yeni bir yapı kazanmıştır. Örneğin, gösteri sporları, hayvan hakları kampanyaları ve çeşitli ekoloji hareketleri, dinsel özellikleri olan yoğun toplu coşkunluklar yaratıyorlar. Bir başka deyişle, dahil etme ve dışarıda bırakma ilkelelerini açık biçimde yeniden üretiyorlar, aşkın tinsel inançlara ve ilkelere inançlılar, üstelik kutsal olan ve olmayan değerleri belirliyorlar. Öyleyse, din ile tüketim kültürü arasında özsel bir yakınlaşma var gibi görünüyor. Bizim amaçlarımız için belirleyici olan soru ise, bu yakınlaşmanın derecesidir.

Neal Gabler, kendini Tanrı'ya adamakla şöhrete tapınmak ara-

* *deregulation*: (İng.) Kamu iktisadi kurumları üzerindeki devlet hakimiyetinin azaltılarak özel sektöre devredilmesine yönelik düzenlemeler. Metinde, dinsel kurumların etkisizleştirilerek yeniden düzenlenmesi anlamında kullanılıyor. (y.h.n.)

sında bir “ahlâki eşdeğerlik” olduğunu iddia eder.⁶ Böylelikle şöhret kültürünün, din ve büyü'nün önemini yitirmesine seküler toplumun yanıtı olduğunu öne sürer. Şöhret kültürü artık her yere yayılmıştır ve başlıca senaryoları, gösteri aksesuarlarını, konuşma kurallarını ve kültürel ilişkilerin inşasında kullanılan öteki kaynak malzemelerini belirler. Gabler'in açıklaması, tüketim kültürüyle din arasında, tek taraflı bir devralma biçiminde bir yakınlaşma öne sürmez, bu devralma biçiminde metalar ve şöhret kültürü, aidiyeti, tanımmayı ve tinsel yaşamı bir arada tutan unsur olarak ortaya çıkmıştır. Bu görüş geçerli midir?

Tarılbilimciler, dinin “nihai meşguliyetimiz” olduğunu bildiriyorlar. Bununla, dinin dünyada varolmakla ilgili temel meseleleri ele aldığı kastediliyor. Geleneksel örgütlü dinin önemi zayıflasa bile, bu meseleler ortadan kalkmaz. 1960'lardan beri Spiritüalizmin ve Yeni Çağ kültürünün canlanması, bu meselelerin kültürdeki önemini koruduğunu düşündürür. Ancak, şöhret kültürünün deyim yerindeyse rutin varoluşun ardalanı olarak öneminin artması, “Tanrı sonrası” şöhretin seküler toplumda tanınma ve aidiyetin örgütlenmesinde başlıca dayanaklardan biri olduğu önermesini pekiştiriyor.

C. ŞÖHRET YADİGÂRLARI* VE ÖLÜM ÂYINLARI

Dinsel inanç ve pratik ile şöhret kültürleri arasında, dinle şöhret arasında dikkate değer bir kısmi yakınlaşma olduğu hipotezini güçlendiren çok sayıda çarpıcı koşutluk vardır. Seküler toplumda hayranlar, şöhret kültürünün kendilerine ait yadigârlarını oluştururlar. Hayranın bakış açısından, yadigârın arkasındaki örgütleyici ilke her zaman hayranla şöhret arasındaki mesafeyi azaltmaktır. Hollywood'un ilk günlerinden beri hayranların, film yıldızından kullandığı sabunu, çiğnediği sakızı, sigara izmaritlerini, rujunu sildiği mendilleri, hatta bahçesinden bir tutam çimen istedikleri bildirilmektedir. İnsan, atılmış bir şöhret aksesuarı bulma umuduyla şö-

6. N. Gabler'de, *Life: The Movie* (New York, 1998).

* Reliquary: Metnin orijinalinde geçen bu sözcük kutsal emanetlerin saklandığı sandık anlamına geliyor. Çeviride yadigâr kelimesi kullanılmıştır. (y.h.n.)

retin çöp kutusunu karıştıranlarla ilgili kayda geçmemiş ne kadar çok vaka olduğunu merak ediyor.

Antropologlar, ölünün çevresinde örgütlenen atalara tapınma törenlerinin ve kültürlerinin Asya ve Afrika'da şamanizmin önde gelen özellikleri olduğunu gözlemlemektedir. Ölünün kalıntıları, kabul törenlerinin (initiation) ve tapınma âyinlerinin bir parçasını oluşturur çoğunlukla. Malenezyalılar, ölü insanın kemiğinde *mana* olduğuna inanırlar, çünkü ruh kemiğin doğal bir parçasıdır. Malenezyalılar, ayrıca şamanın salgılarının da güç mahfazası olduğuna inanırlar, çünkü bu salgılar bedendeki *mana*'yı dışarı çıkarırlar. Hristiyanlar da azizlerin kanında, terinde, saçında ve menisinde sağaltıcı güçler olduğuna inanırlar. Azizlerin bedenlerinden ve eşyalarından yadigârlar saklamak, dinsel pratiğin ortak bir özelliğidir.

Seküler toplumda şöhet yadigârları Andy Warhol'ün ıvır zıvır koleksiyonundan Jacqueline Kennedy'nin eşyalarına ve Prenses Diana'nın elbiselerine dek değışiklik gösteren çok çeşitli malzemelerdir. Hepsisi de fahiş fiyatlara alıcı bulmuştur. Warhol'un topladığı 40 dolarlık swatch saatler binlerce dolara satılmıştır. Başkan Kennedy'nin golf sopaları 772.500 dolara satılmıştır (bu, Sotheby'nin biçtiğı bedelin 858 katıdır); Sotheby'nin 3000-5000 dolar arasında alıcı bulacağını tahmin ettiğı sallanan koltuğa ise 453.500 dolar verilmiştir.

Hayranlar şöhetlerden tercihen kendilerine yazılmış "kişisel" bir mesaj da içeren imzalı notlar ve imzalı fotoğraflar almak için can atarlar. Hard Rock Cafe zinciri rock müzik hatıralarını sergiler ve bunları zincirin çeşitli şubeleri arasında döndürür. Şöhetlerin araba, giysi, ayakkabı, yatak ve gitar gibi eşyalarına çok değer verilir. Şöhetlerin evleri birer tapınak olarak korunur ya da bunlar satışa sunulduğunda, şöhetle bağdaştırıldığı için değerleri artar. Graceland'a Elvis Presley'in Tennessee'deki evine gitmek, hayranlar için Hristiyan hac yolculuğuna benzer. Bir yılda burayı 750.000 kişinin ziyaret etmesi gerçekten dikkate değer; bu rakam, Beyaz Saray'ın toplam ziyaretçi sayısını rahatlıkla gölgede bırakır. George Washington, Thomas Jefferson, Abraham Lincoln ve Eva Peron'un evlerinin de benzer bir ikonik statüsü vardır. Elvis'i yalnızca takın-

tılı kişiler kutsal bir insan saysa yine iyi, çünkü Elvis'in dirileceği inancı hayranları arasında şaşılacak ölçüde yaygındır. Elvis 1977'de öldüğü halde, hâlâ sık sık onu gördüğünü iddia edenler çıkmaktadır. Şöhret yazınında Elvis'in ölümünün sahnelenmiş bir olay olduğu iddiasına bütün bir alt tür ayrılmıştır.

Bir zamanlar azizlerin mezarlarının bulunduğu katedraller nasıl gözde hac mekânlarıysa, şöhretlerin kalıntılarının bulunduğu mezarlıklar da turistleri çekim gücüne sahip popüler yerlerdir. Paris'teki Père Lachaise, Londra'da Highgate ve Los Angeles'te Hollywood ve Westwood mezarlıkları en son yolculuğun yapıldığı gözde mekânlar arasındadır. Hatta Highgate artık gelenlerden giriş ücreti almaktadır. Highgate mezarlığında George Eliot'ın, Ralph Richardson'ın ve Karl Marx'ın mezarlarını ziyaret etmek için para ödemek zorunda kalmak, şöhretin metalaşmasına ölümün bile engel olmadığını kanıtlayabilir. Ancak, Los Angeles'teki Memorial Mezarlığı'ndaki ürün yeniliğinin yanında bunlar hiç sayılır. Halk arasında Hollywood'un Valhalla'sı* olarak bilinen mezarlık, Rudolph Valentino, Tyrone Power, Cecil B. DeMille, Douglas Fairbanks, Nelson Eddy, Bugsy Siegel, Peter Lorre, John Huston, Mel Blanc, Peter Finch ve Hollywood'un daha başka yıldız *habitué*lerinin** son istirahatgâhıdır. 1990'ların sonunda iflas tehlikesiyle karşı karşıya kalan mezarlık, devredilmiş ve "Forever Hollywood" (Sonsuza Dek Hollywood) diye yeniden isimlendirilip yıldızların Valhalla'sı olarak pazarlanmıştır. 24 hektarlık arazide hesaplı bir gömülme bedeli şu anda 637 dolardır; bu fiyata, mevtanın özel olarak hazırlanmış videosunun evde yapılmış video çekimlerinden eklemelerle tören sırasında dev ekranda gösterilmesi de dahildir. Bir Hollywood yıldızının mezarı yakınına özel gömülme fiyatı, 5.000 dolara kadar çıkmaktadır. Bu hamle, Forever Hollywood'un mali durumunu düzeltmiştir. Pazarlama kampanyası başladığından beri, cenaze törenlerinin sayısı yirmi kat artmıştır.

Forever Hollywood, hayranlara nihai *kitsch* yaşantısını sunar: Bu, ölümden sonraki yaşamda şöhretin ahiretteki komşusu olmak-

* *Valhalla*: İskandinav mitolojisinde, İskandinav cenneti Asgard'da yalnızca ceturca ölmüş olanların ruhlarının bulunduğu yer. (ç.n.)

** *habitué*: (Fr.) Müdavim.

tır. Ölümde bile olsa bir şöhrete katılma arzusu, şöhret kültürünün kendine özgü baştan çıkarıcılığının altını çizer. Bir şöhret öldüğünde, hayranlarının çelenklerden çiçek ve mesaj kartları, hatta hatıra olarak mezardan bir avuç toprak almaları çok yaygındır. James Dean'ın, Dylan Thomas'ın, Sylvia Plath'ın, Buddy Holly'nin ve Jim Morrison'un mezar taşları çalınmıştır.

Mezar soygunculuğunun bile şöhret kültüründe bir yeri vardır. 1876'da Abraham Lincoln Amerikan ulusu için öyle parlak, kült bir önem taşıyordu ki cesedini Illinois Springfield'deki Oak Ridge Mezarlığı'ndan çalmak için tuhaf bir girişimde bulunuldu. Bir çete, Illinois eyaletini hapisteki bir suçluyu bırakmaya ikna etmek amacıyla cesedi fidye olarak kullanmak üzere plan yaptı. Planın uygulanması engellendi. Ancak mezar soyguncularının aynı şeyi yeniden denemesinden korkan yetkililer, tabutu lahitten çıkarıp daha güvenli bir yere saklamaya karar verdiler. On bir yıl boyunca Lincoln'e saygılarını sunmak için mezara gelen turistler aslında boş olan mezara baktılar, böylece belki de farkında olmadan şöhretin gerçek doğasına ilişkin önemli bir kavrayışı, yani sahte görüntünün önemli olduğunu göstermiş oldular. 1886'da Lincoln'ün naaşı yeni bir mezara gömüldü. Ancak anıtın düzgün yerleşmediği fark edilince tabutun yeri bir kez daha değiştirildi. Başkanın oğlu Robert Lincoln, babasının naaşının eyalet yetkilileri ve mezar soyguncuları yüzünden bir daha yerinden oynatılmamasına karar verdi. Chicago'nun önemli iş adamlarından George M. Pullman'ın cenaze töreninde yeni bir araç görmüştü. Tabutun etrafına çelik bir çerçeve geçiriliyor ve çerçevenin içi çimentoyla dolduruluyordu. 1901'de Lincoln bir kez daha, bu sefer bir çimento ve çelik sayvanı içine gömüldü.

Tuhaftır, şöhret kültüründe Lincoln'ün cesedinin alışılmadık biçimde yer değiştirmesi gibi hareketler benzersiz değildir. 1978'de Charlie Chaplin'in naaşı İsviçre'deki Vevey mezarlığından çalınmış, eşine az rastlanır bu "ölümden sonra adam kaçırma" vakasında naaşa karşılık 600.000 İsviçre frangı fidye istenmiştir. Sonunda polis komplocuları yakalamış ve cesedi de geri almıştır.

Hristiyan dininde ekmek ve şarap İsa'nın bedenini simgeler. Komünyon âyinine ekmek yiyip şarap içmek, İsa'nın bedenini bu

dünyada paylaşmayı simgeler ve üstün yaratıcının gerçekliğini doğruladığı gibi onurlandırır. Şöhret kültüründe küllerin serpilmesi de komününa benzeyen, ama dünyevileştirilmiş bir paylaşma ritüelidir. Bill Shankly'nin küllerinin Liverpool Futbol Kulübü'nün sahası olan Anfield'in çimenleri üzerine serpilmesi, hem Shankly'nin taraftarlar arasındaki tanrısal statüsünü hem de onun yönetimiyle bağdaştırılan değerlerin ve başarının sürekliliği anlayışını simgeliyordu. Spor şöhretlerinin küllerinin, güçlü ilişkiler içinde oldukları bir stadyumun çevresine serpilmesi, şimdilerde oldukça yaygındır.

İlginç bir şekilde şöhret ahlâki yüceltme ile hiçbir ahlâki bağ taşımaz. Kötü şöhret de aynı ölçüde toplumsal cazibe kaynağıdır. Örneğin, Jeffrey Dahmer'in kurbanlarının ailelerinin üyeleri seri katilin işkence aletlerini açık artırmaya çıkarıp, geliri aralarında bölüşmeyi planlamışlardır. Planlarını uygulamaya koyamamalarına rağmen, kamu, bu kişisel eşyaları satın almak için kayda değer bir ilgi göstermiştir. Britanya'da Gloucester'de Cromwell Caddesi 25 numaradaki evin satışa çıkarılmasıyla ilgili planlar benzer tartışmalar yaratmıştır. Bu, seri katiller Fred ve Rosemary West'in kurbanlarına işkence yaptıkları ve onları öldürdükleri, "korku evi" denen evdi. Daha sonra tartışmalar, ticari çıkarları harekete geçirmiş, evin, kamuyu korkunç ihlâl oyunlarına karşı uyarmak amacıyla bir "müze"ye dönüştürülmesi gündeme gelmiştir. En sonunda belediye meclisi evi yıkmaya karar vermiştir. Hortlaklara meraklı hatıra eşyası avcılarını caydırmak amacıyla, yıkılan evin tuğlaları, keresteleri ve molozlarının atılması gizlilik içinde yapılmıştır.

D. AZİZ THOMAS ETKİSİ

"Kuşkucu Thomas" deyimini, İncil'deki Aziz Thomas öyküsünden çıkmıştır. İsa, dirildikten sonra Havarilerine görüldüğünde, Aziz Thomas, İsa'nın çarmıha gerilmesinin bedeninde açtığı yaralara dokunana dek onun varlığından şiddetle şüphe etmiştir. *Aziz Thomas etkisi* terimi, arzu edilen bir nesnenin varlığını, onun yanına kadar gidip ona dokunarak ve fotoğrafını çekerek doğrulama takın-

tısına verilen isimdir. Hayranlar, pusuya yatıp şöhretlere saldırdıklarında ve saplantı halinde şöhretten yadigârlar oluşturdıklarında, Aziz Thomas etkisini sergilerler. Şöhretle aralarındaki hayali mahremiyet ilişkisi, ona dokunmak, şöhretin değerli bir eşyasına ya da attığı bir şeye sahip olmak için bastırılmaz bir isteğe dönüşür. Aziz Thomas etkisinin uyandırdığı arzunun yoğunluğu, özdenetimin askıya alınmasına yol açabilir ve bu da hem hayran hem de şöhret açısından kişisel tehlike yaratır.

Örneğin, 19 yaşında bir öğrenci olan Karen Burke, feminist yazar ve şöhret Germaine Greer'i taciz ettiği için 2000 yılı haziran ayında gözaltına alınmıştı. Mahkemeye, Burke'nin Dr. Greer'i deli gibi sevdiği, onun kendisine "manevi bir anne" olmasını istediği söylendi. Burke, bulunduğu yeri sürekli değiştirerek Greer'le yazışmakla vakit geçirmeye başladı, ama Greer, Burke'nin büyük olasılıkla psikiyatrik yardıma gereksinimi olduğuna karar vererek onunla mektuplaşmayı kesti. Burke, yoğun bağımlılık duyguları geliştirmişti; Greer'in evine kadar gitti. Burada incelik gösterip onu yaz evine yerleştirdiler. Ertesi gün Greer, Burke'yi trene binmesi için Cambridge'e götürdü. 48 saat içinde Burke Greer'in evine geri döndü. Greer polisi arayıp onu evden çıkarttırdı. Ancak ertesi gün Burke yine geldi. Greer, telaşa kapılıp onu polisi aramakla tehdit edince Burke "Anne, bunu yapma anne!" diye ağlayarak onun elini kolunu bağladı. İki saat süren mücadelede Greer da Burke de yaralandı. Sonunda Greer'in buluşmak üzere sözleştiği arkadaşları eve gelip de Burke'yi yazarın bacaklarına yapışmış ağlarken bulduklarında hadise sona erdi. Bu hadise her iki tarafa da epey sıkıntı vermiş olmalıydı. Ne var ki hayranın bir şöhretle hayali ilişkisinin, arzulanan nesneyi onaylama isteğiyle başlayıp şöhretin gerçekliğini onaylama, şöhrete tutunma ya da yapışma yönünde çok güçlü bir kararlılığa doğru gelişebileceğini gösterir.

Pek çok hayranın şöhretin eşyalarına sahip olma tutkusu, belki de hayranın içinde beslediği, şöhrete sahip olma yönünde büyüttüğü soyut arzuyla doğru orantılıdır. Şöhretler ele avuca gelmez ve ulaşılmazlardır. Buna karşılık, kişi, şöhretlerin eşyalarına sahip olabilir ve onları kutsayabilir. Ancak eşyanın sahip olunmaya değer ol-

ması için, şöhretle ilişkisinin doğrulanabilir olması gerekir. Eğer soyut arzunun kişileşmiş haliyle ilişki tamamlanamazsa, o zaman cansız eşya, en azından hayranın şöhrete dolaylı yoldan sahip olmanın tadını çıkarmasını sağlar.

E. ŞÖHRET VE ÖLÜM

Elvis Presley'in yaşadığı ve gömüldüğü yer olan Graceland'e akın eden hacılar, ölü bir İlah'a saygılarını sunmaktan çok, popüler kültürde yaşamakta olan seküler bir tanrının varlığını duyururlar. Pek çok hayran, Elvis'in şöhret kültürünün verdiği rahatsızlıktan kurtulmak için ölmüş numarası yaptığına inanır. Onun gerçekten öldüğünü kabul edenler bile Elvis'i yaşayan bir kültürel varlık olarak görürler.

Elvis'in aksine John Lennon'un ölümü ne hayranları ne de medya tarafından tartışılır. Yine de Lennon milyonlarca kişi için hâlâ insanüstü, esinleyici bir kişiliktir. Lennon şöhretin popüler kültürdeki olağanüstü gücünün kesinlikle bilincindeydi. 1960'larda ortaya attığı, Beatles'ın İsa'dan daha popüler olduğuna dair yorumu basında büyük bir öfke yaratmış, Amerika'daki kimi dini grupların, Beatles albümlerini toplum önünde yakmalarına neden olmuştu. Ama Lennon'un iddiası tartışmaya açık da olsa doğrudu. 1960'lı yıllarda din gibi müzik de anlatılamaz olanı anlatıyor gibi görünüyordu.

Lennon şöhretle başa çıkmayı açıkça zor buluyordu. *The Ballad of John & Yoko*'nun sözleri –“İşlerin gidişatına bakılırsa, beni çarmıha gerecekler”– Lennon'un İsa kompleksinden acı çektiğini ortaya koyuyor. 1970'lerde iyice düşünüp taşınmadan politikaya karışması da Lennon'un dünyayı kurtarmak için bilinçli bir çaba harcadığını gösteriyordu. Lennon'un Liverpool işçi sınıfı içinde başlayıp 1960'lar ve 70'lerde yıldızlığa uzanan yolculuğu, İsa'nın yol kenarındaki bir hanın yemliğinden başlayıp “dünyanın ışığı” olmasına uzanan yolculuğuna koşut değil miydi? Ve Lennon'un 1980'de dengesiz bir hayranı tarafından öldürülmesinde, İsa'nın

çarmıhta ölümünün yankıları yok muydu? Kimi insanlara göre manevi benzerlikler yanlış anlamaya yer bırakmayacak kadar açıktır. Buna karşılık, Lennon ara sıra kendisini mesih gibi bir kişilik olarak sunduysa da, şöhreti saçma bulması ve kurumlara saygısızlığı hemen her zaman topluma sunulan bu 'yüzü'n önemini azalttı. Lennon'un dinleyici kitlelerinde toplu coşkunculuk yaratma yeteneği efsaneviydi belki ama, onun dünyeviliği hiçbir zaman tartışma konusu olmadı. Mecazi bir anlatımla, Lennon dinleyicileri göğe ve ölümler âlemine gönderirken, kendisi kesinlikle yeryüzündeydi.

F. PUSUCULAR

1999'da BBC Televizyonu sunucusu Jill Dando'yu öldüren katilin bulunması için başlattığı uzun süreli takip sonucunda polis, Dando'yla ilgili acayip saplantıları bulunan 180 erkeğe ulaştı. Polis, soruşturmasında iki varsayımı izledi. Birincisi, Dando'nun popüler televizyon programı *Crimewatch*'un (Suç İzleme) sunucusu olduğu için bir profesyonel kiralık katil tarafından bir anlaşma karşılığında öldürüldüğüydü. İkinci varsayım ise onun çılgın bir pusucunun kurbanı olduğuydu. Cinayet hakkında bilgi verenlere ödül verileceği söylendiği halde Yeraltı Dünyasından hiçbir bilgi gelmeyince polis büyük olasılıkla yalnız bir pusucu (stalker) aradığı sonucuna vardı.

Polisin oluşturduğu psikolojik portre, aradıkları adamın ya boşanmış olduğunu ya da yalnız yaşadığını düşündürüyordu. Polis, katilin daha önce mektup, faks, telefon ya da e-postayla Dando'yla bağlantı kurmaya çalıştığından ama ya ona ulaşamadığından ya da reddedildiğinden kuşkulanıyordu. Katilin, Dando'nun elektrik, gaz, su ve telefon faturalarının ayrıntılarını öğrenmek için girişimlerde bulunduğunu gösteren kanıtlar ele geçirildi. Polisin tahminine göre, eğer bu tek bir kişinin işiyse, adamın düş kırıklığı, öfke ya da kıskançlık nedeniyle intikam için plan yapmaya başladığını varsaymak akla yatkın olacaktı.

Dando'nun düğün töreni yaklaştıkça adamın saplantısı da art-

mişti. Dando'nun *Radio Times*'a kapak olan göz kamaştırıcı fotoğrafı, adamda onu öldürme kararını tetiklemiş olabilirdi. Tanıkların anlattıkları, adamın, Dando'yu evinin önündeki merdivende ense-sinden vurmada önce, farklı günlerde üç dört kez evine gelip çev-rede dolaştığını akla getiriyordu. Polis hazırladığı psikolojik port-reye göre, Mayıs 2000'de bölgede yaşayan Barry George adlı bir adamı Dando'yu öldürmek suçundan tutukladı. Barry George 2001 Temmuzunda Old Bailey'de suçlu bulundu.

Şöhret kültürünün yaratılmasında ve çoğaltılmasında toplum-salsı (para-social) etkileşimin esas olduğu görüşü kesin kabul gör-mektedir. Genellikle şöhretlerin hayranları üzerinde kendilerine doğru bir çekim güçleri olduğu söylenir. Ancak bu çekim, fantazi-nin ve arzunun örgütlü biçimde harekete geçirilmesiyle işler. Top-lumsalsı etkileşim kavramında esas olan, ilişkinin en azından haya-li olmasıdır. Şöhretlerle hayranların ezici bir çoğunluğu birbirini gerçekten tanımaz, yüz yüze etkileşimde bulunmaz. Ayrıca şöhret-ler, topluma sunulan şöhret yüzleriyle gerçek benliklerini birbirin-den ayrı tutarlar. Ancak ara sıra topluma sunulan yüzün insanları kendine doğru çekimi bu ayrımı aşındırır. Bu gibi durumlarda şöh-retlerin gerçek benlikleri onur kırıklığı yaşayabilir, hayranlarda ise saplantılı-zorlanımlı rahatsızlık (obsessional-compulsive disorder) ortaya çıkabilir.

Bu tür nevroz, şöhretleri ayartma ya da onlara sahip olma fan-tezilerini süreklileştirebilir. Saplantılı-zorlanımlı rahatsızlığı olan hayran, kamusal ortamlarda şöhretlerle izleyici kitleleri arasındaki karşılıklılığın sahnelenmiş bir şey olduğunu zihinsel olarak fark edemez, bunun yerine bu karşılıklılığın şöhretle hayran arasındaki ilişkide geçerlilik kazandığını hayal eder. İlişkinin temelde hayali olması hiç önemli değildir, çünkü hayranın duygularını ve yaşam tarzını düzenlerkenki etkileri gerçektir.

Hayranlarda saplantılı-zorlanımlı rahatsızlığın belirtileri arasın-da, şöhretler hakkında çıkan haberlerdeki bilgileri toplamak, şöh-retler için kupür ve resim defterleri ya da dosyalar oluşturmak, in-ternet aracılığıyla şöhretlerin ev adreslerini bulmak, evin çevresin-de dolaşıp zaman geçirmek, şöhretlere istenmeyen ve hoş karşılan-

mayan mektuplar yazmak, telefon etmek, elektronik postalar göndermek, duvar yazıları yazmak ve kimi durumlarda da fiziksel ya da cinsel saldırılarda bulunmak vardır. Hayranın bakış açısından, alıştığı yaşam tarzını şöhretin hayali yaşam tarzının ve kamuya karşı sorumluluklarının çevresinde düzenlemek, kendisiyle şöhret arasındaki karşılıklılığın gerçek olduğunu doğrular yalnızca. Ne var ki bu karşılıklılık, soyut arzu üzerine kuruludur ve akla yatkınmış gibi görünen hayali ilişkilere dayanır.

Bu davranışın en aşırı tezahürlerinden biri, pusuculuktur. Aslında pusuculuk, bir şöhrete karşı, rahatsız edici gizli takip ve/veya tacizle sonuçlanan bir saplantılı-zorlanımlı rahatsızlık geliştirilmesi biçiminde tanımlanabilir. Pusuculuk genellikle terk edilme, reddedilme ve düşük öz-saygıyla ilişkilidir. İlginç olan, pusuculuğun şöhret kültürüyle sınırlı olmamasıdır. İngiltere parlamentosu bireyleri, başka insanların karşılığı olmayan, rahatsız edici ilgilerinden korumak amacıyla 1997’de Tacizden Koruma Yasası’nı kabul etmiştir. 1998’de bu yasa çerçevesinde pusuculuktan mahkûm olanların sayısı 2221’i bulmuştu. 1994’e gelindiğinde Birleşik Devletler’deki 48 eyalette pusuculuk karşıtı yasalar kabul edilmiş, yaklaşık 200.000 şikayet incelenmişti. Sıradan insanlar da pusucuların tacizine maruz kalmaktadır. Ancak şöhretlerin halkın dikkatini çekmeleri, toplumsalsı arzunun ve tanınmanın kendine özgü hayali yapısı, şöhretleri pusucuların birincil hedefi durumuna getirmektedir.

Son yıllarda medya, şöhretlerin başına gelen pusuculuk olaylarına dikkat çekici düzeyde yer vermektedir. Ünlü olaylardan bazıları şunlardır: Monica Seles’in, uzun süredir Steffi Graf’ı saplantı haline getirmiş olan Gunter Parche tarafından bıçaklanması. Madonna’nın beş yıl boyunca onu izleyen Robert Dewey Hoskins tarafından “bir kulağından öbürüne kadar dilimlenme” tehdidi alması. Helena Bonham-Carter’in altı yıl boyunca Andrew Farquharson tarafından izlenmesi. Michael J. Fox’un bir hayranından genellikle tavşan dışkılarıyla dolu 5.000 mektup alması. Klaus Wagner’in Prenses Diana’yı Kraliçenin ona karşı kurduğunu iddia ettiği bir “Şeytan komplosu”ndan korumak için izlemesi. Brooke Shields’in on beş yıl boyunca Ronald Bailey tarafından izlenmesi ve sonunda,

Eylül 2000’de mahkemenin Bailey’e en az on yıl boyunca Shelds’den uzak durması için emir çıkartması ve aksi halde hapse atılacağını bildirmesi. Peter Casey’in Ulrika Jonsson’u müstehcen telefon konuşmaları ve çıplak fotoğraf bombardımanına tutup, polis sorgusundan sonra kendini bir trenin altına atması. Ve Lady Helen Taylor’un Simon Reynolds tarafından izlenmesi ve sonunda Reynolds’un kendini öldürmesi.

Şöhret arayışı pusuculuğun çoğunlukla anlaşılması mümkün olan bir dürtüsüdür. 30 Aralık 1999’da Beatles grubunun eski üyelerinden George Harrison’u bıçaklayan Mick Abram Noel arifesinde eski ortağına “Ünlü olacağım” diye hava atmıştı. Eski bir eroin bağımlısı olan Abram’ın derin bir paranoid psikozdan mustarip olduğu, bunun daha sonra Beatles’a ve özellikle de cadı olduğuna inandığı Harrison’a karşı bir saplantıya dönüştüğü bildirilmişti.

Pusuculuk, şöhretin derin, akıldışı duygular uyandırma gücünün kalın bir şekilde altını çizer. Pusucunun psikolojisinde, gerçekleşmeyen arzu, çarpıtılarak gerçekleşmek ya da tanınmak için aşırı güçlü bir isteğe dönüşür. Bu istek akıldışı olabilir, fakat genellikle, öncesinde uzun uzun düşünülmüştür ve yapılabilecek son şey olarak kendini ortaya koyar. Pusucular, şöhretleri büyülu kişiler ya da iblisler olarak, pusuculuğu da büyüyle ilişki kurmanın tek yolu olarak görürler. Pusucu, şöhreti cezalandırarak, ya kendi üstün gücünü kanıtlar ya da bir öfke veya sıkıntı nedenine dönüşmüş olan büyü-yü dünyadan kaldırmış olur. Abram’ın Harrison’u öldürmek istemesindeki amaç, şeytani bir güç olarak gördüğü şeyden dünyayı kurtarmaktır.

G. ROCK VE SİNEMA KÜLTÜRÜNDE ŞAMANİZM

Şamanizm’le popüler müzik arasındaki bağlantı, ABD’nin Güney eyaletlerinde “Şeytanın müziği” diye bilinen Blues’un doğuşuna kadar geri gider. 1938’de, Delta blues’cusu Robert Johnson’un ağzı kapatılmamış bir viski şişesinden striknin içmesi sonucu zehirlenerek öldürülmesi, gerçekten de bir gecede Şamanizm’le ilgili bir

Blues kahramanı yaratmıştı. 1940'lı ve 50'li yıllarda bu stereotipi Charlie Parker, Miles Davis ve John Coltrane gibi caz müzisyenleri devraldı; yaptıkları müzik ve ihlâle eğilimli yaşam tarzları, halkın imgeleminde, doğaüstü güçlerin boyunduruğu altındaydı. Coltrane, adına bir kilise kurulmuş tek şöhret olsa gerek: San Francisco'daki Aziz John Afrika Ortodoks Kilisesi. Coltrane ve Davis en iyi yapıtlarında gerçekten de yoğunluğu bakımından dinsel denebilecek bir ifade saflığına ulaşmışlardı. Ancak tam da bu yapıtlar dinleyicileri dünyevi meselelerden uzaklaştırdıkları için, cin çarpmışlıkla ve büyüyle özdeşleştirildi, böylece de Şamanizm'le şeytan arasındaki bağlar pekişti.

Yine de denebilir ki Şaman'ın belli bir türdeki karizmatik müzikal kişilikle eşleştirilmesi 1960'larda, rock müziğin ortaya çıkmasıyla bağdaşık hale geldi. Jimi Hendrix, Jim Morrison, Mick Jagger, Lou Reed, Iggy Pop, Marc Bolan ve David Bowie, kendilerini bilinçli bir biçimde Şaman özelliklerine sahip kişiler olarak sundular. Dünya dışından gelen rock mesihi "Ziggy Stardust"ı Bowie icad etti. Ondan önce Pete Townshend'in *Tommy*'de (1968) yarattığı, müzikale adını veren genç mesih gibi, Ziggy Stardust'un gizli görevinin ne olduğu ya da kimi kurtarmaya çalıştığı hiçbir zaman kesin olarak bilinemedi. Dini kanıların içeriği önemli değildi. Bu tiplerin kültürel güçlerinin asıl önemi, yarattıkları toplu coşkunluk haliydi.

Şamanizm güçlü bir fantezi ve kendini kandırma kaynağıdır. Alan Parker'ın *The Wall* (1982) filmi, rock Şamanizmiyle faşizm arasındaki ince sınırı vurguluyordu. Her iki türde de imge, güç ve ahlâki kesinlik üzerinde yoğunlaşma görülür. 1976'da David Bowie, kıtadan Victoria tren istasyonuna geldiğinde hayranlarına Nazi selamı vermiş ve bu hareketiyle hem medyayı hem de pek çok hayranını öfkeliendirmişti. Basın, onun İsveçli bir muhabire yaptığı "Faşist bir lider İngiltere'ye yararlı olabilir" açıklamasını halka duyurdu. Doğal olarak Bowie daha sonra sözünü geri aldı ve Nazizm'le flörtünü fiziksel ve psikolojik açıdan tükenmesinin bir yan ürünü olarak açıkladı. Ne var ki Nazizm'in mitleştirici yönleri, özellikle de yeniden doğuşa gösterdiği tutkulu ilgiyle yeni düzen arayışı,

Nietzsche'nin felsefesinde şöhretin prototipi olan *Übermensch*'e tapınma yoluyla ulaşılabilecek olan ruhsal tamlığı ve duygusal bütünlüğü bulma mitlerinden güçlü izler taşır.

Ancak bu açıdan Prag'da Vltava nehrine bakan Letna Ovası'nda duran ve nefret edilen Stalin heykelinin kaderi belki de öğretici olabilir. Komünizmin gücünün doruğunda olduğu 1955'te açılan 14.000 ton ağırlığındaki ve 30 metre yüksekliğindeki granit heykel, Stalin'in dikilmiş en büyük heykeliydi. Ertesi yıl Kruşçev Stalin'den vazgeçince, Çek Komünist Partisi de elinde gözden kaçması mümkün olmayan, utanç verici bir büyük belayla kalakaldı. Anıt, en sonunda 1962'de havaya uçuruldu, ama heykelin kaidesi Çek halkına *temps perdu*'den bir anı olarak kaldı. 1996'da bu kaidenin üzerine o sırada esefle fark edileceği üzere 'Tarih' adını taşıyan en son dünya turu kapsamında şehirden geçmekte olan Michael Jackson'ın havayla şişirilmiş on metre yüksekliğinde bir kopyası yerleştirildi.

Rock Şamanı, dinsel kurtuluştan ziyade, heyecan ve kitlesel hisleri üretir. Şaman gücünün bu biçiminin sahip olduğu en belirgin özellikler, kitlenin arzusu için bir iletken çubuk görevi görmek ve kalabalıkta yarı taşkın duygular uyandırmaktır. Güçlü dini inançları ifade etme ya da bir sisteme bağlama girişimleri genellikle başarılı olmaz. Coltrane kendi dini inancını iki sözcükle anlatıyordu: "Doğru yaşa." Beatles'ın mesajı da aynı ölçüde çekici ama bir o kadar da belirsizdi: "Tek ihtiyacınız aşk." Michael Jackson, Marvin Gaye, Kurt Cobain, Michael Hutchence, Bono ve Liam Gallagher gibi daha sonraki rock Şamanlarının bir yaşam inancı iletme çabaları akıl karıştırıcı ve çoğu zaman da utanç vericidir. "Tek ihtiyacınız aşk", basmakalıp bir ifade de olsa, açıkçası pek çok sıkıntı ve uyuşmazlığı yokmuş gibi gösterir.

Bu gibi basite indirgeyici şöhret felsefelerine önem verilmesinin bir nedeni, belki de, bunların genellikle etkilemesi çok kolay bir kitleye sunulmasıdır. Rock Şamanları tipik olarak gençlik kültürlerine seslenirler. Bilinçli olarak aile yaşamı modellerine ters düşen rol modelleri arayan insanlar için, içtenlikle ve görkemli bir biçimde sunulan tutkulu inançların güçlü bir yankısı vardır. Boşanma

* Üstinsan.

oranlarının yüksek, çekirdek ailenin geleceğinin kuşkuyla olduğu toplumlarda şöhretler, duyguların kamu tarafından yönetilmesi açısından dikkate değer ‘önemli ötekiler’dir. Boşanmanın ve evlilik sorunlarının dolaysız ‘kurbanları’ gençler olduğundan, şöhret kültürünün onlar üzerindeki etkisinin özellikle güçlü olması olasıdır.

Ne var ki bu etkiyi gençlik haliyle sınırlamak yanlış olur. Judy Garland’ın gay kültüründeki ikonik statüsü, kısmen onun onaylanmama, reddedilme ve sınıra itilmeyle başa çıkabilme yeteneğinden kaynaklanır. Marilyn Monroe’nun şöhretinin kalıcı olmasının nedeni de, hayranlarıyla iletişimde bir iletişim tarzı olarak kırılabilirliğe başkalarına yansıtmasıdır. Monroe, her yaşta izleyicisinin, kamuya mal olmuş kişisel sorunlarıyla özdeşleşerek kendi özel kaygılarından ve sıkıntılarından kaçmalarını sağlar.

Ancak şöhret kategorisinin en güçlü etkiye sahip olduğu yer kuşkusuz gençlik kültürüdür. Rock şöhretinin sunuluş tarzının genellikle yoğun biçimde cinsel olmasının bir nedeni budur. Kültürel ikonlar olarak cinsel bir nesnenin topluma sunulan yüzüne bürünürler. Kitlesele ölçüdeki cazibeleri, kendilerini her zaman ulaşılabilir olarak sunmalarına bağlı olduğundan, sahne kıyafetleri ve sunumları kalabalıkların, özellikle de cinsel anlamda onları arzulamalarını sağlamaya yöneliktir. Gençler, anne babalarının evinde ya da kendilerine ait tek odalı ucuz bir dairede bir CD ya da kaset dinlerken doğan fanteziler, müzisyeni besbelli hiçbir tabuya kulak asmadan yaşayan biri olarak sunan sahne performansında kullanılan enerjinin bir parçasıdır. Patti Smith 1975 yılında çıkardığı *Horses* albümünde “İsa başkalarının günahları yüzünden öldü, ama benim günahların yüzünden değil” diye duyuruyordu.

Suçluluk ve tabuların bulunmayışı, Hollywood şöhret kültüründe öne çıkan motiflerdir. Hollywood’un Şaman figürü, tipik olarak ahlâksız ve tehlikeli bir etkiyle bağdaştırılır. Caz Çağında Rudolph Valentino, Amerikalı erkek izleyicilerin “erotik yabancılar”dan geldiğini iddia ettikleri tehdidi simgeliyordu. Kadınlar için Valentino bir arzu nesnesiydi çünkü, tam olarak, bedeni ve davranışlarıyla etnik merkezli erkeklik stereotiplerine uymayı reddediyordu. Erkekler ise, Valentino’yu, böyle göçmenlerin hepsine atfe-

dilen aşağılık bir soydan geldiğini topluma sunulan yüzüyle gizleyen tembel bir yabancı olarak hor görüyorlardı.

1920'lerde Hollywood'un cinsel meselelere karşı gayri ahlâki tutumunun yarattığı ahlâki telaşın yerini 1930'larda gangster filmlerindeki şiddetin etkilerine ilişkin korkular aldı. *Doorway to Hell* (Cehennem Kapısı) ve *Little Caesar* (Küçük Sezar) (her ikisi de 1930 tarihli), *Scarface* (1931) ve *Public Enemy* (Halk Düşmanı) (1932) gibi filmler, şiddeti yücelttikleri gerekçesiyle eleştiriliyordu. Edward G. Robinson, Paul Muni, George Raft ve James Cagney gibi gangster rolleriyle özdeşleştirilen oyuncular, izleyicilere suçun yararlı olduğunu öğreten roller oynadıkları için yeriliyorlardı. Gangster filmleri Amerikalıların paraya duydukları düşünülen açlık ve Amerikalı erkeklerin arzularını bastırmalarının geçersiz kılması konusunda doğrudan görüş bildirir. *Little Caesar*'da Robinson'un çetesindeki adamı Rico Bandello kesinlikle bir psikopattır, ama film, Rico'nun aksine, birer emir kulu ve istikrarlı aile babaları olarak kaderlerini kabul eden ötekiler hakkında karışık mesajlar verir. Onlar hayatları boyunca ne Rico kadar zengin olabileceklerdir ne de onun dizginlenemez saldırganlığını tadacaklardır. Kendilerine hâkim olmalı, arzularına gem vurmalıdır ve filmin öne sürdüğüne göre, bu yüzden de sonunda Rico gibi kendilerine karşı dürüst olamazlar.

1950'li yıllarda, Elvis Presley, James Dean ve Marlon Brando, paraya duyulan şiddetli arzuyu simgelediler ve geçersiz kılınmış eril stereotipleri başka biçimlerde çiğnediler. Paralarını açıkça har vurup harman savuruyorlardı; uyumluluk yerine kendilerini ifade etmeye öncelik veriyorlardı ve hazcılığı sorumluluğun üstüne yerleştiriyorlardı. Ahlâklı çoğunluğun gözünde onlar, “yabancılık”ı simgeleyen Valentino'nun aksine “içimizdeki düşmanlar”dı, İkinci Dünya Savaşı'nda Hitler'i ve Tojo'yu yenen Eisenhower kuşağı yetişkinlerinin yaptıkları fedakârlıkların genç ve nankör mirasçılarıydılar. *Umursamazlıkları*, işyerinde durup dinlenmeden çalışmayı ve evde ciddiyeti talep eden çalışma etiğine karşı bir hakaretti.

David Riesman, “içeriden” ve “başkası tarafından” yönlendirilen kişilikler arasında yaptığı ünlü ayrımıyla, 1950'lerin başında

var olan toplumsal endişe halini yakaladı.⁷ İçeriden-yönlendirilen kişilikler, İncil'e bağlı kalarak, kendilerine anne babalarını örnek alarak, kendi çabalarına ve enerjilerine güvenerek akla yatkın bir ahlâki çerçeve oluşturan ve dünyada ilerleyen öncü kadronun ilk örnekleridir. Başkası tarafından yönlendirilen tipler, medyanın sunduğu modalar ve gelip geçici hevesler uğruna, içselleştirmiş oldukları ahlâk sistemlerini terk ederler. 1950'lerde ahlâklı çoğunluğu şaşkına çeviren, Presley, Dean ve Brando'nun etkilenmeye açık ve başkası tarafından yönlendirilen tiplere sundukları baştan çıkarıcı rol modeliydi. Riesman, Batı toplumunda, işin hayattaki en önemli şey olduğu ilkesinin yerini, yaşamın amacı olarak tüketime bağımlılığın çoktan almış olması tehlikesinden kaygılanıyordu. Üstelik de Hollywood yıldızları bu dönüşümü son derece açık ve ahlâki açıdan tehlikeli biçimlerde ifade ediyorlardı.

Frankfurt Okulu'nun sürgündeki kuramcısı Leo Lowenthal bu tezin tarihsel boyutunu çoktan açığa çıkarmıştı. 1920'li ve 30'lu yıllarda Amerikan popüler kültüründe, endüstri ve yönetim alanından Thomas Eddison ve Teddy Roosevelt gibi kişiliklere duyulan saygının yerini, Charlie Chaplin, James Cagney, Al Jolson, Clara Bow, Theda Bara ve Mae West gibi gösteri dünyası idollerine duyulan beğenin aldığını savunuyordu. Lowenthal'e göre, artık popüler kültürde en çok arzulanan nesne, eğlence dünyasının şöhreti idi ve bu artık endüstri toplumunun geleneksel rol modelleri olan mucit, öğretmen ve devlet memurunu çok zor durumda bırakıyordu.

1950'lerin Amerikası'nda ahlâklı çoğunluk için Hollywood şöhreti, derinlemesine ikircikli bir kavramdı. Yıldızların zenginliği, özgürlüğü ve popülerliği Amerikan rüyasını gerçek kılıyordu. Hollywood şöhretleri, sahip oldukları zenginliği ve gücü kendi yetenekleri ve gayretleriyle elde etmiş, kendi kendilerini yetiştirmiş bireylerdi. Bu durum, ekonomist Thorstein Veblen'in gösterişçi tüketicimin tehlikelerine saldırısında şiddetle eleştirdiği *nouveaux riches* Amerikalıların çocuklarının veya tembel, kendini beğenmiş Avrupalı aristokratların atalarından miras aldıkları zenginlikle taban tabana zıttı. Ama aynı zamanda Hollywood şöhreti, Amerikan rü-

7. D. Riesman, *The Lonely Crown* (New York, 1950).

yasının tomurcuğundaki kurt gibi görülüyordu. Yıldızlar çalışıyorlardı, ama öteki Amerikalıların aksine, yaptıkları işten zevk alıyor gibi görünüyorlardı. Yaptıkları işe para ödeniyordu, ama Orta Amerika'nın ölçülerine göre, emeklerine karşılık aldıkları para aslan payıydı. Üstelik Hollywood şöhretlerinin herkesçe bilinen cinsel yaşamlarında, şöhret tabakasının ahlâki baskılardan ve kamunun sansüründen bağımsız olmaları karşısında Orta Amerikalı'nın gözleri yuvalarından oynuyordu.

Hollywood'daki film yönetmenleri, şöhretle insanüstü güçler arasında kurulan popüler ilişkiyi istismar etmişlerdir. Oliver Stone'un *The Doors* filmi (1991), çocukken Jim Morrison'un ruhunun Amerikalı Kızılderili bir Şaman'ın ruhu tarafından ele geçirildiği varsayımı üzerine kuruluydu. Stone'a göre, Morrison'un, dinleyicilerini engellerinden kurtularak kendi bedenlerinin dışına çıkmaya yüreklendirmedeki esrarengiz yeteneği ancak *mana*'yla açıklanabilirdi.

Hollywood şöhretlerine Şeytan rolünü oynatarak, izleyicilerini Ölüler Âlemi'ne yolculuğa çıkarttırmak da, Amerikan sinemasının konularından biridir. Son yıllarda Robert De Niro (*Angel Heart*-Şeytan Çıkmazı, 1986), Jack Nicholson (*The Witche of Eastwick*-Eastwick Cadıları, 1987) ve Al Pacino (*The Devil's Advocate*-Şeytanın Avukatı, 1997) Şeytan'ı, Brad Pitt de (*Meet Joe Black*, 1999) Ölüm'ü canlandırmıştır. Bu aktörlerin seçilmesi anlamlıdır. Her biri kendi kuşağının Şamanizm'le ilgili bir simgesi olarak görülme iddiasındadır. 1970'li ve 80'li yıllarda De Niro ve Pacino, geniş izleyici kesimlerine göre, isyankâr ve ait olmadığı bir yerde bulunan kimlik duygusunu simgeleyen asileri, karşı kahramanları, yabancıları, romantik uyumsuzları canlandırmışlardır. Jack Nicholson, Hollywood'da hem içeriğiyle hem de gişede gördüğü büyük ilgiyle bir *succés de scandale** sayılan ve kısa bir süre sonra bağımsız sinemayı yıldızı parlayan bir endüstriye dönüştüren *Easy Rider* (1969) filmiyle geniş izleyici kitlelerine ulaşarak çığır açmıştı. Brad Pitt de *Fight Club* (Dövüş Kulübü) (1998) filminde Edward Norton'un egosuna (Apollo) karşı id'i (Dionysos) temsil ederek nihai Şaman kişiliğini canlandırmıştı.

* *succés de scandale*: (Fr.) Skandal başarısı.

Şöhret kültürü sekülerdir. Seküler toplumun kökleri Hıristiyanlığa uzandığından, şöhretin başarı ve başarısızlık simgelerinin pek çoğunda dinsel yükselme ve alçalma mitleriyle, törenlerinden yararlanılır.

Şöhret kültürü, kurtuluşu bu dünyadaki davranışlara bağlayan kilise değerleri sistemi çevresinde örgütlenmemiştir. Şöhret kültürünün, her birinin kendine ait inançları, mitleri, âyinleri ve simgeleri olan biçimlerinin karmaşıklığı da azımsanacak gibi değildir. Şöhret kültürünün çeşitliliği ve farklılığı, anlamlı bir genelleme yapmaya sürekli bir engeldir. Yine de bu gibi analitik sorunları küçümsemeksizin denilebilir ki, şöhret statüsünün ekonomisinde en belirgin özellikler, sıklıkla şeref ve kötü ündür, bunları ölçmek için kullanılan değer de, tipik olarak paradır.

Aslında şöhret kültürünün yükselişi, para ekonomisinin yükselişiyle ve kentsel-endüstriyel bölgelerde yoğunlaşan nüfusun artışıyla yakından ilişkilidir. Şöhret kültürü, kısmen yabancıнын dünyasının bir ürünüdür; kökleri ailesinden ve içinde yaşadığı toplumdan kopartılan birey, toplumsal ilişkilerin genellikle hedefini ıskaladığı, kopuk ve istikrarsız olduğu, kimsenin kimseyi tanımadığı bir kente yerleştirilir. Tıpkı on yedinci yüzyılda Püritanların huzur ve esin kaynağı olarak İsa'ya bel bağlamaları gibi, günümüzdeki hayranlar da bu bölümün başında sözü edilen Joanne'nin yaptığı gibi, özel yaşamlarını güvenceye alacak ve destekleyecek şöhretler ararlar. Bu davranışın arkasındaki baskın güdü kurtuluş değildir. Hayranlar, çeşitli nedenlerle şöhretlerin cazibesine kapılırlar; cinsel cazibe, şöhretin eşsiz kişisel değerlerine duyulan hayranlık ve medyanın övgüleri en göze çarpanlarıdır. Hayranların hemen hiçbiri, şöhretlerin geleneksel dini bir anlamda ya da yarı dini bir anlamda kendisini "kurtaracağına" inanmaz. Ancak çoğu, kendini bir şöhrete bağlayarak rahatlık, gösteriş ve heyecan bulur. Bu bağlanma sayesinde gösterişli bir farklılık duygusu dile getirilir.

Tanrı'ya ve Şeytan'a duyulan Hıristiyan inancının azalmasında olduğu gibi, para ekonomisinde de Şaman'ın yukarıdaki üstün bir

varlığa ve aşağıdaki ölümler âlemine duyduğu inanç azalır. Ancak eğer yer, gök ve ölümler âlemi arasındaki dinsel bölünme azalırsa, maddi başarı ve başarısızlık bilinci daha kuvvetle vurgulanır. Şöhret kültürü, saygın bir statüyü ya da onun yitirilişini simgeleyen çok çeşitli yükseliş ve düşüş törenleri geliştirmiştir. Temel yükseliş inançları ve âyinleri, üç tema çevresinde örgütlenmiştir: Bunlar, yükselme, büyü ve ölümsüzlüktür.

Yükselme, şöhretin kamunun üzerine çıkartılmasındaki toplumsal ve kültürel süreçlerdir. Hollywood şöhretleri söz konusu olduğunda, tam manasıyla yükselme söz konusudur, çünkü bunların ekranlardaki ya da reklam panolarındaki büyütülmüş görüntüleri, sinema izleyicilerinin göz hizasının yukarısındadır. Şöhretlerin içinde yaşadıkları zenginlik ve lüks, piyasa toplumunda hemen tanınan başarı simgeleridir.

Yükselmeye dair daha büyük bir kanıt da şöhret biyografilerinin popüler kültürdeki yaygınlığında bulunabilir. *Hello* ve *OK* gibi, geniş kitlelere ulaşan ve çok tutulan dergiler, şöhretlerin evliliklerini, evlerini, tatillerini, boşanmalarını, doğumlarını, geçirdikleri operasyonları ve ölümlerini belgeleyen, büyük ölçüde parıltılı fotoğraf gazeteciliğine tahsis edilmiştir. Televizyonlardaki *Parkinson*, *Larry King Live*, *The Late Show with David Letterman* ve *Jay Leno Show* gibi talk show programları, şöhretlere, deyim yerindeyse “rolleri dışındaki” ortamlarda topluma sunulan yüzlerini değişik bir biçimde sunma fırsatı verip önemli kişiler olarak imajlarına değer katar.

Televizyonda ilk talk show programı, 1950 yılında Amerika’da Jerry Lester haftada beş gece *Broadway Open House* adlı bir gösterinin ev sahipliğini yapmaya başladığında icat edildi. Ancak programın biçimini tanımlayan, eski stand-up komedyeni, yeni program sunucusu Johnny Carson oldu. Carson *Tonight Show*’u ilk kez 1962’de sundu. Yorumcuların çoğu, Carson’un 1993’te emekli olana dek bu ortamın hâkimi olduğu konusunda aynı fikirdedirler. Carson, talk show’u şöhretlerin havadan sudan konuşup kendilerini ortaya koymaları için bir araç olarak geliştirmişti. İcat ettiği talk show ev sahipliği rolü, yakın çekim tekniğinin bir devamıydı ve kitlelere şöhretlerle daha yakın, maskesiz karşılaşmalar sunmayı

amaçlıyordu. (1915'te uzun metrajlı ilk konulu film olan *The Birth of a Nation*'ı (Bir Ulusun Doğuşu) yöneten D. W. Griffith, genellikle yakın çekimi icat eden kişi olarak anılır. Yakın çekim, izleyicilere yıldızların yüzlerinin yanı sıra duyguların betimlenişini de görme olanağı vermiş ve böylece izleyici kitlesiyle yıldız arasındaki yakınlığı artırmıştır.) *The Tonight Show*'un set tasarımı, stüdyo Carson'un kendi evinin bir uzantısıymış izlenimi taşıyacak biçimde yapılmıştır. Seti ev yaşamıyla özdeşleştiren *The Tonight Show*, konuşma programını halkla bir yüzleşmeden çok, yemek sonrası *tête-à-tête** yapılan rahat ve dostane bir sohbet havasına sokmuştur. Sonraki kuşak talk show'larda da güven verici ev ortamındaymış duygusu yaratmak için halılar, kilimler, vazo içinde çiçekler, kanepler, rahat sandalyeler ve arkaplanda *trompe l'œil*** yağlıboya pencere resimleri kullanılarak *The Tonight Show*'un formatı kopya edilmiştir.

Yükselme, şöhretin saygınlık statüsünün sürgit bir özelliğidir. Genellikle piyasanın gereklerine göre ayarlanır. Bu yüzden Tom Cruise, Tom Hanks, Britney Spears, Janet Jackson, John Grisham ya da Will Self'in yeni bir filmi, albümü ya da kitabı piyasaya çıkacağı zaman, ürünü satan şirketler, medyayı doyurmak için bunları konu alan kampanyalar düzenlerler. Şöhretten talk show programı sunucularıyla maskesiz karşılaşmalara katılmasını istemek pazarlama kampanyalarının ortak bir tekniğidir. Şöhret, bu fırsatı kullanarak ekrandaki kişiliğinden saklı tuttuğu kişilik katmanlarını ortaya koyup gösterirse, televizyonda ürünün tanıtımı daha etkili olur. Bununla beraber şöhretle yapılan söyleşiler yalnızca, şöhretle izleyici arasında zorunlu olan rol mesafesi korunursa etkili olur. Şöhretler, bizden biri gibi görünmek amacıyla talk show'larda rollerinden sıyrılabilirler. Ancak bunu sürekli yaparlarsa, bu sefer de sahip oldukları yüce ve sıradışı kişilik statüsüne temel oluşturan karizmalarını yok ederler.

Şöhretin gücü, kamu tarafından çabuk tanınmasına dayanır. İleride göreceğimiz gibi, şöhretler sık sık, kamunun parçalayıp yuttu-

* *tête-à-tête*: (Fr.) Baş başa. (y.h.n.)

** *trompe l'œil*: (Fr.) Aldatıcı görünüş. (y.h.n.)

ğu birer av olduklarını hissederek. Sessiz film yıldızı Clara Bow, “Bana baktıklarında tüylerim ürperiyor” diye şikayette bulunmuştur. Harrison Ford ise “İnsanlar bana baktıklarında çok rahatsız oluyorum” diye bunu doğrulamıştır.⁸ Bu duyguların içtenliğini küçümsemek istememekle birlikte, onları şöhretin motivasyonu bağlamına yerleştirmeliyiz. Bir şöhret olmanın cazibesi kısmen çok kısa sürede kamunun beğenisini kazanmaktır. Bu, zenginliğin ve esnek yaşam tarzının yanı sıra, böylesine düşünüp taşınarak ve genellikle de çılgınca bir gayretle kazanılmış şöhretin peşinden koşulmasının nedenlerinden biridir.

İkinci tema olan *Büyü*, gücünü kısmen çeşitli numaralar yaparak ve girişimlerde bulunarak ortaya koyan ve pekiştiren şaman tarafından kullanılır. Şöhretler aynı pratiği geliştirirler. Hollywood şöhretleri, film icabı büyümlü cesaret gösterileri yapabilirler. John Wayne, Robert Mitchum, Harrison Ford, Bruce Willis, Mel Gibson ve Pierce Brosnan gibi aksiyon filmleri yıldızlarının ekranda sık sık dikkate değer ve büyümlü cesaret gösterilerinde bulunmaları gerekir. David Beckham, Romario, Ronaldo, Wayne Gretsky, Brian Lara, Kapil Dev, Mark McGwire, Conchita Martinez, Venus Williams, Tiger Woods ve Anna Kournikova gibi spor şöhretlerinin de aynı şeyi spor alanında yapmaları umulur.

Edgar Morin bir gösteride aktörün canlandığı rolle, kamunun aktörü algılayışı arasında birbiri içine geçme etkisi olduğunu ileri sürer. Morin “Bu ikisinin birleşiminden, her ikisine de katılan, her ikisini de saran, bileşik bir yaratık olan yıldız çıkar” diye yazar.⁹ Kamunun şöhreti büyümlü, kültürel bir dev olarak algılamasına katkıda bulunan da bu birbiri içine geçme etkisidir. Planet Hollywood adlı restoran zincirinin cazibesinin nedeni kısmen, bu restoranlarda yemek yiyenlerin özellikle Bruce Willis, Demi Moore, Sylvester Stallone ve Arnold Schwarzenegger gibi büyük şöhret yatırımcılarına ulaşabilmeleri fikridir. Bu restoranlarda şöhretlere ait eşyalar sergilenir ve şöhretler önceden belirlenmiş zamanlarda canlı olarak kendilerini gösterirler. Planet Hollywood restoranlarında, şöhretle-

8. J. Fowles'da aktarılıyor, *Starstruck* (Washington, DC, 1992), s. 192.

9. E. Morin, *The Stars* (New York, 1960), ss. 38-9.

ri anımsatan şeyler ve yıldızların kendilerini göstermeleri, şöhrete yakınlık yanılması yaratmak amacıyla matematiksel bir kesinlikle ayarlanır. Ancak yüz yüze karşılaşmalar yabancı bir âleme ait de-
necek kadar enderdir. Korumalar, halkla ilişkiler uzmanları ve “iz-
lenim menajerleri”, şöhretin maiyetinde, şöhretin yüzünün kamuya
sunumunu yöneten esas öğeleri oluştururlar. Şaman âyinlerinde
ruhları toplamak için genellikle ilgi çekecek biçimde ağır ritimde,
yüksek davul sesleri kullanılsa da, şöhretlerin toplum önünde orta-
ya çıkmalarına her zaman davul sesleri eşlik etmez. Bununla bera-
ber şöhretlerin toplum önüne çıkmaları genellikle, hayranlarla ara-
larındaki temasın reklamcılar, halkla ilişkiler personeli ve koruma-
larca duyurulduğu ve yönetildiği sahnelenmiş olaylardır. Şöhretin
maiyeti, çevresindeki büyüğü aurayı zenginleştirir. Bunların göste-
rişi ve yaygınlığı, halka, önemli bir kişinin deyim yerindeyse, ek-
meklerini bölüşmek üzere onların arasına indiğini ilan eder.

Üçüncü tema olan *ölümsüzlüğe* gelince, seküler toplumda belli
şöhretlere verilen saygınlık statüsü fiziksel ölüm sonrasında da sü-
rer. Madam Tussaud 1802’de balmumu müzesini Fransa’dan İngil-
tere’ye ithal etti. Müze, bir şöhret modelleri koleksiyonundan olu-
şuyordu. Müze, zamanın büyük şöhretlerinin ya da kötü şöhretli
suçlularının fotoğraflarını hiç görmemiş olan izleyici kitlelerinden
büyük ilgi gördü. On sekizinci yüzyılda çok gıpta edilen ünlü kişi-
liklerin gravürlerinin eksikliğini giderdi. Açıkçası kitle iletişimi ça-
ğında şöhretler ölümsüzlüğe daha kolay kavuşuyorlar, çünkü film
çekimleri ve ses kayıtları, şöhreti kamusal alanda koruyor. Kitle ile-
tişimi, şöhretlerin kültürel sermayesini koruyor ve kamusal alanda
ölümsüz olma imkânlarını artırıyor. Marilyn Monroe’nun ölümsüz-
lüğü üzerine kafa yoran Graham McCann, şöhretin ölümsüzlüğün-
deki temel paradoksa dikkat çekiyor: “Monroe şimdi her yerde,
ama aslında hiçbir yerde: Duvarlarda, filmlerde, kitaplarda onun
görüntüleri var – Monroe’nun ölümünden sonra gördüğümüz bu
görüntüler, onun sonsuza dek yok olduğu gerçeğini belirsizleştirir-
yor.”¹⁰

10. G. McCann, *Marilyn Monroe* (Londra, 1996), s. 199.

Şöhretler kendilerini de hayranlarını da yüксеğe taşırlar. Onlar, semavi alanın elçileridir. Ama aynı zamanda ölümler âlemine de inebilir ve hayranlarını da kendileriyle birlikte oraya sürükleyebilirler. Hitler'in, yirminci yüzyılda şöhretin yükselişinin ve düşüşünün en belirgin örneği olduğu öne sürülebilir. Hitler'in şaşırtıcı biçimde iktidara gelişi, güçlü bir liderin bir ulusun doğuşuna başkanlık etmesinin bir örneği olarak başlarda, uluslararası beğeniyle karşılandı. Milyonlarca Alman, ona akıldışı demeyelim de, tutkulu ve derin bir bağlılık duymaya başladı ve onu gerçek Führer'i, yani "önderi" olarak kabul etti. Ancak entrikalarının, duyarsızlığının ve acımasızlığının gerçek boyutları ortaya çıkınca, Hitler tüm dünya tarafından dışlandı. Hatta kimileri onu mesih muhalifinin [Deccal] vücut bulmuş hali olarak gördüler. Rusya Cephesi'nde alınan ezici yenilgilerle, Avrupa'da İngilizlerin ve Direniş hareketlerinin kararlılığıyla ve Amerika'nın savaşa girmesiyle askeri hırsları boşa çıkınca, gerçek anlamda aklını oynattı. Berlin'deki kumanda mevziinde intihar etmeden önce, çok ağır bir dille Alman halkını korkaklıkla suçladı ve müttefiklerin zaferlerinin meyvelerini toplamamaları için orduya çekildiği yerleri yakıp yıkmaya talimatı verdi. Soykırım uygulamalarının sözcüklerle anlatılamayacak yüzkarası, binyıla, insanlık dışı uygulamalar açısından bir ölçüt olarak öyle bir damga vurdu ki Nazi sonrası Almanya bile onu tamamıyla silmeyi başaramadı.

Düşme ve alçalmayla, yükseliş ve çıkış birbirine bağlıdır. Yükselme, başlı başına, hem onaylanır hem de kıskanılır. Şöhretler öylesine saygın bir statü ve zenginlik elde ederler ki düşüşleri kamuda bir spekülasyon konusu haline gelir, ve bazen de istenen bir şey olur. Bu durum zaman zaman komploları kışkırtır. Orson Welles, *Citizen Kane*'deki (Yurttaş Kane) (1941) bir kadın karakteri, medya patronu William Randolph Hearst'in metresinden esinlenerek yaratmıştı. Aslında Kane'in şeytani karakterinin de Hearst'ten esinlendiğine inananlar çoktur. Büyük patronun intikamı, medyada Welles'e ve filme karşı çok geniş çaplı bir kampanya başlatmak oldu. Welles, Hearst'in, oteldeki yatak odasına reşit olmamış bir kız

çocuğu göndererek ona komplo kurduğunu dahi iddia etti. Polisin Welles'e tüyo vermesiyle skandalın eşiğinden dönüldü. Hearst'in Welles'in ününe zarar verdiğine kuşku yoktu ve sonraları Welles'in sinema çalışmalarını geliştirmek için mali destek bulmada yaşadığı zorluklarda da Hearst'in parmağı vardı. Benzer biçimde, Charlie Chaplin, özel yaşamının ve Komünizme sempati duyduğuna ilişkin medyada çıkan yazıların halkta yarattığı huzursuzluk nedeniyle McCarthy Amerikası'na girmekten men edildi. Şöhretleri yaratan medya, düşüşlerini ustaca tertiplemekten de kendini alamaz genellikle.

Ne var ki şöhretlerin düşüşlerinde kendilerinin de payı vardır. Kenneth Anger, Gary Herman ve Dave Thompson'ın hazırladığı, film ve rock şöhretleri arasında alkolizm, uyuşturucu bağımlılığı, mani ve depresyonun yaygınlığını gösteren envanterler, sürekli hal-kın gözü önünde olmanın psikolojik sorunlara ve travmaya neden olduğu yönündeki sağduyulu önseziyi desteklemektedir. Topluma sunulan yüz, gerçek benliği uzaklaştırır ve kişiliğin yok olması ya da ortadan kalkması korkusuna yol açar. Halkın önüne çıkmak, kendi kendini inkâr etmekle bağdaşık hale gelir ya da şöhretin görüşüne göre, gerçek benliğinin yok edildiğini doğrular. Topluma sunulan, sahnelenmiş kişiliği diri diri mezara gömer. Davranış biçimi olarak bağımlılık, mani ve saplantı, müzminleşmiş çaresizlik ve sahtelik duygularının doğal sonucudur. Şöhretler, halkın beğenisini kazandıktan sonra hem kendilerini kişisel olarak değersiz hissederler, hem de kendi kariyerlerinin denetiminin ellerinde olmadığını. Mani, şizofreni, paranoya ve psikopatik davranışlar, şöhretlerde anormal bir sıklıkta görülür.

Düşüş, bedenin çile çekmesi üzerine odaklanan davranış alışkanlıklarıyla kesinlik kazanır. Bu nedenle, şöhretler ya anoreksiya ya* yakalanır ya da balon gibi şişer, toplum içinde bulunma fobisi geliştirir, uyuşturucu batağına saplanır ya da halkın içinde ayık gezemez hale gelirler. Bedenin çile çekmesi, şöhreti dünyevi bir varlık haline getirir. İntihar ve intihar girişimi vakalarında, şöhret bedenini gerçek anlamda toprağın altına gömmeye çalışır. Dışarıdan

* İştah kaybı, yemek yeme isteksizliği. (y.h.n.)

bakıldığında intihar yıkıcı bir eylemdir, ama şöhretin iç dünyasında, doymak bilmeyen insanlardan ebediyen kaçıp saklanma olanağı sunar.

Şöhretin düşüşünü kuşatan âyinlerde çile çekme teması, üç genel biçimden birini alıyor gibi görünür: Cezalandırma, parçalanma ve kurtarılma. *Cezalandırma*, şöhretin saygınlığının sistemli biçimde azaldığı statüden-soyunma sürecini anlatır. Cezalandırmanın da iki biçimi vardır: *Kendini aşağılama*, ki burada statüden-soyunmanın birincil savunucusu şöhretin kendisidir, ve *başkalarınca aşağılanma*, ki burada da statüden-soyunma sürecinin mimarları kişinin dışında, genellikle medyada yer alan taraflardır. Her iki biçimle ilgili törenler genellikle birbiriyle ilişkilidir ve karşılıklı olarak birbirini pekiştirir.

1960'ların ünlü futbol yıldızı George Best'in, kendi kuşağının en iyi futbolcusu olduğu söylenebilir. Ne var ki medyanın ve hayranlarının Best'ten her hafta dünya çapında bir oyun çıkarmasını beklemeleri, Best'in kumar ve içki sorunları yaşamasına yol açtı. 1968'de Manchester United Avrupa kupasını kazandıktan sonra Best, takımdaki yaşlı oyuncuların yerine yenilerinin alınması gerektiğine içtenlikle inanmıştı. Takımın menajeri Matt Busby'nin yeni yıldızlar almaya gönüllü olmadığı ortaya çıkınca Best düş kırıklığına uğradı. Alkol bağımlılığı arttı ve takımın öteki oyuncularıyla ve sonunda menajeriyle de arası açıldı. Öfke nöbetleri geçirmeye başladı, ne yapacağı kestirilemez olmuştu. Yavaş yavaş takıma yük olmaya başlıyordu ve yirmili yaşlarının sonunda futbolu bırakmaya karar verdi. Best, futbol yıldızı olmanın getirdiği baskılara dayanamadığı için kendini suçladı, ama medya da yeteneğini boşa harcadığı için onu yargılamaktan geri durmamıştı.

Bilardo oyuncusu Alex "Kasırga" Higgins de benzer baskıların kurbanı olmuştu. Bilardo oynadığı her sefer sihirli yetenekleriyle hayranlarını memnun etmeye uğraşmanın yarattığı baskıyla baş etmeye çalışırken alkol bağımlısı oldu. Oyunculuğu giderek istikrarsızlaştı ve halk içinde sık sık şiddetli çıkışlar yapmaya başladı.

The Servant (Uşak) (1963), *The Chase* (Takip) (1966) ve *Performance* (Performans) (1970) filmlerinin yıldızı James Fox da

kendi kendine zarar veren bağımlılık davranışlarının kurbanı olan şöhretlere bir başka örnektir. Hollywood'un yüzeysel değerleri umarsızlığa kapılmasına yol açmış, saplantılı bir biçimde topluma sunulan yüzünün yetersiz olduğunu düşünmesi üzerinde baskı oluşturmuştu. Fox, on yıl boyunca hiç oyunculuk yapmadı. Dini bir tarikatata katıldı ve cemaat çalışmalarına karıştı. Ancak 1980'lerin başında yeniden ekrana döndü.

İngiliz çocuk yıldız Lena Zavaroni, yetişkinlik çağına anoreksiyadan öldü. Margaux Hemingway ve Prenses Diana *bulimia*'dan muzdaripti. *Ally McBeal*'in Calista Flockhart ve Portia de Rossi'si, *Friends*'in Jennifer Aniston'u ve *The Spice Girls*'ün Victoria Beckham'ı aşırı kilo vermeleri nedeniyle uzun süre medyada spekülasyon konusu oldular. Manic Street Preachers'ın Richey Edwards'ı kendi kendini yaraladı, depresyon geçirdi, alkolle ilgili sorunlar yaşadı ve 1995'te birdenbire ortadan kayboldu, öldüğü tahmin ediliyor. Sid Vicious ve Kurt Cobain uyuşturucu bağımlılığından kaynaklanan dengesiz davranışlar sergilediler, şöhretleriyle başa çıkamıyor gibiydiler ve her ikisi de intihar etti, biri aşırı dozda eroin alarak, öteki kafasına bir kurşun sıkarak. Elizabeth Taylor, Elvis Presley, Marlon Brando, Roseanne Barr, Elton John ve Oprah Winfrey'in kilolarıyla mücadeleleri, kamunun geniş kesimlerince izlendi.

Şöhretin kendini aşagılmasına veya başkalarınca aşagılanmasına dair örnekler, sonsuza dek uzatılabilir. Burada bir kez daha vurgulanması gereken nokta, statüden-soyunma törenlerinin tipik olarak beden üzerine odaklanmasıdır. İdealize edilmiş eril ve dişil şöhret kurgularının çileleri, yırtarak, keserek, yolarak, döverek ya da bunların aksine, aşırı yiyerek, bağımlılıkla, agorafobiyle** ve klastrofobiyle*** bedene acı çektirmek üzerinde yoğunlaşır.

* *Bulimia nervosa*: Önce kontrolsüz bir şekilde, aşırı miktarda yemek yeme, sonra da kusarak yediklerini çıkarma, aşırı egzersiz, aşırı diyet vb. gibi yöntemlerle tanımlanan, kronik, hastalıklı bir yeme bozukluğu.

** *Agorafobi* (Yun. Pazar yeri korkusu): Kaçmanın zor ya da ihtiyaç halinde yardım almanın imkânsız gibi gözüktüğü kamusal alanlarda (kalabalık yerler, köprüler, asansörler, toplu taşıtlar gibi) yalnız olma konusunda hissedilen belirgin bir korkuyla tanımlanan bir kaygı bozukluğu.

*** *Klastrofobi*: Asansör gibi dar mekânlarda ortaya çıkan hastalıklı bir sıkışıp kalma korkusu.

Acı çektirme, aşırı durumlarda statüden-soyunma girdabı olan *parçalanma*yla sonuçlanır; parçalanma, şöhretin gerçek benliğinde güvenilir ya da kurtarılmaya değer bulduğu hiçbir şey kalmadığı için hiçbir şeyin kurtarılamayacağı sonucuna varmasına yol açar. Bunun sonucunda gerçek benlikteki aşınma, bireyin güvenlik hissi- ni zayıflatır. Eğer söz konusu zayıflama henüz klinik düzeye ulaşmamış ya da klinik düzeyde depresyona yol açarsa, sonuç intihar olabilir. Yaralanmış benlik hem kendini daha fazla yıpranmak- tan korumayı hem de kamuya bir kurban sunmayı amaçlar. Şöhre- tin intihar etmesinin nedeni genellikle medyayı ve hayranlarını hor görmesi ya da onlardan nefret etmesidir. Karakter oyuncusu George Sanders, 1972’de yüksek dozda ilaç içerek intihar etmişti. İnti- har notunda şöyle yazıyordu : “Sevgili Dünya: Gidiyorum, çünkü sıkıldım: Sizi bu tatlı lağım çukurunda kaygılarınızla baş başa bıra- kıyorum.” Kurt Cobain de 1994’te, uyuşturucu sorunlarının ve ka- muyla paparazzinin peşini bırakmamasından duyduğu rahatsızlıkla ilgili sıkça dile getirdiği şikayetlerin ardından intihar etmişti. Mari- anne Faithfull’un 1969’daki intihar girişimi, aynı yıl Brian Jones’in açıkça kaza sonucu olan ölümünden sonra gelmişti. Faithfull özya- şam öyküsünde intihar girişiminin nedenlerini dikkatle gözden ge- çirir. Aşırı dozda uyuşturucu almasının, kısmen, Jones’in ölümünü fazlaca rahat karşıladığını düşündüğü medyaya ve The Rolling Sto- nes’un öteki üyelerine karşı bir intikam eylemi olduğu şeklinde bir sonuca varır. Faithfull, Jones’le özdeşleşmişti ve onun ölümünün bir “özveri” olduğuna inanıyordu. Özveri, grubun, medyanın ve hayranların tutumlarını ve davranışlarını değiştirmeye yetmediği için, kendisinin bir adım daha ileri gidip herkesi gerçekten çok şa- şırtması gerektiğine karar verdi. Jones’la yakın bir özdeşlik kurma- sı, ki ondan “ikizi” diye söz eder, Faithfull’un gerçek benliğinin çi- le çekme ve ortadan kaybolma duygularının tipik kanıtlarıdır. Fa- ithfull’a göre,

On yedi yaşımdan çok kısa süre öncesine kadar, bir uyurgezer gibi ya- şadım ... Menajerler, yıldız avcıları, basın ve halk. Onların sizde gör- dükleri gerçekten siz olabilirsiniz, ama sizden bambaşka biri de olabi- lir. Önemli değil; bir parçanız uykuya dalar. Size yakıştırılan görüntü

öyle kalıcıdır ki sizi ve yakınınızdakileri hipnotize etme gücü vardır... Ben kendi yönümü bulmak için mücadele ederken, herkesi bir kenara itip, insanlara, durumlara ve sonunda da hayatın kendisine sürekli “Hayır, hayır, hayır” demeye başladım. Ben o değilim, ben bu değilim, ben öteki de değilim. Sahip olduklarımla yetinip mutlu olamadığım için kendimde bir sorun olduğunu düşündüm her zaman ... Ama zaman zaman bana sanki bu benim hayatım değilmiş gibi geliyordu, sanki bir başkasının hayatını yaşıyordum.¹¹

Faithfull’un anılarının bu bölümü bir itiraf biçimini alır. İntihar girişimi bir boşalım değildi. Eroin kullanmayı bırakmadı ve bir süre sokaklarda yaşadı. Ancak Faithfull, kişisel parçalanmasının ortaya çıkmasında rol oynayan etkenlerin farkına vararak, kişisel bütünlüğünü yeniden yaratmayı hayal etmesinin olanaklı olduğu bir yüzey belirler. Topluma sunulan yüzden kaçış yoktur, çünkü bir “yüz” takınmak, şöhretin kaçınılmaz koşuludur. Faithfull aynı zamanda halka itiraflarda bulunma yoluyla, klinik düzeyde ya da klinik düzeyin altında kendine yabancılaşmaksızın, yüzünü topluma göstermesine yardım eden bir kırılmalı kabul eder.

“Punk’ın Prensesi” diye anılan Paula Yates, 2000 Eylülünde 40 yaşında öldü. Basın, polisin, Yates’in yatağının yanında boş votka şişeleri, reçeteyle satılan ilaçlar ve eroin bulduğunu, ama bir intihar notu görmediğini bildirdi. Öfkelenmenin ve tanınmış olmanın tadını çıkaran Yates, Britanya’da Punk Çağı’nın medyayı kadını cümbüşçü alâmeti farikasıydı. Başlangıçta, Bob Geldof’un şöhretimsi kız arkadaşı olarak ün kazanmış, daha sonra Reform Club’da *Penthouse*’a çıplak poz vermiş ve *Rock Stars in their Underpants* (Rock Yıldızları İç Çamaşırlarıyla) adlı bir fotoğraf albümü çıkarmıştı. Sonunda Geldof’la evlendi ve üç kız çocukları oldu. Yates aynı zamanda televizyonda sunuculuk da yaptı. Önce, Channel 4’un 80’lerdeki en önemli müzik programı *The Tube*’un sunucularından biri oldu. Ardından *Big Breakfast* gösterisi için röportajlar yapmaya başladı; programda Yates’in en dikkat çekici yönü, şöhretlerle yatakta röportaj yapmasıydı. Görüşme yaptığı en önemli kişilerden biri INXS’in şarkıcısı Michael Hutchence’dı.

11. M. Faithfull, *Faithfull* (Londra, 1994), s. 191.

Yates, izleyicilerde gözü kara, şehvetli ve cilveli bir kadın imajı yarattı. 1980'lerin ortalarında, Bob Geldof'un Live Aid adlı, Üçüncü Dünya'daki açlığa karşı mücadele kampanyası nedeniyle Geldof'un yanında bir yardımsever rolü üstlenmesi gerektiğinde ve bir de ünlü bir anne olarak başkalarına örnek olma görevi nedeniyle, bu imaj biraz yumuşadı. Ne var ki, belki de bu yüzden medya, Yates'in 1995'te Michael Hutchence'la aşk ilişkisini bir skandal gibi gösterdi. Yates, ahlâksız, yabani bir çocuk olarak gösterilmeye alışıktı, ancak şimdi buna medyanın sorumsuz anne karalamaları ve sataşmaları eklenmişti. Geldof, çocukların velayetini aldı, ama sonunda çocukların sorumluluğunu Yates'le paylaşmayı kabul etti. 1996'da Hutchence'la Yates'in kendi çocukları Heavenly Hiranni Tiger Lily dünyaya geldi. Bir yıl sonra Hutchence, kuşkulu bir biçimde öldü. Cesedi, Sidney'de bir otel odasında bir kemerle asılmış olarak bulundu. Yates'in umutsuzluğu son noktaya gelmiş gibi görünüyordu. Davranışları giderek daha dengesiz ve değişken oldu. Depresyon tedavisi gördü ve Tiger Lily'nin velayetini almak için Hutchence'ın anne babasıyla çetin bir mücadeleye girişti. Ölümü araştıran görevlinin, Hutchence'ın intihar ettiği yönündeki kararına şiddetle karşı çıktı. Bunun, cinsel bir oyunda korkunç bir terslik çıkması yüzünden meydana gelen oto-erotik bir boğulma vakası olduğunda ısrar etti.

1997'de Yates'in gerçek babasının kendi sandığı gibi dini yayınlar sunan Jess Yates değil de, 1960'larla 70'lerin bilgi yarışması sunucusu Hughie Greene olduğunun ortaya çıkmasıyla, zaten parçalanmış olan benlik duygusu daha da zarar görmüş oldu. Yates'in topluma sunulan yüzü iftiraya uğramış, toplum önünde küçük düşürülmüştü. Medya Yates'i Geldof'u terk ettiği için suçlarken, kamuoyu da Hutchence'ın kendini öldürerek onu kasten terk ettiği yargısına varmış ve Yates'e karşı saldırıya geçmişti. Şimdi DNA testleri Yates'in gerçek benliğinin sahiciliğini sorgulamaya başlamıştı. Kimin soyundan geldiği bilgisinden yoksun bırakılmış, acı dolu ve kuşkulu koşullar altında sevgilisinden ayrılmış olan Yates'in gerçek benliği giderek kuşatılmıştı. Yates 1998'de bir psikiyatri hastanesine yatırıldı ve hastaneye yattıktan iki hafta sonra da

kendini asma girişiminde bulundu. Bunun ardından herkesçe bilinen bir dizi ilişkiye girdi. İlişki kurduğu kişilerden biri, öyküsünü daha sonra gazetelere satan eski bir eroin bağımlısıydı. 1999'da Yates, *An Evening with Jerry Springer* programını sunarak meslek yaşamında yeni bir başlangıç yapmak için girişimde bulundu, ama sonuç fiyasko oldu. *The Guardian* gazetesi arkasından yayımladığı yazıda Yates'in ölümünü (18 Eylül 2000) "kuşkusuz intihar" olarak duyurmuş (bu, ölümü incelemekle sorumlu görevli tarafından daha sonra çürütülen, zamanından önce varılmış, tenkitçi bir yargıydı) ve "O [Yates], sahne ışıklarını ve dolayısıyla sahip olduğu ünü seviyordu. Sıradan biri olmak ona göre değildi. Kaba, ele avuca sığmaz, ayrıksıydı ve pek çok açıdan, modern şöhrette saçma ve anlamsız olan ne varsa, hepsi onda toplanmıştı" sonucuna varmıştı.

Kamuya itiraf, şöhretin parçalanma ya da parçalanmaya yaklaşma durumunu kabul etmesinin ardından, topluma sunulan yüzünü toplumla uzlaşarak yeniden oluşturmak için kullandığı araçtır. Bu yüzden Anthony Hopkins'le alkolizme karşı mücadelesi ve Adsız Alkolikler üyeliği hakkında düzenli olarak röportajlar yapılır. Keith Richards geçmişindeki eroin bağımlılığı konusunda açıktır. Televizyonda dini programlar yapan Jim Bakker ve Jimmy Lee Swaggart, her ikisi de evlilik dışı ilişkisi olduğunu kabul etmiş, tele-cemaatlerinden af dilemişti. Bir fahişeye ilişkiye girdiğini itiraf eden Swaggart, canlı televizyon programında, karısından, oğlundan, kendi mezhebinin papazlarından ve misyonerlerinden ve tüm dünyadaki müritlerinden kendisini bağışlamalarını istedi. Kamuya itirafının sonunda da Tanrı'ya seslendi: "Tanrım, sana karşı günah işledim. Günahım, Tanrı'nın bağışlayıcılık denizinde boğulup herkes tarafından unutulana dek, senin çok değerli kanının üzerimdeki her türlü lekeyi yıkayıp temizlemesini diliyorum." Bill Clinton da Monika Lewinsky'yle cinsel ilişkisi olduğunu, kamuya birkaç kez inkâr ettikten sonra, tüm inkârlarına karşın en sonunda bir televizyon yayınında en azından bir ulusun tamamına itiraf etmişti.

Eşcinsel şöhretler de eşcinselliklerini geçmişte uzun bir süre boyunca şiddetle inkâr etmişlerdi. Montgomery Clift, Terence Rattigan, Noel Coward, J. Edgar Hoover, John Gielgud ve James Dean

cinsellikleri söz konusu olduğunda son derece ketumdular. Liberace, 1956 yılında kendisini “güler yüzlü, sokulgan, mis kokulu, titrek, meyve tadında, kırtkan ana kuzusu” şeklinde betimlediği için *The Daily Mirror*’a dava açmıştı. Liberace, bu betimlemede eşcinselliğe atıflar olduğunu iddia etmişti ve haksız da sayılmazdı. Ama kendisinin bir eşcinsel olduğu iddiasını çürüttü. Liberace, 1987’de AIDS’le ilgili bir hastalıktan ölene dek sırtını sakladı, ama ölümünden sonra, bir görevli cesede otopsi yapılmasında ısrar edince sırtı ortaya çıktı.

Parçalanma/itiraf ilişkisinin son yıllarda oldukça belirgin hale gelen ilgi çekici değişik bir örneği de, şöhretin hastalığının sunumudur. Şöhretin yaşamını tehdit eden ciddi hastalıklar, çok kısa süre öncesine dek kamudan saklanırdı. Kanserin, Alzheimer hastalığının ya da AIDS’in ardından gelen fiziksel parçalanma, şöhret ölene ya da gerçek artık saklanamaz hale gelene dek gizlenirdi. Ronald Reagan’ın Alzheimer hastası olduğunun duyurulması, hastalık belirtileri onu gerçek bir münzeviye dönüştürene dek ertelendi. Michel Foucault’nun, Ian Charleston’un, Anthony Perkins’in, Robert Fraser’in ve Rudolf Nureyev’in AIDS oldukları ancak ölümlerinden sonra halka açıklandı. Rock Hudson, Freddie Mercury ve Robert Mapplethorpe, ölümün eşiğine gelene dek hastalıkları hakkındaki haberleri yalanladılar. Onlardan farklı olarak, durumlarını açıkça söyleyen şöhretler de vardır. Derek Jarman, Oscar Moore, Kenny Everett, Magic Johnson, Holly Johnson ve Harold Brodsky, AIDS’le ilgili durumları konusunda çok açtılar. Hatta Jarman, AIDS konusunda kamuyu bilinçlendirmek ve gaylerin yaşam tarzındaki ikiyüzlülükle mücadele etmek için bir savaşçı oldu çıktı. Benzer şekilde Frank Zappa da kansere yakalandığını daha hastalığının başında açıkladı. Oyun yazarı Dennis Potter, Melvyn Bragg’la ünlü bir İngiliz televizyonunda röportaj yapmayı kabul ettikten sonra ölümcül bir kanser hastası olduğunu söyledi, hastalığı ve yaklaşan ölümü hakkında dokunaklı bir de konuşma yaptı. Hepsisi de gazeteci olan Ruth Picardie, Martyn Harris ve John Diamond, kendi ölümcül kanser hastalıkları hakkında gazetede köşe yazısı yazmaya başladıkları zaman İngiltere’de ülke çapında ün kazandı-

lar. Diamond'a *The Times*'daki köşesi yüzünden, hiç de hoş olmayan "Bay Şöhret Kanseri" takma adı yakıştırıldı.

Şöhretlerin bu tip parçalanmalarının ve itiraflarının kaynağı, şöhretin kendini aşağılaması ya da başkalarınca aşağılanması değildir. Diamond'un aldığı kimi e-postalar ve mektuplarda insanların onu, gazetede ki köşesini kendi hastalığına ayırdığı için narsisistlikle ve "düşük gelir hastalığının gerçek yüzü"nü göz ardı edip dil ve gırtlak kanseri hakkında "*ad infinitum*" sızlandığı" için de bir sınıf düşmanı olmakla suçladıklarını açıklamış olması, ilginç ve aynı zamanda da tüyler ürperticidir. Ancak sınıfsal suçluluk, kişilik zayıflığı ya da kişilik kusuru tanısının hastalığa sebep olan bir öge olarak görüldüğü bu başkalarınca aşağılanma biçimi, parçalanma-itiraf ilişkisinin göz ardı edilebilecek bir özelliğidir. Şöhretin ölümcül hastalığı konusunda açık olması, şöhreti kamuya maskesiz bir ilişki içinde sunar ve en sonunda gerçek benliğin zorlukları atlatma gücünü açığa çıkarır. Bedenin parçalanması, benliğin kamuyla farklı bir tür diyalog kurup onu sürdürmesi için yeni bir düzlem oluşturur.

İ. KURTULUŞ

Kendini aşağılama ve başkalarınca aşağılanma törenleri şöhretlerle hayranları arasındaki ilişkiyi sarsar, çünkü topluma sunulan yüzle gerçek benlik arasındaki bir bölünmeyi gösterir. Hayranlarını açıkça hor gören ve topluma sunulan yüzü bir maske olarak teşhir eden şöhretler, kamu tarafından kültürel olarak terk edilme riskiyle karşı karşıya kalırlar. O. J. Simpson'un cinayet davası da, Gary Glitter'in internetten çocuk pornografisi indirdiği için hapis cezasına çarptırılması da, kamuyla ilişkilerinde yıkıcı etkiler doğurmuştur. Parçalanmış olan cazibe zincirini röportajlarla ve itiraflarla onarma girişimleri de şimdiye dek başarılı olamamıştır.

Rasgele cinsel ilişkiye girme, alkol ya da uyuşturucu bağımlılığı veya gösterişçi tüketim de kamunun gözünde şöhretin idealleşti-

* *ad infinitum*: (Lat.) Sonsuza dek.

rilmiş imajını alçaltır. 1920'lerin başında Fatty Arbuckle, zamanın yıldız adayı Virginia Rappe'yi istemeden öldürmekle yargılandığında, komedi oyuncusu olarak meslek yaşamı mahvoldu. Arbuckle suçsuz bulundu, ama Rappe'nin ölümüyle bağlantılı cinsel sapkınlık lekesinden kurtulamadı. Masum olduğunu söyleyip ekrana geri dönmeye çalıştıysa da, halk onu bir daha kabul etmedi.

Pandora's Book (Pandora'nın Kutusu) ve *Diary of a Lost Girl* (Kayıp bir Kızın Günlüğü) (her ikisi de 1929 tarihli) adlı sessiz filmlerin hayat dolu yıldızı Louise Brooks, çapkınlığıyla ün yapınca meslek yaşamı yıkıldı. İlginçtir, Brooks, 1970'lerde İngiliz eleştirmen Kenneth Tynan tarafından yeniden keşfedildiğinde belleklerden çoktan silinmişti ve yoksulluk içinde yaşıyordu. Tynan'ın, 1920'lerin ihmal edilmiş ikonu ve cinsel bağımsızlığı yüzünden cezalandırılmış feminist kadın kahramanı olarak çizdiği Brooks portresi, kamunun ilgisini yeniden canlandırdı.

1994'te Michael Jackson, on üç yaşındaki bir erkek çocuğa cinsel tacizde bulunduğu iddiası yüzünden hakkında dava açılmaması için 25 milyon doların üzerinde olduğuna inanılan ama kesin miktarı açıklanmayan bir para ödedi. Kendisiyle yapılan röportajlarda Jackson, polisin gözünü korkutmasının kurbanı olduğundan yakındı ve hakkındaki tüm suçlamaları reddetti. Yine de zamanın üstün idolü olarak konumu ciddi biçimde zarar gördü.

Ancak Jimmy Swaggart ve Bill Clinton'ın yaptığı canlı televizyon yayınlarının gösterdiği üzere, itiraf gerçekten de kurtuluş getirebilir. Kurtuluş, düşmüş bir şöhretin, itiraf ve kamunun affına sığınma yoluyla olumlu şöhret statüsünü yeniden elde etmek için yaptığı âyinleşmiş girişimdir. Elizabeth Taylor, Richard Burton, Paul Merson, Tony Adams, Alex "Kasırga" Higgins ve George Best, alkolizmle savaşlarını itiraf ederek, idealleştirilmiş statüleriyle kamuya gösterdikleri kırılğan yüzlerini dengelediler. Kamudan körü körüne tapınma yerine merhamet istediler.

Kurtuluş girişimlerinin başarılı olması garantisi yoktur. Politika yorumcuları Clinton'ın Lewinsky olayıyla ilgili itirafının ve af dilemesinin, ulusun ahlâki lideri olma iddiasını sakatladığı konusunda genelde aynı görüştedirler. Kültürel dürüstlüğü bu kadar önem

verir görünen bir ulusta her nasılsa Clinton'un itirafları konumuna ölümcül bir zarar vermedi. Savaş sonrası tarihi boyunca piyasada fiyatların sürekli arttığı en uzun dönemin lideri olması, Clinton'a yönelik eleştirilerin yönünü değiştirdi. 2001'de başkanlık koltuğunu bıraktığında yapılan derecelendirmelere göre o zamana dek kamunun onayını en fazla almış başkandı. Ne var ki, ahlâki lekeye dayanıklı "Kolay Kirlenmeyen Başkan" ününü bir daha kazanamadı. Clinton ahlâksız lider damgası yedi, ikiyüzlülüğünü ve boş yapmacıklığını uygun bir biçimde özetleyen, ikon statüsü.

Düşmüş şöhret, kamusal alanda önceden yükseldiği düzeye bir daha ulaşamayabilir. Ancak itiraf, kamuyla biraz daha farklı bir ilişki yaratabilir; bu ilişkide zayıflık ve kırılganlık, hem şöhrette hem de hayranda ortak olan cisimleşme koşulu olarak tanınır. Ortak cisimleşme ve cisimleşmenin sonucu olan kırılganlığın temelinde şöhretle hayran arasında bir tür demokrasi kurulur.

Kurtuluş süreçleri, izleyici kitlesinin etkin biçimde sürece katılımını içerir. Çünkü hayranların ya şöhretin idealleştirilmiş imgesiyle çelişen kişilik zaafları veya olumsuz davranışı için bağışlayıcılık bahşetmesi ya da şöhretin kırılganlığını ve zayıflığını kabul etmesi gerekir.

1999'da Robert Downey Jr uyuşturucu suçlarından mahkum edildiğinde, bir internet grubu kuruldu. "Onu Tanımak, Sevmektir" web sitesi, oyuncunun "sevenleri, arkadaşları ve destekleyenleri" tarafından işletiliyor ve Downey'i kamunun gözü önünde tutmak üzere tasarlanmış şiirler, mektuplar ve iletiler içeriyordu. Downey, 2000 Ağustosunda Corcoran'daki Kaliforniya Eyalet Cezaevi'nden tahliye edildiğinde, uyuşturucuyu bıraktığını iddia etti. Uyuşturucu kullanması ve hapis cezası, Downey'i Hollywood'da skandal bir isim yaptı. Ancak hayran tabanı büyük ölçüde bozulmadan kaldı ve bu da film işine geri dönmesi için Downey'in şansını artırdı. Bu nokta, şöhretin toplumsal olarak inşa edilmiş karakterini bir kez daha vurgular. Kurtuluş, şöhretin azalan kültürel sermayesini yenilemek için şöhretin sunumuyla ilgili görüş alışverişini ve uzlaşmayı da içerir. Downey'nin durumunda, kamudan anlayış görmesini sağlayan web sitesi ve Downey'in *Vanity Fair*'de yayınlanan, pişman-

lığını ifade ettiği bir portre oldu. Ne var ki kurtuluş senaryosu yüksek risk taşır, çünkü kişilik kusurlarını doğrular ve kamunun şöhreti kınamasına, cezalandırmasına yol açan davranış kalıbına geri dönmekten sakınmaya bağlıdır.

J. DİKKAT DAĞITMA KÜLTÜ

Şöhretler günümüzde, dikkat dağıtma kültürünün bir parçasıdır. İkinci, hem yapısallaşmış eşitsizlik gerçeğinden hem de Tanrı'nın ölümünün ardından gelen varoluşun anlamsızlığından uzaklaştırmak için toplumun, dikkatinin dağıtılmasına gereksinim vardır. Din, gerçek inananlara sonsuza dek kurtuluş vaat ederek bu hayattaki yapısallaşmış eşitsizlik sorununa bir çözüm sağlar. Tanrı'nın ölümü ve kilisenin gözden düşmesiyle, kurtuluş arayışındaki kutsal destekler zayıflamıştır. Bu boşluğu şöhret ve gösteri doldurur. Bunlar, yüzeysel olana, aşırı gösterişli olana, meta kültürünün egemenliğine değer biçen dikkat dağıtma kültüne katkıda bulunurlar. Dikkat dağıtma kültürü bu nedenle, kültürün parçalanmasını maskeleyerek üzere tasarlanmıştır. Meta kültürü bütünleşmiş bir kültür üretmez, çünkü her bir metayı, bir anlığına farklı ve eninde sonunda yerine başka bir şey konulabilir diye etiketler. Benzer biçimde, şöhret kültürü de aşkın bir değer üretmez, çünkü aşkınlık yönündeki her hareket sonunda metalaştırılma yoluyla yerleşik düzenin egemenliği altına girer.

Şöhret kültürü, bir sahte esriklik kültürüdür, çünkü yarattığı tutkuların kaynağı gerçek tanınma ve aidiyet biçimleri değil, sahnelenmiş sahiciliktir. Buna verilebilecek karşılıklar, yalnızca, materyalizm ve materyalizme karşı başkaldırıdır. Ancak her ikisi de dini inanç açısından vazgeçilmez olan kutsal şeylerle boy ölçüşebilecek birleştirici inançlar ve pratikler yaratmaya muktedir değildir. Öyleyse dikkat dağıtma kültürü, hem modern yaşamın anlamsızlığını saklamanın hem de meta kültürünün gücünü pekiştirmenin bir vasıtasıdır. Şöhret, anıtsal yükselme ve büyü imgeleri sunar. Bunun psikolojik sonucu ise bize maddi koşullarımıza uyum sağlamamızı

ve yaşımanın anlamı olmadığını unutmamızı buyurmasıdır. Ya bir rol modeli olarak şöhrete uyum sağlayarak ya da “başarılı olamadıklarına” göre kitlelerin, şöhret tapınağında yerlerini almış yaldızlı azınlıktan açıkça daha değersiz olduğu çıkarımını kabullenerek kendimizi uydururuz. Her durumda dikkatleri yaşımanın doğru içeriği hakkındaki daha derin, belki de çözümsüz sorunlardan başka yöne çekmek için şöhretin tarzını benimseme yönünde güçlü bir eğilim vardır. Bu bakımdan şöhret kültürü, maddi gerçekliği ve özellikle toplumsal eşitsizlik ve etik adalet meselelerini bulandıran, estetikleştirilmiş bir hayat yorumu üretir.

Şöhret kültürünün enerji veren bir güç mü yoksa aptallaştıran bir güç mü sayılacağı konusundaki ikilik, literatür boyunca yinelebilir. Ama bunun, işe yaramaz tartışmalara yol açan kafa karıştırıcı bir ikilik olduğu söylenebilir. Her bir örnek olayda bir şöhretin toplum üzerindeki etkisi, ampirik çözümleme konusudur. Örneğin, Prenses Diana’nın kara mayınları kampanyasına katılmasının kamunun bu konuda önemli ölçüde bilinçlenmesini ve kaynakların harekete geçirilmesini sağladığı ciddi bir tartışma konusu değildir. Asıl konu, bu sonucun görünüşte gereğinden fazla gösterişli ve kendi çıkarına hizmet eden bir kişiliğin başarısı olup olmadığı da değildir. Kampanya acıların azaltılmasına yardımcı oldu ve bu azalma, eldeki öteki araçlarla bu kadar kolay sağlanamazdı.

K. ŞÖHRET DESTEĞİ VE ŞÖHRETİN KONUMLANDIRILMASI

Gerçekten de şöhretler bazı şeyleri değiştirebilir, içimizi güçlü eğilimler ve özlemlerle doldurabilirler. Şöhretin desteğinin piyasada aranan bir özellik olmasının bir nedeni budur ve şirketler bunu elde etmek için büyük paralar öderler. 1980’lerin sonuyla 1990’ların başında Michael Jordan, Spike Lee ve Bo Jonhson’un rol aldığı Nike reklam kampanyaları, satışları çarpıcı biçimde artırdı. Nike’ın kampanya sloganı olan “*Just do it!*” (“Yap gitsin!”), popüler kültürde bir süre dillerden düşmedi. Bu örneklerde işin içine şöhretin gir-

mesinin sağladığı ekonomik etki ve tanıtım etkisi, neredeyse kesin olarak ölçülebilir. Ancak insanları şöhretin yer aldığı kampanyalara ve şöhretin desteğine karşılık vermeye iten psikolojik, duygusal ve kültürel güdülerin ne oldukları o kadar açık değildir. Michael Jordan'ın fiziksel yeteneği ve gücüyle bağdaştırılmayı arzuladığımız için mi Nike marka ürünler satın alıyoruz? Yoksa Jordan'ın kendi kendini yetiştirmiş bir sporcu olarak kişisel doğruluğuna mı güveniyoruz? Ya da bankada çoğumuzu kışkandıracak kadar çok parası olan bir maddi başarı sembolü olduğu için mi Jordan'ın desteği bu kadar popüler? Veya izleyici kitlelerinin çoğunluğu serbest zamanı ve sporu ancak işten *sonra* bulduğu halde, Jordan'ın cazibesi, yaşam biçiminin serbest zaman ve spor üzerine kurulu olmasından mı kaynaklanıyor? Jordan'ın oyun oynamayı seven, rahat tarzı, Nike ürününün eğlenceli olduğunu öne süren etkenlerden biri mi? Michael Jordan'ın Nike reklamlarındaki cazibesi, büyük olasılıkla tüm bu şeylerin bir karışımından oluşuyor.

Metanın konumlandırılması, kamunun şöhrete, beğeniye değer ya da arzulanan bir kültürel varlık olarak gösterdiği kabulün, reklamlar veya ilanlar yoluyla ticari bir metaya aktarılabilir olduğu ilkesine göre işliyor. Konumlandırmanın kültürel etkisi, şöhretin olumlu değer yüklediği ezici bir imge etrafındaki çağrışımların izleyicilerin bilincinde yoğunlaştırılmasına dayanıyor. 1980'lerde Coors ve Hershey reklam kampanyaları, ürünlerinin reklamını yapmak için geçmişe doğru Pop kültürü kullandı. Neil Armstrong'un aydaki görüntüleri, Elvis Presley, Marilyn Monroe ve Sugar Ray Leonard'ın imgeleri "Amerika'nın İlkleri" olarak sunuldu. Amerika'daki Pop kültürünün yeniden mitleştirilmesi, ticari metaları mitleştirmesinin kaldırıcı olarak kullanıldı. 1990'ların sonunda Apple, bir Apple bilgisayara sahip olmanın kişiye benzersiz bir saygınlık getireceğini öne sürmek amacıyla tasarladığı "Farklı Düşünün" kampanyasında, reklam panolarında John Lennon ve Yoko Ono'nun, Gandhi'nin, Orson Welles'in, Alfred Hitchcock'un, Albert Einstein'ın ve başka dikkatli bağımsız şöhretlerin görüntülerini kullandı.

Bu örnekler, kitlelerin arzularıyla şöhret statüsü arasındaki ilişkinin karmaşıklığını göstermektedir. Bizi şöhretlere çeken nedenler

çok çeşitlidir. Bunlar, ancak ampirik araştırmayla somut biçimde saptanabilir. Kuramsal düzeyde, *inter alia* kitlesel tektipleşme ve önceden kestirilebilirlik çağında, şöhretlerin bize rol modelleri sundukları varsayılabilir. Şöhretler, bizi cezbetmek ama aynı zamanda da doyumsuz bırakmak üzere tasarlanmış, yoğun bir cinsellik sunan idealleştirilmiş cinsel nesnelerdir. İnsanın kınılganlığını ve zayıflığını göstererek anlayışımızı ve saygımızı kazanırlar, ama belki, bir yandan da günlük yaşamda duyguların idaresini temkinli bir biçimde etkileyen fiziksel ve zihinsel bir parçalanma standartı oluştururlar. Maddi başarı sembolleridir ve onlara verilen büyük miktardaki artıdeğeri sergileyerek aynı zamanda hem arzunun, hem kıskançlığın hem de kınamanın hedefi olurlar. Ayrıca kötü şöhret de, rahatsız edici genel toplumsal eğilimleri, halk şeytanlarının bozucu, antisosyal davranışları olarak sunması için topluma fırsat verir. Medya, Timothy McVeigh gibi çok sayıda insan öldürmüş katilleri, Fred ve Rosemary West ile Harold Shipman gibi seri katilleri, tüyler ürpertici bir korku tiyatrosundaki toplumdan soyutlanmış kişiler olarak sunar. Onların sahip olduğu kötü şöhretlerin dikkatimizi dağıtarak yaşam, ölüm ve varlığın anlamı ile ilgili ebedi soruları sormamızı engelledikleri tartışmaya açık biçimde öne sürülebilir. Şöhretlerin dikkatimizi varoluşun eninde sonunda anlamsız olduğunu kavramanın dehşetinden başka yöne çekerek, çağdaş kültürde tedavi edici önemli bir işlev üstlendikleri savunulabilir. Ne var ki bu işlev tipik olarak özenli ya da bağlayıcı bir biçimde örgütlenmiş ya da planlanmış değildir ve bu yüzden de onu, dikkat dağıtmanın amacının şöhret için değer toplamak olduğu daha geniş ölçekli maddiyatçılık kültürünün bir yan ürünü olarak kabul etmek daha akıllıca olur. Şöhret kültürünü toplumsal denetim ve ekonomik sömürüyle bir tutan Yapısalcı yorumların merkezinde yer alan fikir, şöhret kültürünün, varoluşun yalnızlığını, tanınma ve aidiyet yanılışmasıyla telafi eden kültürel bir yerinden etme sürecinin aracı olduğudur. Peki ama bu yorumlar, çağdaş toplumda şöhret kültürünün bu denli bol olmasına yeterli bir açıklama getirir mi?

Kabile toplumunda şaman, ya tek bir kişidir ya da atalarından gelen soyuyla veya biyo-kültürel stigmata ile tanımlanan küçük bir grubun parçasıdır. Şamanın rolü, kendisine miras kalan inançlar ve âyinlerle kısıtlanmıştır ve etkisi de döngüsel ve törensel gerekliliklere göre üstün olacak biçimde kültürel olarak senkronize edilmiştir. Şölen zamanlarında, savaşta, doğumda, matemde ve cenazede şamanın gücü artar. Öteki zamanlarda ise, kabilenin yaşamında gereğince önemsenmeyen, içkin bir unsurdur.

Şamanın aksine şöhretler, modern toplumda epeyce bol bulunurlar ve her yerde mevcuttur. Bu yaygınlık, spor, müzik, sanat, film, edebiyat, hayırseverlik, politika ve modern kültürün öteki kurumlarıyla ilişkili olarak, şöhretin çok çeşitli mertebelerde bulunmasıyla ilgili değildir yalnızca. Bu mertebeler içerisindeki aşağı ve yukarı doğru hareketlilik, şöhret izleyicilerinin ve genel kamunun her zaman alışkın oldukları statü hiyerarşisinin süregiden bir özelliğidir. Ayrıca medya da kamuyu şöhretimsilerle ve şöhretoyuncularla besler. Çağdaş toplumda şöhret kültürünün bu kadar bol olması bir yokluğu akla getirir.

Yapısalcılar gibi biz de bu yokluğun nedeninin maddiyatçılık olduğunu düşünebiliriz. Zenginlik arzusu, şöhretlerin ekonomik birikim amaçlı metalar olarak inşa edildikleri aşırı hararetli bir kültür yaratır. Şöhret yarışı, çok açık bir biçimde zengin olma arzusuyla bağlantılıdır. Ne var ki maddi açıklamalar, modern toplumda şöhretin bolluğunu tek başına açıklayamaz. Ne de olsa şöhretli kişiler, milyoner olduktan sonra yaptıkları işi icra etmeyi bırakmazlar. Michael Caine, Sean Connery, Jack Nicholson, Clint Eastwood, Tina Turner, Joni Mitchell, Barry White, Eric Clapton, Keith Richards, Elton John, Mick Jagger ve Neil Young, o kadar zengindirler ki ömürlerinin sonuna dek bir daha çalışmaları gerekmez. Açgözlülük, bu insanların ellili yaşlarının çoğunu ve hatta daha sonrasını da çalışmaya adamaya hazır oluşlarını açıklamak için yeterli bir dürtü değildir. Şimdi adımlarını daha dikkatli atsalar da ekrandan ya da sahneden emekli olmuyorlar. Kamunun beğenisi, hepimi-

zin tanınmaya duyduğumuz derin psikolojik gereksinime karşılık verir. Beğeni, bir arzu nesnesi olarak kabul edilmenin ve onaylanmanın yarattığı duyumsal hazzı getirir.

Dışarıdan görünüşlerine rağmen, şöhretler belki de aramızdaki en güvensiz insanlardır. Onların cazibesi de kuşkusuz bizim emniyette olmayışımızın bir ölçüsüdür. Dünyada var olmanın asli koşulu açıklıktır. Kırılğanlığımızın ve başkalarını denetleme arzumuzun nedeni budur. Dünyada var olmak, daima başkalarıyla karşılıklı toplumsal bağlar içinde olmaktır. Bu yüzden de varoluşla toplum arasında kendiliğinden bir gerilim mevcuttur, çünkü arzularımızın karşılanmasının başkalarına bağlı olduğu, kıtlık ile insanın kırılğanlığı ilkelerinin eylemlerimize ve tepkilerimize örnek oluşturduğu bir dünyada kendimizi hiçbir zaman tam anlamıyla rahat hissedemeyiz. Varoluşla toplumu ideoloji ya da hegemonya çevresinde bütünleştirme yönündeki sosyolojik girişim yeterli değildir, çünkü varlığın, örneğin, şirket gücünün, kültür endüstrisinin, sermayenin, devletin, ataerkil düzenin, para kültürünün ya da bunlara eşdeğer bir yönlendirici failin yansıması olarak anlaşıldığı tek boyutlu bir açıklık görüşü sunar. Bu yoruma göre, şöhretin önemli bir işlevi, kırılğanlığımızı idare etmemize ve ölümlü olduğumuz gerçeğiyle başa çıkmamıza olanak tanımaktır.

“Tanrı sonrası” toplumlarda, kırılğanlıkla ölümlülük arasındaki ikilemin önemi vurgulanır. Tanrı’nın ölümü, tek bir ideolojik sistemde yaşadığımıza dair o birleştirici tanımanın esasen sona ermesidir. Bundan sonra, beğenin farklılaşması ve kültürün çoğullaşması kamusal alanda daha belirgin hale gelmiştir. Birleştirici bir tanrının yokluğunda, kimi insanlar yaşama yeni bir anlam vermesi için kült kişilikler ararlar. Evrensel iddialar, sıklıkla belirli bir kültürel konumun özel niteliğinden kaynaklanır. Şöhretleri yalnızca denetleyici ve yönlendirici nesneler olarak görmek doyurucu bir açıklama değildir. Şöhretler aynı zamanda, Tanrı sonrası bir dünyada, dikkatimizi olumlu biçimlerde yaşamın anlamsızlığından başka bir yöne çeken aidiyet ve tanınma sembolleridir. Dikkatimizin başka yöne çekilmesi isteğimiz, Şamanizm’e karşı daha da hassas olmamıza yol açar.

Hem Charles Manson hem de Jim Jones, müridleri üzerinde hipnotik bir güç uygulamışlardır. Manson, 1969'da Hollywood'da Sharon Tate'in ve başka şöhretlerin öldürülmesinin ardındaki elebaşıydı. Jones, Guyana'da kendi adını verdiği Jonestown dini cemaatinin lideriydi ve 1978'de 913 kişiden oluşan kalabalığa "devrimci bir biçimde intihar" etmelerini emretmişti. Daha yakın zamanda, David Koresh, Waco katliamının odağındaki esinleyici liderdi. Japonya'da Aum Shinrikyo ("En Yüksek Gerçek") hareketinin baş kişisi Shoko Asahara, 1994'te Matsumoto şehrinde sarin sinir gazıyla yedi kişinin ölümüne ve 144 kişinin yaralanmasına yol açmak, 1995'te de Tokyo metrosunda aynı şekilde on iki kişinin ölümüne ve binlerce insanın yaralanmasına neden olmaktan suçlu bulundu. 2000 yılında Uganda'daki Rugazi, Buhunga, Roshojwa ve Kanungu yerleşim birimlerinde 900'ü aşkın insanın kalıntıları çıkarıldı. Cesetler, "Tanrının On Emrinin Yeniden Uygulanması Hareketi"nin karargâhında bulundu. Bunlar, Joseph Kibwetere, Peder Dominic Kataribabo ve eski fahişe Credonia Mwerinde liderliğindeki bir mezhebin kurbanlarıydı. Binyılcı "Hareket" yirminci yüzyılın son gününde dünyanın sonunun geleceği kehanetinde bulundu. Mezhebin üyelerine, "Tanrı'nın gönderdiği ateşten bir araba"yla kurtarılacakları bildirilmişti. Kehanet gerçekleşmeyince, cemaat sabırsızlanmaya başladı ve Mwerinde kurtarılma tarihini Mart ayına erteledi. Bu kitap yazıldığı sırada olayların nasıl gelişeceği belirsizliğini koruyordu. Gazetelerde çıkan haberlerde, kültün 400 izleyicisinin öldürülmüş olabileceği, 550 üyenin de liderlerinin emriyle kendini öldürdüğü öne sürülüyor.

ABD'de televizyondaki dini yayınların (televangelism) başarısı, dinsel inancın ısrarla devam ettiğinin başka bir kanıtıdır. Amerika'nın kültüründe ve ekonomisinde evanjeliklerin (evangelical), köktencilerin ve *pentecostal*'ların önemini hafife almaya çalışmadan denebilir ki bunların kamunun gözündeki görünüşleri güçlerini olduğundan fazla gösterir. Çok fazla göz önünde olmaları, egemen kiliselerin görece düşüşünün bir belirtisidir. Jimmy Swaggart ile

* *pentecostal*: Amerika'da, Tanrı'nın hastalıkları iyileştirmek gibi lütuflarını vurgulayan bir dini grup. (y.h.n.)

Pat Robertson'un yapmacıklığı ve aşırı duygusallığı, Amerika'da evanjelik halk geleneğinden yararlanır. Ne var ki televizyondaki dini yayınlar, aynı zamanda medyanın bir uzantısıdır ve şöhret kültürü için vazgeçilmez olan yüceltme ve büyü araçlarını kullanır.

Şöhret kültürü, doğası gereği şişkinleşme eğilimindedir. Çünkü her zaman daha büyük ve daha parlak olma yönünde baskı vardır. Örgütlü dinin kendisi de bu eğilime yenik düşmüştür. Papa II. Jean Paul 1995'te 276 kişiyi azizlik mertebesine yükseltmiş, 768 kişiyi de kutsamıştı. Bu, yirminci yüzyıl papalarının tümünün kutsadığı insanların sayısından daha fazladır. II. Jean Paul'un uçağından indikten sonra toprağı öpme ritüelini aksatmaksızın yaptığı dünya turlarında, kitlesel yürüyüşleri ve canlı televizyon bağlantılarının sahnelenmiş sahiciliğinde, Hollywood'un ve rock endüstrisinin şöhreti kamuya sunmak için incelikle tasarladığı araçların ve oyunların pek çoğunun ödünç alınıp kullanıldığı açıkça görülür.

Şöhret kültürü, dinin yerini alamaz. Şöhret kültürü, daha çok, dinsel tanınma ve aidiyet süreçlerinin günümüzde harekete geçirildiğı ortamdır. Bu ortamın daha önce dinin işaret ettiği yükseliş ve düşüş törenlerini benimsemiş olması, konu dışıdır. Asıl mesele, bu ortamın her yere yayılmış olmasıdır. Günümüzde benliğin kamusal yaşama sunulmasında "izlenim yönetimi"nin senaryolarını, suflelerini ve yardımcı araç gerecini sunma konusunda şöhret kültürünün belki de tek rakibi ailedir. Doğrusu özellikle boşanma oranlarının yüksekliğı ve tek kişilik evlerin sayısındaki artış da dahil olmak üzere pek çok kanıt, ailenin de düşüşe geçtiğini ortaya koymaktadır, oysa şöhret kültürü muzaffer yükselişini sürdürür gibi görünüyor.

Belki de özel ya da benzersiz olarak tanınma arzusu, bireycilik etiğı çevresinde kurulan kültürlerin kaçınılmaz bir özelliğidir. Sıradan insanların yıldızlar olarak geçerli kılınmaya duydukları ezici arzunun, gündelik yaşamın modern psikopatolojisinin bir parçası olduğı iddia edilebilir ve bu yalnızca şöhret kültürü çağında anlamlıdır. Örneğın, aslında "sıradan" bir insan olan Jennifer Ringley, oluşturduğı web sitesine günlük yaşamından –yemek yerken, okurken, arkadaşlarıyla konuşurken ve uyurken– sahneler koymuştur.

Sitede Rignley'in cinsel yaşamı gösterilmemektedir. 1998'de Rignley'in sitesi günde 500.000'den fazla tıklanıyordu.

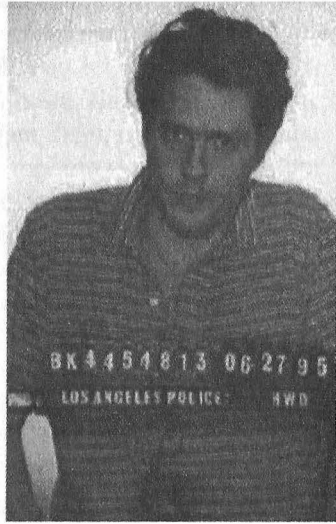
Christopher Lasch, birkaç yıl önce, "narsisizm kültürü"nü çağdaş kültüre nüfuz ettiğini iddia etmişti.¹² Narsisist kişilik, kişinin ruhsal ve toplumsal ilgisini toplumun durumu üzerine değil, kendi pratikleri ve istekleri üzerine odakladığı, kendi kendiyile meşguliyetin baskın olduğu bir durumda yaşar. Narsisizm, sıradan olanın aşırı şişirilmesiyle bağdaştırılır. Bir ev kadınının, büro çalışanının, öğrencinin, yani sıradan insanların derin düşünceleri ve yaşantıları kozmik bir anlamla donatılır. Lasch bunları söylerken, 1960'ların sonunda ve 70'lerde popüler psikolojinin ve ruhsal kendini geliştirme programlarının yayılmasını düşünüyordu.

Rignley'in web sitesi narsisizm kültürünün bir uzantısıdır. Bu site sadece geniş bir izleyici kitlesinin sıradan bir insanın monoton, kestirilebilir varoluşunu ilginç bulacağını değil, aynı zamanda, bu alışılmış düzene rutin olarak uymanın toplumsal uyum yarattığını da peşin olarak varsayıyor. Başlangıç olarak, izleyicileri siteye çeken belki de röntgencilik eğilimidir. Site, bir başkasının mahrem varlığına bir anahtar deliği sunuyor. Ne var ki röntgencilik, sitenin uzun ömürlülüğünü ve popülerliğini açıklamak için yeterli bir neden değildir. Bunlara ek olarak web sitesi, özdeşleşme ve tanınma için yenilenen fırsatlar sunmaktadır. İzleyiciler, siteye düzenli olarak girerek kendi yaşamlarındaki yalnızlığın boşluğunu doldurmak için temel oluşturacak bir alışkanlık yaratmaktadırlar.

Bu bölümde, tanınma ve aidiyet odağı olarak şöhret kültürünün dinin yerini alıp almadığını sorguladım. Şöhret kültürünün, ilk olarak ilkel dinlerde geliştirilmiş olan yükseliş ve alçalma âyinlerini devralıp yeniden biçimlendirdiğini iddia ediyorum. Ne var ki bu tek yönlü bir süreç değildir. Örgütlü din, kamusal yaşamda şöhretin örgütlenmesi sürecinde kusursuzlaştırılmış olan kimi satış ve kitle iletişimi biçimlerini ve tarzlarını ödünç almıştır. Disneyland, dini taraftar bulmak için bir sahne olarak kullanılmıştır ve Papa II. Jean Paul da papalığın azizlik törenlerinin kimi yönlerini Oskar törenine dönüştürmüştür. Bu benzerliğin bütünsel olmadığını da ileri

12. C. Lasch'da, *The Culture of Narcissism* (Londra, 1980).

sürüyorum. Örgütlü din hâlâ, genel bir toplumsal ve tinsel düzen görünümünü yaratmaya çalışıyor. Şöhret kültürü de yoğun özdeşleşme ve bağlılık duyguları yaratıyor, ancak temelde, geniş kapsamlı, sağlam zeminli bir toplumsal ve tinsel düzen görüntüsünü sürdüremeyen, parçalanmış ve istikrarsız bir kültür olarak kalıyor. Yine de şöhret kültürünün kimi öğeleri izleyicileri açısından kutsal bir önem taşıyor. Batıda örgütlü din gözden düştüğü ölçüde şöhret kültürü, yeni anlam ve dayanışma düzenleri geliştiren yerinden etme stratejilerinden biri olarak ortaya çıkmıştır. Bu açıdan, kimi şöhretler düzenin istikrarını bozucu bir rol oynasalar da şöhret kültürü, toplumsal bütünleşmeye ahlâki ölçütlere uygun biçimde ulaşmak için önemli bir kurumdur.



Divine Brown ve Hugh Grant, Haziran 1995'te Los Angeles Emniyet Müdürlüğü'nde fotoğrafları çekilirken.

III

Şöhret ve estetikleştirme

A vukat ve gastronom Jean-Anthelme Brillat-Savarin (1755-1826), yaşamının son yılında yemek yeme estetiği üzerine ününü günümüze dek koruyan *The Physiology of Taste* (Beğenin Fizyolojisi) adlı bir kitap yayımladı. Brillat-Savarin'e göre, "beğeni" –yani estetik takdir–, "duyarlı ego"nun bir özelliği ve görüşüyle inceliğin bir göstergesiydi. Savını üzerine kurduğu evrimci ilkeye göre, ilk insanın duyuları "mutlak surette dolaysızdı, yani ilk insanın görüşünde kesinlik, duyusunda açıklık, yemek yiyişinde seçicilik, sevişmesinde sevecenlik yoktu." Ancak zaman içinde,

bütün bu duyular insanlığın özel bir niteliği ve tekâmül ettirilmenin her zaman etkin bir nedeni olan ruhta odaklandıklarından; bunlar ruhta ele

alındı, karşılaştırıldı ve muhakeme edildi; ve kısa süre sonra tüm duyular birbirine yardım etmeye yönlendirildi, böylece *duyarlı egonun*, ya da bir başka ismiyle *bireyin* kullanımına ve yararına sunuldu.

Beğenin, “duyarlı ego”nun bir niteliği olduğu düşüncesi artık alışılmışın dışında bir düşünce değildir. Ne var ki Brillat-Savarin’in herkesin beğenin en üst düzeyine ulaşabileceği önermesi, yeni bir toplumsal düzen biçiminin belirginleştiğini varsayıyordu; bu yeni toplumsal düzende beğeni standartları artık Sarayla toplum arasında bölünmüş değildi, toplumun içine işlemişti, toplumun ortasında meydana çıkıyor ve değişiyordu.

Beğeni, elbette şöhret kültüründe eksen niteliğindedir. Aslında şöhret kültürünün gelişmesi, gündelik yaşamın estetikleşmesiyle yakından ilişkilidir. *Estetik* terimi, 1750’lerde, Alman filozof Alexander Baumgarten tarafından bulundu. Estetik, bir disiplin olarak güzelliğin doğasının ve algılanışının araştırılmasıdır. Aydınlanma döneminde, beğeni, ilerlemeyi ölçmek amacıyla geliştirilen ilkesel kategorilerden biriydi. Kant, güzellik kuramının, hakikat ve iyilik kuramı kadar değerli olduğunu düşünüyordu. Beğeni, insanları hayvanlar âleminden ve uygarlaşmış insanı vahşiden ayırıyordu. Başkalarını onurlandırma ve onlara saygı göstermede ya da kişi kendi için onur ve saygı talep ettiğinde, beğeni çok önemliydi.

Beğeni, öyle bir onay işareti haline geldi ki bireyler bu işaret çerçevesinde belirli kültürel kurallar ve değerler açısından dayanışmayı kabul ettiler. Şöhret kültüründe hayran gruplaşmaları, öykünme ve dayanışma standartlarının bağlandıkları şöhretler açısından geliştirilip inceltildiği beğeni kültürleri olarak görülebilir.

Gündelik yaşamın estetikleşmesi, güzellik ve arzuyla ilgili algılamaların ve yargıların kişiler arasındaki alışılmış mübadeleler sırasındaki genelleşmesi sürecine işaret eder. Toplum içindeki varolma biçimi, yeni bedensel ifadeler, kişisel dikkate değerlik ölçütleri ve davranış tarzlarıyla incelikli bir şekilde işlenir. Kentleşme ve kitle iletişiminin yaygınlaşması, kişinin ortak mevcudiyet bilincini güçlendirir. Şöhretin gelişmesi de kamusal toplumun genişleyerek yükselişine eşlik etmişti. Yazılı kültürlerin, etki alanları bakımın-

dan önce yerel, ancak kısa süre sonra ulusal ve küresel ölçekte oldukça hızlı bir biçimde ortaya çıkışı, kamuoyunun oluşmasında çok önemli yere sahipti.

Topluma sunulan yüz, başlangıçta toplumsal etkileşimi yönetme amaçlı bir düzenek olarak gelişti. Erving Goffman, kamusal yüzün bir “etkileşim tonu”nu ya da perdesini benimsediğini ve toplumsal karşılaşmalara duyarlılığın bu perde aracılığıyla devam ettirildiğini gösterdi. Yüz kasları, saç, makyaj ve giyim kuşam, toplumsal yetkinlik bildiren kişisel bir görünüş oluşturur. Bu belirleyici özelliklerin yokluğu da öz disiplin eksikliğini ve onun doğal bir sonucu olarak toplumsal becerilerin daha alt düzeyde olduğunu anımstırır. Kişisel görünüşü ve temizliği ihmal etmek, psikopatolojinin başlangıcının tipik işaretleridir. Dikkate değer insan, görünüşü, konuşması ve fikirleriyle tanımlanır. Tüm bu özellikler bireyin saygınlığına, kamu üzerindeki etkisine katkıda bulunur. Çağdaş toplumda şöhret, kişinin kendini sunuşunun bir uyarlaması olduğu için, topluma sunulan yüzün tarihini açıklamak önemlidir. Sözü edilen tarih, yeni iletişim teknolojilerinin, özellikle de fotoğrafçılığın gelişmesiyle ilişkilidir, ancak aynı zamanda kitlesel ölçüde kentleşme, metalaşma ve endüstrileşmeyle birlikte gelen yabancılarla ilişki kurmanın ve benliği tanıtmanın yeni biçimlerinin bir parçasıdır.

A. TOPLUMA SUNULAN YÜZÜN YÜKSELİŞİ

On sekizinci yüzyılda topluma sunulan yüzün işlenmesi, yeni davranış belirleme rejimlerinin etkisine girdi. Basılı kültürün patlaması, beğeni kültürlerini besleyen ve incelten iletişim araçlarını kat be kat artırdı. Ancak bunları söylemek yeterli değildir; sözü edilen dönüşümün örneğin İngiltere’deki hızını ve ölçeğini de kısaca açıklamakta yarar var. 1700’den önce İngiliz taşrasında yazılı matbuata hemen hemen hiç izin verilmemişti. Gazeteler, dergiler ve kitaplar Londra’da basılıyor, büyük emek harcanarak atlı arabalarla ülkeye dağıtılıyordu. Ancak on sekizinci yüzyılda taşra basını hızla gelişti. *Norwich Post* 1701’de, *Bristol Postboy* 1702’de yayına başladı

ve yüzyılın sonuna gelindiğinde neredeyse bütün büyük kentlerde sahip olmakla övünülen en az bir yerel gazete vardı. Taşranın aksine Londra'da 1790'da tüm başkentte en az on dört sabah gazetesi satılıyordu.¹ Sonraları, on dokuzuncu yüzyılda basında açık bir branşlaşma başladı ve tercihen "sansasyonel" ya da "sansasyon yaratici" "haberler" üzerine odaklanan gazetelerle, daha çok ciddi, "nesnel" yorumlarla ilgilenen gazeteler birbirinden ayrıldı. İlk şöhretimsiler, haberler ve sansasyonlar üzerinde yoğunlaşan gazetelerde ortaya çıktı.

Yayın yapma izinlerinin serbest bırakılmasıyla birlikte, gravür, broşür, karikatür ve balad üretiminde büyük bir artış oldu. *The Spectator*, *The Gentleman's Magazine*, *Matrimonial Magazine* ve *The Westminster* gibi dergiler kuruldu ve bunlar, ulusal-popüler ve sonraları da dünya ölçeğinde beğeni kültürlerinin oluşmasında çok önemli yer tutan haber, bilgi ve görüşleri aktardılar. Basılı kültürünün yaygınlaşması, kamuya mal olmuş kişiliklerin fikirlerinin, ünlerinin ve görüntülerinin daha fazla temsil edilmesini sağladı. Ayrıca karikatürler, ünü çarpıtmak ve topluma sunulan yüzü alaycı amaçlarla değiştirmek için basına bir düzenek sundu.

Romanlar ve tarihçeler de toplu dolaşıma girmeye, böylece fikirleri ve ünü yaymaya, ilk şöhretoyuncular popüler kültüre tanıtılmaya başladı. Popüler söylemi, Lemuel Gulliver, Robinson Crusoe, Tom Jones ve Tristram Shandy gibi kurmaca karakterler doldurmaya başladı; bunların kurgusal yaşamları ve görüşleri kendini kamuya kabul ettirdi. Bu sürecin hızı ve boyutları abartılmamalıdır. Çünkü kitap fiyatları hâlâ yüksekti ve okuryazarlık evrensel olmaktan çok uzaktı. Zamanın okuyan sınıfını, Londra, Bristol ve Liverpool gibi büyük kent merkezlerindeki eğitimli, genellikle zengin ya da hali vakti yerinde olan kesim oluşturuyordu. Yine de Henry Fielding'in *Joseph Andrews*'u 1742'de 6.500 adet satılmıştı. Yayıncılar, kitap yayımlamadaki yüksek maliyet sorununu dizi halinde kitap basarak halletmeye çalışıyorlardı. Böylece Smollett'in *History*

1. Roy Porter, *English Society in the Eighteenth Century* (Harmondsworth, 1982), ss. 250-52, gazete, dergi ve kitap yayımcılığı konusunda aktardığım ayrıntılar için.

of England (İngiltere Tarihi) 13.000 adet satılmıştı. John Wood'un *Series of Plans for Cottages* (Kulübe Planları Dizisi) gibi model kitapları ve *The Gallery of Fashion, The Fashions of London and Paris* gibi dergiler okurlara yeni estetik ölçütler sunuyordu.

Özetle, on sekizinci yüzyıl, ulusal-popüler ve küresel okur kitleleri, bu kitleler için de şöhetler yarattı. En önemlisi de, yalnızca *zihinde canlandırılan* şöhet biçimleri yaratabilen daha eski toplumsal oluşumlarda bunun olmamasıydı. On sekizinci yüzyılda topluma sunulan yüzün oluşturulmasında, elbette aile ve cemaat tarafından sağlanan yerel malzemelerden yararlanılmaya devam ediliyordu. Ancak, bu iş şimdi daha karmaşık, çok katlı bir bağlamda yapılıyor, kamusal sunuma ilişkin veriler, görüşler ve öneriler, mesafe olarak izleyicilerden ve tüketicilerden uzak olan kişilerden geliyordu. Gerçek benlikle topluma sunulan yüz arasındaki ayırım daha belirgin ve incelikli bir biçim aldı. Şan şöhetin ve kötü ünün kazanılması, kamunun üzerinde tartıştığı ve görüş bildirdiği konular haline geldi. Özellikle aileden gelen şöhetin saldırıya uğradığı ve alay konusu olduğu Amerikan ve Fransız devrimlerinin ardından, sıradan insanlar, kendilerini şöhet kazanmış kişilerle ölçmeye başladılar. Demokrasi ve metalaştırma yayıldıkça, insanlar basılı kültürden rol modelleri, ifadeler, giyim tarzları ve görüşler toplayıp biriktirmeye başladılar. Bir satış oranı savaşına kilitlendiklerinin kesinlikle farkında olan gazete ve dergi sahipleri, aç kamuya haber değeri taşıyan olaylar ve kişilikler sunmaları için editörlere baskı yaptılar. Şöhetimsi, on sekizinci yüzyılda patlayan toplumsalsı ilişkiler çağının ürünüdür.

Bir önderi topluma bağlayan iktidar zincirlerinin her zaman öncelikle sembolik kaldığı, öyle ki toplumsalsı ilişkilerin tüm kitlesel yönetim sistemlerinin ayrılmaz bir parçası olduğu iddia edilebilir. Örneğin Julius Caesar, Augustus ve diğer önderler, Eski Roma'da yaşama hükmediyorlardı, ama tipik olarak Romalıların çoğunun günlük yaşantısından fiziksel olarak uzakta kalıyorlardı. Benzer biçimde, Hristiyanlık'ta "dünyanın ışığı" olarak İsa'ya tapılıyordu, ama Tanrı'nın yeniden diriltilmiş oğlu olarak İsa'nın dünyada fiziksel mevcudiyeti yoktu.

Ne var ki on sekizinci yüzyılda şöhetlerle izleyiciler arasında-ki yalıtılmışlık, basılı kültür sayesinde azalmıştı. Gazete ve dergiler, bağımsızlık mesajını iletmek için kişisel bir vurgusu olan ayırt edici bir kamusal ton benimsediler hızla. Kitle iletişim araçları rekabetçi bir pazar içinde yer aldığından, gazete ve dergilerin kişisel niteliği kendi aralarındaki mücadeleler ve statü savaşları yoluyla gelişti. Medyada ifade edildiği kadarıyla kamusal kültür, tavır takınma, görüş alışverişinde bulunma ve taraf belirleme kültürü haline geldi. İletişim tarzı, rol yapmak, rol değiştirmek ve elbette kazanılmış şöhetin boyutları ve çelişkileri açısından kamunun hayal gücünü genişletmek için eşi görülmemiş fırsatlar sundu. Kişisel değer, yavaş yavaş, ölçülüp biçilmiş dış görünüşe endekslendi. Marx, kapitalizmin yükselişinin, toplumsal ve ekonomik etkileşimin normal biçimi olarak kullanım değerlerinden değişim değerlerine geçişi gerektirdiğini savunuyordu. Bu geçiş estetikleştirmeyi varsayar, çünkü değişim değeri genelleştikçe, metaların dış görünüşü ve tasarımı daha fazla önem kazanır.

Marx öncelikle metalar hakkında yazmışsa da aynı gözlem beden için de geçerlidir. Değişim değerinin egemenliğinde olan toplumlarda bedensel sunumun ifadesi ve imgesi, ekonomik ve toplumsal açıdan önem kazanır. Çekici olmak ve arzu yaratabilmek, pazarda aranan özellikler haline gelir. Beden yalnızca arzunun meydana geldiği yer olmaktan çıkar, farklılığı ve cazibeyi gösteren bir görünüm haline gelir. Bu böyle olduğu ölçüde de, beden bir meta haline gelir. Başka bir deyişle, doğrusunu söylemek gerekirse, beden kişisel bir mülk değil, başkalarında arzu uyandırmak ve kamu üzerinde etki yapmak amacıyla tasarlanıp paketlenmiş bir tüketim nesnesidir.

Bu yüzden de on sekizinci yüzyıl İngiliz kültüründe modanın eskisinden daha fazla öne çıkması rastlantı değildi. Elbette on sekizinci yüzyılın züppe beylerinin ve hanım evlatlarının babası, Tudor, Elizabeth ve James dönemlerinin kültürleriydi. Ancak moda şöhetlerinin Saray toplumunun saflarından çıkıp kamusal toplumun tamamının görüş ve beğenisini etkilemesi on sekizinci yüzyıla rastlar. Örneğin, daha çok Naiplik dönemi züppesi Beau Brummell di-

ye tanınan George Bryan, modayı ve beğeniği yönlendirmek yoluyla şöhrete ulaşmıştır. Brummell'in giyimine ve makyajına gösterdiği aşırı titizlik, kısmen Fransız Devrimcilerinin *citoyen** sadeliğine ve on yedinci yüzyıl züppesinin zevksiz bir biçimde süslü kostümüne karşı bir tepkiydi. Bugünkü yaygın izlenimin aksine, Brummell'in giyim tarzının en belirgin özelliği ağırbaşlılıktı. Geliştirmeye çalıştığı topluma sunulan yüzüyle Brummell, dış görüntüsünde yoğun bir görgülülük sergilemek ve aristokrasiyle ilişkilendirilen aşırılık ve müsriflik standartlarına karşı bir topluma sunulan yüz tanımlamak istiyordu. Ama topluma sunulan yüzü aynı zamanda, modanın ve Romantik bir kendi dünyasına dalmışlığın, statü ve değer nişanları olarak giderek artan önemini yansıtıyordu. Brummell'in etkisi, belirleyici biçimde Galler Prensiyle (daha sonra IV. George'la) dostluğuna dayanıyorduydu da, şöhreti gösteriyordu ki kamu kültürü Saraydan değil toplumun içinden gelen eğilim belirleme girişimlerine karşı yeni bir duyarlılık kazanmıştı.

Moda, geleneksel olarak toplumsal üyelikle ilişkilendirilir. Mary Douglas, dövme yaptırma, delik açtırma ve boyama gibi araçlarla beden değiştirilmesinin, toplumsal bedenin bir eğretilmesi olduğunu savunuyordu.² Bedensel süslemeler ve değişiklikler aracılığıyla birey, kişiliğinin bıraktığı izlenimi genişletir ve kültürel dayanışmayı ifade eder. Sosyolog Georg Simmel, yirminci yüzyılın başında, süslenme ve modanın kendi deyiimiyle bireyin "radyoaktivite"sine katkıda bulunduğunu öne sürmüştü.³ On sekizinci yüzyılda moda, kültürel sermayenin daha çok göze çarpan bir işareti haline geldi. Daha fazla göze çarpar hale gelmekle de daha çok farklılaştı, çünkü bireyler estetik etki ve beden kültürüyle başka insanları etkilemek için birbirleriyle daha yoğun rekabet eder oldular. Giyim kuşamının görüntüsü, yaşam stratejisinin daha önemli bir özelliği haline geldi, çünkü tutarlı yaşam tarzıyla değerlerin ve isteklerin doğrudan bir görüntüsünü taşıyordu.

Ne var ki on sekizinci yüzyılda estetikleştirmenin artması, bir

* *citoyen*: (Fr.) Yurttaş.

2. Mary Douglas, *Purity and Danger* (Londra, 1966).

3. K. Woolf tarafından yayıma hazırlanan, *The Sociology of Georg Simmel* (New York, 1950).

paradoks üzerine kuruluydu. Veri kaynakları ve kanallarıyla fikir oluşumları çoğaldıkça, toplumsalsı etkileşim normalleştikçe, insanlar arasındaki kamusal ilişkiler de daha anonim hale geldi. Örneğin, Tom Paine'nin belki de Amerikan Devrimi'nin anahtar-belgesi olan kitabı *Common Sense*'i (Sağduyu-1776) düşünün. Elbette *Common Sense*, toplumun politik dönüşümünü talep eden ilk kitap değildi. Sir Thomas More'un *Utopia*'sı (1516) komünist bir toplumun taslağını çizmiş ve Gerard Winstanley, *Law of Freedom*'da (Özgürlük Yasası-1651), eşitlik, işbirliği ve seküler bir hümanist etik üzerine kurulu bir toplumun ilkelerini anahatlarıyla anlatmıştı. More'un irdelemesi, Christopher Hill'in yazarın *jeu d'esprit** diye adlandırdığı şeyle daha tehlikesiz hale getirilmiş; Winstanley'in kitapçığı ise, işçi sınıfında yerel, eşit ölçüde dağılmayan bir etki yaratmıştı. Aksine Paine'nin *Common Sense*'i bir yayıncılık olayı oldu. Paine'in kendisi kitabın Amerika'da altı ay içinde 120.000'den fazla basıldığını tahmin etmiş ve kitap Avrupa'da da geniş ölçüde dağıtılmıştı. Paine, Amerikan Devrimi'nin en meşhur ideologu oldu ve uzun, çalkantılı ve büyüleyici yaşamının kalan kısmı boyunca da bu ününü korudu.⁴ Anavatanı İngiltere'ye döndüğünde, köktenci gruplar onu, şerefine şölenler ve kutlamalar düzenleyerek karşıladılar. Paine, Londra Islington'daki The Angel Inn'de kaldığı uzun süre boyunca, Edmund Burke'nin Fransız Devrimi'ne karşı polemiğini çürüttüğü *Rights of Man*'i (*İnsanın Hakları*-1791) yazdı. Bu kitap, bütün yayın rekorlarını kırdı. 1791'de romanlar bir seferde ortalama 1250, daha genel kitaplar da 750 adet basılırdı. Üç şilin gibi yüksek bir fiyata (bu yayıncının kararıydı) satılmasına karşın, kitap iki ayda 50.000 adet satıldı. 1791'de Britanya'nın nüfusu on milyon civarındaydı ve bu nüfusun olsa olsa yüzde 40'ı okuryazardı. Daha sonraları Paine, kitabının kısaltılmamış baskısının yalnızca Britanya'da on yıl içinde 400.000-yarım milyon arası bir rakamda satıldığını tahmin ediyordu. Kitap, İncil'den sonra herhangi bir dilde en çok okunan kitaptı. Üstüne üstlük, *Rights of Man* genellikle yüksek sesle okunuyordu ve böylece hem içindeki savlar,

* *jeu d'esprit*: (Fr.) Şaka.

4. Bakınız J. Keane, *Tom Paine* (Londra, 1995).

hem de Paine'nin önce ünü, sonraları da kötü şöhreti daha çok yayılıyordu.

Paine'in yerleşik yönetimi eleştiren ve devrimi teşvik eden kitaplarının her ikisinin de başarısı ve etkisi, bilginin ve düşüncenin serbestleşmesindeki ilerlemeleri yansıtır. On yedinci yüzyılda hükümetin sansürleri ve Stationer's Company* ortalığı karıştıran kitapların ve broşürlerin dolaşımına yetkilendirme ve denetleme yoluyla kısıtlama getirdi. Bunlar, ticari zihniyete sahip korsanların yasadışı metinleri basıp dağıtmasına engel olamadılar belki, ama ifade özgürlüğünün yazılı ifadesi önünde dikkate değer bir engel oluşturdular. On sekizinci yüzyılın başlarına gelindiğinde, basımlar üzerinde bu tür merkezi bir denetim uygulanması giderek zorlaşmaya başladı. 1792'de Paine'nin Britanya'da yönetimin babadan oğula geçmesine saldıran ve Fransız Devrimi'ni öven kitabının popülerliği yüzünden telaşa kapılan William Pitt hükümeti, kışkırtıcı yazılara karşı bir bildiri yayımladı. Hükümet casuslarının ve yetkililerin başlattıkları taciz kampanyası yüzünden Paine sonunda Paris'e kaçmak zorunda kaldı. Pitt'in taktikleri Paine'in kışkırtıcı bir insan olarak damgalanmasına yol açtı, ama bu, onun radikaller arasındaki şöhret statüsünü güçlendirdi. Taktiklerin kısa vadede tek getirisi, Paine'nin anavatanından ayrılmak zorunda kalmasıydı. Ancak kitabın dolaşımının sürmesine engel olamadı. Nüfusların kent merkezlerinde yoğunlaşması, okuryazarlığın artmasını teşvik etti ve bu, araba ve kanal sistemlerinin gelişmesiyle ulaşımda sağlanan ilerlemeye eklenince, iletişimi daha da kolaylaştırdı. Radikal düşünce, Püritan çağının devlet eliyle giydirilen deli gömleğiyle daha fazla sınırlanamazdı. Matbaa makinelerinin, hükümet bildiri-leri ya da fermanlarla etkili biçimde susturulması olanaklı değildi.

Basılı kültürde yazarlarla uzmanların fiziksel olarak tanınmaları, şöhret kültürünün ortaya çıkması için son derece elverişliydi. Şöhretlerin kitaplar, broşürler ve gazete makaleleriyle yüceltilmesi, tanınma, aidiyet ve öykünme için sayısız başvuru noktası ve rol modeli sunuyordu. Şöhret kültürü, arzuyu cisimleştiriyordu ve böylece alışılmış kamusal ilişkilerin anonimliğini düzeltme yolun-

* 1577'de kurulan matbaacılar, mücellitler, kitap satıcıları loncası. (ç.n.)

da biraz mesafe kat edilmesini sağlıyordu. Arzuları, içsel istekleri ve özlemleri dillendiriyordu. Ancak tam da şöhetler izleyicilere genellikle uzun cazibe zincirleriyle bağlı oldukları için, şöhet kültürü, kültür içinde toplumsalsı etkileşimin önemini büyük ölçüde artırdı. Şöhetlerle hayranları arasındaki bağlantı son derece hayali bir ilişkidir. İlişkinin içeriği, kuşkusuz ticari çıkarlara göre biçimlenir ve hem şöhetler hem de hayranlar açısından ilişkinin sonuçları çok derinlere inebilse de, meselenin özünde bilinçdişı ve bilinçaltı arzu vardır. Arzuyu cisimleştirme ve iletme araçları on sekizinci yüzyılda kesin olarak değiştirdi. Bu değişimin yapısını ele almadan ve İngiliz tiyatrosundaki dönüşümlerin kısa bir çözümlemesi aracılığıyla değişimin ne kadar önemli olduğunu göstermeden önce, bilinçdişı ve bilinçaltı arzusunun şöhet kültürüyle ilişkisini daha ayrıntılı biçimde incelemek gerekir.

Şöhetlerin, kısmen, bilinçdişı ve bilinçaltı arzusunun yansıması ve ifadesi olduğu öne sürülebilir. Şöhetin topluma sunulan yüzü, popüler kültürde her yere yayılmış olan isteklerden ve fantezilerden izler taşır. Kahramanlara, esrik yaşantıya ve ihlâl duyulan bilinçaltı arzu, şöhet kültürünün yaydığı toplumsalsı ilişkilerle simgesel olarak karşılanır. Önemli ve kötü şöhetler sonuçtur. Yapısalcı şöhet yaklaşımları, bu arzularla fantezilerin belirlenmiş niteliğini vurgular ve ticareti birincil yönlendirme aracı olarak saptar. Bu bakış açısının konuyla ilgisini küçümsemek istemem, ama belki de bilinçdişı ve bilinçaltı arzusunun artık (surplus) yaşamsallık değeri denebilecek şey üzerinde ısrar etmek gerekiyor. Böylece toplumsalsı etkileşim, isimsiz oyuncular arasındaki kesintili ve bölük pörçük bağlantıların öne çıktığı genelleşmiş, karşılıklı ilişkilerin eklentisi olur. Sıradan yaşamda, beden kültürünün hesaplı bir araya gelişiy-le karşı karşıya geliriz. Suçlular gibi polisler, yargıçlar, dükkân sahipleri de, fahişeler ve dolandırıcılar da, dünyaya birer topluma sunulan yüz gösterirler, fakat bu yüz gerçek benliği saklar. Başka insanların gerçek benliklerinin gerçek durumu açısından bilinçaltı ve bilinçdişı arzular ve fanteziler, olayların durumunun kaçınılmaz koşuludur.

Deyim yerindeyse, toplumsalsı etkileşimin global türleri için gereken ön koşullar, on sekizinci yüzyılda yerli yerine oturdu. Bir kişinin aynı anda hem “ortada” hem de “saklı” olması kavramı, kültürel etkileşimin ortak, genel geçer kavramı oldu. Elbette bu ayrımı on sekizinci yüzyıl icat etmemiştir. Machiavelli’nin *The Prince*’te (Prens-1513) yaptığı çözümleme, gerçek benliği gizleme tekniklerini anlatan hakiki bir kılavuzdu. Ancak, yeni yazılı iletişim düzeneklerinin, kentsel nüfusun hızla artışıyla, okuryazarlık oranlarının yükselişiyle, kültürün ticarileşmesiyle ve Sarayla toplum arasındaki güç dengesinin değişmesiyle birleşerek metinsel verileri insanların kendilerini geliştirme amacıyla kullanabilecekleri gerçek, pratik kılavuzlara dönüştürmesi on sekizinci yüzyılda oldu.

Değişen ahlâki değerleri ve görüşleri yansıtan, insanların alım gücü dahilindeki metinlerin artması, cisimleşmeyi ve estetiği sıradan toplumsal etkileşimin merkezine yansıttı. Estetikleştirme, hayatı kaçınılmaz biçimde daha güzelleştiriyor değildi. Ticari meta ve yaşam tasarımları, aynı kapitalist genişleme sürecinin parçalarıydı. Bu süreç, tüketim kültürü evreninin tamamının, köşede bucakta hiçbir boşluk ya da yarık bırakmadan metayla doldurulmasını gerektiriyordu. Böylece, girişimciler kitleleri cezbedecek yeni reklam ve eğlence biçimleri için birbirleriyle yarışırken, genellikle beğeniler bayağılaşıyordu. Dünyaya, John Ruskin’in, A.W.N. Pugin’in, Henry Cole’ün ve William Morris’in zarif estetiğini veren on dokuzuncu yüzyıl, P.T. Barnum’u ve *peep show*’u* da yaratmıştı. Ne var ki bu gelişmeler ve popüler kültürün daha sonraki seyri, on sekizinci yüzyılda atılmış iletişim ve beğeni temelleri üzerine kurulmuştu.

Estetik ve cisimleşme tarzları neden on sekizinci yüzyılda daha belirgin olmaya başladı? John Brewer, kısa süre önce beğenin popülerleşmesi konusunda yaptığı çalışmada, 1660’larla 1760’lar arasındaki yüzyılda Avrupa toplumlarında beğeni kültürlerinin çoğaldığını öne sürer.⁵ Endüstrinin gelişmesi ve nüfusun kentlerde yoğunlaşması, değişime neden olan çok önemli etkenlerdi. Sanatın ve

* *peep show*: (İng.) Gösteri kutusu, bir deliğe yerleştirilmiş olan mercekten bakıldığında içeride bulunan aydınlatılmış resimleri olduğundan daha büyük gösteren kutu. (y.h.n.)

5. John Brewer, *The Pleasures of the Imagination* (Londra, 1997).

bilimin çeşitli dallarındaki teknolojik yenilikler de bir o kadar önemliydi. Ne var ki beğeni kültürlerinin çoğalmasındaki dönüm noktası, Sarayla toplum arasındaki güç dengesinin değişmesiydi. Bu dönem boyunca kraliyet himayesi silinmemiş, kendini hissettirmeye devam etmişti. Aslında Saray yirminci yüzyıla kadar da popüler kültürü etkilemeyi sürdürdü. Ne var ki Sarayın etkisinin geri döndürülemez biçimde azalmaya başlamasının tohumları, on sekizinci yüzyılda atılmıştı. Kahvehanelerde, okur topluluklarında, tartışma kulüplerinde, toplantı odalarında, galerilerde ve konser salonlarında ortaya çıkan yeni beğeni kültürleri kraliyet himayesinin yerini alıyordu. Şöhret kültürünün kökleri de bu büyük dönüşümdedir. Türü ve farklılaşmış beğeni standartları geliştiren bayağılaştırıcı beğeni kültürlerinin çıkış noktası budur. Ayrıca, bu beğeni kültürlerini tatmin etme ve genişletme işi de, ticaretin uzmanlık alanlarından ve en kazançlı amaçlarından biri haline gelmiştir.

Elbette eski zamanlarda da kazanılmış şöhret bilinmiyor değil: Zaman zaman bireylerin alt derecelerden yükselip ün kazandıkları oluyordu. Atina tiyatrosu, M.Ö. 535’de ilk Tragedya yarışmasını kazanan Icaria’lı Thespis gibi ünlü aktörler çıkarmıştı. Cicero, toprak sahipleri ve bankacılar sınıfından yükselerek Roma’daki aristokrat topluma hükmetmeye başlamıştı. Cicero’nun sahip olduğu hitabet gücünü, meşhur aktör Quintus Roscius’dan ve tragedyacı Ezop’tan öğrendiği söyleniyordu. Ancak sıradan erkeklerin ve kadınların halkın imgelemine ele geçirmeleri, şimdiye kıyasla çok enderdi. Topluma hâkim olan *aileden gelen* şöhretti ve zamanın toplumsal düzeni, kazanılmış şöhret saflarındakilerin zamana yenik düşen güç dağılımının devam etmesine herhangi bir tehdit oluşturmalarını sağlamak amacıyla bunları izlemek ve denetlemek üzere yöntemler geliştirmişti.

Öyleyse beğeni kültürlerinin popülerlik kazanması ve *kazanılmış* şöhretin üstün bir rol oynadığı şöhret kültürünün ortaya çıkması nasıl oldu? İngiltere'de tiyatronun tarihi, bu sürecin girdapları ve akıntıları hakkında bir fikir verir. Tiyatro temsil ve yansıtmayla ilgili olduğundan, topluma sunulan yüzün retorik, didaktik, cinsel ve güldürücü repertuarının evriminde önemli bir laboratuvar olmuştur. Roma öncesi dönemlerden beri dansçılar, mim sanatçıları, ozanlar ve hikâye anlatıcılar gibi gezgin halk eğlendiricileri, kendilerini sözlü gelenekte gösterdiler. Halk oyunları, mevsimlik kutlamalardan ve danstaki taklitçi öğelerden gelişti. Bunların pek çoğu Kilisenin toplu âyin takvimiyle birleşti. Ortaçağ, kentlerde yapılan görkemli gösterilere ve dini oyunlara (sabit sahnelerde anlatılan İncil hikâyelerine) yönelik beğenin artışına tanık oldu. Toplu âyin oyunları, dünyevi ahlâki oyunların gölgesinde kalmaya başladı. Gezgın profesyonel kumpanyalar, kostümler giymeler, kılık değiştirmeler aristokrasinin himayesine girmeye başladı. 1494'te kraliyet ailesinden bir kişinin Eğlence Sorumlusu ilan edilmesi, hem tiyatroyu meşrulaştırmış hem de gösterilerin içeriğini düzenlemek için merkezi bir düzenek yaratmış oldu.

On altıncı yüzyılda hanların bahçelerinde ya da özel ziyafet salonlarında sanatlarını icra eden gezgin oyuncu geleneği yayıldı. Nüfusun artması ve Londra'da yoğunlaşması, kamunun kalıcı tiyatro binalarına talebini yoğunlaştırdı. Aslında marangozluk eğitimi almış olan aktör-menajer James Burbage, 1576'da Shoreditch'de ilk halk tiyatrosunu açtı. Onu, Bankside'da Rose (1587), Swan (1595) ve Globe (1599); Cripplegate'de Fortune (1600) ve yine Bankside'da, Red Bull (1614) ve Hope (1614) izledi. Londra'da tiyatronun yerleşmesi, aktörlerle oyun yazarlarının kamuda şöhret kazanmaları için uygun koşulları yarattı. Elbette dönemin en büyük oyun yazarı William Shakespeare'di, ancak Christopher Marlowe ve Ben Jonson da halka mal olmuş ünlü kişilerdi. Ne var ki oyunculuk, oyun yazarlığından daha saygındı. Bu nedenle, Elizabeth döneminin en büyük soytarısı olarak tanınan Richard Tarlton ile Ed-

ward Alleyn, Will Kempe, John Hemmings ve Richard Burbage gibi oyuncular hep, kendi zamanlarında daha çok tanınan şöhretler oldular. Elizabeth ve James dönemi oyun yazarları, tarihsel dramalarına ve tragedyalarına monarşiyi konu alarak, Saray toplumunun düşkünlüklerini, kendini beğenmişliklerini ve zayıflıklarını gözler önüne serdiler. Gerçekten de dönemin tiyatrosunun dramayı kullanarak aileden gelme şöhretin tüm debdebesini eleştirmesi dikkat çekiciydi. Bu nedenle de halka mal olmuş kişiliklerin eleştirisinde daha sakınlı olunmasını isteyen Püritanların ve Kralcılarn da hedefiydi.

1642’de İç Savaş patlak verdiğinde kabul edilen *Sahne Oyunlarına Karşı Yasa* ile halk tiyatroları kapatıldı. Ancak yasa, halk gösterilerinin perdelerini indirdiyse de, drama geleneğini söndüremedi. Tiyatro yeraltına inmeye zorlandı. 1660’da Restorasyon’dan sonra, halk tiyatrosu, meşru bir halk eğlencesi olarak yeniden canlandırıldı. II. Charles, Sir Thomas Killigrew’a ve Sir William Davenant’a, Londra’da 1843’e dek sahnelenen oyunların tekel iznini veren iki imtiyaz belgesi çıkardı. Killigrew, King’s Company’yi kurarak Gibbon’s Tennis Court’da ve sonra da Drury Lane’de oyunlar sahneledi. Davenant, Duke’s Company’yi kurup Lincoln’s Inn Fields’de ve daha sonra Covent Garden’da oyunlar sahneledi. İki kumpanyanın da uzmanlık alanı başlangıçta eski oyunların diriltilmesi ve cerrahi bir müdahaleyle değiştirilmesiydi. Ancak yeni kumpanyalar, yeni bir tür olan Töre Komedisinin [the Comedy of Manners] hâkim olduğu kendi eğlence tarzlarını da geliştirdiler. Wycherley, Congreve, Vanbrugh, Farquhar ve başkalarınca yazılmış bu gibi oyunların izleyicileri, Shakespeare zamanının popüler izleyicileri değil, pek çok açıdan tiyatroyu Saray toplumunun bir uzantısı olarak kabul eden, daha modaya uyan bir izleyici kitlesiydi.

Restorasyon tiyatrosunun dikkate değer bir özelliği, ilk kez kadınların sahnede oyunculuk yapmalarına izin vermesiydi. Elizabeth Barry, Rebecca Marshall, Anne Bracegirdle, Frances Maria Knight, Mary Lee ve daha başkaları kamudan büyük beğeni gördüler, ama Colley Cibber, Thomas Betterton, Thomas Doggett, Henry Harris gibi erkek oyuncuların şöhreti daima daha fazlaydı. Kadınların ti-

yatroya girmesiyle ilgili önyargılar, tiyatrodaki tahakküm düzeni içinde aktrislerle ikincil oyuncular gibi davranılmasına yol açtı.

1737 Lisans Yasası, Drury Lane ve Convent Garden'daki izinli iki tiyatronun tekeli onayladı, Lord Chamberlain'e sansürleme yetkisi verdi ve izinsiz tiyatroların gelişimini kısıtladı. Ne var ki kentsel-endüstriyel toplumun gelişimi, Sarayın etkili denetiminin sınırlarını çoktan aşmıştı. İçinde fikirlerin ve alaycı taşlamaların olduğu oyunlara duyulan istek, dramının, dansın, farsın, pantomimin ve şarkıların egemen olduğu, gayri resmi, seyyar sokak tiyatrosunu yarattı. Taşra kasabalarındaki nüfusun artışı, gezgin oyuncu toplulukları geleneğini canlandırıp yaymıştır. On sekizinci yüzyılın en ünlü aktör-menajeri David Garrick, zanaatini böyle bir kumpanyada öğrenmişti. Garrick, naturalist bir oyunculuk tarzı geliştirdi, düşünce olarak Shakespeare'in oyunları üzerine odaklanan genel tiyatro ilkesi kavramını rafine bir hale getirdi ve hiç yılmadan kendini, halka mal olmuş bir kişilik olarak, genel ilkeyle ilgili beğeni ve anlayışının, zamanın önde gelen yazın eleştirmenlerinin kadar değerli olduğu bir aktör-menajer örneği olarak sundu. On altıncı yüzyılla on sekizinci yüzyıl arasında basılı kültür büyük bir genişleme gösterdiğinden, ulusal yaşamda sahnenin önemi de büyük ölçüde artmıştı. Garrick, dönemin dikkat çekici şöhretlerinden biri oldu. Bir sanat uzmanı, bir gurme, kusursuz bir beyefendi olan Garrick, aristoklasi tarafından göklere çıkarılmış, halk tarafından da ulusal bir hazine olarak kabul edilmişti.

Garrick seçkin çevrelerde seyahat ediyordu. Yine de onun başarısının, Sarayla toplum arasındaki bölünmenin tamamen ortadan kalktığının kanıtı olduğu çıkarımında bulunmak yanlış olacaktır. Garrick, İngiliz tiyatrosunun klasik bir repertuarını oluşturmada ve sözlü İngilizce geleneğini yüceltmede başarılı olmuştu olmasına ama, tüm bu başarılarına karşın, Garrick'in tiyatrosu, aslında yüksek kültürü utana sıkıla yeniden icat edip ona saygı gösteren bir sahneydi ve bu yüzden Garrick, iktidarın kilit araçlarına epeyce uzak kaldı. Kibar toplum, onu zamanının saygınlık standartlarına uyduğu ve skandaldan kaçındığı sürece kabul etti. Ama bu iyi karşılama şartlıydı ve Garrick, refahın, iktidarın ve nüfuzun kıyısından

hiçbir zaman uzaklaşmadı. Sanatsal izni, yerleşik iktidarın uyarıları ile işlenmişti. Mozart'ın Viyana'da içine düştüğü yoksulluk ve uğradığı ihmal, skandal lekesi yüzünden Saray onlara arkasını döndüğü zaman sanatçıların başına neler geldiğini gösteriyordu. Sanatçıların, dürüstlüklerinin mesleki yaşamlarına zarar vereceğinden korkmadan cinsellikleri, dini inançları ve politika konularında açık olabilmeleri için yaklaşık iki yüzyıl geçmesi gerekiyordu.

On dokuzuncu yüzyılda kamuya, Garrick'in yüksek kültür tiyatrosuyla taban tabana zıt yeni popüler eğlence biçimleri sunuldu. Burford'un Leicester Meydanı'ndaki Panorama'sı, yeni görsel harikalar sunarken, müzikhol ve taverna kültürünün yükselişiyle taşlama ve tragedyalar için yeni ve samimi mekânlar ortaya çıktı. 1834 yılındaki Tiyatro Düzenleme Yasası, Drury Lane ile Convent Garden'ın tekeli kırıdı. Sansür 1968 yılına kadar yürürlükten kalkmadı, ama İngiliz tiyatrosu, toplumsal ve politik konuları ele alarak yavaş yavaş daha cüretkâr hale geldi. Yüzyılın sonunda, Oscar Wilde'in oturma odası komedileri, üst sınıfın yaşamındaki değerleri ve önyargıları açık açık alaya alıyordu, fakat Wilde her zaman politikadan çok estetikle ilgilenmişti ve bu yüzden de tiyatro yapıtları hiçbir zaman gerçek bir eleştirel tiyatroya dönüşmedi. Ne var ki 1900'lere gelindiğinde John Osborne, Harold Pinter ve David Mercer'in yapıtlarında ele aldıkları, 1950'lerle 60'ların toplumsal eleştiri yönü ağır basan, sınıf duyarlılığı taşıyan ve işçi sınıfının ev yaşantısını konu alan oyunlarına giden yol açılmıştı.

İngiltere'de tiyatronun gelişimi, gündelik yaşamın estetikleştirilmesini içeren başlıca süreçlere ışık tutar. Başlangıçta Saray'ın uyguladığı beğeni tekeli kırılmış, endüstrinin, ticaretin, seyahatin gelişmesi ve nüfusun giderek kentlerde yoğunlaşmasıyla beğeni kültürleri çoğalmıştır. Beğeni kültürleri zaman içinde yerel ve ulusal düzeyden küresel düzeye doğru bir genişleme gösterdi. Basılı kültür, ardından da elektronik kitle iletişimi, şöhretlerle hayranlar arasındaki cazibe zincirini çok büyük mesafelere yaydı, çok çeşitli şekillerde genişletti. Arzu, fiziksel olarak varolmayan nesnelere bağlanarak soyut bir nitelik kazandı. Temsiliyet ve medya temsili-nin çeşitli endüstri kolları, şöhretin tanınması için anahtar işlevi

görmeye başladı. Aileden gelen şöhretin yerini kazanılmış şöhret alırken, kamusal alanın genişlemesi ve merkezileşmiş baskıcı ölçütlerin yumuşatılması, kültürel sermayeye yönelik rekabeti hem kızıştırdı hem de büyüttü. Toplum, topluma sunulan yüzün öykünülecek bir örnek olarak sunulduğu bir sahne haline geldi. Para ekonomisinin gelişmesi güzellik yargısı ve algısı için nicel bir statü hiyerarşisi oluştururken, estetikleştirilmiş kültür, güzelliğin, oyunun ve hazzın metalaşmasında etkili oldu.

C. KENDİNİ GELİŞTİRME VE ŞÖHRET

Gündelik yaşamın estetikleştirilmesi, aşamalı olarak, sıradan kültürü şöhret açısından üstün bir arena olarak öne çıkarıp, Saray'ın gerçek ve sembolik gücünü azalttı. Unvansızlar ve ücretli-emekçi tabakalarından, çağın önde gelen ikon statüsündeki kişilikleri çıktı. Napolyon Korsikalı bir *procurer*'in, –kabaca, taşralı bir İngiliz danışman avukatın eşdeğeri-oğluydu. Lokomotifin mucidi olan George Stephenson, iş yaşamına motor ateşçisi olarak başlamıştı. Bilim adamı Michael Faraday'ın babası bir nalbanttı. Charles Dickens, batmış bir borçlunun oğluydu ve çocukken boya fabrikasında çalışmıştı. Ressam J.M.W. Turner, Covent Garden'da çalışan bir berber ve peruk yapımcısının oğluydu. Pek çok alanda bilgi sahibi olan, Aydınlanmanın kozmopolitliğinin önde gelen örneklerinden Benjamin Franklin, Amerika'nın altıncı ve yedinci başkanları Andrew Jackson ve Abraham Lincoln, yoksul demeyelim de, ekonomik açıdan istikrarsız köklerden gelip, şöhret ve nüfuz sahibi oldular. Yukarıda adı geçenlerin hepsi kazanılmış şöhretlerdi ve kamusal kültürde ün kazanmalarını sağlayan enerjileri, yetenekleri ve azimleri, aileden gelen şöhretin süsü püsüsüyle keskin bir karşıtlık içindeydi. Akla uygun bir biçimde, bu bireylerin refaha, saygıya ve nüfuza ulaşma öykülerine kamu büyük ilgi gösterdi.

Özdisiplin ve gayretkeşliğin *par excellence* ideologu ve ahlâkçısı Samuel Smiles, kazanılmış şöhret konusundaki büyük etki yaratan kitabı *Self Help*'i (Kendi Kendine Yetme) 1859'da yayımladı.

Self Help, Viktorya döneminin ortalarında popüler terapi ve başvuru kitaplarının ilk örneklerinden biriydi. Bilim, politika, ticaret, endüstri ve sanat alanlarında şöhret kazanmış kişilerin hayatları incelenerek seçilmiş ilkelerle anekdotları bir arada veriyor ve şöhretlerin hayatlarını, yükselmek isteyenler için içerdiği dersler açısından anlatıyordu. Kitap kısmen tembelliğe ve bencilliğe karşı bir saldırıydı. Özdisiplinin ve ahlâki doğruluğun hizmetkârı olarak çalışmayı savunuyordu. Kitap aynı zamanda mülkiyetçi bireyciliğin öteki bütün ahlâki ve toplumsal felsefelerin üzerindeki üstünlüğünün bildirgesiydi. Ulusal ilerlemenin, bireysel girişim, enerji ve dürüstlüğün toplamından ibaret olduğunu öne sürüyordu. Ancak hepsinden önemlisi, kitap bir kazanılmış şöhret arşivi idi.

Smiles'a göre şöhret beraberinde toplumsal sorumluluklar ve ödevler getiriyordu. Smiles, hazzı veya zorba şöhreti onaylamıyor, "Sezarcılık" olarak gördüğü bu olguyu reddediyordu; ki bu, Smiles'a göre "insan putperestliğinin en kötü biçimiydi", "sırf güce tapınmak" demekti ve "etkileri açısından sırf zenginliğe tapınmak kadar alçaltıcı"ydı.⁶ Smiles, Sezarcılığa karşı Hristiyan "çalışkan bireyciliği"ni, doğum ya da aile geçmişi açısından hiçbir sınır tanımayan kendi kendini geliştirme ve ilerleme doktrinini savunuyordu. Çalışkan bireycilik, kişisel gelişim sorumluluğunu, kişisel çabanın üzerine yerleştiriyor ve topluma karşı Hristiyanca saygıyı ve ödevleri onaylıyordu. Smiles, kazanılmış şöhretin kendi başına bir amaç olarak düşünülmesi gerektiği önermesini reddetmişti. Ona göre, ister aileden gelme, ister kazanılmış, ister atfedilmiş olsun, şöhretin amacı ekonomiye ve kültüre değer katmak ve Hristiyanlığın ahlâki çerçevesini güçlendirmektir. Bunun altında, milliyetçiliğin yüksek sorumluluklarına dair güçlü duygular yatar. Sayısız bireysel kendini-geliştirme eylemi sayesinde, ulusun ilerlemesi sağlanır ve İmparatorluktaki önderliği pekiştirilir.

Self Help, yüksek kültüre karşı bir saldırı değildi. Örneğin Smiles, aileden gelme statü hiyerarşilerinin geçerliliğini ve toplumda aristokrasinin yerini kabul ediyordu. Smiles çıkardığı sonuçta, kendi kendine yeterli olmanın hedefi olarak aristokrat bir "gerçek be-

6. S. Smiles, *Self Help* (Londra, 1859), s. 21.

yefendi” örneğini koyuyordu. Ona göre, gerçek beyefendi, özsaygı, ruh cömertliği, dürüstlük, doğruluk ve keskin bir şeref duygusu nitelikleriyle öteki insanlardan ayırt edilirdi. Bu özellikleri, sık sık kalıplaşmış biçimde aileden gelen unvan mertebesiyle bağdaştırıyordu, fakat Smiles onların aristokrasinin tekelinde olmadığına ısrar ediyordu. Aksine, onlar toplumun her kesiminde çoğalıyorlardı. İş yaşamının canlılığı, yükselme için ve yoksulların beyefendi özelliklerini geliştirmeleri için yeni yeni fırsatlar yaratıyordu. *Self Help*, aristokrat kültürünün erdemlerini kabul ediyor, ancak bilimin, yazının ve sanatın “büyük önderleri” olacak kişilerin seçileceği başlıca zemin olarak emekçi kitleleri belirliyordu.

Self Help, birkaç baskı yaptı ve halk arasında “çalışmanın kutsal kitabı” olarak anılmaya başlandı. Yirminci yüzyıla kadar endüstri dünyasında satılmaya devam etti ve Smiles’in kendisini bir şöhret yaptı. İçinde bir dizi tutarlı kuramsal önerme olduğu ölçüde, toplumsal düzen ve refahı sağlayan çalışkan bireyciliktir ve insanın mükemmelliğini kitlelere gösterip öykünülecek bir örnek sunarak insanoğlunu yücelten kazanılmış şöhret kavramlarıdır. Thomas Hobbes *Leviathan*’da (1651), politik ekonominin klasik açıklamasıyla toplumsal düzenin ve refahın nasıl sağlandığını açıkladı. Doğru durumunda herkesin herkese karşı savaştığını öne sürdü. Tahakküm, bu durumun doyurucu bir çözümü değildir, çünkü toplumda yarattığı aşikâr bölünme kaçınılmaz olarak çatışmayla sonuçlanır. Hobbes, herkesin herkese karşı savaşının doğru çözümünün, bireysel hakları tanıyan ve doğal özgürlüğü sınırlayan toplumsal sözleşme olduğu görüşünü dile getirdi. Smiles’in savı da toplumsal sözleşme kuramının bir yorumudur. *Self Help*, gelişme sorumluluğunu doğrudan bireyin omuzlarına yüklüyor ve emeğin, İsa adına harcadığını kabul ediyordu.

Hobbes da Smiles da temelde tutucu düşünürlerdir. İkisi de saygınlık statüsünü ve refahı dağıtan ekonomik ve toplumsal ilkelerin kendine özgü, tarihsel karakterini sorgulamaktan kaçındıkları gibi, daha âdil ve daha eşit bir toplumsal alternatif de ortaya koymazlar. Başarı tartışmasını, bireycilik dilinde yaparlar. Smiles’da kazanılmış şöhretler apaçık rol modelleri olarak betimlenir. Burada amaç,

öykünmeyi özendirmek ve bu yolla, mülkiyetçi bireycilik ve piyasa toplumu çevresinde inşa edilen bir toplumsal düzen biçimini pekiştirmekti. Smiles, şöhreti faydayla özdeşleştirdi. Kitabında yer verdiği ünlülerin yaşamları, icat, girişimcilik, bilimsel çalışma ve sınıfsal başarıyla ekonomik ve toplumsal dokuya değer katmak üzerinde odaklanmıştı.

Ancak, on dokuzuncu yüzyılda kitle iletişiminin genişlemesi şehvete ilgiyi de artırdı. Arthur Griffith'in, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında çıkan *The Newgate Calendar*'dan yararlanan *The Chronicles of Newgate*'i (1883) gibi kitaplar, şöhretli hırsızları, katilleri, sahtekârları, suikastçıları, dolandırıcıları, eşkıyaları anlatıyor ve bunların darağacındaki son anlarını dindarlık taslayan bir biçimde aktarıyordu. Yazarının ismi bilinmeyen *My Secret Life* (1888) kitabındaki cinsel itirafların ulaştığı *succés de scandale*, ahlâki ve cinsel ihlâle çok büyük ilgi duyan neşeli okurların varlığını gösteriyordu. Şöhret kültürü, Smiles'in ve ötekilerin yapmaya çalıştığı gibi öykünülecek saygıdeğer kişilerle sınırlandırılmazdı. Ayrıca toplumu eleştirenlerle ahlâki ve kültürel sınırları aşmaya hazır bireyler, kült ilginin odağı haline geldiler. Çünkü şöhret kültürü Sarayın işlerini değil toplumun kendisini odak noktasına alarak, toplumu oluşturan kişilik tiplerini, toplumsal alışkanlıkları, mace-racı içgüdüleri, heyecan verici tutkuları, ahlâklılı ve ahlâksız arzuları, davranış değişimlerini, psikolojik dürtüleri ve savunmaları tüm çeşitliliğiyle yansıtmaya yavaş yavaş başladı. Şöhret kültürünün yükselişi, erkek ve kadın bireylerin başarılarına duyulan hayranlığın giderek artışı yansıtmıyordu. Daha çok, toplumun *biçimine* duyulan hayranlığın giderek artışına dikkat çekiyordu. Daha kesin bir biçimde söylersek, başarının kendine özgü görüntüsü ya da alışkanlığı, çabuk tanınmanın hazları ve acıları, servet yapmanın ahlâki sonuçları, yeteneklerin çeşitliliği ve kamunun safdilliği, bunların hepsi şöhret kültüründe uzun uzadıya araştırılan konular haline geldi.

James Boswell'in *The Life of Samuel Johnson* (1791) adlı kitabı, kamu kültürünün bir aksesuarı olarak yaşamış ve yazılarıyla hem aileden gelen hem de kazanılmış şöhretin saçmalıklarının ve zaaf-
larının ortaya çıkarılmasına katkıda bulunmuş, halka mal olmuş bir kişiliğin yaşamını yücelten, dönüm noktası niteliğinde bir yapıttı. Boswell'den önce, kazanılmış şöhret konusunda başkaları da yazmıştı. Ancak, yalnızca konuyu yüceltmek için değil, kitabın yazarını da kendi başına halka mal olmuş bir kişilik konumuna yükseltmesi için, şöhret kazanmış birinin biyografisinin böylesine amaçlı bir biçimde kullanılması nadiren rastlanan bir durumdu. Boswell'in Jonhson'ı, kuşkusuz toplumsal temas yoluyla oluşturulmuş, zamanının görüşleri, saplantıları ve davranışlarıyla büyütülmüş bir kişiliği ve Johnson, erkeklerin ilişkileri konusunda kazandığı bilgeliği ve bu bilgeliği yorumlayışıyla kültürel açıdan anıtsal bir özelliğe kavuşmuştu. Boswell de kendisine, yani şöhretin biyografi yazarına aynı imajı yansıtmayı istemiştir ve bu, Kallisthenes zamanından beri belki de böylesi aracılıkların ilkidir. Boswell, Johnson'un yaşamını çok titiz ve denebilir ki, inkâr edilemeyecek biçimde kendi çıkarına hizmet eden ayrıntılarla tarihsel kayda geçirerek, hem Johnson'un tarihsel önemini duyuruyor hem de Jonhson'un yaşamıyla özdeşleşerek kendine değer biçiyordu. Boswell'in *Life of Johnson*'ı, hem ünün demokratikleşmesine hem de modern hayranlığın doğuşuna işaret ediyordu. Çünkü kitap, kazanılmış şöhretin toplum üzerindeki işleyişi ve topluma yansımaları üzerine odaklanmıştı ve biyografi yazarını da okurları da, şöhreti taklit etmenin yararını görececek izleyiciler olarak sunuyordu. Kazanılmış şöhret kültürünün yükselişi, toplumda iktidarın demokratikleşmesine işaret eder. Kitlenin içinden gelen kamunun biçimini alan kazanılmış şöhretler, aileden gelen şöhretin parıltısının ve gücünün azalmasını yansıtır.

Sahnelenmiş şöhret, kamusal kültürde anıtsallık konumuna erişmek amacıyla tasarlanmış, hesaplanmış performans ve kendini yansıtmaya teknolojilerine ve stratejilerine gönderme yapar. Bu tek-

nolojilerle stratejilerin başarılı olduğu durumlarda, kazanılmış şöhret, ikonluk düzeyinde kalıcı bir önem elde edebilir. Demokrasi, seçmenlerin resmi olarak eşit olduğunu varsaydığından, liderlerin kamuoyu üzerinde etkili olmaları için sıradan insanlardan daha geniş olmaları gerekir. Bu nedenle politik liderler, kısa sürede şöhreti sahnelemekte ustalaştılar. “Amerikan halkı adına” konuşmakta kararlılıkla ve dindar bir biçimde ısrar eden Amerikan başkanları, sermayenin ve mezhepler arası politik çıkarların sesini bastıran görülmeye değer karından konuşma becerilerinden yararlanabiliyorlar, fakat bu beceriler işe yaradığında kalıcı kukla liderler yaratabiliyor. Lincoln’un tahta bir kulübeden Beyaz Saray’a yolculuğu ve daha sonra da “Kuzeyle Güneyin Birliği için” şehit olması, bu duruma iyi bir örnektir. Bir zamanların politikacısı ve medya şöhreti, romancı Gore Vidal, *Lincoln* (1984) romanını yazdığında, gerçek hikâyeyi anlatmak için kurmacaya başvurmak zorunda kaldığından, çünkü Başkanla ilgili biyografik çalışmaların çoğunun abartılı birer menkıbe [*hagiografi*]* düzeyinin üzerine çıkamadıklarından şikayet etmişti. Aslında Vidal, yağcılar ve fanatiklerce on yıllar içinde kurulan düşsel görkemli toplumsal binadan Lincoln’un kurtarılması gerektiğini öne sürmüştü.

Gerçekten de Lincoln, bir sahnelenmiş şöhret ustasıydı. Taşralılara özgü hatipliği, seçmenlerin ona inanmasını sağladı ve yıkıcı bir politik hesaplara, ustalıklı öne sürüldü. Lincoln, İç Savaş yönetirken aklında hep gelecek kuşaklar vardı. Gettysburg Söylevi, yalnızca İç Savaş’ta ölenler için muhteşem bir ağıt değil, ulusun Lincoln’un suretinde yeniden doğuşu üzerine bir vaftiz söyleviydi.

Ancak Lincoln, politik iktidarı kazanmada sahnelenmiş şöhretin önemini anlayan ilk başkan değildi. Bir kültürde ikonluk düzeyinde bir öneme sahip olmak, değerli bir politik servettir, çünkü önemli olmak otomatik olarak tanınmayı sağlar, kültürel otoriteyi peşinen kabul eder ve çevreye cazibe saçar. Andrew Jackson, geniş etki alanına sahip politik bir silah olarak sahnelenmiş şöhret teknolojisini ve stratejisini geliştiren ilk başkandı. Jackson, pek çok açıdan

* *hagiography*: (İng.) 1) Ermişler kitabı, azizlerin ve başka kutsal kişilerin yaşamları ile ilgili bilgi. 2) Yaşamöyküsü anlatılan kişiyi göklere çıkaran biyografi kitabı, menkıbe. (y.h.n.)

tipik bir on dokuzuncu yüzyıl maceracısıydı. Amerika'nın Bağımsızlık Savaşı'nda piyadeydi. İngilizler tarafından yakalanıp esir alındı. Bir düelloda, at yarışı bahsinde uygunsuz davrandığı iddia edilen Nashville'li hovarda Charles Dickinson'u silahla vurup öldürdü. Jackson, beyazların üstünlüğüne inanıyordu; Kızılderili Creek ulusuna karşı savaş açıp topraklarını zorla ellerinden almıştı; başkanlığı sırasında Amerikalı Yerlilerin zorla yurtlarından çıkarılmaları fikri de ondan çıkmıştı. 1815'teki New Orleans Savaşı'nda İngilizlere karşı kazandığı zafer, Jackson'ı ulusal bir kahramana dönüştürdü. Bu zaferin Amerika'nın devlet oluşumu sürecinde belirleyici olduğu öne sürülebilir. Jackson, ulusal gururu ve güveni yenileme onuruna erişti. Başkanlık kampanyasında bu ünü kullanılarak rakibi olan adaylardan daha korkusuz ve kararlı biri olarak sunuldu. Jackson, kamuoyu oluşturmak amacıyla kendini sunuşunda ve dışa yansıtmasında medyanın önemini kavramıştı ve propaganda mekanizması içinde başlıca araç olarak *The Globe* gazetesini kullandı. *The Globe*, Jackson'a Demokrat parti üzerinde tam bir denetim kurmak ve ülkeye kahramanca, popüler, birleşik bir topluma sunulan yüz sunmak için bir zemin sağlamış oldu.

Lincoln'ü Amerikan halkının gözünde büyümlü ve ölümsüz bir kişilik konumuna yükselten temel toplumsal ve politik gereç, Andrew Jackson'ın başkanlığı döneminde planlanmış ve düzenlenmişti. Jackson yönetimi, sahnelenmiş şöhretten birincil politik araç olarak yararlanan ve bunu geliştiren bir yönetimdi. Jackson'dan itibaren hemen hemen her başkanlık kampanyası, kampanyanın şöhret değerini umut vaat eder bir hale getirmek için basını kullanmaya çalışmıştır.

Şöhret kültürünün büyümesi, şöhretin desteği için yeni fırsatlar sundu. 1921-3 yılları arasında Amerika'nın Başkanı olan Warren Harding'in başkanlık günlerinden itibaren başkanlar film sektöründeki eğlence uzmanlarıyla flört ederek seçmenlerin aklını çelmeye çalışmışlardır. John F. Kennedy döneminde bu durum en üst düzeye ulaştı. John F. Kennedy, Frank Sinatra'yı, Sammy Davis Jr'yı ve Marilyn Monroe'yu Beyaz Saray'a getirmek için aktör olan kayınbiraderi Peter Lawford'u düzenli olarak kullandı. Kennedy'nin

Monroe'yla ilişkisi, şöhret kültürünün politika ve film kolları arasındaki enstest ilişkiyi simgeliyordu.

Charlie Chaplin, Humphrey Bogart ve Edward G. Robinson gibi pek çok Hollywood yıldızının açıkça Sol kanatta oldukları bir zamanda California'da büyüyen Richard Nixon, Hollywood'un desteğine görece ilgisiz kaldı. Nixon, geçmişi ve itici görünüşü yüzünden sevimsiz bulunan güvensiz küçük adamın cisimleşmiş haliydi. Onun görevde kaldığı süre boyunca, aralarında en dikkate değer John Wayne olan yalnızca birkaç film yıldızı Beyaz Saray'a kabul edildi. Ronald Reagan başkan olunca durum kökünden değişti. Elbette Reagan'ın kendisi de eskiden bir Hollywood aktörüydü ve şöhret kültürünün tanıtım açısından değerini iyi biliyordu. 1981 yılında göreve başlama töreni, iki buçuk saatlik abartılı bir Hollywood gösterisi biçiminde düzenlendi. Yıldızlar geçidine, Efrem Zimbalist Jr ve büyük Amerikan edebiyatından yaptığı okumalarla Charlton Heston ev sahipliği yaptı. Törende yorumları Johnny Carson yaptı. Donny Osmond'un bir Chuck Berry klasiği olan "Go Jonnie Go"ya getirdiği serbest yorumla, Ethel Merman'ın "Everything's Coming Up Roses" şarkısıyla ve Sinatra'nın kendisinin yeni First Lady'ye söylediği "Nancy With the Laughing Face" şarkısıyla dinleyicilere bir müzik ziyafeti çekildi.

Bill Clinton, imajını güçlendirmek için sinemayı ve Pop yıldızlarını kullanan ilk rock 'n' roll Başkan olarak tanındı. Al Gore, 2000 yılındaki başarısız başkanlık kampanyası için, Robert De Niro, Harrison Ford, Michael Douglas, Jack Nicholson, Kevin Costner, Tom Hanks, Nicolas Cage, Richard Dreyfus, James Garner, Herbie Hancock, Oliver Stone, Rob Reiner, David Geffen, Michael Eisner, Stephen Spielberg, Gwyneth Paltrow, Sharon Stone, Jeanne Tripplehorn, Sheryl Crowe ve Barbra Streisand'dan finansal yardım ve destek almıştı.

Birleşik Krallık'taki parti liderleri Amerikan tarzı başkanlık taketiklerini taklit etmekte geride kaldılar. Harold Wilson'ın Beatles'a ve 60'ların gösteri dünyasından kişilere ödüller vererek Downing Street'e çekicilik kazandırma girişimleri, şimdi beceriksizce, içtenliksiz ve utanç verici görünüyor. Savaş sonrasında 1980'lerin or-

tasına kadar seçim kampanyaları, nispeten sönüktü. Margaret Thatcher, refah devletinin kalıbını kıran ve İngiliz bireyciliğini yeniden canlandıran kıyametimsi bir lider olarak yansıtıldı. Thatcher'ınkinin fırdöndünün sağlamlık üzerindeki zaferi olduğu söylenebilir, çünkü Thatcher liderliğinde İngiltere toplumsal kargaşa ve kuşkulu bir ekonomik performansla sarsıldı. Yine de Thatcher yönetimi seçmenlerden tam destek görüyordu ve böylece Thatcher arka arkaya üç seçimde iktidara geri döndü. Thatcher politikasını onaylatmak için şöhretleri fazla gösterişli bir biçimde kullanmadı, ama diskjokey ve komedyen Kenny Everett, Muhafazakâr Parti'nin 1983'teki ulusal bir kampanya konferansında söz alarak, "Rusya'yı bombalama" lanetini dile getirmişti.

John Major'un başbakanlığı, Wilson, Heath ve Callaghan çağındaki sönük liderliğe bir geri dönüştü. Ancak 1990'larda İşçi Partisi'nin yeni iktidarında bu yaklaşım terk edildi. Tony Blair, İşçi Partisi kampanyasının odak noktası olarak yansıtıldı. Belki de Blair'in karısı, aktör Anthony Booth'un kızı olduğundan Blair, kamunun önünde şöhretlerle ahablık etmekten çekinmiyor. Noel ve Liam Gallagher ve "İngiliz Pop"unun daha başka en üst düzey aydınları, yemeklerini Downing Street'de yer oldular. Halkla toplantılar, kampanya mitingleri ve medya röportajları, Samuel Smiles'ın hayatta olsa kuşkusuz alkışlayacağı dürüst Hıristiyan bireyciliği terbiyesine ve kendini yansıtmanın başkanlara özgü biçimine göre yapıldı.

E. FOTOĞRAF VE SAHNELENMİŞ ŞÖHRET

Sahnelenmiş şöhreti toplumda öne çıkarmakta anahtar rol oynamış öğelerden biri, fotoğrafın icadıydı. Kamusal imge, topluma sunulan yüzün yüceltilmesinde ve yayılmasında mantıksal olarak çok önemlidir. Çağdaş kültürde fotoğraf her yerde yaygın olduğu için, bu icadın henüz 200 yaşında bile olmadığı kolayca unutulabilir. Louis Daguerre, J.N. Niepce ile birlikte kısa süre önce geliştirdikleri fotoğraf işleme sürecini 1839'da Fransız Akademisi'ne sergiledi.

Bundan önce, İngiltere’de William Henry Fox Talbot, görüntüleri ışığa duyarlı kâğıt üzerinde yakalama çalışmaları yapıyordu. 1835’e gelindiğinde Talbot, gallik asit kullanarak parafinlenip yarı saydam hale getirilmiş ve üzerine baskı yapılabilen kâğıt “negatifler” geliştirmeyi başardı. Kültürdeki fotoğraf devrimi için gereken her şey artık hazırды.

1840’ların ortalarında Paris, Londra ve New York’ta daguerro- tip [daguerrotype] galerileri kuruldu. Roger Fenton’un Kırım Savaşı (1854-6) fotoğraflarıyla Matthew Brady’nin Amerikan İç Savaşı (1861-5) fotoğrafları, haberin iletilmesi açısından fotoğrafın kullanışlılığını çok canlı bir biçimde gösterdi. Ayrıca portre fotoğrafçılığı, şöhreti sahnelemek için yepyeni olanaklar sunuyordu. Gaspard-Félix Tournachon ya da 1849’dan sonra bilinen adıyla Nadar, fotoğraflarının izleyiciye, fotoğrafa konu olan kişilerin alışkanlıklarını, fikirlerini, kişiliğini ve özünü kavrama olanağı verdiğini öne sürüyordu. Tournachon’ın, Daumier, Monet, Millet, Corot, Doré, Guys ve Baudelaire gibi seçkin çağdaşlarına ait portreleri, on doku- zuncu yüzyılda şöhretlerin kamuya gösteriliş biçiminde bir şablon oluşturdu. Fotoğraf, konuyu aslına en benzer şekilde sunma özelli- ğiyle minyatür portreleri çok kısa sürede gölgede bıraktı.

James Polk, 1849’da görev süresi içinde fotoğrafı çekilen ilk Amerikan Başkanı oldu. Ne var ki, Amerika’nın imgelemine ağır- başlı, dikkatli ve azametli imajını kazımak için bu teknoloji- den yararlanan yine Lincoln’dü. Lincoln, ulusun kişileşmiş hali olarak varlığını kabul ettirmek için bilinçli bir biçimde fotoğrafı kullandı. Nathaniel Hawthorne, “Başkan Lincoln, Yankilerin asıl temsilcisi- dir ve dünyanın, belirleyici özelliklerimiz gözüyle bakmaya karar- lı görüldüğü şeylerin fiziksel açıdan gerçek bir örneğidir” demiş- tir.⁷ Washington, Jefferson ve Jackson için de benzer iddialarda bu- lunulmuştur, fakat Lincoln zamanında fotoğrafçılık alanındaki tek- nolojik gelişmeler ve maliyetlerin azalmış olması, Lincoln’e geç- mişten kopup, genel olarak daha doğru, daha yakın bir benzerlik olarak algılanan şeyi sunmak için daha önce eşi görülmemiş fırsat- lar sunmuştur. 1854 yılında Fransa’da André Disderi, minyatür bir

7. Nathaniel Hawthorne, J. Mellon’da, *The Face of Lincoln* (New York, 1979).

portreyle imzadan oluşan *kartviziti* [*carte-de-visite*] ortaya çıkarmıştır. Lincoln, seçim zaferini kısmen de olsa, Matthew Brady'nin 1861'de kampanyası için kendisine hazırladığı *kartvizite* atfetmiştir.

Disderi'nin fotoğraf makinesi, tek bir cam plaka üzerine on fotoğraf çekebiliyor ve böylece kamuya parasının yeteceği, toplu olarak üretilen fotoğraf andaçları sunuyordu. Daha 1860'ların başında Kraliçe Victoria, Longfellow ve Ulysses Grant gibi seçkin şöhretlerin *kartları* [*cartes*] hayranları tarafından hevesle toplanmaya başlanmıştı. Nadar, değişime çabuk ayak uyduran biriydi. Kısa sürede saygın portre işine ek olarak kârlı bir iş daha yapmaya başlamıştı. *Kart* çılgınlığı yirminci yüzyılda da devam etti; öyle ki ünlü sporcuların, aktörlerin ve aktrislerin kartları artık sigara paketlerinin içinden ücretsiz çıkıyordu.

Fotoğraf görüntüleriyle şöhretleri kamunun daha kolay ulaşabileceği bir hale getiren *kartlar*, şöhret kültürünün kesinlikle daha göz alıcı olmasını sağladı. Şöhret kültürünün biçimleri ve çeşitlilikleri, evrensel olarak görülebilir olunca popüler kültür içinde daha belirginleşti. Ancak fotoğrafın etkisinin yalnızca yüceltme ve geliştirme olduğunu sanmak hata olur. *Kartvizit* fotoğrafı, pornografik resimlerin dolaşımı için de uygun bir araçtı. Daha 1850'de Fransa'da halka açık yerlerde müstehcen fotoğrafların sergilenmesini yasaklayan ve bunların negatiflerini ellerinde bulunduranların hapis cezasına çarptırılmasını öngören bir yasa kabul edilmişti. Şöhret kültürünün toplumsal biçimin değiştirilmesine, baskı altına alınmasına ve ihlâl edilmesine duyduğu merak bir kez daha insanı şaşırtır. Pornografik *kartlarda* fotoğrafları bulunan erkekler ve kadınlar hiçbir zaman tanınan kişiler olmadılar, ancak 1850'den sonra bunların resimlerinin yasadışı yollarla giderek çoğalması, yasadışı, yeraltı ve ahlâkdışı kültürlerin albenisinin ne kadar güçlü olduğunun kanıtıdır. Samuel Smiles gibi reformcuları, toplumu kazanılmış şöhret çevresinde örgütlenen akılcı, yüceltici bir biçime sokmak için çalışmaya iten aynı süreçler, kültürün sınırında yer alan ve baskı altına alınmış bölgelerindeki kişilikleri de kötü şöhretler olarak öne çıkarmaya yaramıştı.

Polislerin azılı suçluların önden ve profilden resimlerini çekme-

leri bu sürecin bir örneğidir. Bu resimlerin çekilmesinin arkasındaki niyet, halkı daha iyi gözetlemek, izlemek ve denetlemektir. Ancak yasadışı yaşayan kötü şöhretli kişilerin fiziksel kimlikleri halka gösterilerek, bu kişiler çekicileştiriliyor ve mitleştiriliyordu. 1930'lara gelindiğinde, gangster Al Capone, Chicago'nun simgesi haline geldi, aktörlerden, senaryo yazarlarından ve medya kodamanlarından büyük saygı gördü ve stadyumlarda, restoranlarda ya da halka açık başka yerlerde görüldüğünde halkın büyük ilgisiyle karşılaştı. Kalabalıkların karşılık verdiği, kısmen Capone'nin gücüydü. 1920'lerin sonunda Capone, Chicago'nun Güney Yakası'nda fuhuşu, kumarı ve içki kaçakçılığını denetimi altına almış, şehrin Kuzey Yakası'ndaki rakip çetenin bölgesi için tehdit oluşturmaya başlamıştı. Şehirdeki nüfusun yarısı için, Capone'nin çetesi, gündelik yaşamın kumaşı içerisinde dokunmuştu. Ancak, onun şöhretinin anahtarı tam olarak korku değildi. Capone, Buhran'ın darbesini yemiş halka yasadışı içki ve uyuşturucu sağlayarak, halkın minnetiyle saygısını ve anlaşılması güç bir popülerlik kazanmıştı. Capone Robin Hood değildi belki, ama yoksullara, devletin ellerinden aldığı uyuşturucu zevkini sağlıyordu. Bu yüzden de Amerika'daki pek çok kişinin gözünde somut biçimde olumlu bir güç olarak kabul ediliyordu. Capone'nin şöhreti ciddi biçimde kusurlu olsa da, yasaklardan ve ekonomik sıkıntılardan bunalmış bir halka renk ve haz veriyordu. 1929 yılındaki Sevgililer Günü katliamı, Capone'nin Kuzey Yakası çetesini kontrolü altında tutan George "Bugsy" Moran'a karşı düzenlediği başarısız bir suikast girişimiydi. Olayda Moran'ın adamlarından yedisi ölmüş, cinayetler dünya çapında haber olmuş ve yasanın üzerinde bir adam olarak Capone'nin şöhretine şöhret katmıştı. Capone 1930'lar ve 40'larda, en dikkat çekicileri *Little Caesar* (1930), *Scarface* (1932) ve *The Gangster* (1947) olan birkaç Hollywood gangster filmine esin kaynağı oldu. Fotoğraf ve sinema, Capone, Charley (Lucky) Luciano, Frank Costello, Vito Genovese, Meyer Lansky, Bugsy Siegel, Joey Adonis, Dutch Schultz ve daha başka suçluları görünür hale getirerek, hem gangsterlerin kimliklerini açığa çıkarmanın, hem de bunları popüler haydutlar olarak romantikleştirmenin araçlarını üretti.

* 1929 ve sonrasındaki büyük ekonomik buhran. (y.h.n.)

Böylece fotoğraf, şöhreti salıncaklamak ve genişletmek için şöhret kültürüne yeni ve güçlü yollar gösterdi. Şöhreti iletmenin birincil aracı olarak basılı metnin kısa sürede ayağını kaydıran yeni ve giderek genişleyen bir temsil vasıtası ortaya koydu. Fotoğraflar şöhreti, basılı sözle kıyas kabul etmeyecek şekillerde anlık ve yaygın bir hale getirdi. Oscar Wilde'ın 1882 yılında, Amerikalı dinleyicilere Londra'daki yeni Estetik Hareket konusundaki konuşmalarıyla bir ziyafet çektiği Amerika turu, onun için sansasyonel bir zafer oldu. Söz konusu konuşmaların popülerliği, Wilde'ın Helen sanatı ve kültürünün görkemi üzerine derin düşüncelerinin niteliğinden ve Walter Pater'le John Ruskin'in güzellik konusundaki hikmetlerinden çok, Wilde'ın New York'ta Napoléon Sarony tarafından çekilmiş sahne fotoğraflarından kaynaklanıyordu. Genç estetin bu sıradışı görüntüleri, onu egzotik bir Adonis olarak sunuyordu ve ABD'deki konuşmalarını tanıtmak için kullanılmıştı.

Benzer biçimde, Ernest Hemingway'in 1920'lerin sonuyla 1930'larda kazandığı göz alıcı başarı da, kısmen Hemingway'in 1928'de Helen Breaker tarafından çekilmiş bir dizi göz alıcı fotoğrafından kaynaklanıyordu. Breaker'ın fotoğrafları Hemingway'i bir film yıldızı gibi gösteriyor, kitap kulüpleri, gazetelerdeki köşe yazıları, Broadway ve Hollywood açısından romanlarının çekiciliğini büyük ölçüde artırıyor. Aynı durumun bir başka örneği de Truman Capote'nin ilk romanı *Other Voices, Other Rooms*'un (1948) cildi üzerine geçirilen kitap kabı üzerinde yer alan ve Harold Harma tarafından çekilmiş anlamlı fotoğrafıydı. Bu fotoğrafta tepeden tırnağa iyi giyimli olan yazar, kabarık bir sandalyede arkasına yaslanıp oturmuş, bir elini gevşek bir biçimde vücudunun alt tarafına koymuş olarak görünüyordu ve bu fotoğraf medyadan yazarın kitabı kadar ilgi görmüştü. Birtakım gazete ve dergiler kitabın eleştirisinin yanında fotoğrafı da yayımlamışlardı ve kitabı yayımlayan Random House -“İşte Truman Capote”- reklamlarında onu kullanmış, kitapçı vitrinlerinde kullanılmak üzere de fotoğrafın büyütülmüş kopyalarını hazırlatmıştı.

Kuşkusuz, yazarın kişiliği okuyucular için her zaman bir merak konusu olmuştur. Baudelaire, George Sand, Dickens, Walt Whitman,

Tennyson ve Longfellow gibi on dokuzuncu yüzyılın edebiyat devlerinin hepsi fotoğraflarını çekirtmeye razı olmuş ve yayımcılar bunları kitapların tanıtımlarında kullanmıştır. Ancak 1920'ler ve 30'lara gelindiğinde, yayınevleri F. Scott Fitzgerald, Hemingway ve Evelyn Waugh gibi yazarları şöhret ikonları olarak tanıtmaya başlamışlardı; bunların *Zamanın ruhunu* [Zeitgeist] kişileştirirkenki görüntüleri ve tarzları, kültürel açıdan romanları kadar önemliydi. Harold Harma'nın çağrışım yüklü Capote fotoğrafı böylece zaman içinde çok kullanılan bir öncül geliştirmiş oldu. Will Self, Jay McInerney, Martin Amis, Jeanette Winterson, Salman Rushdie ve Bret Easton Ellis gibi günümüz yazarları, kişilik kültürünü öyle genişletmişlerdir ki topluma sunulan imajlarının halk tarafından yapıtlarından daha çok tanındığı öne sürülebilir.

F. KÜLTÜREL EMPREZARYO

Wilde'in ve Hemingway'in fotoğrafları, sırasıyla prodüktör ve tur yöneticisi Richard D'Oyly Carte ve Scribner'in editörü Maxwell Perkins tarafından düzenlenmiş pazarlama kampanyalarının birer parçasıydı. Wilde ve Hemingway'in halkın önüne çıkışları basit birer olay değildi; bu çıkışlar, halkla ilişkiler ve pazarlama personellerinden oluşan ekiplerin başını çeken temsilciler tarafından düzenlenmiş ve yönetilmişti. On dokuzuncu yüzyılın sonunda, şöhretlerin, şöhretimsilerin ve şöhretoyuncuların kamu sahnesindeki görüntüleri, kültürel emprezaryoların hesaplarının ve emeklerinin ürünüydü. Sahnelenmiş şöhret, artık değişmez surette profesyonel ellerce yönetiliyordu.

Kültürel emprezaryonun kökleri, eski zamanlara kadar uzanır. Eski Roma konsülü Iunius Brutus Pera, kültürel emprezaryoların kolayca tanınabilecek ilk örneği olarak kabul edilmelidir. Pera, milattan önce 264'te, ölmüş babasının şerefine düzenlediği bir törende, bir öküz pazarında ilk gladyatör oyunlarını sunmuştu. Gladyatör oyunları Roma yaşamında gösterilerin *pièce de résistance*'i* oldu.

* *pièce de résistance*: (Fr.) Yemekte çıkarılan büyük et yemeği; karşı konulamaz, vazgeçilmez parça.

Bu oyunların başarılı olması, planlama, reklam ve özel sunuş becerilerinin geliştirilmesini gerektirmişti. Emprezaryonun görevi, yalnızca eğlendirmek değil, etkinliklere yer belirleyip bunları sahnelemek ve tanıtmak, böylece de kamuda bunlara karşı şiddetli bir arzu uyandırınaktı.

Ortaçağ Avrupası'nda gezgin oyuncu ve panayır geleneği, tur yöneticisi rolünü yaratarak kültürel emprezaryonun rolünü genişletti. Ancak on altıncı yüzyıla kadar bu gelenekler, kitleler için başlıca çekim kaynağı olarak karnaval ruhunu kullandı ve geliştirdi. Sahnelenen tek bir genel olayda, kalabalıkları çeken, belirli şöhretli oyuncuların karizmasından çok oyun biçimlerinin yoğunluğuydu. Sahnelenmiş şöhretin, sıradan bireylerin “görülecek şeyler” olarak yüceltilmesi üzerine odaklanması için, Elizabeth dönemindeki gibi aktör-menajerlerin ortaya çıkması gerektiğini söylemek yanlış olmaz.

Ancak on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda tiyatro tarihinin farklı ve tezat oluşturan olaylarla dolu olduğunu zaten belirtmiştim. Gösteriler için kraliyet izni gerekmesi, gösterilerin içeriğini de çeşitliliğini de kısıtlıyordu. Üstüne üstlük, ulaşımın ve iletişimin sınırları, ulusal ve küresel bir ortak-mevcudiyetin gelişmesine engel oluşturunuyordu. Anlık, her yerde mevcut şöhretin, kamusal alanda beğeni toplamak için on sekizinci yüzyılda endüstride, iletişimde ve ulaşımında yaşanan devrimleri beklemesi gerekti. David Garrick aktör-menajer geleneğini canlandırıp şöhretin tanıtımında onu yepyeni bir konuma yükseltti. Ancak modern kültürel emprezaryonun tam anlamıyla doğuşu 1840'larda oldu.

Bu gelişme büyük olasılıkla modern kent toplumundaki örgütlü kurumların açık seçik hale gelişiyiyle bağlantılıdır. Daha kesin bir dille ifade edilirse, okulların, fabrikaların, ticarethanelerin, hastanelerin ve hükümet kuruluşlarının fark edilecek ölçüde modern, akılcı-yasal, bürokratik biçimlerde, ulusal ve resmi olarak örgütlenmesinin izi sürülerek günümüze ulaşılır. Yoğun ve sabit kentsel-endüstriyel nüfusların artmasıyla birlikte, ticari eğlence, akla getirdiği yersiz yurtsuz, amaçsız çekicilikten sıyrıldı ve şöhretlerin başrolü üstlendiği sabit, sistemli eğlence programlarına dönüştü.

Dönemin en önemli kültürel emprezaryosu, Phineas Taylor Barnum'du. Barnum, toplumsal biçimin uyandırdığı ilginin popüler kültürün kalbinde yattığını fark etti. Egzotik toplumsal biçimin örnekleri olarak bireyleri sahneleyerek, sıfırdan şöhretler yaratabileceğini gördü. İşin sırrı, büyük ölçüde kültürel emprezaryonun cesaretinde ve sunumla ilgili becerilerindeydi. Böylece Barnum 1835'de, George Washington'un bakıcılığını yapmış 161 yaşında bir köle olduğunu iddia eden Joice Heth'i sergilemeye başladı. Bu oyunun ulaştığı başarıyı gören Barnum, şöhreti sahnelemenin ekonomik potansiyelini keşfetti.

Barnum 1841'de Scudder'in Broadway'deki Amerikan Müzesi'ni devraldı. Zevksizce sergilediği koleksiyonunda deniz kabukları, mineraller, içi doldurulmuş kuşlar ve fosiller olan, kötü ışıklandırılmış, perişan haldeki müzeyi "Barnum Amerikan Müzesi" adıyla yeniden açtı. Binanın çatısına yerleştirilen bir "Drummond Lambası" feneri, geceleri Broadway'in üzerinde güçlü bir reflektör ışık demeti gezdiriyor, bütün çevreyi gösterişli bir ışıkla yıkıyordu. Bunun üst katlarda sayıları neredeyse yüzü bulan pencerelerin arasına onlarca tablo asarak binanın dış görünümünü değiştirdi. Artık halk müzenin önündeki baştan çıkarıcı kutup ayısı, fil, aslan, kartal, tapir, zürafa ve kanguru görüntüleriyle karşılaşılıyordu. Yaratılan etki, binayı "rüya gibi bir mağaza"ya dönüştürmüştü. Barnum, sergilere, sürekli değişen bir dizi canlı gösteri ekledi; bunların arasında "Paganini müziklerini ısıklıkla çalan" Benjamin Pelham'ın, Çinli hokkabaz Yan Zoo'nun ve yılan oynatıcısı J. Nathans'ın gösterileri vardı. Barnum Müzeyi tanıtmak için gözüpek reklam kampanyaları düzenledi ve 1850 yılına gelindiğinde müze, New York'un en gözde mekânı oldu.

Amerikan Müzesi, insanları eğlendirmenin yanı sıra eğitmeyi de amaçlıyordu. Barnum müzenin ilk günlerinden itibaren, insan türünün büyük çeşitliliğini ve farklılıklarını gösteren antropolojik sergiler düzenlemeye özen gösterdi. Müzenin 1860 yılı katalog ve kılavuzunda, insanoğlunun bir sözde antropolojisi olarak sergilenen on üç tane "merak uyandıran insan" yer alır. Bunlar arasında, albino bir aile (Lucasy'ler), Yaşayan Aztekler (başları normalden

küçük biri erkek, biri kız iki kardeş, Maximo ile Bartola), üç cüce, iki albino çocuğu olan siyah bir anne, İsviçreli Sakallı Kadın, Dağlardan gelen Şişman Erkek Çocuklar ve Bu Nedir? (daha doğrusu, başı normalden küçük, zihinsel özürlü bir adam olan Harry Johnson) vardı. “Merak uyandıran insanlar”ın sergilenmesinin ne kadar yakışık aldığı tartışılabilir. Ancak yine de bu, Barnum’un yalnızca toplumsal biçimin şöhret olarak sahnelenebileceğine ve kamunun da onu öyle kabul edeceğine olan inancında ne kadar haklı olduğunu, başka her şeyden daha ikna edici biçimde göstermiştir.

Barnum, Amerikan Müzesi’ni ve sonraki dönemde de, gezgin sirkini en büyük başarıları olarak kabul ediyordu. Ancak on dokuzuncu yüzyılın dikkat çekici kültürel emprezaryosu olarak Barnum’un ünü, özellikle, Charles Sherwood Stratton ya da kendi taktığı isimle “General Parmak Çocuk”u ve Jenny Lind’i, yani “İsveçli Bülbul”ü dönemin eşsiz şöhretleri olarak sahnelemesinden gelir. Parmak Çocuk bütünüyle Barnum’un icadıdır. Barnum, 75 cm. boyundaki ve sekiz kilo ağırlığındaki çocuğu Connecticut Bridgeport’ta rastlantı sonucu keşfetti. Onu çalıştırıp Eros, Samson, Herkül, Robinson Crusoe, Kabil, Romulus, Büyük Frederick ve Napolyon gibi mitolojik ve tarihsel kişilerin taklidini yapmayı ve çeşitli numaralar yapmayı öğretti. Parmak Çocuk, önce New York’u, daha sonra da Amerika’yı ve Avrupa’yı büyüledi. Stratton yaşlandıkça şişmanladı ve minyatür görüntüsü halka eskisi kadar cana yakın gelmemeye başladı. Ancak Barnum, Parmak Çocuk’un 1863’de 80 santim boyundaki Lavinia Warren’la evliliğini sahneleyerek hem Parmak Çocuk’un meslek yaşamını yeniden canlandırmış hem de dikkat çekici kişiler kervanına Lavinia’yı eklemiş oldu. Jenny Lind, Avrupa’da zaten tanınmış bir şöhretken Barnum, ona Amerika’da 150 konser vermesi için 150.000 dolar gibi daha önce eşi görülmemiş bir miktar teklif etti. Lind’in soprano sesinin meleksi olduğu söyleniyor, kendisi de kadınsı saflığın, yardımseverliğin, masumiyetin ve dindarlığın cisimleşmiş hali olarak büyük saygı uyandırıyordu. Barnum Lind’in Amerika turnesi için düzenlediği tanıtım kampanyasını, Lind Amerika’ya gelmeden altı ay önce başlattı. Basına, onun Avrupa’daki gösterileri hakkında övücü yazılar

yazdırdı ve bir “Jenny Lind Şarkı Yarışması Ödülü” koydu. Düzenlenen yarışmada birinci olan güfte 200 dolar para ödülü kazanacak, bestelenecek ve Lind tarafından açılış resitalinde okunacaktı. Lind’i 20.000 kişilik bir kalabalık karşıladı. Histeriyi artırmayı amaçlayan Barnum, kalabalığın içine, üzerlerinde siyah takım elbiseler ve ellerinde birer demet kırmızı gül bulunan adamlarını yerleştirmişti. Lind, 1851’de yalnızca 95 konserin ardından turnesini kısa kestiği halde Barnum, bir yıldan kısa bir süre içinde 712.000 dolarlık bir gelir elde etti.

Bu arada, Matthew Brady’nin “Daguerrean Minyatür Galerisi” Broadway’de “Barnum Amerikan Müzesi”nin karşısındaydı. Halkla ilişkilerin değerini çok iyi bilen ve sahip olduğu şeylerin çekiciliğini artırmak için en son teknolojiyi kullanmaktan hiçbir zaman sakınmayan Barnum Brady’ye, Parmak Çocuk’un, Jenny Lind’in, Lucasy’lerin, Eng ve Chang’ın, Siyam ikizlerinin ve Parmak Çocuk’un düğününün fotoğraflarını çekti. Barnum’un *kartvizitini* ve Parmak Çocuk’la Lavinia Warren’ın *kartlarını* da Brady hazırlamıştı.

Kültürel emprezaryonun gücünün artması, kaçınılmaz olarak bir bağımlılık ilişkisi yaratmadı. Jenny Lind, sözleşmede yer alan konserlerin üçte ikisini tamamladıktan sonra, Amerika turnesini kendi kararıyla iptal etmişti ve onu durdurmak Barnum’un elinden gelmedi. Ancak tüm şöhretler Lind kadar şanslı değildi. Popüler müzik alanında Elvis Presley’in, menajeri Albay Tom Parker tarafından acımasızca sömürüldüğü kanısı yaygındır. Parker, Presley’in plakları, gösterileri ve eşyalarından büyük bir dilim telif hakkını kendine almıştır. Ayrıca 1960’ların başında Presley’i fazla sanatsal değer taşımayan, genel beğeniye hitap eden filmlerde rol almaya zorlayıp eğlence işinde daha genel bir yere oturtma planının, iyi sonuç vermeyeceği besbelli olan bu planın da mimarı Parker’dır.

Brian Epstein, 1967 yılında vakitsiz ölümüne dek Beatles’ın menajerliğini yaptı. Epstein’in menajer olarak grup üzerindeki etkisi, Parker’ın Presley üzerindeki etkisinden önemli ölçüde daha azdı. Yine de Epstein, 1961’de Liverpool’daki Cavern Club’da Beatles’ı keşfettikten sonra, grubun maddi konulardaki, turnelerle ya

da halka ilişkilerle ilgili tüm işlerini üstlendi. Beatles'ın ilk günlerindeki topluma sunulan yüzünün kurgusu, Epstein'in düşüncesinin ürünüydü. Örneğin ilk kez 1962'de grup üyelerinin sahneye takım elbiseyle çıkmaları, Epstein'in fikriydi. Beatles 1966'da artık turneye çıkmama kararı aldığında Epstein'in grup üzerindeki etkisi azalmıştı. Yine de grup Epstein'in ölümünden sonra kamudaki izleniminin yönetimi konusunda büyük zorluklar yaşadı. Lennon ve McCartney'in uyuşturucu kullandıklarını itiraf etmeleri pek çok hayran tarafından üzüntüyle karşılandı ve TV'de yayımlanan özel *Magical Mystery Tour* (1968), hem eleştirmenler hem de grubun hayranları tarafından anlaşılmaz bulundu. 1969'a gelindiğinde Beatles'ın kurduğu medya şirketi Apple'dan gelen paranın kaybedilmesi, Lennon'ı grubun iflas etme tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu söylemeye itti. Lennon, Harrison ve Ringo Starr'ın bulunduğu çözüm, müzik alanında çalışan Amerikalı girişimci Allen Klein'in grubun menajerliğini üstlenmesiydi. McCartney Klein'ı istemedi ve bu yüzden grubun öteki üyeleriyle arasında çıkan anlaşmazlık sonunda Beatles'ın dağılmasına yol açtı.

1970'lerle 80'lerde Pop, moda ve gençlik kültürü üzerindeki en büyük etkilerden biri, David Bowie'ydi. Bowie, bukalemun gibi düzenli olarak imaj ve tarz değiştirme eğilimiyle dikkat çekiyordu. 1966 ile 1970 arasında Bowie'nin menajerliğini yapan Ken Pitt, başlangıçta Bowie'yi derli toplu bir iyi aile çocuğundan Anthony Newley tarzı bir kabare şarkıcısına dönüştürmeye istekli görünüyordu ve utanç verici yeni single'ı "The Laughing Gnome"yi çıkarması için onu yüreklendirmişti. Pitt'in menajerliğinde Bowie, çağdaş bir folk-rock şarkıcısına dönüştü ve İngiltere'de en sevilen şarkılar arasında beşinci sıraya çıkan "Space Oddity" ile ilk büyük başarısını elde etti. Ancak albümü, iyi bir etki yaratamadığı için Bowie, Pitt'le yollarını ayırıp yeni bir menajerle, Tony Defries'le anlaştı.

Defries'in menajerliğindeki ilk albümü olan *The Man Who Sold The World* (1971) adlı çağdaş rock albümünün satış rakamlarının düşük olması, Bowie'yi gıpta edilecek bir tarafı olmayan tek şarkılık bir mucize rolünde kalma tehdidiyle karşı karşıya bıraktı. Ne

var ki Defries, Bowie'nin popüler kültürle denemeler yapma ve uğraşma merakını kullanmayı bildi. Bowie, kendini Pop etkilerinin fotokopisini çeken bir Xerox makinesine benzetiyor ve kültürel açıdan benzersiz bir bileşim ortaya çıkarıyordu. Defries, bu belirsizliği ve değişimi ifade etme yeteneğini, pazarlama stratejisinin ana ögesi yapmaya karar verdi. *The Man Who Sold the World* albümünün kapak resminde, Bowie bir elbise giymiş olarak görülüyordu ve Defries halkın hetero-kuralcılığın sınırlarına duyduğu giderek artan ilgiden yararlanarak Bowie'yi ilk biseksüel rock yıldızı olarak sundu. *Hunky Dory* (1971), Bowie'nin görüntüsünü kadınsılaştıran kapağı ve babalığı da, kendine gay partner arama gezilerini de görünüşte aynı içten coşkuyla kutlayan parçalarıyla cinsel belirsizlik imajını devam ettirdi. *Hunky Dory*, ticari açıdan başarılı oldu ve potansiyeli yüksek bir plak sanatçısı olarak Bowie'nin düzeyini yükseltti. Ancak Bowie'yi küresel bir olay haline getiren "Ziggy Stardust"ın yaratılması oldu. Ziggy Stardust, Bowie'nin "Nijinsky ile Woolworth arasında bir melez" diye tanımladığı, çift cinsiyetli, aşırı derecede frapan görünen bir tiptemeydi. 1960'ların geleneksel rock idolü, cinsel açıdan tutarlı bir başkaldırı figürüydü: Mick Jagger, Jimi Hendrix, Jim Morrison gibi. Ziggy Stardust'un çekiciliği, kısmen, topluma sunulan yüzünün tutarsızlığından geliyordu. Bowie, tarzı, kadınsılığı, erkeksiliği ve eşcinselliği bir kişilikte birleştirerek, toplumu kendine öykünmeye zorlamayan, aksine insanların cinsellik, iş ve aileyle ilgili bağlılıkların yavanlığından kaçmalarını sağlayan bir yüz yaratmıştı. *The Rise and Fall of Ziggy Stardust* (1972) ve bu albüme eşlik eden turneler, Bowie'yi dünya çapında rock yıldızlarının en üst katına yerleştirdi. Bu albümün arkasından *Aladdin Sane* (1973) ile *Diamond Dogs* (1974) geldi ve her ikisi de büyük ticari başarılar kazandı.

Ancak 1975'te Bowie'nin Defries'le ve Defries'le çalışan Maninman'la arası açıldı. Bowie, 1970'ten beri "köle gibi çalışıp hiçbir şey kazanamadığını" açıkça söyledi. Aralarındaki sözleşmenin yasal feshinin Defries için çok avantajlı olduğu genel bir kanıdır. Maninman'a Bowie'nin *Hunky Dory*'den *David Live*'a kadar olan telif haklarının yüzde 50'si ve buna ek olarak Eylül 1982'ye kadar tüm

kaynaklardan elde edilen tüm brüt gelirlerin yüzde 16'sı ödendi. Söylentiye göre toplantının ardından Bowie New York'taki apartman dairesine kapanıp bir hafta boyunca öfkeden ve üzüntüden ağlamış.

1970'lerin ortasında, Punk'ın yükselişi kültürel izlenim yönetimi açısından yeni olanaklar yarattı. Punk, hippilerin şiddete yer vermeyen yumuşak değerlerinin, 60'ların başarılı yorumcularının *nouveau riche* kendini beğenmişliklerinin ve 70'lerin Glitter kuşağının (Gary Glitter'dan) Büyük Guignol'unun antiteziydi. Punk, hiçbir zaman Woodstock'a gidemeyecek ya da kalabalık evlerde düşük ücretlerle geçinme angaryasından kaçamayacak işçi sınıfı gençliğinin hayal kırıklıklarını dile getiriyordu. Öfkeyi ve bastırılmış şiddeti ifade ediyordu. Ne var ki Punk aynı zamanda ticari bir uygulamaydı. En önemli Punk grubunun Sex Pistols olduğu söylenebilir. Sex Pistols'un arkasındaki kültürel emprezaryo, daha önce kısa bir süre New York Dolls'un menajerliğini yapmış olan ve Londra'da King's Road'da cinsel fantezilerin uygulanmasında kullanılan malzemeler satan bir seks butiği bulunan Malcolm McLaren'di. McLaren kendini Fransız Situasyonizmi'ne* adanmıştı. Gösterinin Pop kültüründe oynadığı ayrıcalıklı rolden hoşnuttu ve Situasyonizmin eski "Sıkıntı karşı-devrimcidir" sloganına inanıyordu. Grubun üyelerini, 1977 yılında adını Kışkırtıcılar olarak değiştirdiği butiğinden buluyor, onlara çarpıcı birer isim veriyor, prova yapacak yer buluyor ve yüz yüze gelme ve kendiliğindenlik gibi tanıtıcı değerini aşıliyordu. McLaren'in yaklaşımı, kültürel ve karşı kültürel saygınlığın yerleşik ölçütlerinin ne kadar geçerli olduğunu açıkça sorgulamaktı. Özellikle 1960'larda ve 70'lerin başında popüler kültürün halinden ve kendinden hoşnut hükümdarlarına dönüşen milyonlar rock gruplarına ve solo şarkıcılara saldırıyordu. Sex Pistols sokakların sesini duyurmak üzere tasarlanmıştı. Müzisyenliklerinin ve yüz yüze gelme tarzlarının zayıf olması, yalnızca dürüstlük ve kişisel tamlık izlenimlerini güçlendirmelerine hizmet ediyordu.

Sex Pistols sert bir biçimde dağılınca McLaren, grubun baştan beri bir kandırmaca ve maddi kazanç sağlama amaçlı bir araç oldu-

* Mevcut kurum ve yöneticilere karşı olan öğrenci hareketi. (y.h.n.)

ğuna medyayı ikna etmeye çalıştı. Bunu söylemesinin nedeni, medyayı ve hayranları başarıyla aldatmış bir kültürel emprezaryo olarak kendi rolüne dikkat çekmekti. McLaren pop müziğin değersiz olduğunu, başarının medyayı ve kamuyu yönlendirmeye bağlı olduğunu öne sürüyordu. McLaren'ın tasarladığı ve Julian Temple'ın yönettiği *The Great Rock 'n' Roll Swindle* (1979) adlı film, bu durumun tam boy popülist bir sunumudur. Film sadece kısmi bir başarı elde etti. Sex Pistols bir aldatmaca olarak düşünülmüş olsa da, özellikle "Anarchy in the UK", "God Save the Queen" ve "Pretty Vacant" gibi kimi şarkıları, 1970'lerin başında rock'ın tarif edilemez biçimde kendisinin parodisinin içine düşmüş olduğunu anladığının göstergesiydi. Punk, ekonomik büyüme hızının düşmesi sonucunda eğitimlerinin kendilerine sağladığı işleri bulamayacaklarını anlayan savaş sonrası nüfus patlaması kuşağının yeni hayal kırıklıklarını ifade ediyordu.

G. ŞİRKETLEŞMİŞ EMPREZARYO

Kültürel emprezaryo, bir sanatçıyla bir izleyici arasındaki cazibe zincirlerini kâr amacıyla yöneten bir kültürel aracıdır. Kültürel emprezaryolar şöhretlerin cazibesini artırmak için onları sansasyonelleşmiş koşullarda sunarlar. Şöhretimsiler bu kültürün aksesuarlarıdır. Kültürel emprezaryolar, şöhretimsilerin topluma sunulan yüzlerinin şekillendirilmesinde ve bunların kamunun zihnini meşgul eden yoğun, gelip geçici nesneler olarak sunulmasında çok önemlidir. Buna karşılık şöhretler kamu üzerinde daha kalıcı bir cazibe biçimini temsil ederler. Yirminci yüzyıl ilerlerken, kültürel emprezaryoların mesleki uygulamaları da kişisel değil, şirketleşmiş yönetim biçimini alma eğilimi gösterdi.

Hollywood'daki stüdyo sistemini düşünün. Sistemin kökleri sessiz film günlerine kadar gider. Fakat 1930'larda ve 40'larda, Irving Thalberg, Louis B. Mayer, David Selznick, Samuel Goldwyn ve Jack Warner gibi film kodamanları sistemi elden geçirip rafineleştirdi. İngiltere, aralarında Sir Alexander Korda ve J. Arthur

Rank'in bulunduğu stüdyo çarları yönetiminde aynı sistemin daha zayıf bir uyarlamasını geliştirdi. Hollywood sistemi, stüdyoyu ticari bir şirket olarak ele alıp prodüktörlerin ellerine muazzam güçler verdi. Prodüktörler, sözleşmeli oyuncuların başka stüdyolara ücret karşılığında kiralayabiliyor, senaryoları geri çevirebiliyor ya da yeniden yazabiliyor ve kendileriyle sözleşmesi olan yıldızların seçtiği projeleri veto edebiliyorlardı. Özellikle Thalberg, acımasız sertliği ve işle ilgili konularda demir gibi olan muhakemesiyle ün yapmıştı. F. Scott Fitzgerald *The Last Tycoon* (Son Patron-1941) romanındaki kodamanı ondan esinlenerek yazmıştı. Prodüktör asıl bağlılığının şirkete karşı olduğunu düşünüyordu. Gerekliğinde denetimi altındaki şöhretlerin çıkarlarını şirket yararından daha önemsiz görüyordu. Şöhreti temsil eden kültürel emprezaryo, artık şöhretin topluma sunulan yüzünün temsiliyle ilgili tüm öğeleri belirleyemiyordu. Daha 1930'larda film yapımı işinin ölçeği ve maliyeti, ürünün üretimi, pazarlaması ve dağıtımının bir şirket tarafından yapılmasını gerektiriyordu. Kültürel emprezaryoların rolü inceden inceye değişmeye başladı. Kültürel emprezaryolar, à la Barnum* her işi yapan şovmenler olmaktan çıktılar ve müşterilerinin çıkarlarını temsil eden ticari mümessiller haline geldiler. Bunun için kültürel emprezaryolar artık, müşterilerinin bir stüdyoya sözleşme yapmasını sağlıyor, belli projeler için onları rakip bir stüdyoya kir alıyor ya da özel halkla ilişkiler uygulamalarını yönetiyor, bir anlamda onları bir *meta* gibi satıyorlardı. Mümessille stüdyo prodüktörü arasındaki ilişki, şöhretlerin kariyerlerinin gelişmesinde çok önemli olmuştu. Stüdyo sistemi, 1960'ların ortasına kadar devam etti ve etraflıca düşünülecek olursa, bu sistemin sanatsal özgürlük üzerinde boğucu bir etkisi olduğu kabul edilir.

1960'ların sonunda bağımsız sinemacıların yükselişi stüdyo sistemine başarıyla meydan okudu. Ancak 1970'lerin ortasına dek süren görece kısa bir belirsiz bekleme döneminin ardından bağımsız filmlerin devrimi yavaş yavaş sona erdi. Temel ilkesi mümessille şirket arasındaki ilişki olan yeni bir müdahaleci denetim sistemi yükselişe geçti. *Flashdance* (1983), *Beverly Hills Cop 1* ve *2*

* Barnum tarzı. (y.h.n.)

(1984, 1987), *Top Gun* (1986), *Days of Thunder* (1990), *Crimson Tide* (1995), *Dangerous Minds* (1995) ve *The Rock* (1996) gibi filmlerin prodüktörü olan korkunç Don Simpson gibi kültürel emperzaryolar, bir filmin anlatısının, rol dağılımının, biçiminin ve hatta müziğinin belirlenmesinde dahi söz sahibi oldular. Ancak bu belirleme işini, sonuçta Disney, Seagram (Universal'ın sahipleri), Time Warner ve Sony gibi ana şirketlere hesap vermesi gereken stüdyolara danışarak yapıyorlardı.

Simpson, geniş kesimlerce, film yapımında “yüksek fikir”i yaratan kişi olarak kabul edilir. Bu kavramın Barry Diller tarafından 1970’lerin başında ABC’de program müdürü olduğu sırada ya da şu anda Disney film şirketinin başında bulunan Michael Eisner tarafından Paramount’ta çalıştığı dönemde yaratıldığını söyleyenler de vardır. *Yüksek fikir*’den kasıt, filmin anlatı içeriğinin izleyicilerin ilgisini çekecek şekilde hemen kavranacak tek bir basit fikre indirgenmesidir. *Top Gun*’ı geliştirme çalışmalarına katılan senaryo yazarı Chip Proser, Simpson’un ilk yüksek fikir derecesinin basitlik olduğunu anımsıyor. “Deri ceket giymiş, güneş gözlüğü takmış iki erkek, hayatınızda gördüğünüz en büyük, en hızlı, en lanet uçağın önünde duruyorlar.”⁸ Sonuçta, filmin öyküsü bu fikre dikkate değer ölçüde sadık kalmıştır. Çok tipik bir grup stajyer savaş uçağı pilotu birkaç hafta boyunca şiddetli bir hava savaşında birbiriyle rekabet ederler. Amaçları, gıptayla bakılan “Top Gun kupası”nı kazanmaktır. Kupayı alan kişi, çok kıyak bir iş olan Top Gun uçuş eğitmenliği işini kapacaktır. Filmdeki tek-boyutlu karakterler, başrolü hızın ve tehlikenin oynadığı bir desenin birer parçasıdır. Aslında yüksek fikir, karakterlerin en alt düzeyde geliştirilmesini, böylece karakterlerin fiziksel yönlerinin, özellikle de görüntülerinin ve davranışlarının en üst düzeye çıkarılmasını gerektirir. Müzik, mevcudiyeti, itici gücü ve tarzı oluşturmak için kestirme bir yoldur. Örneğin Paul Schrader’ın *American Gigolo* (1980) filminde Giorgio Moroder/Blondie’nin “Call Me” şarkısı, pahalı jigolo Julian Kay’ın (Richard Gere) günlük alışkanlıklarını göstermek için kullanılmıştır. Julian pahalı giysiler satın alırken, üstünü başı-

8. C. Fleming’de aktarılıyor, *High Concept* (Londra, 1998), s. 64.

nı düzeltirken ve Mercedes'iyile kadın müşterileriyle buluşmaya giderken fonda bu şarkı çalınmıştır.

Simpson, ürünü yerleştirmenin değerini anlamış ve yüksek-fikir filmlerini içinde hit olması muhtemel bir şarkı bulunan bir film müziği çevresinde yapılandırmıştı. Örneğin, Glenn Frey'in 'The Heat is On'u, *Beverly Hills Cop* filminin müziğindeki hit parçaydı; *Flashdance*'ın hiti, Irene Cara'nın 'What a Feeling' şarkısıydı; Giorgio Moroder/Tom Whitlock'un 'Take My Breath Away' şarkısı da *Top Gun*'ın bir numaralı hitiydi. Simpson, tanıtım amaçlı Pop videolarının ve MTV'nin, prodüksiyon açısından değerlerini önceden tahmin etmiş ve bunlardan etkilenmişti.

Şebeke televizyonu, *Blind Date*, *Who Wants to be a Millionaire?** ve *The Other Half* gibi yarışma programlarını geliştirirken yüksek fikir stratejisini kullanmıştır. *Who Wants to be a Millionaire?* Britanya'da geliştirilmiştir. Britanya'dan tüm dünyaya ihraç edilmiştir ve genellikle, yüzyıl sonunun en başarılı yarışma formatlarından biri sayılmaktadır. Gösterinin tamamı, basit bir ilke çevresinde gerçekleşir: Yarışmacılar, kendilerine 1 milyon sterlin kazanılabilecek bir dizi soruya yanıt verirler. Her bir turda sorular gide-rek zorlaşır ve yarışmacıların, sıkıştıkları takdirde stüdyo konuklarından ya da telefonla bir arkadaşlarından yardım isteme seçenekleri vardır. Ancak bu seçenekler bir kereliktir ve onları kullanıp tüketen yarışmacı kendi başına kalır.

Yüksek fikir, kültürel emprezaryonun sanatının ulaştığı en üst noktadır. Estetiği ve anlatı içeriğini piyasanın en düşük ekonomik paydasına indirger. Tek bir sansasyonel fikir saplantılı bir şekilde düşünülüp taşınarak tasarlanır, ama bu sırada kültür ya da toplum hakkında yorum yapma veya bunları düzeltme yönünde bir çaba gösterilmez. Yüksek fikir, içinde düşünöme yer olmayan kitle eğlencesi diye tanımlanabilir.

Örneğin Don Simpson'un eski ortağı Jerry Bruckheimer'in prodüktörlüğünü yaptığı *Armageddon* filmi 1998 yılının bir numaralı gişe filmiydi ve 202 milyon dolar hasılat getirmişti. *Armageddon*'un öyküsü kusursuz yüksek fikirdir. Devasa bir meteor dünya-

* Şu anda Türkiye televizyonlarında da "Kim 500 milyar ister?" adıyla gösterilen yarışma programı. (y.h.n.)

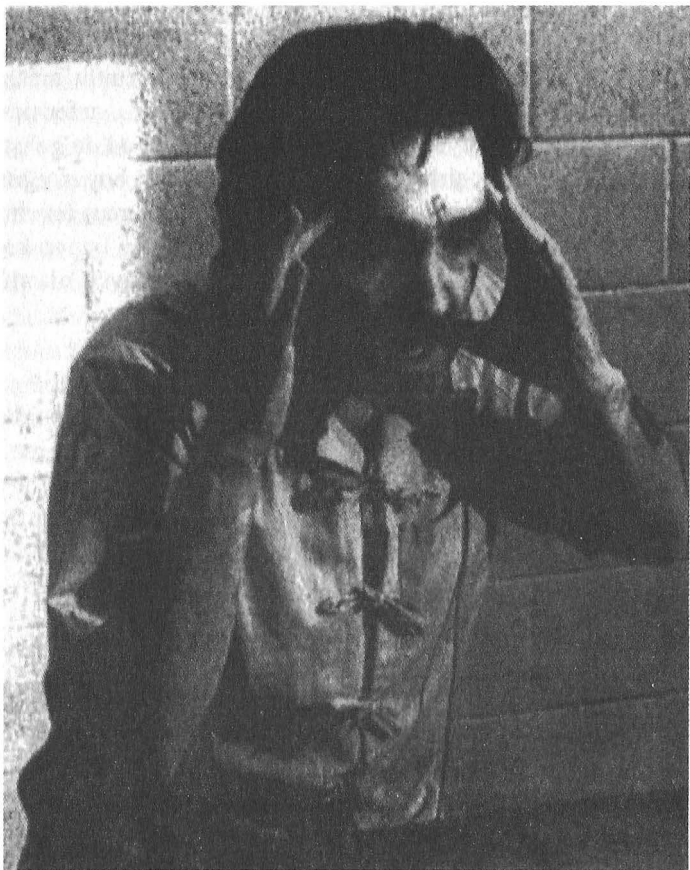
nın yörüngesine girmiştir ve çarpışma dünyanın sonu olacaktır. Bu basit ama sürükleyici konu, petrol çıkarma işinde çalışan kural tanımaz bir patlayıcı uzmanı olan Harry Stamper'ın (Bruce Willis) hikâyesiyle süslenmiştir. Pek akla yatkın görünmese de, meteoru yok edebilecek yegane savaş gereçleri uzmanları olarak Stamper ve ekibi belirlenir. NASA onları eğitip dış uzaya gönderir. Dış uzayda sahnelenmiş birkaç aksiliğin ardından, Stamper meteoru patlatıp dünyayı kurtarır, ama ne çare kendini feda etmek zorunda kalır.

Armageddon'da ve genel olarak yüksek fikir filmlerinde ilgi çekici olan, ayrılmaz bir parçaları olan tutuculuktur. *Armageddon* filmi, Stamper'ın petrol kuyusunu protesto eden bir grup Greenpeace üyesinin yerilmesiyle başlar. Stamper, kaba bireyciliğin klasik bir Hollywood örneğidir. Ancak hükümet açıkça başarısızlığa uğradığında dünyayı kurtarması için yardıma çağırılmıştır. Onu ve ekibini meteorun yolunu kesmek üzere uzaya götüren roketlerin isimleri "Özgürlük" ve "Bağımsızlık"tır. Stamper ile Liv Taylor tarafından canlandırılan maddiyatçı kızı arasındaki ikincil olay örgüsü de geleneksel aile değerlerini pekiştirir. Stamper şehit olunca, kızı Stamper'ın aksi mizaçlı üvey oğluyla yakınlaşır. Ben Affleck'in oynadığı genç de, kaba bireyciliğin Stamper'la aynı kalıptan çıkmış bir temsilcisidir ve bu da kızla oğlanın evlenmesini kaçınılmaz bir hale getirir.

Hollywood'un şirketleşmesine karşı bir tepki olmak zorundaydı. *Prima facie*, küçük bir yatırıma karşılık büyük kâr getiren *Blair Witch Project*'in (1999) başarısı, bağımsızların altınçağına geri dönüşü işaret ediyor gibi görünüyordu. Fakat 2001 ile 1960'lar arasındaki fark, şirketlerle onlara bağlı stüdyoların krizde olmamaları. Şirketlerin popüler beğeniyle temasının koptuğuna ya da estetik ve politik açıdan başka bir çağa ait filmlere para yatırdıklarına dair gerçek bir görüş yok. Bağımsızların yaptıkları, tüketici pazarında Hollywood'un fark edemediği boşluklara dikkat çekmek.

Hollywood şirketleri karşılıklarına çıkan bu zorluğa bağımsızları içlerine alarak karşılık veriyorlar. Şu anda Disney, Miramax'ın, Seagram, October'ın ve Time Warner da New Line Cinema'nın sahibi. Film yorumcuları, şimdilerde "Bağımsız-wood"un yükselişin-

den söz ediyorlar; Bağımsız sinemacıların yaratıcılık, risk almaktan çekinme gibi değerleri, ana şirketin zenginliği ve “yol göstericiliği”yle destekleniyor. Ama büyük olasılıkla bu mutlu bir evlilik olmayacak. Şirketin ticari mantığı yöneticilerin uzun vadede şirkete kâr sağlamalarını gerektiriyor. Bağımsız sinemacı ise tam ters bir mantıkla, estetik kaygıların yönlendirdiği bir mantıkla hareket etme zorunluluğu duyuyor. Ticaret mantığıyla estetik mantık arasında uzlaşmaz bir ayrılığın söz konusu olduğu durumlarda, zafer ticaret mantığının gibi görünüyor. Böylelikle Bağımsız-wood’da geliştirilen estetik değerlerin, şirket bilançosunun diktasına boyun eğmesi olasıdır. Şirketlerin şu anda film dağıtımı ve pazarlaması üzerindeki güçlerine bakılırsa, bağımsız sinemacılar, şirketten kopup kendi başlarına gelişmeye çalıştıkları takdirde, filmleri büyük olasılıkla popüler kültürün dış çerçevesiyle sınırlı kalabilir.



Hippi kült lideri ve katil Charles Manson hapisteyken.

IV Şöhret ve ihlâl

24 yaşında bir mühendis olan David Copeland, üç kişinin ölümüne, 139 kişinin de yaralanmasına neden olan bir dizi bombalama olayının ardından Haziran 2000’de Londra’da altı kez ömür boyu hapis cezasına çarptırıldı. Basının “Soho çivi bombacısı” adını taktığı Copeland, üç çivi bombası yerleştirmekten suçlu bulunmuştu. Copeland’ın 1999 Nisanında patlattığı son bomba, biri hamile bir kadın olan üç kişiyi öldürmüştü, onlarca kişiyi yaralamış ve sakat bırakmış, binlerce Londralıyı da dehşete düşürmüştü. Bombalardan iki tanesi, Brixton ve Brick Lane’deki siyah ve Asyalı toplulukları hedef almıştı. En fazla yıkıma yol açan üçüncü olayda ise, Soho’da gay mahallesinin göbeğindeki *Admiral Duncan* birahanesi bombalanmıştı.

Copeland'ın tutuklanma ve yargılanma sürecinin dikkate değer bir özelliği, yakalanmaktan ve medya aracılığıyla halk önünde yüceltilme olasılığından duyduğu apaçık coşkuydu. Polis, Copeland'ın tutuklandığı zaman “çok neşeli” bir ruh hali içinde olduğunu söylemişti. Copeland suçunu hemen itiraf etti. Ünlü olmak için yakalanınayı dört gözle beklediğini söyledi. Polise “Yıllardır bunun hayalini kuruyordum” dedi. “Yaptığım şeyleri yapmak, yakalanmak, mahkemeye çıkmak; benim kaderim bu. Eğer hiç kimse kim olduğunuzu anımsamazsa, varolmamışsınız demektir.” Sorgusu sırasında Copeland, üç patlayıcıyı nasıl yaptığı ve yerleştirdiği hakkındaki tüm gerçekleri vererek polise yardımcı oldu. Mahkumiyetini, gerçek benliğini saklayacağı bir meydan okuma olarak değil, aksine tüm dünya önünde gösteriş yapacağı bir sahne gibi görüyordu. Yargılanacağı düşüncesi onu çok sevindiriyordu ve başka gruplar, bombalama olaylarının sorumluluğunu üstlendiklerinde kendini “aldatılmış” hissettiğinden yakınıyordu.

Her intihar gibi her cinayet de kısmen bir muammadır. Dışarıdan bakıldığında, nedenler açık seçik gibi görünebilir, oysa bir insanı, başka insanların canını almaya ya da kendi yaşamına son vermeye iten zincirleme etkenler, son derece karmaşıktır. Basın, Copeland davasına yer verirken Copeland'a yöneltilen homofobi ve ırkçılık iddialarını kullandı. Copeland'ın, sağcı Nasyonal Sosyalist Hareket'in bir üyesi olduğu ortaya çıktı. Polis, Copeland'ın evinde yaptığı aramada, iki Nazi bayrağıyla bombalama olaylarının ve patlama kurbanlarının fotoğraflarından yapılmış bir kolaj buldu. Soruşturma sırasında Copeland, etnik azınlıklara ve gaylere duyduğu nefreti saklamadı. Erkek kurbanları için hiçbir pişmanlık duymuyor, yalnız *Admiral Duncan* patlamasındaki hamile kadının ölümüne üzüldüğünü belirtiyordu. İç İşleri'nin hazırladığı bir psikiyatri raporunda Copeland'ın homofobisinin bastırılmış eşcinselliğini gizlediği öne sürüldü. Bu iddia doğru olsun ya da olmasın, Copeland'ın gerçekten de beyaz ırkın üstünlüğüne inandığı ve homofobik olduğu görüşünü destekleyen çok sayıda kanıt vardır.

Ama belki de bu noktada durmak, öngörüsüzlük olabilir, çünkü bu görüş Copeland'ı *a priori* bir psikopat ve sosyopat olarak tanım-

lar. Sonuç olarak da Copeland'ın davranışları çözümlenirken, tıbbi tanıya kültürel ve sosyolojik inceleme karşısında ayrıcalık tanınmış olur. John F. Kennedy'nin ve Martin Luther King'in suikastlarını açıklamakta kullanılan "yalnızlık" kuramında olduğu gibi, Copeland, ırk ve cinsellikle ilgili hastalıklı sanrılarına yenik düşen, toplumdan soyutlanmış uyumsuz bir insan olarak sınıflandırılır. Böyle olunca da, dünyanın genel kurallarından metafiziksel olarak kopmuş bir çılgın ya da sapkın kategorisine konmuş olur. İnsanoğlunun farklı bir ırkına mensup bir halk şeytanı haline getirilir. Davranışları patolojik sayılır ve sıradan yaşamla davranışları arasındaki ilişki en alt düzeye indirilir.

Katiller, dünya dışı varlıklar değildir. Aksine, eğer insan psişesinin parçalı ve devingen olduğu yönündeki Postyapısalcı/Postmodern görüş kabul edilirse, o zaman dışsal koşulların parçaların düzenlenişini değiştirmesi sonucu herkesin belli koşullarda başkalarını öldürebileceği görüşüne varılır. Aynı şekilde, Ted Bundy, John Wayne Gacy, Ian Brady ve Myra Hindley, Peter Sutcliffe ("Yorkshire Canisi"), Fred ve Rosemary West gibi seri katillerin cinayetlerinden sonra sıradan toplumsal etkileşimlerini sürdürmeye rahatlıkla devam etmeleri de, adam öldürmenin kişiyi dışarıdan bakıldığında psikolojik açıdan anormal biri olarak tanımlamadığını akla getirir. Bu yüzden bulvar gazetelerinin "sıradan", "temiz" insanlarla cinayet işleyen "canavarlar" arasında yarattığı kutuplaşma, işe yaramaz.

Elbette Copeland kendini bir sapkın olarak görmüyordu. Kendisinin gerçek benliğiyle bağlantısının, diğer insanlara göre daha iyi olduğuna inanıyordu ve sonuçları her ne olursa olsun bu yakın teması ifade etmeye karar vermişti. *The Mirror* gazetesinde yayımlanan bir mektubunda, "Ben canavar değil, bir tür teröristim, inandığı şeyler için kendini öne atan biriyim" demişti. Copeland'ın eylemleri, bir karşı kahramanın öz-imağını akla getirir, çünkü o, inançlarının gereklerini uygulamaktan sakınmamıştır. Copeland inançlarını geliştirip uyguladığı için, kendini çoğu "sıradan" insandan daha tutarlı ve daha dürüst görüyordu.

Polis sorgulaması, Copeland'ın politik ve dini düşüncelerinin

tam olgunlaşmamış olduğunu ortaya çıkardı. Copeland, Hitler ve Saddam Hüseyin gibi birbirine uymayan faşist liderlere tapıyordu ve onları Stalin’le ve Amerikalı seri katil Henry Lee ile aynı kefe-ye koyuyordu. Bakış açısında tutarlı bir politik çözümleme ya da dönüştürme stratejisi yoktu. Kanıtlar, Copeland’ın zihnini meşgul eden şeyin politikanın kendisi değil, *per se*, aşırılık olduğunu ortaya koyuyordu. İnsani olmayan eylemlerle ün kazanan kötü şöhretli kişiler fantezilerini dolduruyordu. Copeland, kendini uyurgezerler ve ikiyüzlü insanlardan oluşan bir toplumda sürüklenip giden uyanık ve dürüst bir adam olarak kabul ediyor ve sıradan insanların genellikle fazlasıyla ürkek ve çekingen oldukları için yakalayamadıkları şeyi, şöhreti istiyordu.

Elimizde, şöhretin Copeland’ın zihnini ne kadar meşgul ettiği-ne ilişkin alışık olmadığımız kadar ayrıntılı bir resim bulunuyor, çünkü *The Mirror* gazetesi onun mahkeme gününü beklerken yazdığı özel mektuplardan kapsamlı parçalar yayımlamıştı. Mektuplar, Copeland’ın bir kadın mektup arkadaşı sandığı bir muhabire yazılmıştı. Ama bu kişi gerçekte onu kandıran bir erkekti ve mektupları *The Mirror*’a veriyordu. Copeland’ın altı aylık bir süre boyunca yazdığı mektuplar kendi şöhretine hastalıklı bir ilgi duyduğunu gösterir. Mektup arkadaşına sürekli web sitelerinde kendisiyle ilgili haberler ya da yorumlar olup olmadığını sorar. Kendisiyle mektup arkadaşının modern zamanların Bonnie ve Clyde’ı olabileceklerini hayal eder. Gazetelerin ön sayfasında fotoğrafı çıktığında, bu durumu onayladığını gösteren şeyler yazar. Mektuplarında, Copeland’ın İngiliz halkının gözünde şöhretli konumunu doğrulamak amacıyla tekliğini ve bütünlüğünü tespit etme kaygısı görülür. Copeland, “Bir sürü insan çok sıkıcı hayatlar sürüyorlar, her sabah kalkıp işe gidiyorlar; öldüklerinde onları özleyecek kimse olmuyor. Bu bana göre bir hayat değil,” diye yazar.

Şöhret yarışı her yere yayılmış olduğuna göre, Copeland'ın bombalama güdüsünün bir parçasını ün kazanma yönünde bir girişim olarak çözümlemek uygun olabilir. Kazanılmış şöhretin normal modeli, kamunun beğenisi ile tanınma ve aidiyet bağlarının âyinleştirilmesini içerir. Eğer "önemli kişi olma" arzusu "normal" yollarla gerçekleştirilmezse, kimi bireyler kötü şöhret yoluyla ünlü olmak için şiddet kullanma yönünde zorlayıcı bir eğilime sahip olacaklardır. Şiddet kullanmak, bireyin, sıradışı niteliklerini tanımadığı gerekçesiyle toplumdan intikam alma eylemi olarak yorumlanabilir. Unutulmamalıdır ki demokratik kültür bizi, herkesin önemli ve herkesin özel olduğunu düşünmeye teşvik eder. Hayatın gidişatı içinde bu beklentiler karşılanmadığında, birey güçlü hayal kırıklığı, reddedilme ve geçersiz kılınma duyguları yaşayabilir. Bu duygular topluma ya da toplumun "semavi" bir temsilcisine, yani bir şöhrette aktarılabilir. Bu nedenle, "anlamsız, dikkat çekici suç" denen şeyin ve pusuculuğun nedenleri araştırılırken şöhret yarışı belki de bir etken olabilir. Söylemeye gerek yok ki terörizm, adam öldürme ve seri cinayet olayları, şöhret yarışında kamunun beğenisini kazanamamaktan duyulan düş kırıklığının yansıması olarak yorumlanamaz. Her bir örnekte, bu gibi eylemlerin ardındaki nedenlerin ampirik olarak araştırılması gerekir. Bu araştırma, şiddet içeren davranışların, değişmez surette, aile, cinsellik, politika, iş yaşamı ve toplumsal yaşamın öteki ilgili kurumlarını içine alan psikolojik etkenlerin birbirleriyle karmaşık bir etkileşiminin sonucu olduğunu gösterir. Benim buradaki savım, şöhret yarışının, şiddet içeren kimi davranış biçimlerine yol açan bir etken olması nedeniyle toplumsal yaşamdaki bir kurum olarak kabul edilmesi gerektiğidir. Copeland'ın bombalama eylemleri yalnızca bir beğeni arayışı olarak kabul edilemez, çünkü bu olaylar onun hem kamu hem de basın tarafından bir şeytana dönüştürülmesine yol açmıştır. Öte yandan, Copeland'ın gazetelerde yayımlanmış anlatımları ışığında, davranışlarını bir tanınma arayışı olarak, özel ve sıradışı olarak kabul edilmek için bir strateji olarak yorumlamak akla yatkın olur. Modern toplu-

mun dinamiği, hepimizin şöhret yarışına bir ölçüde katıldığı anlamına gelir. Şöhret statüsüyle ilişkilendirdiğimiz kamusal beğenin ve kamu tarafından tanınmanın, ancak bir azınlığın elde edebileceği özellikler olduğu zaten bellidir. Çoğunluğun ise reddedilme ve geçersiz kılınma duygularının sıkıntısı çekiyorsa bile, bu duyguları toplumsal düzene tehdit oluşturmayan bir tarzda içselleştirdiği de bellidir. Bu bölümde incelemek istediğim önerme, kimi bireylerin reddedilme ve geçersiz kılınma duygularını toplumsal tanınmanın ve aidiyetin temsilcileri sayılan şöhretlere aktardıkları ya da bu duyguları dışsallaştırarak, özel niteliklerini fark edemediği için genel olarak topluma yansıttıklarıdır.

Freud, yaratıcı sanatçıları güdüleyen başlıca etkenin ün, zenginlik ve cinsel doyum elde etme arzusu olduğunu iddia ediyordu. Genel olarak söylersek, şöhretler sıradan insanlardan daha zengindirler, çekici eşlerle cinsel ilişki kurmak için daha çok fırsata sahiptirler, yasaların müdahalesinden kaçıp kurtulmak bakımından daha fazla güce sahiptirler ve en önemlisi toplum içinde daha kolay hareket ederler. Elbette bu, kamunun algılayışıdır ve şöhret statüsüne bu kadar gıpta edilmesinde ve onunla ilgili hayaller kurulmasındaki tek sebeptir. Şöhret olma arzusu, bir ölçüde, toplumsal uzlaşımın çürütülmesidir. Denebilir ki ihlâl, şöhrete özgüdür, çünkü şöhret olmak uzlaşım, sıradan hayatın dışında yaşamak demektir.

Bütün muhasebecilerin söylediği gibi, acı yoksa kazanç da yoktur. Şöhretler, zenginliklerinin, politik ayrıcalıklarının ve cinsel olanaklarının ortasında, kuşkusuz, şöhret statüsünün getirdiği ağır sorumluluğu da düşünürler. *Paparazzi* tarafından izlenmek, imza avcılarının tarafından sıkboğaz edilmek ve yabancılar tarafından hakarete uğramak, şöhretlerin ünleriyle ilişkili sık sık yineledikleri uzun yakınmaların başında gelir. Şöhretler âleminde eşler arası gerginlik, boşanma ve ailede geçimsizlik olayları ortalamadan daha yüksektir. Aynı durum akıl hastalığı ve ölüm oranlarında da görülür. Yükselme, Georg Simmel'in bireyin "radyoaktivitesi" dediği şeyi açıkça güçlendirir ve bunun yararları kadar kişisel bedelleri de vardır. Ancak şöhret yarışında kazananlarla kaybedenlerin oranına ve kazananların elde ettiği çok büyük maddi kazançlarla statüye bakıldı-

ğında, şöhret statüsünün nedenleri ve niçinleri belki de Britney Spears'i ya da Will Smith'i' geceleri uykusuz bırakmaz. Ama onların hayatlarıyla, çevrelerindeki zenginlikle, tadını çıkardıkları otomatik popülerlikle, önlerinde açılan kapılarla ilgili fanteziler, bir kısım hayranlarının uykularını kaçıır. Şöhrete duyulan açlık, geri kalanımızı sınırlayan sorumluluklardan ve kurallardan usanmışlığı yansıtır.

Kuşkusuz şöhret modern yaşamın büyük ölçüde arzulan bir özelliğidir, ancak kazanılmış şöhret yoluyla bunu elde etme olanakları kısıtlıdır. Şöhretlerin kendilerinin şöhret statüsünün tanıdığı ihlâl olanaklarını nasıl kullandıkları hakkında yorum yapmak konumuzla ilgisiz olmasa da, bunu şimdilik erteleyebiliriz. Öncelikli sorun, sıradan, gündelik kültürde şöhret statüsüne ulaşma arzusuyla ihlâl arasındaki ilişkiyi incelemektir.

B. BAŞARI AÇLIĞI VE SONUÇLARI

Sıradan insanların çoğu, *başarı açlığının* acısını çeker; bu, zengin ve ünlülerin tadını çıkardıkları türden maddi ve romantik başarı arzusunun giderilmesinde sürekli engellerle karşılaşılması sonucu ortaya çıkan psikolojik bir durumdur. Sıradışı, özel ya da eşsiz olarak tanınma yönündeki demokratik ideal, bürokrasinin varoluşu standartlaştırma ve tekdüzeleştirme eğilimiyle çarpışır. Elbette, bundan başarı açlığının mutlaka düşük öz-saygıya ya da şiddet içeren tepkiye yol açtığı sonucu çıkartılamaz, ancak yine de Robert Merton'un (Amerikan toplumundaki maddi eşitsizliğe saldırısının bir parçası olan) "suç ve Amerikan Rüyası" çözümlemesi, arzunun yasal fırsatı güçlü bir biçimde aştığı durumlarda, bireylerin arzularını gerçekleştirmek için yasadışı araçları kullanma eğilimi gösterdiklerini hatırlatır.¹ Yine de çoğu zaman, birçoğumuz, ailemiz, iş arkadaşlarımız ve dostlarımızla üne kavuşmayan ilişkilerimiz sayesinde tanınan ve saygın bir konum elde ederiz.

Paradoksal olarak, sırası gelmişken söylemekte yarar var ki, her

1. R. Merton, *Social Theory and Social Structure* (New York, 1968).

ne kadar hayranlar isteklerini gerçekleştirmek için kendilerine şöhretleri örnek alsalar da şöhretlerin kendileri sıklıkla başarı yorgunluğunun ya da başarı serabının kurbanlarıdır. *Başarı yorgunluğu*, arzuladığı topluma sunulan yüze kavuşmuş ve onunla birlikte tanınmaya ulaşmış olan bireyin, beğeniyi bir yük ya da verimin azalması olarak yaşadığı psikolojik bir durumdur. *Başarı serabı* ise, kazanılmış şöhretin sığ ve sahte olduğunun fark edilmesi anlamına gelir. Kurt Cobain, 1990'ların başında kitlelerin aşırı beğenisinden ve medyanın kendisini rahat bırakmamasından dolayı "İlk başta bunu asla istememiştim" diye yakınmıştı. Cobain'in intiharı, büyük ölçüde, şöhret kültürüne yabancılaşmasının bir ürünü olarak yorumlandı. Bu, başarı serabının aşırı bir örneğiydi. Bununla birlikte şöhretlerin ünden uzaklaşmaya çalışmaları istisnai bir durum değildir. Greta Garbo, Doris Day, Lon Chaney, Daniel Day Lewis ve Howard Hughes, değişmez surette gerçek benliklerini savunmak ya da geri kazanmak için bir girişimde bulunarak, şöhret spotlarından kendi istekleriyle çekilmişlerdir. John Lennon, ikinci oğlunun doğmasından sonra ailesiyle zaman geçirmek ve şöhret statüsünün getirdiği süslerden kurtulmak için stüdyoya girmeyi bırakmaya karar vermiştir.

Açgözlü toplum, bireylere zenginlik ve statü elde etmek için rekabet etmelerini buyurur, çünkü bunlar, toplumsal düzende farklılığın evrensel işaretleridir. Başarı açlığı, açgözlü toplumun doğal psikolojik sonucudur. Şöhretimsilerin ve şöhretoyuncuların çokluğu, anlamsız ve sıradan olayların, bireyleri şöhret kültürünün içine yansıttığı bir başarı belası sunarak, dikkatimizi bu psikolojik durumdan başka yöne çekebilir. Sözde olayların medyayı, haber yapma ve konunun uzmanı kesilme çılgınlığına itebildiği bir toplumda, her ne nedenle olursa olsun kamunun gözlerinin önünden geçen şöhretimsiler dizisi, mutlaka derme çatma ve değişken görünür. Andy Warhol'un o ünlü yorumu –herkes on beş dakikalığına ünlü olabilir –, Warhol'un sözde olayın ve şöhretimsinin amansız yükselişle eğlenişiydi.

Durum böyle olunca, şöhretimsilerin ve şöhretoyuncuların, popüler kültürdeki derin kayıp ya da yokluk duygusunu açığa vurduk-

ları yorumu yapılabilir. Örgütlü dinin ve cemaatin düşüşü kısmen bu kayıp duygusunun nedenidir. Weber sosyolojisinin öne sürdüğü gibi, dini inanç gelecek hayatta âdilane kurtuluş vaadinde bulunarak başarı açlığına çare olma işlevi görebilir. Örgütlü dinin düşüşüyle birlikte, güçlü romantik aşk ve maddi başarı, başarılı olmanın belirleyicisi haline gelir. Bunların topluma açıkça çok adaletsiz bir biçimde yayılmış olması da, başarı açlığının çağdaş kültürdeki genel psikolojik durum olduğu önermesini pekiştirir.

Başarı açlığını açgözlü toplumun genel bir belirtisi olarak tanı-
maktan, pek çok adam öldürme vakasında şöhret kazanma arayışı-
nın kanıtlanabilir dürtüsü olduğu önermesine geçiş yapmak, büyük
bir atlama gibi görünebilir. Ne var ki bu önerme cinayet konusun-
daki kriminolojik literatürde neredeyse tam anlamıyla kabul gör-
mektedir. Jack Katz'ın enfes suç fenomenolojisi, konumuza bir ör-
nektir.² Katz, yoksunlukla suç işleme arasında bağnazca kurulan
ilişkiyi eleştirerek işe başlar. Kriminologlar ve sosyal kuramcılar,
nesiller boyunca Robert Merton'un izinden gitmiş, şiddet içeren su-
çu doyurucu olmayan aile geçmişine ya da düşük sosyo-ekonomik
düzeyle gösterilen tepki olarak yorumlamışlardır. Katz, bu yaklaşı-
mı, suç işlemeyi suçlunun kendi açısından ele almadığı için eleştiri-
rir. Açgözlülüğü suçun başat güdüsü saymak doyurucu değildir,
çünkü çalınan mallar genellikle atılır ya da yok edilir. Kuralları çiğ-
neme arzusu, çoğunlukla ergenliğin ilk dönemlerinde, açgözlülüğe
dayalı şiddetli arzular içselleştirilmeden önce kendini gösterir. Suç-
luları yönlendiren, sıklıkla farklı olma, ün sahibi olma, sınırları aş-
ma, "yıldız olma – gerçekten, apayrı bir biçimde aşkın olma" yö-
nündeki ezici istektir. Bu sav, suç işlemeyi duygusal anlamdaki
suçluluğu ve yoksunluğu çağrıştıran yananamlarından kurtarıp,
ona şöhret yarışıyla ilişkilendirilen heyecan, zevk ve cesaret düzan-
lamalarını yeniden kazandırmayı hedefler. Suç işlemek, kısmen, öte-
kilerden üstün olduğunu gösterme arayışının, ötekileri kurnazlıkla
yenmek ve oyunun kurallarını kendi lehine çevirip galip gelerek
başkalarından üstün olduğunu göstermek için insanları aldatma is-
teğinin ifadesidir. Bu sav, düşük sosyo-ekonomik düzeyle açgözlü-

2. J. Katz, *Seductions of Crime* (New York, 1988).

lûge dayalı suç arasındaki çok eskilere dayanan ilişkiyi göz ardı etmez. Ancak sapkınlığın anlamının, sosyo-ekonomik verilerle nicel bir karşılıklı eşleştirme yapılarak değil, somut sapkın edimin *niteliğine* bakılarak incelenmesi gerektiğini bildirir.

Bu açıdan bakıldığında, pek çok suç eylemi daha anlaşılır hale gelir. Örneğin 1920'lerin ünlü Leopold ve Loeb cinayet vakasını düşünün. Bu olayda, Chicago Üniversitesi'nden iyi notlarla mezun olmuş ve önlerinde parlak birer gelecek bulunan zengin ve dışarıdan bakıldığında saygıdeğer iki kişi, bu mükemmel suçu işlemek için yola koyuldular. Leopold ve Loeb, 14 yaşındaki bir erkek çocuğu olan Bobby Franks'ı öldürüp cesedini bataklığa gömdüler ve fıdıye istediler. İşledikleri suç genelde *folie à deux* (iki kişilik delilik) olarak anımsanır. Leopold ve Loeb, kendilerinden başkasını düşünmeyen eşcinsel âşıklardı ve kendi başlarına büyük olasılıkla hiçbir zaman bir cinayet işlemezlerdi. Her birinin bireysel kişilik özellikleri bir araya geldiğinde karşı konmaz bir öldürme içgüdüğü yaratmıştı. İkisinin de paraya ihtiyacı yoktu. Amaçları, "Üstinsan"ın sıradan ahlâki düşüncelerin ötesinde yaşadığına dair Nietzscheci kuramın bir benzeri olan kuramlarını sınamak için polisi ve adli yetkilileri kurnazlıkla yenmek üzere tasarlanmış, hesaplı bir sınırları zorlama oyunu oynamaktı. Kamunun beğenisini kazanma istekleri kendine özgü bir biçimde içe dönüktü, çünkü bu istek kamunun suçu işleyen kişiler olarak onları tanıyamamasına bağlıydı. Burada tersine çevrilmiş bir şöhret güdülenmesi olduğu öne sürülebilir: Şöhret statüsünün tadının çıkarılması ve pekiştirilmesi, halk tarafından tanınmamaya bağlıdır. (Yeri gelmişken, İngiliz seri katil Dr. Harold Shipman da, görünüşe bakılırsa, kurnazlığıyla yetkilileri yenmekten zevk alıyor ve üstünlüğünü pekiştirdiğini hissediyordu.) Leopold ve Loeb, mahkemeleri sırasında, saplantılı bir halde zihinsel üstünlüklerini kendilerinden başkasına önem vermeksizin kanıtlama kaygısı içindeydiler. Her ikisi de medyanın kendilerine yoğun biçimde yer vermesinin tadını çıkardılar ve bunu, kamuda kendilerini göstermek ve zekâlarıyla savcılar alt etmek için bir fırsat olarak gördüler. Sonunda ikisinin de gerçek yüzü ortaya çıktı ve jüri onları suçlu buldu.

Patrick Hamilton 1948'de Alfred Hitchcock tarafından sinemaya uyarlanan *Rope* (İp) adlı oyununda, Leopold ve Loeb vakasının pek çok yönünü kullanmıştır. Öykü, erken olgunlaşmış, iki kibirli öğrenciyle, filmde James Stewart tarafından canlandırılan, öncele-ri okullarında eski yurt müdürü olan sonradan yayıncı olmuş biri arasındaki kedi fare oyunudur. Öğrenciler, kurnazlıklarıyla toplu- mu alt edebileceklerini göstermek için bir öğrenciyi öldürür, sonra cesedi bir sandığın içine saklayıp, sandığın üzerinde ölen çocuğun ailesine ve arkadaşlarına açık büfe akşam yemeği verirler. Ste-ewart'ın canlandığı Rupert Cadell karakteri, çocuklarla yemek yer ve yavaş yavaş cinayeti açığa çıkarır. Hitchcock, Leopold ve Loeb'in davasından çok etkilenmiş olsa gerek ki, *Strangers on a Train* (Trendeki Yabancılar-1950) filminde aynı konuya geri dön- müştür.

Daha yakın zamanda, hoş tavırlarıyla insanları kandıran, eği- timli seri katil Ted Bundy, yetkililerle benzer bir sınırları zorlama ve sahnelenmiş düzenbazlık oyunu oynamıştır. 1989'da elektrikli sandalyede idam edilen Bundy, suçlarının tamamını hiçbir zaman itiraf etmemiştir, ancak polis Bundy'nin 20-40 kadını öldürdüğünü tahmin etmektedir. Hepsi de genç kadınlar olan kurbanlarının ço- ğunluğu, orta ve üst orta sınıftan üniversite öğrencileridir. Bundy kuşkusuz cinsel güdülerle hareket etmiştir, fakat işlediği cinayetler aynı zamanda, kişinin konumunu ve yerini sonu gelmemecesine sorgulamasına yol açan alt orta sınıf aile geçmişinin de bir ürünü- dür. Bundy çocukluğunda bile, gerilimli statü kaygıları çekmiş gibi görünüyordu. Mahkumiyeti sırasındaki psikiyatrik incelemede, davranışlarının ardındaki önemli bir güdünün, yakalanmak ve böy- lece otoriteyi temsil eden kişilerle yüzleşmesine ve onları yenmesi- ne olanak sağlayacak bir biçimde yargılanmak isteği olduğu sonu- cuna varıldı. Bundy mahkemede kendi avukatlığını kendisi yaptı ve söylenenlere göre, davranışlarında kaygısız bir çekicilik vardı. Bir psikiyatri raporunda, Bundy'nin otoriteyi temsil eden kişileri ka- munun gözü önünde yönlendirme saplantısı olduğu, bunu bir "ge- rilim" filmi gibi gördüğü ve eylemlerinin hayatına mal olabileceği- ni muhakeme etme becerisinden yoksun olduğu iddia edildi.

Bundy, toplumdan önce kendine değer verme duygusuna verdiği onayı sergilemek için cinayet işleyen ve şöhret olmaya can atan, kasıntı ve aşırı cesur, narsistik bir kişilik gibi görünür.

Seri katillerin zevk ve ün için adam öldürdükleri tezi, en eksiksiz ifadesini Elliott Leyton'un çalışmasında bulur.³ Leyton, seri katilleri delirmiş bireyler olarak betimleyen tıbbi ve psikiyatrik modellerin sıklıkla kısıtlı ve yanıltıcı olduğunu ileri sürer. Bunun yerine seri katillerin çoğu zaman kendilerini içine sıkışmış hissettikleri zorlayıcı ve köstekleyici hayatlarından kurtulmaya çalışan insanlar olduklarını iddia eder. Süreğen bir başarı açlığı duygusunun pençesinde kıvranan seri katiller ve kitle katilleri, yakalandıkları zaman tüm dünya tarafından tanınma fantezilerine eşlik eden anlık saldırganlık patlamalarıyla doyum yaşamak isterler.

Leyton, Jack Katz'ın adam öldürmenin genellikle "haklı" olarak görüldüğü gözlemini de akıldan çıkarmayarak, cinayetin sıklıkla bir zafer ya da başarı olarak algılandığını öne sürer. Kapitalist kültür, saldırganlığı kendine döndürür ve duyguları bastırmayı kınar. *Goodfellas* (Sıkı Dostlar), *The Usual Suspects* (Olağan Şüpheliler), *The Rambo* (Rambo), *Lethal Weapon* (Cehennem Silahı), *Die Hard* (Zor Ölüm) filmleri, *NYPD Blue*, *Inspector Morse*, *The Bill* gibi TV programları ve suç romanları, modern toplumu herkesin herkese karşı acımasız savaşı olarak betimleyerek Hobbes'un sözleşme kuramını tersine çevirir. Bunların hepsi, temel kültürel kodları rekabetçi bireycilik, başarı saplantısı ve narsistik beğeni arzusu olan bir toplumsal düzenin belirtileridir. Leyton, şöhret statüsüne ulaşma arzusunu modern cinayetlerdeki güçlü bir dürtü olarak sunar.

Ama elbette nadiren tek, hatta birincil güdüdür. Leyton'ın, sosyolojik açıdan açgözlü kültürdeki biçim bozukluklarına vurgu yapması akla uygundur. Ancak psikiyatrlar da tanınmak için denetlenemez bir öldürme itkisi duymayı, psikolojik bir hastalığın, ego güvensizliğinin ve düşük öz-saygının bir belirtisi saymakta haklıdır. Durum böyle olduğu ölçüde de, öldürme itkisi sıklıkla ailedeki kötü muamele ve buna bağlı yoksunluk nedenleriyle ilişkilidir. Böylece, yasal olmayan yollarla tanınmışlığa ulaşma arzusu, ailevi

3. E. Leyton, *Hunting Humans*, (Toronto, 1995).

ya da ekonomik konumdan kaynaklanan bir sendromu telafi etme itkisi nedeniyle ortaya çıkabilir. David Copeland'a gelince, yargılama sırasında, Copeland'ın ergenlik döneminde ailesinde eşcinsellik alaylarına maruz kaldığı bildirilmişti ve bu, eşcinsellere karşı bir tepki oluşturmuş olabilirdi. Bu yaklaşım, adam öldürme dürtüsünde bir etken olarak kazanılmış şöhret kültürünü yok saymaz. Aksine, onun popüler kültürde genel olarak arzulanan bir hedef olduğunu doğrular ve belli türlerdeki adam öldürme davranışlarını ve kişiliğin oluşumundaki bozuklukları patojenik (hastalık yapıcı) aileye bağlar.

Suçlu bulunmuş katillerin pek çoğu, cinayeti şöhret kazanmak için bir araç olarak kullandıklarını itiraf etmişlerdir. 1957-8'de on bir kişiyi öldüren Charles Starkweather, yargılanma sürecinde delilik iddiasını kabul etmemiş, buna gerekçe olarak da toplumun deli bir seri katili anımsamayacağını söylemiştir. Starkweather, ekranın asi çocuğu James Dean 'le derinden özdeşleşmişti ve cinayetlerini, yaşamında yasal yollarla şöhret kazanma şansını kısıtlayan toplumsal sistemden intikam alma olarak kabul ediyordu. Birkaç yıl sonra Arthur Bremer Alabama Eyalet Valisi George Wallace'ı kendisinin de itiraf ettiği üzere şöhret kazanmak arzusuyla öldürdü ve sonra da Wallace'ın medyada, çok istediği üzere onun televizyonların en çok izlendiği saatlerde ekrana çıkmasını sağlayacak kadar ünlü olup olmadığı konusunda meraklanmaya başladı. John Lennon'un katili Mark David Chapman Amerikalı televizyon muhabiri Barbara Walters'a "Onu öldürerek onun ününe kavuşacağımı düşünüyordum ... Dünyadaki en büyük kişiyi öldürene dek ben Bay Hiç'tim" demişti.

İlginçtir, medya katilin şöhret isteğini gerçekleştirmesinde onunla işbirliği yapar. Örneğin, 1976'da Amerika'da ölüm cezasının yeniden yasallaşmasının ardından, 1977'de Gary Gilmore'un idamı, ülkede on yılın ilk idamıydı. Gilmore, idam mangası tarafından öldürülmeden önce on dört aylık bir süre boyunca, cezasının ömür boyu hapse çevrilmesi için yasal yardımı reddederek medyayı parmağında oynattı. Eyalet idamlarının yeniden canlanması yüzünden telaşa kapılan bir grup liberal avukatın ısrarlı istekleri üze-

rine infazın ertelenmesini isteyen Federal bir yargıcın çabalarını da başarıyla boşa çıkardı. Gilmore'un idam edilme hakkını savunması onu küresel bir şöhret yaptı. Norman Mailer bu davayla ilgili *The Executioner's Song* (Celladın Şarkısı) adında bir kitap yazdı ve daha sonra kitabın, başrollerinde Tommy Lee Jones ile Roseanne Arquette'nin oynadıkları bir filmi çekildi.

Mailer, cinayetten suçlu bulunmuş Jack Henry Abbott'un 1981'de hapishaneden salıverilmesinde de rol oynamıştı. Abbott, şiddet ve hapishane yaşamı konularında Mailer'a mektuplar yazmıştı. Roman yazarı Mailer, mektupların yazınsal bir değer taşıdığına karar verdi ve onları öven bir makale yazdı. Makale, mektuplardan bir örnekle birlikte *The New York Review of Books*'da yayımlandı. Makalenin gücü üzerine Random House tarafından Abbott'a, bir kitap yazması için 12.000 dolar avans önerildi. Mailer'la Random House'un güçlü destek mektuplarıyla birlikte bu kitap sözleşmesi, şartlı tahliye kurulunu Abbott'u salıvermeye ikna etti. Kısa süre sonra *In the Belly of the Beast* adlı kitabı yayımlandığında Abbott, Manhattan'ın yazın çevresi tarafından coşkuyla karşılandı. Daha sonra başrolde Peter Sellers'la filmi çekilen bir şöhret taşlaması olan *Being There* (Bir Yerde) kitabının ve daha başka kitapların yazarı Jerzy Kosinski, Mailer'a katılarak Abbott'ın yazınsal becerisini övdü. Sonunda kitabın 40.000'in üzerinde maroken ciltli kopyası satıldı ve kitap yazarına tahminen 500.000 bin dolar civarında bir kazanç sağladı. Ne var ki, Abbott, Utah Eyalet Hapishanesi'nden salıverildikten yalnızca bir ay sonra, New York'ta bir restoranda, tuvaleti kullanma konusunda çıkan besbelli çok anlamsız bir tartışmada bir garsonu bıçakladı. Abbott kaçtı, ama iki buçuk ay kaçtıktan sonra yakalandı, yargılandı ve cinayetten suçlu bulundu. Gilmore gibi Abbott da küresel şöhrete ulaştı. Kimileri onu, yetişkin yaşamının büyük kısmını hapiste geçirmiş ve bu süre boyunca, yetkililer tarafından psikolojisine zarar verecek biçimde aşağılanan acınası bir kurban, işkence görmüş bir dâhi olarak yorumladılar. Başkaları, doymak bilmeyen öldürme açlığını gidermek için New York yazın çevresini acımasızca kullanmış ahlâksız bir dolandırıcı olarak görüp dikkate almadılar.

Medyanın şöhretli suçlularla işbirliğinin ilginç bir yönü de medyada yer alan özel röportajın gelişimidir. Oklahoma City'deki Alfred P. Murrah Federal Binası'nı bombalayan Timothy McVeigh, *Newsweek*'e kapak yapılmıştı ve kendini olumlu bir ışıktta göstermek için kendisiyle yapılan röportajı kullandı. Röportaj, kamunun onu algılayışını hafifletmek için avukatıyla birlikte geliştirilmiş kampanyanın bir parçasıydı. McVeigh, ABC'den Barbara Walters ve Diane Sawyer, NBC'den Tom Brokaw ve CBS'den Dan Rather gibi ünlü röportajcıları içeren bir listeden kendi seçtiği bir isimle bir saatlik bir görüşme yapma hakkını elde etmek için dilekçe verdi, ama isteği kabul edilmedi. Ne var ki mahkeme, biraz tartışmalı bir şekilde, McVeigh'in idamının Alfred P. Murrah bombalama olayının kurbanlarının ailelerine kapalı devre televizyon sistemiyle canlı olarak aktarılmasını kabul etti.

McVeigh, çağdaş zamanlarda şöhretini, kamunun büyük ilgisini çeken bir *cause célèbre** olarak sunan tek kötü şöhret değildir. "Unabomber" adıyla anılan Theodore Kaczynski, *The New York Times*'a manifestosunu yayımlamasını, yoksa tekrar öldüreceğini bildiren bir ultimatoma vermişti. Kaczynski, kendini imajına önem veren biri olarak gösteriyordu ve ününün, ölümsüzlük iddiasının gereğince beğeniyle karşılanması için kamusal kültürde yükselişinin ayrıntılarını düzenlemek onun için önemliydi. Neal Gabler'e göre, McVeigh de Kaczynski de yeni bir filmi tanıtan şöhretler gibi davranıyorlardı.⁴ "Başarı"larını kamuya sunduktan sonra "kahramanca" davranışlarını açıklamak ve aklamak için televizyonların en çok izlendiği saatlerde kendilerini ekranda göstermek istiyorlardı.

Bireycilik kültürünün Amerika'dakinden daha zayıf olduğu iddia edilebilecek olan Birleşik Krallık'ta, katil şöhretler medyadan Amerika'daki kadar ilgi görmezler. Bu, İngilizlerin, şöhretli katillerin medya tarafından sunumuna bağışlıkları olduğu ya da İngiltere'de katillerin tanınmak için cinayet işlemedikleri anlamına gelmez. 1960'larda kötü şöhretli Kray ikizleri çevresinde önemli bir şöhret kültü gelişmişti. Ron ve Reggie Kray'ın suç imparatorluğunun merkezi Londra'nın Doğu Yakası'ndaydı. Kray kardeşler ken-

* *cause célèbre*: (Fr.) Ünlü dava.

4. N. Gabler, *Life: The Movie* (New York, 1988).

dilerini işçi sınıfının kahramanları olarak sundular. İçinde büyü-
dükleri ortam, üne ve zenginliğe giden en kısa yollar olarak suçu ve
boksı görüyordu. İkizler, Londra'daki sinemacı şöhretlerle, Pop
şarkıcılarıyla ve sporcularla, özellikle de boksörlerle bir bağlantı
ağı kurdular. Çekiciliği, şiddet ve haraçla harmanladılar. Bilerek ve
isteyerek kendilerini efsaneleştirdiler. Kahramanca işledikleri suç-
ları ve bokstaki başarılarını anlatan, gazete kupürleri ve resimlerle
dolu defterler hazırladılar. Ronnie Kray, Chicago mafyasının sert
erkek imajından çok etkilenmişti ve kılık kıyafetiyle olsun, halk
içindeki davranışlarıyla olsun bu imajı taklit etmeye çalıştı. Doğu
Yakası'nda Kray kardeşler kendi bölgelerinin yönetiminde polisten
daha fazla söz sahibiydiler. Doğu Yakası'ndaki yaşamın geleneksel
dayanışma ruhunu simgeliyor, yaşlıları, zayıfları ve muhtaç durum-
dakileri gözettiklerini iddia ediyorlardı. Halk arasında yayılan efsa-
neye göre, Doğu Yakası'ndaki sokaklar, Kray'ler zamanında her
zamankinden daha güvenli olmuştu. Elbette, burada gözden kaçırıl-
an nokta, davranışları göz korkutma, tehdit ve saldırıyla yöneten,
sistemli şiddet ağıydı.

İngiltere'de cinayetlerin azalmasıyla ilgili ünlü makalesinde
George Orwell, klasik İngiliz cinayetinin öteki uluslardaki cinayet-
lerden ulusal özelliklerle ayrıldığını iddia etmişti.⁵ Orwell'e göre,
İngiltere'de cinayet genellikle önceden tasarlanır ve ayrıntılara dik-
katli bir özen gösterilmesini gerektirir. Cinayetin ardındaki güdü,
tipik olarak, şehvetle para hırsı arasında bölünmüştür. Katil genel-
de erkektir, metresiyle birlikte olup evi ve birikmiş parayı ya da
borsadaki veya sigorta poliçesindeki nakdi almak için karısını öldü-
rür. Orwell, belki de bu ahmakça akıl yürütme biçimiyle, İngilizle-
rin cinayeti zinadan daha az utanç verici bulduklarını belirtir. Kati-
lin kim olduğu, yavaş ilerleyen bir süreç sonunda, ilahi takdir en
sonunda planlamada önceden görülemeyen ufak bir yanlışı göster-
diğinde ortaya çıkar. Orwell, bu ayrıntılar yerli yerine oturduğunda,
cinayetin akılda kalıcı olması ve hem kurban hem de katil için acı-
ma duygusu uyandırması için gereken dramatik ve trajik özelliklerle-

5. Orwell'in ilk kez Şubat 1946'da *The Tribune*'de yayımlanan makalesi, *The Decline of the English Murder and Other Essays*'in Penguin baskısından bulunabilir (Londra, 1965).

re sahip olduğunu öne sürmüştür. Orwell'e göre, İngiltere'de cinayetin altınçağı kabaca 1850-1925 arası dönemdir. Bu dönemin şöhretli katilleri arasında Rugely'li Dr. Palmer, Karındeşen Jack, Dr. Crippen, Neil Cream ve Edith Thompson ile Frederick Bywaters vardır.

Orwell'in tartışması aslında İngiliz darkafalılığına ve burjuva güvensizliğine karşı akıllıca gizlenmiş bir saldırı ve Amerikanlaşmaya karşı bir eleştiriydi. Orwell, İngiltere'de cinayetin, kendiliğinden şiddet ve anlık zevk gibi Amerikan değerleri içinde boğulma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu öne sürüyordu. Örnek olarak da kendi zamanının "Yarık Çene Cinayeti" adıyla anılan olayını gösteriyordu; olayda, ordudan ayrılmış Amerikalı eski bir askerle İngiliz bir striptiz dansçısı, 1944 Ekiminde görünüşe bakılırsa heyecan yaşamak için, önceden tasarlamadıkları bir saldırı ve cinayet bozgununa karışmıştı. Amerikanlaşma tehdidine duyarlı olmakla birlikte İkinci Dünya Savaşı'nın kritik bir anında İngiliz-Amerikan ilişkilerini zora sokmak istemeyen İngiliz basını, katilleri tüketim kültürünün, anlık zevkin en üst düzeyine ulaşma arayışıyla hareket eden ahlâksız sonuçları olarak sundu.

Orwell'in makalesinde, adam öldürme konusundaki geleneksel değerlerin korunmasını desteklemesinde kendini gösteren şakacı ton, yazarın muziplik yaptığını ortaya koyar. Yine de savaş sonrası ortaya çıkan eğilimler Orwell'in tezini yanlış çıkarmıştır. Hem İngiltere'de hem de Birleşik Devletler'de "heyecan için" bir anda karar verip adam öldürme vakaları gerçekten görece az görülür.

Benzer biçimde, sırasıyla Michael Ryan, Thomas Hamilton ve David Copeland tarafından yapılan Hungerford (1987), Dunblane (1996) ve Soho (1999) katliamları gibi, isimsiz kurbanlara karşı kitlesel saldırganlık patlamaları da, medyanın çağdaş kültürün tam bir anarşi ve ahlâksızlık durumuna doğru kaymakta olduğu yönündeki ahlâki telaşını düzenli aralıklarla tazeler. Ancak bunlar, yine de daha geniş adam öldürme örnekleri içinde istatistiksel açıdan göz ardı edilebilirler. Cinayet kurbanlarının ve katillerin çoğu, birbirlerine akrabalık ya da evlilik bağlarıyla bağlıdırlar. Yine de Leyton, dikkat çekici kitlesel ve seri cinayetlerin sayısının artmakta olduğu-

nu, ayrıca şöhret kültürünün bu eğilimin artışıında nedensel bir önemi olduğunu öne sürer. Kamu tarafından tanınmak ve kötü şöhrete ulaşmak için adam öldüren bir modern katil soyu türemiştir.

Elbette kitlesel ve seri cinayetlerin hepsinin kötü şöhret arayışıyla yeterince açıklanabileceği çıkarımında bulunmak hata olurdu. Konunun önemi, bu tür bir incelemenin çağdaş cinayette dikkate değer bir türü açıklamaya yardımcı olmasıdır. Bu önermenin önemi, başarı açlığının üstesinden gelinemez gibi görüldüğü kimi vakalarda, kamu tarafından tanınmak amacıyla bir strateji olarak kötü şöhretin izlenebileceğini göstermesidir. Kötü şöhret ayrıca “istenmeyen şöhret” olarak da tanımlanabilir. Suçlunun yaşamında başarı açlığının kabul edildiğini ve istenmeyen bir biçimde de olsa kamu tarafından tanınma isteğini gösterir. Ancak kimi insanlar kötü şöhrete, onlara anında kamusal tanınma ve şöhret sağladığı için gıpta eder.

C. KARŞI KAHRAMAN

Kötü şöhret, zorunlu olarak kişi kendisini abarttığı için kovalanıyor değildir. İstenmeyen şöhreti elde etmenin peşine, belki de toplumdaki gidişatın tatmin edici bulunmadığını gösterecek bir strateji olarak düşölür. Batı kültüründe karşı kahramana atfedilen dürtü sıklıkla budur. Karşı kahraman, geleneksel kahraman özelliklerinden yoksundur, çünkü gerçek benliği toplum tarafından damgalanmıştır, bu yüzden geleneksel kahramana verilen ödülleri alamaz. Damgalama, bireyin toplumsal hiyerarşi içinde düşük bir statüde bulunmasından ya da ifade ettiğı değerlerin topluma ters gelmesinden dolayı ortaya çıkabilir.

Mark David Chapman, John Lennon’u vurduğunda, J. D. Salinger’in kült kitabı *The Catcher in the Rye*’daki (Çavdar Tarlasında Çocuklar) (1951) yönergelere uyduğunu iddia etmişti. Amerikalı bir karşı kahramanı anlatan bu sıradışı, zorlayıcı roman, yarım yüzyıl boyunca okurların, özellikle de ergenlik çağındakilerin gözdesi oldu. Kuşkusuz Salinger’in kendisinin direngen münzevililiğinin de

romanın gizemine katkısı bulunmuştı. Salinger, denebilir ki, öteki yazılarını neredeyse damla damla akıtmıştır ve fotoğraflarının yayımlanmasına karşı çıkarak, kamunun önüne çıkmaktan kaçınarak ve haber değeri taşıyan konuların duyurulmasını yasaklayarak insafsız bir mahremiyet kuralı uygulamaktadır. Salinger, tanıtıma aç romancının antitezidir. John Updike, Saul Bellow, Salman Rushdie, Philip Roth, Jeanette Winterson, Martin Amis, Peter Carey, Tom Wolfe ve Jay McInerney gibi başka popüler romancılar, yapıtlarının reklamını yapmak amacıyla röportajlara, sempozyumlara, sohbet programlarına, imza günlerine ve gönüllü halkla birlikte okumalara düzenli olarak katılırlar. Onların aksine Salinger, yayıncılık-taki tanıtım makinesinden uzak durur ve yapıtının kendi tanıtımını kendisinin yapmasını yeğler.

The Catcher in the Rye'ın kahramanı Holden Caulfield, savaş sonrası edebiyatın klasik kurgusal karşı kahramanıdır. Saygın toplumun değerlerine yabancılaşmıştır. Saygın toplumun bireylerini dürüstlük yoksunu olarak görür. Onlar, sahici hislerin zorunluluğundan çok, toplumsal sorumluluğun mekanik gerekliliklerine itaat ederler. T.S. Eliot'ın *The Hollow Men* (Sığ Adamlar) (1925) şiirinde olduğu gibi, toplum birbirine yaslanan "sığ", "içi doldurulmuş" insanların, "içi samanla doldurulmuş kafalar"ın bir toplamı olarak resmedilir. Salinger'ın romanı, toplumsal ve kültürel düzeni bozmak pahasına bile olsa kişisel bütünlüğün önemini gösterir. Eğer *The Catcher in the Rye*, karşı kahramanın en güçlü biçimde ele alındığı kurmaca yapıtlardansa, Salinger'ın şöhret kültürünü reddetmesinin onu çağdaş romancılar arasında karşı kahramanın önde giden cisimleşmiş hallerinden biri yaptığı söylenebilir.

Ken Kesey'in *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Guguk Kuşu) (1962) adlı romanının başkişisi olan Randle P. McMurphy, peygamberleşmiş bir başka karşı kahramandır; bir tımarhanedeki başkaldırısı 1960'ların karşı kültürü ve anti-psikiyatri hareketi tarafından coşkuyla karşılanmıştır. McMurphy ile otoriter hemşire Ratched arasındaki çatışma, akılcı örgütlenmenin akılcı olmayan sonuçlarını zekice canlandırır. McMurphy, çılgın ve sonuçta acımasız bir sistem içinde kapana kısılmış aklı başında bir asi olarak ortaya çı-

kar. (1975'te Milos Forman'ın yönettiği filmde Jack Nicholson'un McMurphy tiplemesi, sinema tarihinin en iyi karşı kahramanlarından biri olarak kabul edilir.)

Piyasa toplumu, başarıyı saygı ve zenginlikle ödüllendirir. Ancak eğer Marx'ın, Weber'in ve Freud'un iddia ettiği gibi bu değerler sonuç olarak aldatıcıysa, kapitalist kültürün yüce gayeleri, inançları ve hayalleri de birer yanılsama olmalıdır. Karşı kahraman, saygın kültürü yöneten ahlâki değerlerle kuralları birer yanılsama olarak algılayan bir birey olarak tanımlanabilir. Şiddet çoğu zaman karşı kahramanın iktidarın sınırsal yapılarını kırmak için kullandığı bir araçtır. Martin Scorsese'in 1970'lerin New York'undaki değerlere karşı yırtıcı bir saldırısı olan *Taxi Driver* (Taksi Şoförü) (1976) filminde Robert de Niro'nun canlandığı çocuk Travis Bickle, kendini, duyarsızlaşmış, kazanmaktan başka şey düşünmeyen asalakların yaşadığı bir kentteki tek duyarlı, soylu birey olarak düşünür. Travis, Jodie Foster'ın canlandığı yeniyetme fahişeyi savunmayı ve onu sıkıştıran bir pezevenk ve dolandırıcı çetesini ortadan kaldırmayı seçerek, ahlâkı düzeltmeye çalışır. Film tarihçisi David Thomson, De Niro'nun bedenine tabancalar ve bıçaklar bağlayıp saçını bir Mohikan gibi kazıdığı sahnedeki halini "kendini kırbaçlayan bir aziz"e benzetmiştir. Filmin son on beş dakikasında, Travis'in haklı bir katliam çılgınlığı içinde genelevi işletenleri ve pezevenkleri yok ettiği sahneler kesinlikle çok güçlüdür. Ancak Thomson'un da sonuç olarak belirttiği gibi "filmde ve düste hiçbir an yoktur ki *Taxi Driver*'da, Travis'in çalkantılı savaşından sağ kurtulduğu, bir kahraman olarak geri döndüğü ama yine de kendi dikiz aynasına akıldan çıkmayan bir yüz gösterdiği an kadar uğursuz ya da aşkın olsun."⁶ Öyleyse karşı kahraman, toplumu kurtarmak için ona karşı dehşetli bir savaş açar, çünkü toplum yüzünü anlık zevke, hazcılığa ve maddiyata dönmüştür. Buna karşı koymanın sonuçta bir faydası yoktur. Sahicilik arayışı, tüketim kültürünün sonu gelmez ticarileşmesi ve yapay iç gıcıklayıcılığı içine gömülmüş, batmış bir ahlâki dünyaya karşı bir jesttir.

Karşı kahraman Hollywood filmlerinde sıkça yinelenen bir te-

6. D. Thompson, *A Biographical Dictionary of Film* (Londra, 1994), s. 678.

madır. Konunun öteki örnekleri arasında *Rebel Without Cause*'daki (Asi Gençlik) (1955) rolüyle James Dean, *The Wild One*'daki (Vahşi Hücum) (1953) rolüyle Marlon Brando, *Bonnie and Clyde*'daki (1967) rolüyle Warren Beatty ve *Serpico*'daki (1973) rolüyle Al Pacino gösterilebilir. Clint Eastwood da bir dizi başarılı western filminde –*A Fistfull of Dollars* (Bir Avuç Dolar İçin) (1964), *The Good, The Bad and the Ugly* (İyi, Kötü ve Çirkin) (1967), *High Plains Drifter* (Onları Yüксеğe As) (1973), *The Outlaw Josey Wales* (1976) ve *Unforgiven* (Affedilmeyen) (1992) - aldığı rollerle özdeşleştirilmiştir. Karşı kahraman kavramı, haklı katletme kavramıyla yakından ilişkilidir.

D. HAKLI KATLİAM

Jack Katz, “Tipik cinayet suçu, ‘İyi’nin şu ya da bu uyarlamasını cisimleştirmek amacıyla bir kurban verme yönünde ateşli bir girişimdir” savını ortaya atarak “haklı katliam” [righteous slaughter] kavramını estetik düzeyden geri alıp somut toplumsal ilişkilerin içine yerleştirdi.⁷ Katz, akılcı adalet isteğinin şiddet içeren suçun arkasındaki itici güç olduğu önermesini savunuyor. Medyanın verdiği haberlerde şiddet eylemlerini “tesadüfi” veya “çılgınca” diye sunması ve kamunun algılamalarının da farklı olmaması nedeniyle, bu önerme genellikle gözardı edilir. Katz’ın savı ise, katillerin cinayet işlemlerinin genellikle bir nedeni olduğu ve öz-imaajlarında tipik olarak, algılanan bir aşağılanmanın ya da adaletsizliğin intikamını alan bir karşı kahraman bulunduğudur.

Elliott Leyton da bu sava yeni bir öğe eklemiş, kitlesel ya da seri katillerin yaptıkları haklı katliamların aynı zamanda şöhret kazanma yönünde birer girişim olduğunu öne sürmüştür. Bu tür cinayetler medyada sunulurken genelde göz alıcı, filmvari bir havaya büründürülür. Suçlunun zihninde de belki böyle bir şey vardır. David Copeland ve Ted Bundy ile ilgili tartışmaların da ortaya koyduğu gibi, katil kendini, kendi filminin başrol oyuncusu olarak kabul

7. Katz, *Seductions of Crime*, s.12

eder ve genellikle şöhrat statüsünü elde etmek ve kendiyle ilgili düşüncelerinin doğru olup olmadığını kamuda sınamak için yakalanma isteği duyar.

Karşı kahraman mitolojisinin bir parçası da karşı kahramanın bağlandığı değerlerin, sıradan toplumla, başkalarına anlatılamayacak ve başkalarınca anlaşılamayacak kadar zıtlaştığıdır. Toplum yanılısına kabilinden inançların, kanıların ve alışkanlıkların avı olarak algılandığına göre, karşı kahramana kalan tek seçenek kaçak avcı olmaktır. Bunun ötesinde, kaçak avcılık dürtüsü doyurulsa bile tanınma garantisi yoktur. Karşı kahramanın, haklı katliam eyleminin “hastalıklı” ya da “anlamsız” olarak yargılanabileceği sonucuna vardığı durumlarda, tercih edeceği seçenek intihar olabilir. Kimi durumlarda seri veya kitlesel cinayet intiharla son bulabilir. Hungerford katili Michael Ryan ve Dunblane katili Thomas Hamilton’un başına gelen budur. Öte yandan potansiyel ya da seri katil, intiharın yanlış tanınmaktan yeğ olduğu sonucuna varabilir. Katil kendini, algıladığı aşağılananmanın ve adaletsizliğin haklı olarak intikamını almasının toplum tarafından vahim biçimde yanlış yorumlandığı, trajik bir karşı kahraman gibi görür.

Leyton’un ele aldığı kitle katili Mark James Robert Essex bu duruma iyi bir örnektir. O sıralar medyada çıkan haberlere göre Essex, sekiz gün boyunca New Orleans kentine karşı tek başına savaş açıp kentte kargaşa yaratmış, topluma uyumsuz biriydi. Buradaki gerçekler yanlış anlamaya yol açmayacak kadar açık görünüyor. Essex, yeni yıl arifesi ile 7 Ocak 1974 arasında on kişiyi öldürdü, 23 kişiyi yaraladı ve milyonlarca dolarlık maddi hasara yol açtı. Kurbanların hiçbirini tanıımıyordu. Aksine kurbanlarını rastgele seçmiş gibi görünüyordu. Cinayetlerde hırsızlık ya da tecavüz olayı yoktu. Beyazların egemen olduğu medyaya göre, Essex tipik bir çılgın katil örneği idi. Bununla beraber Leyton’un gösterdiği üzere, gerçekler dikkatlice incelendiğinde ortaya medyanın yargısına ters, daha akla yatkın bir yorum çıkar. İlk olarak cinayetlerin arkasında açık ve yanlış anlaşılmalı yer bırakmayan ırksal bir dürtü yatmaktadır. Essex siyahtı. Evet, cinayet çılgınlığında kasıtsız olarak bir siyahı öldürmüştü, ama asıl hedefi beyazlardı.

İkinci olarak Essex, kurbanları arasında ayırım yapmayan bir katil olmaktan uzaktı, otoriteyi temsil eden kişileri ve yerleri hedef seçiyordu. İlk saldırısını New Orleans emniyet müdürlüğünün Merkez Hapishanesi'ne düzenlemişti. Polisi açık yerlere çekmek için kentin depolarını ateşe vermişti. Bunda başarılı olamayınca şehirdeki bir otele zorla girmiş, beyaz güvenlik görevlilerine ateş açıp birini öldürmüş ve on sekizinci kattaki bir odayı ateşe vermişti. Şiddetli yangın, itfaiye görevlileriyle polisi suç mahalline çekmişti. Sonunda Louisiana, Teksas ve Mississippi'den 600'ü aşkın polis ve bir de FBI'dan ve ordudan görevliler olay yerine çağırılmıştı.

Üçüncü olarak Essex'in sonuncu ve ölümcül hareketindeki tutumu, ulusal basında, hatta dünya basınında geniş yer tutacak bir olay yaratmaya niyetli olduğunu gösterir. Essex, kasten, imkânsızlıkla yüzleşmeyi istiyordu. Onunki bir savaş değil, sahnelenmiş, halka açık bir intihar eylemiydi. Besbelli Essex işlediği cinayetlerin ve ölümünün aşkın bir simgesel önemi olduğunu düşünüyordu. Önemli bir şeyi göstermek için öldürdü ve öldürüldü.

Essex'in çocukluğundaki hiçbir şey büyüdüğünde kitlesel bir katil olabileceğinin ipuçlarını vermiyordu. Leyton, Essex'in yetiştirilme tarzını "düşünceli", "ilerici", "şiddetten uzak" ve "ırkçılık içermeyen" sözleriyle betimler. Babası, küçük bir aile şirketine ustabaşı olarak çalışıyordu. Çocuklar, hayatta yükselebileceklerini düşünmeye özendirilmişti. Yine de kader Essex'e bir oyun oynadı. Essex 1969'da Vietnam'a savaşa gönderilmemek için gönüllü olarak Birleşik Devletler Donanması'na yazıldı. Acemilik eğitiminde Essex, dikkate değer bir asker olarak tespit edildi. Sonunda dış teknisyeni olmak için eğitim görmeye karar verdi. Bunda da başarılı oldu. Şefi onun "ümit vaat ettiğini" söyledi. Essex, dışçı olarak meslek sahipleri sınıfına girmeyi hayal ediyordu.

Essex'in oluşturma zorunluluğunu duyduğu topluma sunulan yüzde derinden yaralanmış bir gerçek benlik saklıydı. Onu sıkıştırmaya başlayan onuru kırılmışlık ve ezilmişlik duygusunu harekete geçiren bir ırk ayrımcılığına maruz kaldı. İsyan etti. Bir tartışma sırasında beyaz bir astsubaya vurdu. Savaş mahkemesine çağrıldı, izinsiz görevini bıraktı, ama mahkeme için kendi rızasıyla geri dön-

dü. Leyton, davayı “Kafkaesk” diye betimler. Essex ırksal tacize karşılık vermekten suçlu bulundu, ceza olarak iki aylık maaşına el konuldu, kışla hapsine mahkum edildi ve kadrosu düşürüldü. Kısa süre sonra Donanma’ya hizmet etmeye uygun olmadığı gerekçesiyle “adli azil” başvurusunda bulunması istendi.

Bundan sonra Essex en azından bir süre boyunca sır olur. Donanmadan ayrılır ve ayrılma nedenlerinden ötürü de açıkça aşağılanır. Bilindiği kadarıyla ailesinin yanına geri döner ve ara sıra New Orleans ve New York’a gizemli yolculuklar yapar, bunları “Donanma’daki eski arkadaşları ziyaret” bahanesiyle açıklar. Siyah devrimle ilgili yazılar biriktirmeye başlar. Polis raporlarında Essex’in Kara Panter hareketiyle ve “önemsediği kişiler” haline gelen sahtekâr siyah militanlarla bağlantı kurduğu tespit edilir. Essex benliğinde yavaş yavaş bir ırk savaşçısı öz-imağı geliştirir. Kendinden başka hiçbir şeyle ilgilenmemeye başlar, zekâsı ve başarıları açısından uygun bulunduğu bir düzeyde topluma yeniden katılma araçlarından giderek uzaklaşır. Önceleri klinik düzeyin altında, ama daha sonraları karşı koyamadığı ölümcül bir zorlanımla öfke duyar. Donanma tarafından reddedilmesinin ve içine düşürüldüğü kötü durumun, kökleşmiş beyaz ırkçılığını yansıttığına karar verir ve bu, hiç de akla aykırı değildir.

Kendinden başka bir şeyle ilgilenmemek ve öfke, genellikle kişinin gerçek benliğinin, başarı açlığının sıkıntısını çekmesinin yanlış olduğu sonucuna varmasına yol açar. Gerçek benliğin nitelikleri başkaları tarafından yeterince tanınmamaktadır, bu yüzden de bazı bireyler gerçek benliğin bir ölçüde değersiz olduğu şeklinde akıl yürütürler. Bu akıl yürütme şöyledir: Ya gerçek benlik bu dünya için gereğinden fazla iyidir ya da ötekilerle gerçeklik hakkında iletişim kurmak olanaksızdır. Bu gibi durumlarda, kişi öfkesini içine yöneltebilir ve bu da Durkheim’in koyduğu o ünlü isimle söylenirse, “bencil intihar”la benliği söndürmeye karar vermesiyle sonuçlanabilir.

Essex’in ciddi ve duyarlı bir genç adam olduğu bilinmektedir. Donanmadan ayrılışıyla cinayetler arasındaki davranışlarının bazı özellikleri, Essex’in intiharı düşündüğünü ortaya koyar. Essex,

tecrit edilmişti, bezgindi ve yeterince başarılı olamamanın yarattığı boğucu duyguların yükü altında eziliyordu. Ancak bunları gerçek benliğin yaratılıştan gelen hataları olarak kabul etmek yerine, beyazların sindirmesinin sonuçları diye akla uygun hale getirdi. 1974 yılında Essex, beyaz tahakkümünün tatsız bir gerçek olarak içine işlediği psikolojik bir ortamda yaşıyordu. Onu içinde bulunduğu durumdan kurtarabilecek olan yükselme yolları, ona kapanmış gibi görünüyordu. Her halükârda, Essex 1974'te yukarı çıkabilen siyah bir erkek olmanın çözümün değil, sorunun bir parçası olduğuna karar vermişti. Düşüncelerini, siyah kültürünü uyuşukluğundan kurtarmak üzerine odakladı. Özel olarak kendi aşağılanışını ve küçük düşürülüşünü, toplumsal bir protesto ve ırksal bir kışkırtma eylemiyle canlandırmaya karar verdi. Bu açıdan bakıldığında Essex'in ölümü bir "diğerkam intihar", yani topluluğun iyiliği için kendini yok etme örneği olarak yorumlanabilir. Beyaz eyaletin çok sayıda-ki silahlı, baskıcı araçlarına karşı duran Essex, insanlığa yakışmayan beyaz tahakkümüne meydan okumak amacıyla kendini feda ettiğine inanıyordu. Son hamlesindeki hemen herkesçe bilinen uzun süreli tutumu, Essex'in ölümünü şöhret olarak tanınma isteğine dönüştürmeye niyetli olduğunu akla getirir. Ancak bu tanınma, kişisel bir büyüklük kazanmaktan çok zulüm gören siyah nüfus adına istenmiştir.

Littletown'un Denver banliyösünde gerçekleştirilen Columbine Lisesi katliamı da yukarıdakine koşut bir örnek sunar. On sekiz yaşındaki Eric Harris ile on yedi yaşındaki Dylan Klebold, 20 Nisan 1999'da on iki okul arkadaşlarını ve bir öğretmeni silahla öldürdükten ve 23 kişiyi yaraladıktan sonra intihar ettiler. Geride herhangi bir not ya da açıklama bırakmadılar. Her ikisi de istikrarlı, görece zengin ailelerden geliyordu. Bir otomobile zorla bindikleri için aldıkları bir yıllık deneme cezası dışında, kayıtlarında şiddet ya da suç içeren herhangi bir davranış yoktu. Deneme süresinde her ikisi de danışmanlık servisinden zekâları ve içtenlikleri konusunda olumlu raporlar aldılar. Böyle bir katliamı yapma nedenleri ilk bakışta bir sır gibi görünüyordu.

Polis yaptığı araştırmada söz konusu iki öğrencinin okulda,

“Kara Dalga” olarak adlandırılan tarzı benimsemiş “Trençkot Mafyası” olarak bilinen küçük bir çete altkültürüne ait olduklarını tespit etti. Söz konusu “Kara Dalga”nın özellikleri, sağcı müzikler dinleme, ölüm saplantısı, koyu renk cenaze elbiselerine, beyaz makyaja ve simsiyah rujlara düşkünlüktü. Harris ve Klebold’un çılgın olayların elektronik müziği olan techno’ya ve şarkı sözlerinde neo-Nazi değerlerini onaylamakla suçlanan Alman endüstriyel rock grubu Rammstein’a hayran oldukları biliniyordu. Gençler ayrıca şarkı sözleri beyazların üstünlüğünü savunduğu, şiddeti ve ırksal nefreti özendirdiği için eleştirilen Skrewdriver, Razors Edge, Nordic Thunder, Brutal Attack ve Aggravated Assault gibi grupların yaptığı Gothick rock müziğini de dinliyorlardı. Ayrıca Trençkot Mafyasının öteki üyeleri gibi Harris ve Klebol da nazizme sağlıklı bir ilgi duydukları için sınıf arkadaşlarının sataşmalarına maruz kalıyordu. Basın, katliamın yapıldığı gün olan 20 Nisan’ın Hitler’in doğum günü olduğuna dikkat çekmişti.

Trençkot Mafyası’na karşı alayların ve sataşmaların başını çekenler sporcu topluluğuydu. Katliamın tanıkları silahlı gençlerin birkaç öğrenciye onları öldürmeye karar vermeden önce sporculardan olup olmadıklarını sorduğunu bildirdiler. Medya, cinayetlerin düzgün toplumun değerlerinden alınan bir tür intikam olabileceğini ileri sürdü.

Eric Harris’in “Rebdomine” ekran adını kullanan web sitesi, onun düzgün topluma derinlemesine yabancılaşmış olduğuna inanmak için ipuçları veriyordu. Sitede şeytan, silah ve kafatası yığınları resimleri vardı. Açıkça Kara Dalga imgelerinden fazlasıyla yararlanan bir şiiri, Harris’in “normal” kültüre karşı derin bir düşmanlık duyduğunu ortaya koyar:

Dünyanızı sallamaya geldim
İnancınızı sarsmaya geldim
lanetlenmiş İsa karşıtı
Yerimi almaya geldim
Sizin bilmediğinizim ben
Ben kontrolsüz aşırılığım
başkalaşmış huzursuzluk

Sizin beklemediğinizim ben
Sizin kıyametinizim
İşlenir nemiş inancınızım
devasa canavar
Ben Tanrı'nın gayrimeşru oğluyum
Şok dalgası
Kitlesele saldırı
Patlayan atom bombası
Tabancanın oğlu' geri döndü
Kargaşa-telaş
Direniş yok
Uzakta patlamalar
Kıyamet günü geldi
Alevden duvarlar
Duman dalgaları
Kimi suçlamalı
Çelikten dövülmüş
Demir irade
Beyinler için bok
Öldürmek için doğmuş
Herkes eşit
Ayrım yok
Tabancanın oğlu
Basit bir denklem
Tabancanın oğlu
Kader meselesi
Boyun eğmez hiçbir tanrıya, krallığa
ya da devlete
Dikkatli olun
Tabancanın oğlu
1 numaralı süper kahraman
Hoşunuza gitmedi mi, pekâlâ ...
ne yapacağınızı biliyorsunuz
Benim hiçbir şey hoşuma gitmiyor – EMİCİLER.

Bu şiire kendi söylediklerinden daha fazla bir şeyler eklemek, haricîten gazel okumak olur. David Copeland de İngiliz toplumunda kıyametimsi bir değişiklik yapmayı hayal ediyordu. Yetişkin toplu-

* "Son of a gun": (İng.) Erkekler tarafından yakın arkadaşlarına söylenen, Hergelle, Namussuz gibi kullanılan, kendi arkadaş grubu içinde onay almış mert, cesur, şakacı vb. anlamında argo hitap biçimi.

muna o zorlu geçişi (*rite de passage*) yapması gereken pek çok genç de aynı şeyi hayal eder. Ama çoğu, tıpkı anne babaları gibi, bu engeli aşar.

Elbette buradaki belirleyici soru, Harris'in, Klebold'un ve Cope-land'ın o adımı neden atamadıklarıdır. "Eric ve Dylan'a Gözyaşları" adını taşıyan oldukça cesur web sitesinde, katiller birer hiç ya da medya canavarı olarak değil, "akıllı", "komik", "yanlış yargılanmış", "yanlış anlaşılmış" acı çeken gençler olarak betimleniyor. Site, okulun verdiği rahatsızlığın ve öğretmenlerin yanlış algılamalarının da anlaşılması çağrısında bulunuyor. Bizi, Harris ve Klebold'u gözü dönmüş katiller olarak değil, toplumun kurbanları olarak görmeye çağırıyor.

Ancak söylemeye gerek yok ki tacizi protesto etmek için kitle-sel cinayetten başka yollar da var. Columbine katliamının tarzı, öldürme çılgınlığı ve okul arazisine yerleştirilmiş patlayıcılar da dik-kate alındığında, Harris ile Klebold'un tüm dünya medyasında yer bulacak çok büyük bir olay yaratmaya niyetli olduklarını düşündü-rüyor. Harris ve Klebold, ahlâki bir öfke nöbetinin başroldeki suç-lularını oynuyorlar. Modern estetiğin en sanatsal ifadelerinden biri olan İkinci Sürrealist Manifesto'da şöyle deniyordu : "En basit Sür-realist edim, eline bir tabanca alıp sokağa çıkmaya ve kalabalığa rastgele olabildiğince çok ateş açmaya dayanır."⁸ Harris ve Klebold Sürrealizm estetiğini biliyor olabilirler, ama André Breton'un, Sal-vador Dali'nin ve Tristan Tzara'nın müritleri oldukları söylenemez. Onlar gösterinin değerini anlıyorlardı, çünkü Falkland Savaşı'ndan önceki ve sonraki on iki ay içinde doğmuş bebekler olarak küresel savaşı ilk kez Körfez Savaşı (1991) sırasında gördüler ki orada da "akıllı bombalar" öldürmeyle acıyı birbirinden ayırmış görünüyordu. Onlar, yalnızca toplumun kurbanları olarak değil, görülmeye değer bir şiddet eylemi aracılığıyla küresel şöhrete ulaşmak isteyen kişiler olarak öldürdüler. Ancak "Eric ve Dylan'a Gözyaşları" site-sinin başarılı bir biçimde aktardığı bir şey, çiftin kırılганlığıdır. Harris ve Klebold, beyazların üstünlüğü ve karşı kahramanın haklı intikamı hakkında aldatılmaya karşı duyarlıydılar, çünkü büyük yıl-

8. S. Cohen ve L. Taylor'da aktarılıyor, *Escape Attempts* (Londra, 1976), s. 177.

dırma eylemleri yaşamışlardı ve haklı intikamı yücelten bir kültür-
de büyümüşlerdi. Birer erkek olarak, nitelikli danışmanların ya da
psikoterapistlerin yardımını alarak kırılganlıklarını dışsallaştırmak
onlar için zordu. Bunun yerine bireysel düş kırıklıklarını birbirleri-
ninkine kattılar ve görülmeye değer bir ihlâl eylemiyle acılarını bir
cause célèbre'e dönüştürmek için anlaşıma yaptılar.

Öyleyse ihlâl, kötü şöhrete kavuşmanın denenmiş ve sınanmış
bir yoludur. Başarı açlığı çeken bireylerin göze çarpan ya da büyü-
tölmüş kişilikler olarak medya tarafından tanınmasına ve kamusal
bir statü kazanmasına olanak verir. Karşı kahraman açısından, kötü
şöhret meşru bir hedeftir, çünkü toplumun değerleri yanılısama ola-
rak *a priori* reddedilir.

Seri ve kitlesel cinayet vakalarının artmakta olduğu yaygın bir
inanıştır. Belki başarı açlığının genelleştiği ve başarı kültürünün
yaygınlaştığı toplumsal koşullarda buna akılcı bir neden öne sürü-
lebilir. Buradan, kötü şöhretin, kamu tarafından tanınmak için kul-
lanılan daha yaygın bir araç haline geldiği çıkarımında bulunabili-
riz. Medya da sözde olayı ve şöhretimsiyi kamunun ilgisini çekme-
ye degecek nesneler olarak sunmakla bu sürece bir ölçüde katıl-
maktadır. Bireylerin meşru yollarla başarıya ulaşamadıkları durum-
larda, kimileri kamu tarafından tanınmak için gayrı meşru araçlara
başvurma eğilimi gösterecektir.

Bu sav, toplumun haklı intikama karşı tutumlarındaki bir belir-
sizliğe işaret eder. Her tür toplumun adam öldürmeyi kınadığını id-
dia etmek yanlış olmaz. Aynı zamanda Batı hukuku, bir bireyin suç
davranışını yargılarken kışkırtmanın ya da zihinsel dengesizliğin
hesaba katılmasına olanak veren hafifletici nedenler kavramını da
tanır. İngiltere ve Galler'de "McNaughton Kuralları" olarak bilinen
kuralların 1843'te yürürlüğe girmesiyle cinayet duruşmalarında de-
liliğin meşru bir savunma olduğu kabul edilmiştir. O sırada Daniel
McNaughton, Başbakan Sir Robert Peel'ı vurduğu yanılısaması
içinde, Peel'ın özel sekreteri Edward Drummond'u öldürmek su-
çundan yargılanıyordu. McNaughton, akli dengesinin yerinde ol-
madığı gerekçesiyle beraat etti. Bu vaka, İngiliz yasalarına "sorum-
luluğu azaltan durumlar" kavramının girmesine yol açtı. Sorumlu-

luğu azaltan durumlar, toplumun, akıl hastalığını ceza duruşmasında meşru bir savunma biçimi olarak kabul ettiğini belirtir. Elbette karşı kahramanın gözünde toplumun bakış açısı önemli değildir, çünkü şiddet eyleminin amacı, kamu tarafından tanınmak için bas-kın toplumsal değerlerin yanılsama açısından belirleyici niteliğini açığa çıkarmaktır. Bununla birlikte sorumluluğu azaltan durumlar ya da hafifletici nedenler gibi kavramların yasal olarak kabul edilmesi, haklı intikamın suç etiolojisinde* kültürel açıdan önemli olduğu hipotezini destekler. Çünkü şiddet eylemi kınanırken suçun işlendiği zamandaki zihinsel ve duygusal koşulların da dikkate alınması gereğini kabul eder. Elbette birini adam öldürmeye kışkırtan şeyin ne olduğu, o anki belli biyokimyasal, psikolojik ve sosyolojik etkenlerin birleşmesiyle ilgilidir. Ancak çağdaş toplumun kültürü, sorumluluğu azaltan durumların belirlenmesinde meşru bir et-kendir.

Leyton'un tezini destekleyen kanıtlar belli bir sonuca varmaz. Başarı açlığı durumunun ve haklı intikam kültürünün, kimi bireylerde kötü şöhrete ulaşmak için şiddet içeren suçları araç olarak kullanma eğilimi doğurduğunu öne sürmek akla uygun olabilir. Öte yandan başarı açlığı, otomatik ya da evrensel olarak bu sonucu doğurmaz. Üstelik başarı açlığının mantığa uygun nedensel etkenlerden biri olduğu kitlesel ve seri cinayet vakalarının sayısı oldukça azdır. Bu, başarı açlığının gündelik hayattaki davranışları şekillendiren sembolik önemini azaltmaz. İşte ya da aile ilişkilerinde fark edilmemenin düş kırıklığına ve kırıngnlığa yol açması, çağdaş toplumda sık karşılaşılan bir durumdur. Ne var ki orantılı olarak ifade edildiğinde, bu koşulun yarattığı bilişsel uyumsuzluk nadiren intiharla ya da başkalarına yönelik saldırganca patlamalarla sonuçlanır.

Tam tersine haklı intikam kavramı, adam öldürme eylemlerinde sıkça kullanılan bir savunmadır. *Dead Wish* (Kanun Benim) (1974), *Taxi Driver* (Taksi Şoförü) (1976) ve *Die Hard* (Zor Ölüm) serisi gibi Hollywood filmleriyle ilişkilendirilen haklı intikam kültürünün kamu tarafından tanınmak amacıyla gayrı meşru araçlara başvurma eğilimini desteklediği görüşü akla yatkındır. Ne var ki "öl-

* *aetiology*: (İng.) Nedenbilim.

dürme hakkı”nın belirsiz bir güdü olduğu ve yasal açıdan tanınmadan önce ayrıntılı tıbbi, psikolojik ve sosyolojik bir açıklama gerektirdiği unutulmamalıdır.

E. KÖTÜ ŞÖHRETİN CAZİBESİ

Kötü şöhretle ihlâl arasındaki bağlantı uzun zamandır bilinmektedir ve bohem kültüründe geniş çaplı bir biçimde incelenmektedir. Erving Goffman, olumsuz şöhretin genellikle damgalanmış olduğuna dikkat çekerken sapkınlığın statü elde etmek amacıyla olumlu bir yaşam stratejisi olarak geliştirilebileceğini de kabul etmişti.⁹ Goffman, toplumsal düzeni reddetmenin özellikle bohem çevrelerde, toplumsal bir saygınlığı olduğunu fark etmişti. Örnek olarak, suçluları, caz müzisyenlerini, gösteri dünyasındaki kişileri ve bütün gün kumar oynayanları veriyordu.

Bu tür bir toplumsal fail neden saygınlık statüsü elde eder? Toplumsal sapkınlık, sıradan toplumsal etkileşimi yöneten rol sınırlarının ötesine geçmeyi gerektirir. Sıklıkla, yasayı ihlâl etmeyi, kendine veya başkalarına zihinsel ya da fiziksel zarar vermeyi de kapsar. Miles Davis, otobiyografisinde, çocukken Dizzy Gillespie ve Charlie Parker gibi caz müzisyenlerinin kendisini büyülediğini anlatır. Sonunda kendisi de eroin bağımlısı olan Davis, özgürlüğü, uyuşturucuyu ve rastgele seksi öne çıkaran bohem caz yaşam tarzının çekimine kapılmıştı. Ama bir caz müzisyeninin yaşam tarzında onu en çok etkileyen, halkın önünde müzik yapmanın dönüştürücü kapasitesiydi. Davis, Charlie “Bird” Parker için şöyle yazmıştı: “Bird, saksofonunun ucunu ağzına aldığı anda değişirdi ... üzgün ve bitkin görünürken birdenbire sahip olduğu bütün güç ve güzellik içinden dışarı taşmaya başladılar. Çalmaya başladığı zaman geçirdiği dönüşüm çok şaşırtıcıydı.”¹⁰ İnsanın kendisinin ötesine geçmesi, sıradan toplumsal yaşamda rolünü oynayışını yöneten olağan sınırlamaların ve sorumlulukların dışına çıkması, alabildiğine baştan çıkarıcı-

9. E. Goffman, *Interaction Ritual* (New York, 1967).

10. Miles Davis, *Miles* (Londra, 1989), s. 48.

dır. Alkol ve uyuşturucu, ihlâli gerçekleştirmekte sıkça kullanılan araçlardır. Davis, Parker'ın sahnede genellikle sarhoş ve uyuşturucunun etkisi altında olduğunu belirtir. Sıradan toplumsal etkileşimin kısıtlayıcı sınırlarından kurtulmak için alkolle uyuşturucuyu deneyen bağımlı deha, Romantik kültürde güçlü bir temadır. Ancak toplumsal biçimin geliştirilmesi açısından sıradan toplumsal değerleri fazla kısıtlayıcı bularak reddeden, alkol ve uyuşturucunun yarattığı değişik halleri deneyen kültürel ihlâlcî kişilik, sıradan toplumsal yaşamda bir yandan kutlanır, öte yandan yerilir.

Marquis de Sade, Aydınlanma Çağı'nın çökmekte olan, son derece önemli kişisidir. Marquis de Sade, cinsel kabalığıyla kötü şöhrete kavuşmuş aristokrat bir şehvet düşkünüydü. On dokuzuncu yüzyılın ünlü Alman nöroloğu Richard von Krafft-Ebing, başkalarına acı çektirilerek kazanılan cinsel hazzı anlatmak için Marquis'in adından *sadizm* terimini türetti. Belki de Sade'ın yalnızca bir sadist olarak sunulması yanlıştır, çünkü onun cinsel yöneliminde mazoşizm de sadizm kadar önemli bir unsurdur. Her neyse, Marquis de Sade, Fransız Devrimi'nin talep ettiği standartlaşmaya, kişiliğin alçalmasına ve uygulamaya karşı koydu. Cinsel sapkın olarak ünü, bürokratik topluma başkaldıran karşı kahraman statüsüyle birbirine karıştı.

Lord Byron da şehvet düşkünlüğü ve ihlâl konusunda, hiçbir zaman Sade'in dengi olmamakla birlikte, cinsel özgürlükçü ve asi olarak onunkine benzer bir ün kazandı. Lord Byron'ın kötü şöhreti yaşamını çevreleyen skandallardan geliyordu: Fahişelerle düşüp kalkmak, zina, ensest ve sodomi. Ancak Byron'un romantik efsanesi, saygın topluma meydan okumasından ve Yunan Bağımsızlık Savaşı davasına hizmet ederken ölmesinden geliyordu. Byron'un kötü şöhreti kibar toplumu tehdit edecek kadar sansasyonel bulunmuş olmalı ki, ölümünden sonra yayıncısı John Murray, Byron'un el yazısıyla anılarını içeren iki cilt halindeki defterlerini kendi elleriyle yaktı.

Byron ve Sade aristokrattı ve ikisinin de aileden gelme şöhretleri vardı. Ahlâki ve kültürel ihlâlleriyle kazandıkları kötü şöhret, aileden gelme şöhretlerine gölge düşürdü. İkisi de genel olarak bi-

rer sınıf savaşıncısı olarak anlaşılmadılar. İkisi de yazılarıyla ve yaşam tarzlarıyla kamusal ahlâkı kınayan, topluma uyumsuz bireyler olarak kalıcı ün kazandılar. On dokuzuncu yüzyılda şöhret kazanma fırsatları arttı. Estetik, cinsel ve politik asiler kamuya hâkim olan ahlâki düzene savaş açtıkça, kazanılmış kötü şöhret kültürü de genişledi. Örneğin Baudelaire, ünlü bir bohem züppe kişiliği geliştirdi. Saçını yeşile boyadı, insan derisiyle ciltlenmiş bir kitabı olduğunu iddia etti, bebek eti yediğini söyledi ve insanların canını sıkmanın verdiği aristokratça hazzın başını döndürdüğünü güncelerinde itirafetti. *Les Fleurs du mal* (Kötülük Çiçekleri) 1857’de yayımlandığında yasaklandı ve Baudelaire aleyhine kamunun ahlâkını bozma suçundan dava açıldı. Altı şiir, mahkeme kararıyla suçlu bulunarak kitaptan çıkarıldı. Baudelaire, 300 frank para cezasına çarptırıldı. Dava, Baudelaire’in bir karşı kahraman olarak kötü şöhretine katkıda bulundu. İlginçtir, Baudelaire sanatsal yaratıcılığı harekete geçirmek için haşhaş ve afyon kullanımını eleştiriyordu. Uyuşturucunun hayal gücünü pohpohladığına ve alçalttığına inanıyordu. Bu arada, Coleridge ve De Quincey’in uyuşturucunun etkisi altındayken yazdıkları ünlü yazıları, “gerçek” sanatın daha deşersiz uyarlamaları olarak kabul edilir. Ne var ki Baudelaire’in kendi pelin otu bağımlılığı, uyuşturucuya karşı düşmanlığını kısmen yalanlar; Oscar Wilde da Paris’teki yüz kızartıcı sürgün yaşamında, pelin otu bağımlılığı geliştirmişti.

Edward dönemi İngilteresi’nde çeşitli rezaletler çıkaran kötü şöhretli şair, büyücü, pornografi yazarı, eroin bağımlısı Aleister Crowley de, geleneksel ahlâki ve kültürel sınırları fazla kısıtlayıcı bulanların arasında bir kült yarattı. Crowley’in “büyüsü”, doğunun batını tekniklerini, Golden Dawn büyüsünü ve cinsel büyücülüğü, çok geniş kapsamlı “Thelema kanunu”yla sentezlemeyi amaçlıyordu. “Thelema kanunu”, yirminci yüzyılda kötü şöhretin temeli sayılabilecek iki ilke üzerine kuruluydu: “Her erkek ve her kadın bir yıldızdır” ve “Bütün Yasa, İstedğini Yapmaktan İbaredir”. Crowley’in “büyüsü” her erkeğe ve her kadına kozmik önem veriyor, onları, Crowley’e göre toplumsal biçimi gereksiz yere sınırlayan ahlâki ve kültürel emirleri sorgulamaya ve ihlâl etmeye yetkili kılıyordu.

Genellikle bir yaşam stratejisi olarak ihlal ve kötü şöhretin işlenmesi, erkekler için, kadınlar için olduğundan daha kolay olmuştur. İmparatoriçe Josephine'in, Paris'te kendine bir dizi âşık bularak ve bir dizi cinsel skandal yaratarak Napolyon'u boynuzlaması ünlüdür. Sonunda Napolyon Josephine'i boşamıştır ve Josephine ondan bir derece duygusal ve maddi destek gördüyse de toplumsal saygınlığını yitirmiştir.

Sessiz film yıldızı Louise Brooks, F. Scott Fitzgerald'ın "Caz Çağı"ndaki özgürleşmiş "yeni kadın"ın ya da "hoppa"nın bir örneğiydi. Fakat sessiz çoğunluğun ahlâk kurallarına bağlı kalmamak için, stüdyo emirlerine karşı koydu. Tutumu, cinsel açıdan açıkça ihtiyatlıydı. Uzun süreli bağlılık onun planlarında yoktu. "Bütün erkekler kadınlardan nefret eder" diye düşünüyordu ve şöyle yazmıştı:

Yaşamının oldukça erken bir döneminde *ne düşündüğüme* değil, *ne yaptığıma* dikkat etmeyi öğrendim. Kendi kendime, sarhoş olmayacağımı, o itle yatmayacağımı ve her zaman cüzdanımı sarhoş olduğum zaman kaybedebileceğim Cartier sigara tabakasıyla ve pudra kutusuyla değil, daha küçük şeylerle doldurmaya bakacağımı söyledim. Ya da benim için iyi olacak bir adamla çıkarken kendi kendime büyüleyici olacağımı ve onu pohpohlayacağımı söyler, bu sırada da ona pis gerçekleri nasıl söyleyeceğimin provasını yapardım.¹¹

Brooks'un eylemle düşünce arasında yaptığı ayırım belki de erken bir feminist *cri de coeur* olarak okunmalıdır. Fallus-merkezli toplum, kamusal yüzlerini gerçek benliklerinden ayırmaları için kadınlara yoğun baskı uygular. Kadın şöhret söz konusu olduğunda, gerçek benlik üzerindeki baskı, çifte yabancılaşma sendromuna maruz kalır. Cinsiyet ayrımının toplumsal gereklilikleri şöhreti gerçek duygularından koparır, şöhret toplumun şöhret yüzüne yönelik beklentilerine yabancılaşır, gerçek benlik alakasız ya da yok edici olarak yorumlanabilir. Böylece kadın şöhretin üç katlı bir yaşamı olduğu söylenebilir: Kendisinin olduğu kişi, fethettiği erkeklerin onun olduğunu sandıkları kişi ve kamusal yüz.

11 B. Paris, *Louise Brooks*'ta alıntı yapılıyor, (Londra, 1991), ss. 393, 395-6.

* *cri de coeur*: (Fr.) Yüreğin haykırışı. (y.h.n.)

Brooks açısından rastgele cinsel ilişkiye girmenin, ifte yabancılaşma duygularıyla baş etmek için bir araç olduğu e sürülebilir. Sevgililer listesi, zamanın önde gelen erkek yıldızlarının listesi kadar uzundur. Aradaki fark, erkek yıldızların erotik yaşamlarının ge-lişmesine çoğunlukla gönülsüzce bir kınamayla izin verilmesine karşın, Brooks'un ahlâki bir cüzzamlı gibi eleştirilmesiydi. Hollywood prodüktörleri Brooks'un zeksından nefret ediyorlardı ve onun film kariyerini mahvettiler. Brooks, alkolizm, yoksulluk ve fuhuş batağında unutulup gitti ve sinema meraklıları tarafından ancak yaşamının son yıllarında yeniden keşfedildi.

Frances Farmer 1930'ların sonlarında Brooks'un kamusal görüntüsünü devraldı. Ancak film yıldızı olarak toplumdaki varlığı, altı yıl, 1936 ile 1941 arasında sürdü. Washington niversitesi'nde ğrenci olan Farmer, Howard Hawks'ın başladığı ve o kovulduktan sonra William Wyler'ın tamamladığı *Come and Get It* (1936) filmiyle ciddi bir takdir kazandı. Daha sonra vasat filmlerde oynamaya başladı ve bunların aleladediliği alkol sorunlarını ve erkeklerle ilişkilerindeki sorunları artırdı. Farmer, gittikçe sağı solu belli olmayan, dik başlı ve rahatsız edici biri oldu. Sonunda akıl hastanesine yatırıldı ve kendisine lobotomi ameliyatı yapıldı. Feminist sinema çevreleri, Farmer'a zamanının Randle P. McMurphy'si olarak büyük sayėı duyar. Farmer, 1950'lerin sonlarında birkaç televizyon filminde yeniden göründü, ancak sonra belirsizliğe gömüldü ve 1970 yılında 56 yaşında, erken öldü. Jessica Lange, Graeme Clifford'un *Frances* (1982) filmindeki Farmer rolüyle Oskar'a aday gösterildi.

Kötü şöhret, sıklıkla estetik kültüründeki değişikliklerle ilişkilendirilir. John Ruskin, James Whistler'ın *Nocturnes*'n gördüğünde, "kamunun yüzüne bir kap boyayı fırlattığını" söyleyerek ressamı karalamıştı. Bu, Ruskin'e göre, Whistler'in resimlerinin ih-ll ettiği geleneksel güzel sanatlar değerlerinin bir savunusuydu. Sonuçta açılan iftira davası Whistler lehine sonuçlandı ama bu sonuç ona yalnızca çeyrek peni tazminat kazandırdı, üstelik masrafları da denmedi. Bu gln karar, jürinin Whistler'ın iftira davası açmakta teknik açıdan haklı olduğuna inandığını yansıtıyordu ve ters bir biçimde Ruskin'in yargısını doğru çıkardı. Bu olay, güzel

sanatlar değerlerinin geçerliliğini sarstı ve sanatın doğası hakkında tartışma yarattı.

Marcel Duchamp'ın tüm kariyeri, *Sanat nedir?* sorusunun bir incelemesi olarak yorumlanabilir. Duchamp'ın *Nude Descending a Staircase* adlı resmi, 1913'te Uluslararası Modern Sanat Sergisi'ne konduğunda hayret ve öfkeyle karşılandı. Resmin insan biçimiyle hiç ilgisi yok gibi görünüyordu ve akıllara Duchamp'ın Kübizmin yoksulluğunu gözler önüne seriyor olabileceği geldi. Ancak 1917'de Bağımsız Ressamlar Topluluğu Gösterisi'nde patlak veren toplu çılgınlıkla karşılaştırıldığında, bu bir hiçti. Duchamp, "R. Mutt" takma adıyla sergiye *Fiskiye* adını verdiği "Bedfordshire" porseleninden arkası düz bir pisuvar sundu. Duchamp, kısmen, güzel sanatlar eleştirmenlerinin boğucu seçkinci değerlerine karşı bir feveran içindeydi. Ama aynı zamanda gündelik yaşamın estetikleştirilmesinin her yere yayıldığını vurguluyordu; bu nokta daha sonra Breton, Dali ve Man Ray gibi Sürrealistler tarafından benimse-nip geliştirildi. Bu tema, çağdaş sanatta da varlığını sürdürmektedir. Robert Mapplethorpe'un cinsel açıdan açık, homo-erotik fotoğ-rafları, Andres Serrano'nun *Piss Christ* ve *Milk Blood*'ı ile Karen Finley'in "beden sanatı" gösterileri, "yozlaşmışlık" suçlamalarıyla karşılaşmıştır. Bu gibi çalışmalar, edepliliğin ve gerçekliğin anla-mını sorgular, ama aynı zamanda da çağdaş sanatçının kötü şöhre-tin gelişiminde oynadığı rolü yansıtır.

Öyleyse kötü şöhret, hem kişisel şöhrete ulaşmanın hem de kül-türdeki bir dönüşümün kamu tarafından tanınmasının bir yoludur. Bu ikisi sıklıkla birbirine karışır. Oscar Wilde'ın 1870'lerle 1890'lar arasında yeni Estetik Hareket'i desteklemesi açıkça kendi-sini şöhretli biri olarak tanıtmalarının bir yoluydu. Dali, 1920'ler ve 30'larda Sürrealist hareketle ilişkilerinde benzer bir yol izledi. Ro-bert Mapplethorpe ve Andres Serrano konuyla ilgili daha yakın za-mandan örneklerdir. Kötü şöhret çevresinde kurulmuş kazanılmış şöhret kariyerlerinin sürdürülmesi genellikle zordur. Bireyin üze-rinde, birbiri ardına büyük ayıplar yapması için bir baskı vardır ve böylece giderek azalan kazanç etkisi kendini gösterir.

Bu bölümde şöhretin doğası itibarıyla ihlâlle bağlantılı olduğu

öne sürüldü. Bunun üç nedeni vardır. İlk olarak, şöhret bireyi sıradan toplumsal yaşamdan koparır. Şöhret olmak demek, farklı olarak tanınmak demektir. Seçeneklerin çoğalması ve yaşam tarzının esnekliği hem çekicidir hem de sorunlu. Şöhretlerin sıradan insanlara göre daha fazla parası, daha fazla eşyası, daha fazla cinsel ve toplumsal olanağı vardır, ama yine de şöhretler sık sık kendilerini kapana sıkışmış gibi hissettiklerinden ve “başarı serabı” sendromuna yakalandıklarından şikayet ederler.

Bu, beni ikinci konuma getiriyor. Şöhretin temeli, gerçek benliği mutlaka değiştiren bir topluma sunulan yüzün oluşturulmasındadır. Yaşama Bristol’de Archie Leach adıyla başlayan Cary Grant sürekliliği topluma sunulan yüzle gerçek benlik arasındaki uyumsuzluğa geri döndü. Kariyerinin büyük bölümünde Grant’ın topluma sunulan yüzü Archie Leach’in küçük düşmesiyle ilgili derin kaygıları gizledi. Grant, kendi sözleriyle “Yıllar boyunca birçok sorunum oldu, ama bunlar, Archie Leach’in sorunlarıydı Cary Grant’ın değil,”¹² diyordu. 1950’lerin sonunda Grant’ın LSD alma kararı, bu sorunların bazılarını yatıştırma girişimi gibi görünüyor. O sırada LSD tedavisi devletin izin verdiği bir deneydi. Grant, tahminine göre, üç yıllık bir dönem boyunca 100 tedavi seansına katıldı. Tedavinin iyileştirici etkileri olmuş gibi görünüyor. Grant, tedaviyi kamusal yüzüyle gerçek benliği arasındaki *uzlaşmanın* katalizörü olarak kabul ediyordu. Grant geçmişini anımsarken şöyle diyor: “Yaşamımın çoğunu Archie Leach ile Cary Grant arasında gidip gelerek geçirdim. İkisinden de emin değildim, ikisinden de kuşkuluydum. Sonra ikisini tek bir insanda birleştirmeye başladım. Birleşmeyle birlikte huzur ve rahatlama geldi.”¹³

Üçüncü olarak, şöhrete ulaşma arzusuyla hedefe ulaşmak için gereken araçların kısıtlılığı arasındaki çelişki, kültürün içinde bireylerin tanınmak için gayrimeşru araçlara başvurma eğilimi göstermelerine yol açar. Elbette toplumdaki herkes şöhret olmak istemez. Öte yandan kazanılmış şöhrete bağlanan beğeniler açıkça yüksek kültürel değere sahiptir. Demokratik kültür kesinlikle bir

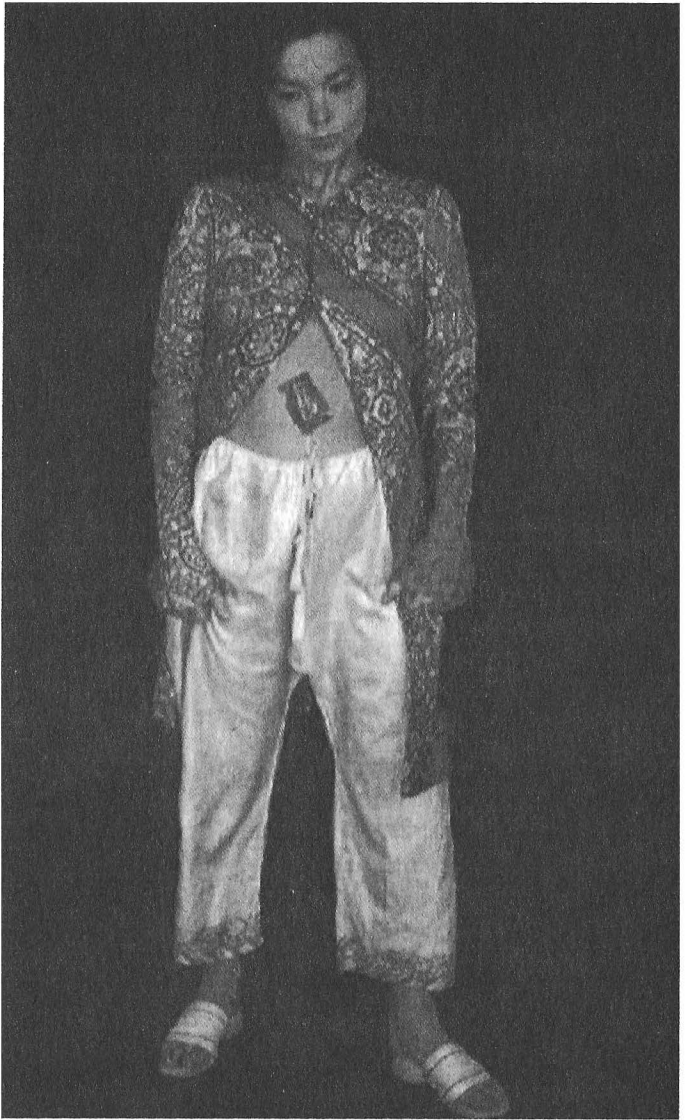
12. G. McCann aktarıyor, *Cary Grant* (Londra, 1996), s. 176.

13. McCann’de, *Cary Grant*, s. 177.

başarı kültürüdür. Kuramsal açıdan demokrasi, monarşi ilkesinin feshine dayanır ve tüm vatandaşlara kanun önünde eşit muamele eder. Demokrasi, halkı eğiterek ve refah devleti yaratarak her bir bireye toplumda yükselme fırsatı verir. Üstünlük kişisel meziyete göre belirlenir. Tıpkı kötü şöhretin baştan çıkarıcılığı gibi şöhretin psikolojik çekiciliğinin de kısmen demokrasinin kuramıyla uygulaması arasındaki boşlukta yer aldığı söylenebilir mi? Öyleyse, şöhret ve kötü şöhret hem dinin yokluğuna hem de demokrasi kültürünün pratikteki sınırlılıklarına karşı bir tepki midir? Kitabın başında belirttiğim gibi, şöhret kültürü sıradan insan çağında doğdu. Demokrasinin feodalizmden ve komünizmden daha üstün olarak tanınmasıyla kamu kültüründe kazanılmış şöhret doğar. Öyleyse, kitabımın son bölümünün sıradan insanın çağıyla (demokrasi) önlenemeyen şöhretleştirme süreci (ayrım) arasındaki ilişkiyi ele alması uygun olacaktır.

V Şöhret ve şöhretleştirme

Demokrasi vaat ettiklerini vermekte sürekli olarak âciz kalır ve denebilir ki bu acizlik en vahim haliyle seçilmiş liderlerin sınırlılıklarında ortaya çıkar. Bunun pek çok nedeni vardır, ama bunların iki tanesi konuyla doğrudan ilgilidir. İlk olarak, demokratik yollarla seçilen liderler, gelenekler sayesinde ya da askeri emirle iktidara getirilmezler. Aksine, halk iradesinin özgürce seçilmiş temsilcileridir. Halk tarafından seçilmiş ve halk adına iktidarda bulunuyor olmaları nedeniyle, devlet ve hükümet başkanları, demokrasinin monarşi ve totalitarizm üzerindeki varsayımsal üstünlüğünün kendilerine verdiği saygınlığı içlerinde barındırırlar. Medyanın dikkatli bakışlarının sürekli nesnesidirler ve kamuyla iletişim kurmak için özel medya ayrıcalıklarından yararlanırlar. Politik alanda,



İzlandalı müzisyen ve sinema oyuncusu Björk.

kazanılmış şöhretin en son noktasıdır.

İkinci olarak, halkın saflarından çıktıkları için, halkın erdemlerini de somutlaştırmaları beklenir. Bireylerin kendilerini ve birbirlerini anlamalarını sağlayan kişiler olan devlet ve hükümet başkanları, geleneksel olarak monarşi sonrası toplumun belli başlı simgesel kişilikleridirler. Politik çevrede kazanılmış şöhretin en son noktası olmakla, her bireyin ülkedeki en yüksek makama göz koyabileceğini gösterirler. Gelişmiş kentsel-endüstriyel toplumda demokrasi, zorunlu olarak sağlanan bir kitlesel süreçtir. Veri toplama, politika oluşturma, denetleme ve yönetim, çok geniş bir bürokratik kadro gerektirir. Devlet ve hükümet başkanları, bu kadronun tanınması ve değerlendirilmesinde kullanılan topluma sunulan yüzü oluşturarak demokrasiyi kişileştirirler. Bu nedenle bir devlet ya da hükümet başkanının kusurları, ulusun zihinsel ve duygusal sağlığını etkileyen çok geniş yankılar uyandırır.

Demokrasinin üstünlük iddiası hangi temele dayanır? Değerlerin aşkın bir temelini olmadığı toplumlarda demokrasi, otoritenin akla yatkın yegane temeli gibi görünür. Eğer Tanrı, monarşi ve zorbalık öldüyse, elde kalan tek yönetim sistemi, halkın seçilmiş temsilcilerinin kamu tarafından halkın iradesini uygulamakla görevlendirildiği yönetim biçimi olan demokrasidir. Demokrasi, totaliter sistemlere yeğ tutulur, çünkü çok daha yüksek düzeyde seçim yapma olanaklarıyla ve bireysel özerklikle uyumludur. Ancak demokrasi aynı zamanda kültürel ve psikolojik açılardan kusurlu bir sistemdir. Bu kusurların en açık olanı, demokrasi kuramının pratikte gerçekleşmemesidir. Aslında demokrasi ancak bir tür kandırmaca yoluyla kurulup gelişebilir.

Ernest Gellner, bu durumu desteklemek için iki sav kullanır.¹ İlk olarak demokrasinin göz ardı ettiği bir gerçek vardır ki bu da, toplumun, otoritenin ve iktidarın eşit olmayan bir biçimde dağılımının sonucu olan toplumsal roller üzerine kurulu olduğudur. Bir beyin cerrahı bir cam temizleyicisiyle aynı oy verme hakkına sahip olabilir, ancak cerrahın kültürel sermayesi, zenginliği ve politik nüfuzu,

1. Ernest Gellner, *Conditions of Liberty: Civil Society and Its Rivals* (Londra, 1994).

temizleyicinininkinden her zaman daha fazladır. İkinci olarak, demokrasi, profesyonel, idari ve hizmet çalışanları istihdam eden kurumlar yoluyla işler. Bu kadroların kendi çıkarları vardır ki bunlar da zaman zaman toplumsal irade ile çatışarak, demokratik kararların uygulanmasını engelleyebilir.

Demokratik kuramın çağrıştırdığı evrensel seçme hakkı ve eşitlik, pratikte gerçekleşmez. Böyle olduğu için de demokrasinin toplumsal ve psikolojik durumu, genelleşmiş bir hoşnutsuzluk ve tatminsizlikten ibarettir, çünkü politik sistemin çağrıştırdığı kültürel ve ekonomik vaatler kültürde ve ekonomide yaşanan ilişkilerde hayata geçirilmez. Bireyler arasındaki eşitlik yasal olarak kabul edilse de, demokratikleşmiş toplumun büyük kesimleri, özellikle de etnik azınlıklar, kadınlar ve özürlüler pratikte eşit haklara sahip değillerdir. Sistemin çalışmadığı ve âdil olmadığı kuşkusu, politik toplumda sık rastlanan bir özelliktir.

Öte yandan demokrasi, başka politik ve ekonomik sistemlerde eşi bulunmayan çeşitli düzeylerde yükselmeye izin verir. Ayrıca politik işlemlerde yüksek şeffaflık beklentileri yaratır. Kamunun incelemesine öteki sistemlerden daha açıktır ve seçilmiş temsilcileri, monarşik ya da totaliter sistemlerdeki eşdeğerlerine göre eylemlerinden daha fazla sorumludurlar. Bu da demokraside seçilmiş liderlerin merkezi simgesel önemini bir kez daha pekiştirir. Bürokratik kadronun topluma sunulan yüzü olan ve en son aşamada seçmenlere hesap vermek durumunda bulunan lider, sistemin kişileşmiş halidir.

A. ŞÖHRET KÜLTÜRÜNÜN “A PRIORI”Sİ

Belki de en çok, “oligarşinin demir kanunu”nun demokrasiyi daima yönettiği teziyle tanınan Robert Michels, demokrasideki seçmenler hakkında konuşurken epeyce sivri dillidir ve seçmenlerin kendi meselelerini halletmekten âciz olduklarını, başlarında bir liderleri olması gerektiğini öne sürer.² Michels kitlelerde bir “saygı kültürü”

2. Robert Michels, *Political Parties* (New York, 1915).

belirleyerek, seçmenleri liderlerin önünde “secde eden putperestler”le karşılaştırır. Michels, yazılarını Alman Demokrat Partisi (SPD) yönetiminin kendisinde yarattığı düş kırıklığı içinde yazmıştı. SPD liderliğinin parti üyelerinden koptuğuna ve boğucu bir kendi kendini onaylama kültürü yarattığına inanıyordu. Ama eleştirileri SPD’yle sınırlı değildi. Aslında eleştirilerini *per se* demokrasinin önceden düşünülmemiş sonuçlarının bir incelemesi olarak sunuyordu.

Michels, demokratik liderlerin topluma sunulan yüzü hakkında sağlam bir muhakemeye dayanan gözlemler yaptı. Modern kentsel-endüstriyel toplumun ölçeğinin doğrudan demokrasiyi olanaksız kıldığını kabullendi. Bu nedenle demokratik ideal, halk adına kararlar vermek üzere liderlerin seçildiği temsili bir karar verme sistemiyle korunur. En üst düzey demokratik görevlere seçilenler genellikle toplumun kalan kesiminden daha eğitilidirler ve ağızları daha iyi laf yapar. Ne var ki eğitim ve ağzı iyi laf yapma, iktidarı ele geçirmek için yeterli nedenler değildir. Çok önemli bir başka özellik de itibardır. Gerçekten de Michels (bu çalışmanın konusu açısından çok anlamlı bir biçimde), “kalabalığı en fazla etkileyen nitelik, şöhretin itibarıdır” önermesini ortaya atmıştır. Michels’e göre şöhret, politik iktidarın bir sonucu değil, önkoşuludur. Bu önerme, demokrasiye yönelttiği eleştiriye de katkıda bulunur, çünkü demokratik iktidarın şöhret kültürünün öncesinde ya da dışında olmadığını, şöhret kültürüne tâbi olduğunu öne sürer.

Yirminci yüzyıl demokrasisinin en çok saygı duyulan politik liderleri düşünüldüğünde, bu önerme esas açısından doğrulanır. Theodore Roosevelt, De Gaulle, Churchill ve Eisenhower, itibarlarını ilkönce savaş alanında kazanmış, eski asker-politikacı geleneğinden geliyorlardı. Kennedy’nin başkanlık kampanyasında, İkinci Dünya Savaşı sırasında PT-109 donanma kazasındaki kahramanca rolüne dikkat çekilmişti. George Bush, Edward Heath ve James Callaghan, savaş dönemi deneyimlerini politik kazanç için kullanma konusunda daha ölçülü davrandılar belki ama hepsi de kendini, politik önderliğini güçlendirecek askeri deneyime sahip bir aday olarak sundu. Asker sınıfının gözden düşmesi ve savaşlarda tekno-

lojik sistemlerin kullanımının artmasıyla birlikte, asker-politikacının iktidara yönelişi büyük olasılıkla daha az belirgin olacak.

Thatcher, Blair ve Clinton, hukukçu geçmişlerinden hareketle seçilip iktidara gelmişlerdir. Büyük olasılıkla bir süredir politik şöhretin meziyetini belirleyen, askeri mükemmellikten çok, yasal-akılcı belâgat ve yönetme güçleridir. Weber, akılcılaşıma sürecini çözümlerken tam da böyle bir öngöründe bulunmuştu. Bununla birlikte Reagan'ın ABD'de, Vaclav Havel'in de Çek Cumhuriyeti'nde lider olması, onların sinema ve tiyatrodan kazandıkları itibara dayanıyordu. Bu durum gösteriyor ki belki de yirmi birinci yüzyılda demokratik liderlerin göreve getirilmesinde güzel sanatlar, mesleki uzmanlıklara ve emek örgütlenmelerine rakip olacaktır. 1960'ların sonunda Mick Jagger'ı Meclisteki İşçi Partisi temsilciliğine aday gösterme girişimi de kayda değer bir olaydır. Clint Eastwood, Kaliforniya Carmel'de belediye başkanlığı yapmış ve Warren Beatty de, sonuncusu 1999'da olmak üzere birkaç defa başkanlığa adaylığını koymayı düşündüğünü ifade etmiştir. Şöhret kültürünün politika ve eğlence kanatları arasında bir yakınlaşma olacağını tahmin etmek acelecilik olur. Öte yandan Batı'da dalkavukların kullanılmasına ve "Hollywood tarzı" parti konferanslarına yönelik eleştirilerin giderek artması, politikacıların kendini gösterme ve kitlelerin duygularını yönlendirme konularında film yıldızlarından çok şey öğrendiklerini akla getirir.

Eğer şöhret politik iktidarı elde etmenin bir önkoşulu haline geliyorsa, belki de bu, çağdaş toplumda şöhret yarışının yaygınlığını gösterir. Joshua Gamson, politikada "şöhretleştirme süreci"nden söz eder. Gamson'un bu tabirle kastettiği, politik liderlerin Hollywood tarafından geliştirilmiş özellikleri, konuşma kurallarını ve sunum becerilerini edinmeleridir. Aslında Üçüncü Bölüm'de belirttiğim gibi, Amerikan politikasında şöhretleştirme süreci Hollywood'dan daha gerilere gider. Andrew Jackson, Abraham Lincoln ve Ulysses S. Grant, kendilerini yansıtmada ve kamuoyunu yönlendirmede son derece başarılıydılar. Grant, 1877'de Newcastle'a gittiğinde 80.000'i aşkın insanın özel trenleri ve caddeleri doldurduğu kaydedilmişti.³ İnsanlar Grant'i küresel bir şöhret, kölelere özgür-

3. W.S. McFreely, *Grant: A Biography* (New York, 1982), s. 184.

lüklerini veren kişi ve işçinin dostu olarak görüyorlardı. Grant sadece eski bir başkan olarak değil, o zamanlar güçlü cazibe, özgürlük ve adaletin yerini bulması çağrışımalarını akla getiren bir demokrasi devi olarak karşılanmıştı. Tarihin Grant hakkındaki yargısı o zamandan beri biraz değişti. Şimdilerde pek çok tarihçi onu, Konfederasyonu ezerken gereğinden fazla ateşli bir askeri komutan, Başkanlığı döneminde ise zayıf ve kararsız bir lider olarak kabul ediyor. Yine de Grant, üretici sınıfın saflarından çıkmış, halktan biri olarak tanınıyordu ve bu nedenle de demokraside kazanılmış şöhet hakkında bir ölçü oluştuyordu.

Gamson, “şöhretleştirme süreci”nden ne kastettiğini ayrıntılarıyla anlatmadığı gibi, şöhretleştirme sürecini, eğlence kültürünün adetlerinden ve uygulamalarından çıkartıp, politika alanına yerleştirerek incelemez.⁴ Politik kültürün Hollywood’laştığına kuşku yoktur. Politik liderler, kalabalıkları memnun eden senaryolara ve jestlere daha duyarlıdırlar ve parti gelenekleri medyanın talep ettiği gösteri geleneklerine uyum sağlamaktadır. Al Gore’un Ağustos 2000’de Los Angeles’deki Demokrat Parti kongresinde Başkan adaylığını kabul ettiğini açıkladığı konuşması, Hollywood’a yakışacak türden, hesaplanmış bir kendini kınama ve samimiyetten uzak bir minnettarlık gösterisiydi. Bunu, tehlikeli bir biçimde Clinton’un bir zafer havasında parti grubuna yaptığı veda konuşması izledi; Clinton konuşmasında Amerika’nın 1992-2000 yılları arasında yarattığı ekonomik mucizeyi vurgulamak için, ahlâki kötülük ve halkın kandırılması gibi konuların üzerinden büyük bir çeviklikle atladı. Gore’un “düşünce ve eylemlerinde özgür olduğu” iddiası, bir yandan ahlâki açıdan Clinton’un cinsel kaçamakları yüzünden yitirdiği yüksek ahlâki düzeyi sahiplenmek, öte yandan da Clinton’ın iktidarda olduğu iki dönem boyunca ekonomide yaşanan uzun süreli gelişmeden kendine pay çıkarmak üzere tasarlanmıştı. Benzer biçimde George W. Bush da Ocak 2001’deki göreve başlama konuşmasında televizyon ve sinemadan tanıdığımız yansıtma ve sahnelenmiş içtenlik biçimlerini kullandı. Birleşik Krallık’ta İşçi Partisi’yle Muhafazakâr Parti’nin yıllık kurultayları da, delegele-

4. J. Gamson, *Claims to Fame* (Berkeley, CA, 1994).

rin kameralara oynadığı ve dalkavukların medya yapımı olumlu imajlar yaratmak için tutanaklarda ince ayarlar yaptığı birer gösteri biçimini aldı.

B. ŞÖHRETLEŞTİRME SÜRECİ

Gamson, şöhretleştirmeyi politik kültürün Hollywood'laştırılmasıyla sınırlamakla konuyu biraz hafifsemiş olur. Bence "şöhretleştirme süreci", soyut arzu dürtüsünü hem yansıtan hem de pekiştiren medya yapımı filtrelerde toplumsal karşılaşmaların çerçevesini oluşturmak yönündeki genel bir eğilimi tarif ediyor. *Medya yapımı* terimiyle, medya tarafından oluşturulan ve rafineleştirilen etkileşim ve kendini yansıtma adetlerine uyumlu unsurları ve tarzları kastediyorum. On sekizinci yüzyılda ulusal basılı kültürün gelişiminden itibaren, özbilinç ve kimliğin yansıtılması, medya sunumuna ve karşı konulmaz soyut arzuya konu olmuştur. Özetle, kapitalizm tüketicilerin metalara karşı soyut bir arzu geliştirmelerini talep eder. Kapitalizmde arzu, soyut bir dürtüdür, çünkü ekonomik birikim mantığı, arzunun metalar ve markalardaki yeniliklere göre devredilir olmasını gerektirir. Bu soyut özellik, arzuyu tüketiciler tarafından devredilebilir hale getirir, çünkü tüketicilerin düzenli olarak metalara yönelik güçlü isteklerini değiştirmeleri, eskilerinin yerine yenilerini koymaları gerekir. Kapitalizmde karşı konulmaz soyut arzu, bireyi arzu eden bir nesneden, hesapçı bir arzu nesnesine dönüştürür. Tüketiciler meta taleplerini büyütmeyle kalmaz, soyutlaşmış kitle tarafından arzulanmak için rutin olarak bir cisimleşme görüntüsü oluştururlar. Moda ve beğeni kültürleri bu eğilimi güçlendirir ve yansıtır.

Böylece şöhret kültürü kısmen, soyut arzu çevresinde örgütlenen kültürel bir eksenin ifadesidir. Metalaşmanın vazgeçilmez bir aracıdır, çünkü arzuyu cisimleştirir. Özellikle de, tüketicilere zorlayıcı öykünme ölçütleri sunar. Öte yandan, şöhretle hayran arasındaki mesafe ve şöhret kültürünün sürekli yenilenmesi, kitlesel arzunun soyut niteliğini ikiye katlar. Kapitalizmde arzu mülkiyetle eş-

leştigi zaman tüketiciler birleştirici bir doyum yaşamazlar. Çünkü arzunun soyut niteliği, belli bir metaya sahip olmanın istekleri asla tatmin etmediği anlamına gelir. Aslında tüketiciler bölünmüş öznelardir. Büyük olasılıkla birkaç eksene bölünmüşlerdir ve şöhret kültüründe bu bölünmelerden en önemlisi, sahip olmakla istemek arasındaki bölünmedir. Çağdaş kültürün şöhretle meşguliyeti, öznel bütünlüğe kavuşmak için bir girişim olarak anlaşılabilir; bu bütünlük, kişiliğin yabancılaşmış unsurları birleştirilerek değil, yabancılaşmış kişiliği, şöhretin topluma sunulan yüzündeki “daha büyük bütün”ünün içine dahil ederek sağlanacaktır.

Bu tartışma, daha ayrıntılı olarak ele alınması gereken ekonomik, politik ve kültürel düzeylerden oluşur. İlk olarak ekonomik düzeyde kapitalizm, emek sürecinin standart bir özelliği olan artıdeğere [kapitalist tarafından (y.h.n.)] elkonulmasıdır. Ancak değerin yalnızca emek kuramı üzerinde yoğunlaşmak, kapitalist ekonomi anlayışımızı çarpıtır. Elkoyma, birikimin kendi kendine yeten sonucu değildir. Elkoymanın yalnızca gizli artıdeğerle sonuçlandırıldığı söylenebilir. Bu değerın gerçekleşmesi için kapitalizm pazarda arzuyu harekete geçirmek zorundadır.

Arzunun harekete geçirilmesi ne demektir? Klasik psikanalitik kuram, arzuyu bilinçdışına yerleştirir. Psikanalitik kuram, genetik etki meselesini bir yana bırakarak, arzuya dair toplumsal ilişkinin ilk örneğinin, çocukla ebeveyn arasındaki diyaloga dayanan bağ olduğunu ileri sürer. Bunun ötesinde çocuğun kendi ayakları üzerinde durabilen bir yetişkine dönüşmesi, bu geçişi yapabilmesi, arzuyu önem verdiği bir kişiye, tipik olarak romantik aşk şeklinde, başarılı biçimde aktarmasına bağlıdır. Böylece doyurucu bir aktarım, diyaloga dayanan önemli bir ilişkinin yerine bir yenisinin konmasını içerir. Bir başka deyişle, çocukla ebeveyn arasındaki bağın yerini, ideolojik açıdan devredilemez olarak geçerli kılınan bir romantik aşk bağını isteyerek ören iki eş arasındaki diyaloga dayanan bağ alır.

Şimdi arzunun küresel ölçekte harekete geçirilmesi için, bu bağların yeni, esnek ve devredilebilir olması gerekir. Çünkü birikim, pazar payını en üst düzeye çıkarmak amacıyla üreticiler arasındaki

rekabetçi mücadeleye dayanır. Tüketicilerin metalar ve markalar-
daki yeniliğe karşılık olarak bağlılıklarını devretmeleri gerekir. Kü-
resel hareketlenme ekonomik bağlanmaların yeni, esnek ve devre-
dilebilir olmasını gerektirdiği gibi bir de, güvenilir, çok yönlü ve
her yere yayılmış bir kitle iletişim sisteminin varlığını zorunlu kı-
lar. Bu sistemin temelleri on sekizinci yüzyılda atılmıştı. Kapitalist
birikimin ardındaki ekonomik mantığa bakıldığında, bu sistemin
gelişmesinin kaçınılmaz olarak moda ve beğeni kültürlerinin çoğal-
masıyla ve kamusal yaşamda beden kültürünün ve topluma sunulan
yüzün yüceltilmesiyle sonuçlanması rastlantı değildir. Bütünleşmiş
bir ulaşım sisteminin ve birleşik bir pazarın geliştirilmesiyle birlik-
te birleşik bir kitlenin temelleri de önce ulusal sonra da küresel ola-
rak kurulmuş oldu.

Kapitalizmin gerekli olduğu yönündeki bağnaz sav, tüketicinin
arzularının karşılanmasında en etkili aracın piyasa olduğunu iddia
eder. Aslında durum bunun tam tersidir. Kapitalizm, arzunun doyu-
rulmasına asla izin veremez, çünkü bu, arzuyu etkisiz hale getire-
rek ekonomik büyümeyi geriletir. Piyasa örgütlenmesi, gerçekte,
mal ve marka yeniliği yoluyla arzunun sürekli olarak tazelenmesi
ve geliştirilmesi üzerine kurulmuştur. Tüketicilerde metalara karşı
soyut arzu gelişmesini gerektirir, çünkü piyasada hareketlilik için
en uygun biçim, soyut biçimdir. Kapitalizm, tüketicilerden tüket-
melerini talep eder, ama aynı zamanda da metanın kendi içindeki
eskime özelliğinin farkında olmalarını ister. Tüketimin her biçimi,
tüketicide sahip olmakla istemek arasındaki ayrılığı daha da pekiş-
tiren geçici bir niteliğe sahiptir.

Şöhret kültürü, soyut arzuyu harekete geçirmekte en önemli dü-
zeneklerden biridir. Şöhret kültürünün arzuyu canlı bir nesnede ci-
simleştirmesi, cansız metalarla kurulabileceklerden çok daha derin
bağlantıları ve özdeşlikleri olanaklı kılar. Şöhretler, arzuyu yenile-
mek için yeniden yaratılabilir ve bu nedenle de küresel arzunun ha-
rekete geçirilmesinde son derece etkili kaynaklardır. Şöhretler ar-
zuyu tek kelimeyle *insanileştirirler*. Çoğu durumda yaşlanma süre-
ci de onların yanındadır. Hayran tabanları da onlarla birlikte yaş-
landığı için, şöhretler yalnızca soyut arzu nesneleri olarak değil,

piyasada daha ileri düzeyde metalaştırılabilen nostalji nesneleri olarak da işlev görürler. Monroe, Dean, Presley, Lennon, Sinatra ve Prenses Diana örnekleri, ölümün daha fazla metalaşmaya engel olmadığını gösterir. Şöhretin topluma sunulan yüzü popüler kültürde bir kez yüceltilip içselleştirilince, gerçekten, ölümsüz bir niteliğe sahip olur, öyle ki şöhretin fiziksel ölümünden sonra dahi topluma sunulan yüz yeniden işlenip kullanılabilir hale getirilebilir.

Politik düzeyde, kapitalist toplumun büyümesindeki en önemli gelişmelerden biri, monarşi ile toplum arasındaki güç dengesinin toplumun lehine azalmasıydı. Yerleşik hiyerarşinin efendiye özgü kutsal senyörel ihtişamı yerine toplumsal biçimin dinamiği ve çeşitliliği, kademeli olarak politikanın ve kültürün odağı haline geldi. Demokratik biçim, kuramsal olarak, herkesin yükselme fırsatlarını artırır. Fırsatın temsil edilişi ile kazanılmış şöhretin belirleyici özelliği de eşit derecede önemlidir. Demokraside arzunun harekete geçirilmesi, profesyonel pazarlama ve halkla ilişkiler personelinin, metayı, tüketimi zorunlu kılmak üzere tasarlanmış simgesel bir kılığa soktukları araçlarla gerçekleşen bir süreçtir. Aracılık, toplumsal düzenlemenin mutlak olduğu baskın bir tüketim ideolojisiyle sonuçlanmaz. Aksini iddia etmek doyurucu olmayacaktır, çünkü bu iddia mantıksal olarak kitlenin tepkisiz ve edilgin olduğunu ima eder. Yine de aracılık kuşkusuz, kolektif bilinci şöhret kültüründe cisimleşen arzu nesneleri üzerine yoğunlaştırarak tematize eder. Uzun vadede rekabet ilkesi aracılığın giderek artan gücünün giderek daha az sayıda insanla sınırlanmasıyla sonuçlanır. Özellikle şirketler, arzunun harekete geçirilmesinde en önemli rolü oynayan kültürel emprezaryolar olarak ortaya çıkarlar. İktidarın bu şekilde bir kaynakta toplanması, demokrasiyle uyumludur, çünkü, kamusal sorumluluk ilkesi korunmuş olur. Yine de pratikte kitlesel demokraside kitle iletişiminin sağlanması, kültürel temaları oluşturma güçlerinin kaçınılmaz olarak uzmanların elinde toplanmasına yol açar. Şirketler ve medya personeli yalnızca kültürel verilerin bekçileri olmakla kalmazlar; aynı zamanda şöhretimsileri yaratarak, şöhretlerin topluma sunulan yüzlerini paketleyip sonra yeniden paketleyerek kültürel tartışmanın yaratıcıları da olurlar.

Aynı zamanda, demokrasinin merkezindeki politik paradoks, resmi olarak herkese eşitlik ve özgürlük araçlarını getiren sistemin, statü ve servet açısından yapısallaşmış eşitsizlikler yaratmadan hayatta kalamamasıdır. Şöhret kültürü bu paradoksun en şeffaf ifadelerinden biridir. Şöhret kazanmış kişiler sıklıkla yoksul koşullardan gelirler, ama başarıları, kendilerini kitlelerinden ayırmalarını sağlamıştır. Böylece hayranlar, şöhretlerin başarılarıyla böbürlenirken bile, önlerindeki sahnelenmiş yaşamla kendi sınırlı koşulları arasındaki derin uçurumun gayet iyi farkındadırlar. Bu yüzden demokraside, kazanılmış şöhretin iki amacı vardır. Bir yandan şöhretteki sıradışı özelliklerin fark edilmesini, öte yandan da bu fark edilmenin şöhreti hayran tabanından daha da yükseğe çıkaracağını vahim bir biçimde anlaşılmasını içerir. Denebilir ki kazanılmış şöhret, hayranların kendi yaşamlarında eksik olan bütünlüğü ve çekiciliği bir başkasında fark etmeleriyle başlar ve şöhretin yükselmesinin hayranın arkada kalması anlamına geleceğinin kavranmasıyla da olgunluk dönemine erişir. Tüketicinin sahip olmakla istemek arasında yaşadığı ayrılık bir kez daha pekiştirilir. Hayranlar şöhretlerle tamamlanmaya can attıkları için, sahip olmakla istemek arasındaki ayrılık, hoşgörülemez bir eksik olarak yaşanabilir ve pusuculuk gibi psikopatolojik davranışların ortaya çıkmasına sebep olabilir. Bu gibi vakalar ender olarak görülse de, istatistiksel açıdan önemlidir ve seri cinayetlerde ve “haklı katliam”da olduğu gibi, görülme sıklıkları onyıldan onyıla artmaktadır. Bu, şöhret kültürüyle soyut arzunun harekete geçirilmesi arasında olumsuz kültürel sonuçlar bulunduğunu akla getirir ve daha sonra bunları da inceleyeceğim. Bu noktada, şöhretleştirmeye ilgili genel tartışmanın politik düzeyi üzerinde biraz daha durmak gerekiyor. Demokrasi, uyum sağlama özelliği olan ve esnek bir politik sistemdir. Şöhretleştirmenin tek sonucu, şöhret kültüründe geliştirilmiş cisimleşme ve kendini sunma tarzlarının daha geniş kültüre yayılması değildir. Şöhretleştirme, aynı zamanda, daha önceleri fark edilmeyen ya da bastırılan yaşam tarzlarının, inançların ve yaşam biçimlerinin tanınmasına ve kutlanmasına yol açmıştır.

1980'lerin sonunda Komünist blokun –Rudolph Bahro'nun ünlü tavrıyla “şu anda mevcut olan sosyalist alternatif”– yıkılmasından sonra Batı politikasında oluşan modeli daha iyi anlamak için Anthony Giddens, “hayat politikası” dediği şeyin giderek artan önemi üzerinde durur.⁵ Hayat politikası karmaşık bir kavramdır. Kavramın merkezinde şu önerme vardır: Genel, toplu değişim ve evrensel eşitlik, adalet ve katılım etiği üzerinde yoğunlaşan eski, özgürleştirici politika, yerini küresel bağımsızlık bağlamında kendini gerçekleştirmeye arayışı üzerine kurulu yeni bir politikaya bırakmıştır. Christopher Lasch, on yıl önce aynı arayışa dikkat çekmiş, onu narsisizm kültürünün terimleriyle açıklamıştı.⁶ Ne var ki Giddens'a göre hayat politikası, narsisist bir kendini gerçekleştirme programı değildir. Çünkü doğaya saygı, farklılıklara karşı hoşgörü, seçme özgürlüğünün kutsallığı gibi evrensel varoluş soruları üzerine kurulmuş, özgürleştiricilik sonrası bir etiğin çevresinde toplanmıştır.

İlginçtir, Giddens, hayat politikasının eksenindeki ilkenin cismileştirme olduğunu öne sürer. Modernliğin beden sınırlarını değiştirdiğini ve bu nedenle “düşünümsel yeniden inşa” [reflexive restructuring] adını verdiği şeyin sıradan toplumsal etkileşimin olağan bir özelliği olduğunu iddia eder. Düşünümsel yeniden inşa, kimliğin topluma sunulan yüzlerinin sürekli olarak izlenmesi ve toplumsal karşılaşmalarda benliği yeniden oluştururken kamusal alandaki unsurların kullanılması anlamına gelir. Toplumsal saygınlık, doğru fikirlere sahip olmaktan ve doğru beden kültürünü geliştirmekten gelir. Hayat politikası çağında bireyler, benlikleriyle toplum arasında doğru türden bir eşleşme olmasını sağlamak için kamusal yaşamda topluma sunulan yüzün ve uygun malzemelerin kurulması konusunda vurgulu bir farkındalığa sahiptirler.

Bu, şöhretlerin her zaman yaptığı bir şeydir ve şöhret kültüründe topluma sunulan yüzle gerçek benlik arasındaki yaygın olan sürüşmeye katkıda bulunur. Giddens konuyu açıkça ortaya koymasa

5. A. Giddens, *Modernity and Self Identity* (Cambridge, 1991).

6. C. Lasch, *The Culture of Narcissism* (Londra, 1980).

da, bedeninin artık belirli bir varlık olmadığı çok açık olduğuna göre, bedensel gelişme ve süreçlerin kendine dönük biçimde kişinin kendine mal edilişinde, şöhret kültüründen büyük ölçüde yararlanır. Bundan dolayı şöhretler, beden politikasında öykünmek için Simmel'in deyiimiyle en seçkin "radyoaktif" kaynaklardır. 1980'li yıllarda Britanya'da "Kylie" ve "Jason" isimleri birdenbire popüler oldu, çünkü anne babalar çocuklarına Avustralya pembe dizisi *Neighbours*'da rol alan Kylie Minogue ve Jason Donovan'ın isimlerini koyuyorlardı. Prenses Diana, daha olgun ve bağımsız görünmek için saç biçimini değiştirdiğinde, yeni saç modeli pek çok kişi tarafından kopya edildi. Bunlar, anlamsız örnekler gibi görülebilir. Ancak isim ve görünüş toplumsal yaşamın önemli unsurlarıdır. Hayat politikasının merkezinde yer alan düşünömsel yeniden inşa, başkaları tarafından kutlanması için tasarlanmış bir cephe oluşturur. Şöhret kültürü, medyayapımı unsurlarla düşünömsel yeniden inşa stratejilerinin sağlanmasında birincil kaynaktır.

Fakat, hayat politikasıyla şöhretleştirme arasındaki ilişki bundan ibaret değildir. Hayat politikası demokrasinin yeniden canlanmasını betimler, çünkü etkin fail fikrini destekler ve herkesin kişisel önemi üzerinde ısrarla durur. Hayat politikası, bürokrasi ve kitlesel parti örgütlenmesi yoluyla bireyin özel ve benzersiz niteliklerini silme eğilimi göstermiş yirminci yüzyıl demokrasisine karşı bir tepkidir. Klasik mülkiyetçi bireyciliğin kökten diriltilmesine benzemez, çünkü kendini gerçekleştirmenin, evrensel ahlâki ve varoluşsal soruların ağına düşmüş olduğunu öne sürer. Söz konusu sorular, hayatta kalma ve varolma, bireysel ve toplu yaşam, öz kimlik ve bilim gibi alanlarda yoğunlaşmıştır. Üstelik hayat politikası bu sorunların çözümünün yalnızca işbirliğiyle bulunabileceğine kesin gözüyle bakar. Bu açıdan kendini gerçekleştirme, toplumsal ve kültürel bağımsızlığın tanınmasına dayanır.

Ayrıca hayat politikası, herkesin beden politikasında tanınmayı ve kutlanmayı hak eden özel nitelikleri olduğunda ısrar ederek, modern merkezci politikanın dışlayıcı mantığını gözler önüne serer. Aslında Giddens'ın önemli iddialarından biri, kültürün ve ekonominin küreselleşmesinin, geleneksel ulus devlet kavramının yeni-

den inşasını gerektirdiğidir. Özellikle çokkültürlülükler, bilginin, kültürün ve uluslararası paranın küresel akışı, geçirgen olmayan kültür, güvenlik ve ulusal çıkar duvarlarıyla çevrilmiş ve dünyanın geri kalanına kapılarını kapatmış birleşik bir ırksal varlık olarak ulus devlet imajının siyasal istikrarını bozar. Küreselleşme yerel, ulusal ve uluslararası düzeyleri tanımamızı, ancak bu düzeylerin geçirgen olduğunu da kabul etmemizi talep eder.

Bunun bir sonucu, Avrupa'daki ulus devletlerce kurulmuş yönetim sistemleriyle ilişkilendirilen hiyerarşi ve adlandırma düzeni [nomenclature] biçimlerinin yeniden değerlendirilmesidir. Oryantalist ve postkolonyal tartışmalar, Avrupa ve yeni-Avrupa ulus devletinin, özellikle ırk ve cinsiyet açısından uyguladığı tarihsel şiddeti açıklamıştır. Son 50 yılda Batı politikasının dikkat çekici bir özelliği, yirminci yüzyılın başlarında marjinalleştirilen ya da bastırılan yaşam tarzlarının, inançların ve uygulama biçimlerinin kamu tarafından tanınması olmuştur. Çokkültürlülük şimdi etnik özellikleri kutlar. Feminizm, kadınların gücünü kutlar. Özürlüler artık kamu kültürünün dışına itilmiş, belli belirsiz varlıklar olarak değil, politik yapının tastamam üyeleri kabul edilirler. Ayrıca gay ve lezbiyenler de yasal olarak tanınmayı elde etmişlerdir. Elbette, etnik kimliklere, kadınlara, özürlülere, gay ve lezbiyenlere karşı önyargılı inançlara ve uygulamalara hâlâ rastlanmaktadır, ancak bunların önyargılı yapılarına artık yasal yollarla meydan okumak ve bunları kınamak olanaklıdır. Bu durum, etnik kimliklere, kadınlara, özürlülere, gay ve lezbiyenlere karşı dışlayıcı sistemlere ve uygulamalara genellikle yasaların da gizli desteğiyle çokça rastlandığı 1950'lerdeki durumun tam tersidir. Elbette statünün yasal olarak tanınmasının toplumsal olarak tanınmasıyla aynı şey olmadığını kabul ediyorum. ırk, cinsiyet ve bedenle ilgili önyargılara karşı toplumsal hareketlerin hâlâ canlılığını sürdürmesi, sıradan düşünsel izlemenin sıklıkla gözlendiği durumu, yani önyargıların kalıcı olduğunu doğrular. Ancak son elli yılda aidiyetin ve tanınmanın toplumsal sahasında bir deprem yaşanmıştır. Ulus devletin yönetim sistemlerindeki dışlama mantığı kırılmıştır ve ırk, cinsiyet ya da sağlık gerekçeleriyle beden politikasına tam katılımın önlenmesi toplumsal açı-

dan artık kabul edilebilir değildir.

Şimdi kültürel düzeyi daha dolaysız bir yoldan ele almak gerekirse, iki genel konu birbirinden ayrılmalıdır. İlkönce, hayat politikası ve şöhretleştirme açısından marjinalliğin tanınmasının, farklılığın ayırım gözetmeksizin kutlanmasına yol açtığı, böylece dışarıda bırakmaya karşı meydan okuyucu dışlama yoluyla elde edilen daha eski demokratik kazanımları tersine çevirdiği öne sürülmektedir. Cemaatçiliğin [communitarianism] biraz safdil bir savunucusu olan Amitai Etzioni ile Sol kanadın seçkin bir eleştirmeni Todd Gitlin, karşıt görüşlerden oldukları halde birbirine zıt kuramsal geleneklerden gelerek de olsa, politik doğruluğun kimi açılardan amaçla aykırı olduğunu öne sürerler. Bu iki eleştiri içinde Gitlin'inki daha ayrıntılıdır.⁷ Etzioni, saydam ve evrensel olduğuna inandığı bağlayıcı değerler çevresinde cemaatin canlandırılması çağrısı yapar.⁸ Etzioni'nin cemaatçilik yorumu nihayetinde nostaljiktir, çünkü bu yorumda Etzioni failin yerleşik konumunu ele almayı başaramaz, saydamlığı da evrenselliği de göstermeyi atlar ve toplumsal değişimi açıklayamaz.

Etzioni'nin aksine Gitlin, kendi yaklaşımında failin yerleşik konumunu fark eder ve değişimi iktidar mücadelesinin ifadesi olarak çözümler. Çeşitliliğin tanınmasına, ulus devlette vatandaşlığın dışlayıcı yönleri üzerine odaklanan iyi ve geçerli savlarla başlanmış olduğunu iddia eder. Bununla beraber azınlıkların haklarının olumlanması, farkları büyütmüş, ortak çıkarları zayıflatmıştır. Çeşitlilik, bastırılmış sesleri ve dışlanmış tarihleri kutlarken, iktidar merkezlerine değinmekte yetersiz kalarak marjinal erdemleri olumlamıştır. Gitlin'e göre, Solun geleneksel, herkese daha müreffeh bir gelecek yaratma hedefinin yerine "birbiriyle rekabet eden saygı kültürleri"nden oluşan yamalı bir yapı konmuştur; bu yapı içinde söz konusu kültürlerin her biri tarihsel marjinalleştirilmeleri temelinde onurlu birer konum iddiasında bulunmuşlardır. Buradan, azınlık kültürlerine saygının yersiz olduğu sonucu çıkarılamaz. Aksine Gitlin, farklılıkların tanınmasının demokratik sürecin övgüye değer bir

7. Todd Gitlin, *The Twilight of Common Dreams* (New York, 1995).

8. Amitai Etzioni, *The Spirit of Community* (New York, 1994).

parçası olduğunu ileri sürer. Bununla beraber saygı kültürleri arasındaki fark otomatik olarak kutlandığında ve dışlanmış tarihe kültürel açıdan anında öncelik verildiğinde, sıradan insanların gücü giderek azalır. Şirket kapitalizmi bilgi teknolojisi çağında kendini yeniden yaratmıştır, bu arada karşı kültürler de saygı hiyerarşileri ve kültürel saygınlık parametreleri çevresindeki tartışmalarla kösteklenmiştir.

Gitlin'in savı önemlidir, çünkü hayat politikasında şöhretleştirmenin bölücü yönlerini yakalar. Hayat politikasının savunucuları, tarihin dışlayıcı adaletsizlikleri ışığında, azınlıkların şöhretleştirilmesinin buna değer ve *per se* iyi olduğu bahanesiyle bu yönlere eğilmekten kaçınırlar. Gitlin, bu iyi niyetli bakış açısının sağlığını başarıyla ortaya koyar. Üstelik, zulme meydan okumada sıradan insanın stratejik önemini tam da zamanında anımsatır.

Ayırt edilmesi gereken ikinci konu da, soyut arzunun kültürel sonuçlarını ele alır. Şöhret kültürü açısından soyut arzunun anlamı nedir? İlk olarak soyut arzu, belirli şöhretlere derin bir çekim demek ve bu çekim hem yaşam tarzını hem de cisimleşmeyi yeniden biçimlendirir. Soyut arzu tabirini bu arzunun bilinçaltı yapısına dikkat çekmek için kullanıyorum. Hayranların şöhretlere duydukları tutku, yalnızca şöhretin teknik başarılarını ya da estetik kamusal yüzünü beğenmeleriyle ilgili değildir. Bu tutku, hem hayranın hem de hayran kültürünün bilinçaltı düzeylerinden çıkar. Varoluşta, sonuçta muhtemelen örgütlü dinin gözden düşüşüyle bağlantılı bir yokluk ya da eksiklik olduğunu akla getirir. Hayranlar şöhret için arzuyu harekete geçirerek kendilerindeki ve çevrelerindeki kültürün bir eksikliğini dile getirirler.

Ancak yalnızca hayranların şöhretlere bağlılıklarının derinliği üzerine odaklanmak, soyut arzunun dinamiklerinin tek taraflı olarak anlaşılması sonucunu doğurur. Oysa soyut arzunun dağınıklık özelliği de vurgulanmalıdır. Soyut arzu en az iki anlamda dağınıktır. İlk olarak, şöhretin teknik başarılarıyla ya da topluma sunulan yüzünün estetiğiyle sınırlı değildir, şöhretle duygusal, cinsel, ruhsal ve varoluşsal özdeşleşmeye kadar uzanır. Aşırı durumlarda hayranın gerçek benliği, şöhretin topluma sunulan yüzü tarafından

önemli ölçüde içine alınmaya boyun eğer. Şöhretle kurulan hayali ilişki tamamlanmadığında bu, umutsuz ve acı dolu kendinden vazgeçme duygularına ya da şöhrete karşı saldırgan bir içerleme duyulmasına yol açabilir. Ancak soyut arzunun ayırıcı bir özelliği, hayranın hayatının her yönüne dağılma, iş, aile hatta bedensel sağlıkla ilgili sorumlulukların yerine geçme yetisidir. Bu, arzulanan bir dışsal nesnenin saldırısına karşı savunmaların güçlü olmadığını akla getirir. Kapitalizm ve demokrasi, şöhrete ve meta kültürüne karşı güçlü bir duyarlılık yaratarak dışsal çekime ve onun kaprislerine karşı hassas, bütünlüğü zayıf kişilikler üretir. Uzun vadede, hayranın belirli bir şöhrete bağlılığı nadiren dışlayıcı ve uzun ömürlüdür. Piyasadaki rekabet ilkesi şöhret kültürünü yeniler ve arzunun yeni şöhret kişiliklerine aktarılmasını sağlar. Karmaşıklık, denebilir ki soyut arzunun üzerine inşa edilir. Kapitalist birikim mantığı arzunun devredilebilir olmasını gerektirir ve tüketicideki sahip olmakla istemek arasındaki ayrılık, hayranın belki de, genellikle bilinçaltında, her zaman aktarma isteği duyması anlamına gelir.

Soyut arzunun ikinci anlamdaki dağınıklığıyla kastedilen, kimlik oluşturma çabasının sıradan bir parçası olarak oluşturduğumuz cisimleşme cephesidir. Soyut arzu bireyin bir eş cezbetme şansını en üst düzeye çıkarması için arzulanın olmasını gerektirir. Romantik aşk ideali bireye arzusunu bir eşle sınırlamasını söylese de, oluşturduğumuz cisimleşmenin dış cephesi çok yönlü çekici olacak şekilde tasarlanmıştır. Soyutlanmış kitle tarafından arzu edilebilir olmamız gerekir, çünkü aktarılabilir, dolayısıyla devredilebilir olmak arzunun doğasında vardır. Bunun bir sonucu, isteyerek seçilmiş romantik bağlılıkların bile nihayetinde geçici olarak görülmesidir, böylece çok yönlü çekici dış cephemizi geliştirmek, romantik bir bağlantı başarısız olduğunda yalnız kalmamız riskini azaltır. Boşanma oranlarındaki artış, uzun süre birlikte yaşayanların çoğalması ve ekonomik haklarla ilgili evlilik öncesi anlaşmaların artması hep bu savı destekler. Cisimleşmenin dış cephesi, istenen bir benlik imgesiyle, bir izlenim yaratmayı amaçlaması açısından yapay ve “tasarlanmış” olarak kabul edilen topluma sunulan yüz arasında bölünür. Böylece şöhretleştirme, psikolojik açıdan bizi iki cephede

böler. İlk olarak, istenen öz-imaajla gerçek benlik arasında bölünürüz. İkinci olarak toplumsal karşılaşmalarda yapılandırılmış yapay topluma sunulan yüze yabancılaşırız, çünkü bu yapının geçici olduğunun ve bu yüzden de bozulmaya karşı hassas olduğunun farkındayızdır. Bu bölünmelerin yarattığı psikolojik baskı, şöhret kültüründe en yoğun biçimiyle ifade edilir. Bunun nedeni, şöhretlerin tüm güçlerini hayranların tanıyacakları ve saygı duyacakları bir topluma sunulan yüzü devam ettirmekten almalarıdır.

Şöhretleştirme, bireylerin parasal ve statü farklarıyla birbirlerinden ayrıldıkları bir ödül kültürünün doğal sonucudur. Demokrasi yalnızca resmi seçmen eşitliğini değil, saygınlık kültürünün saflarının tabakalaşmasını da gerektirir.

Öteki politik sistemlere göre daha fazla yükselme ve öznel başarı fırsatı yarattığını iddia eden demokratik ideoloji, başarının sistemkâr ve öğretici bir örneğini yapılandırır. Bu örnek öğreticidir, çünkü Samuel Smiles'ın belirttiği gibi, kazanılmış şöhret kitle için öykünme standartları sunar. Sistemkârdır, çünkü herkes bilir ki meziyetle başarı arasında mutlak bir bağlantı yoktur. Şöhret kültürü büyük yazarların, bilim insanlarının, aktrislerin, aktörlerin, müzisyenlerin, mankenlerin, sporcuların, hatiplerin ve politikacıların yanı sıra şöhretimsileri de içerir. Şöhret kültürü, toplumsal biçimin heyecanlı, bereketli ve dönüştürücü özelliği kültürel bilincin çekirdeği olarak tanınmaya başladığı zaman kamusal alanda meydana gelen anlık değişimin sonucudur. Medya savaşları toplumsal biçimin temsilini üretmekle kalmaz, sözde olayları büyütür ve dramatize eder. Çağdaş kültürde şöhretimsilerin yaygınlığı kısmen bundandır.

Eşitliği ve özgürlüğü herkese yayma temelinde ahlâki bir üstünlüğü olduğunu iddia eden bir sistem olan demokrasinin, sıradan vatandaşın üzerinde duran ve büyük saygı görüp tanrı gibi tapınılan şöhretler yaratmaksızın ilerleyememesi çok büyük bir paradokstur. Pierre Bordieu'nün medya şöhretlerine saldırısında yaptığı gibi bu duruma üzülmek kolaydır.⁹ Ama aynı zamanda erkendir de. Şöhret kültürü, toplumsal biçimin ifadesidir. Kimi şöhretlerimizin aldıkla-

9. P. Bourdieu, *On Television and Journalism* (Londra, 1996).

nı garip, şişkin kültürel şekil, toplumsal biçimin sıradan bileşenlerinin gelişimidir. Demokrasi ve kapitalizm egemenliğini sürdürdüğü sürece, Zeus ve maiyetinin değilse de, kitlenin kendi içinden çıkıp yükselmiş, oluşturduğu topluma sunulan yüzle kitlenin huzursuz, verimli ve sıklıkla da rahatsız edici biçimini cisimleştiren şöhretlerin yaşadığı bir Olimpos her zaman var olacaktır.

- T. Adorno ve M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (Londra, 1944)
- K. Anger, *Hollywood Babylon* (New York, 1975).
- , *Hollywood Babylon 2* (Londra, 1984)
- P. Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls* (Londra, 1998)
- L. Braudy, *The Frenzy of Renown* (New York, 1997)
- J. Brewer, *The Pleasures of the Imagination* (Londra, 1997)
- S. Bruce, *Pray TV* (Londra, 1990)
- T. Cowen, *What Price Fame?* (New York, 2000)
- G. Debord, *The Society of the Spectacle* (Londra, 1967)
- R. deCordova, *Picture Personalities* (Urbana, IL, 1990)
- R. Dyer, *Heavenly Bodies* (Londra, 1986)
- , *Stars* (Londra, 1998)
- M. Eliade, *Patterns of Comparative Religion* (New York, 1958)
- A. Elliott, *The Mourning of John Lennon* (Berkeley, CA, 1999)
- N. Gabler, *Life: The Movie* (New York, 1998)
- A. Giddens, *Modernity and Self Identity* (Cambridge, 1991)
- D. Giles, *Illusions of Immortality* (Londra, 2000)
- E. Goffman, *Behaviour in Public Places* (Londra, 1963)
- , *Interaction Ritual* (New York, 1967)
- M. Gottdiener, *The Theming of America* (Bouler, CO, 1997)
- O. Klapp, *Heroes, Villains and Fools* (Englewood Cliffs, NJ, 1962)
- S. Kracauer, *Theory of Film* (New York, 1960)
- , *The Mass Ornament* (New York, 1995)
- C. Lasch, *The Culture of Narcissism* (Londra, 1980)
- K. Lewis, *The Assassination of Lincoln* (New York, 1994)
- R. Lewis, *The Life and Death of Peter Sellers* (Londra, 1994)
- E. Leyton, *Hunting Humans* (Toronto, 1995)
- D. Lyon, *Jesus in Disneyland* (Cambridge, 2000)
- G. Marcus, *Dead Elvis* (Londra, 1991)
- H. Marcuse, *One Dimensional Man* (Londra, 1964)
- R. Merton, *Social Theory and Social Structure* (New York, 1968)
- D. Riesman, *The Lonely Crowd* (New York, 1950)
- G. Rodman, *Elvis after Elvis* (Londra, 1996)
- C. Rojek, *Leisure and Culture* (Londra, 2000)
- R. Schickel, *Intimate Strangers* (New York, 1985)
- G. Studlar, *The Mad Masquerade* (New York, 1996)
- J. Tagg, *The Burden of Representation* (Londra, 1988)
- F. Vermorel ve J. Vermorel, *Starlust* (Londra, 1985)
- M. Weber, *The Theory of Social and Economic Organization* (New York, 1947)
- G. Wills, *John Wayne's America* (New York, 1997)
- L. Yablonsky, *Gangsters* (New York, 1997)

A

A Fistfull of Dollars 171

à la Bamun 145

Abbott, Jack Henry 164

ABC 165

acı çektinne 88

Acil Servis 29

Adams, Tony 94

Admiral Duncan 151, 152

Adonis, Joey 134

Affleck, Ben 148

afsuncular 59

Aggravated Assault 176

agorafobi 87

aidiyet 101, 104, 115, 203

AIDS 92

aile 103

aileden gelme şöhret 20, 118, 120, 182

akıl hastalığı 22, 180

akıllı bombalar 178

Al Capone 134

Al Pacino 78, 171

Aladdin Sane 142

Ali G 26, 27

alkol 14, 35, 87, 93, 182

alkol bağımlılığı 86

alkolizm 85, 91

Alley, Tin Pan 37

Alleyn, Edward 120

Allwood, Mandy 21, 25

Ally McBeal 87

Alman Demokrat Partisi 193

Alzheimer 92

American Gigolo 146

Amerika'da ölüm cezası 163

Amerikan başkanları 128

Amerikan Devrimi 16, 114

Amerikan Müzesi 138, 139

Amerikan rüyası 77

Amis, Martin 136, 169

An Evening with Jerry Springer 91

Anarchy in the UK 144

anchor 19

Ancien Régime 32

Andy Capp 28

Angel Heart 78

Anger, Kenneth 38, 85

Aniston, Jennifer 31, 87

anoreksiya 85, 87

Ant, Adam 51

anti-nomosçu 38

Antonius, Marcus 34

Apple 98

Arbuckle, Fatty 94

aristokrasi 124, 125, 182, 183

Armageddon 147, 148

Armstrong, Neil 98

Arnott, Jake 13

Arquette, Courteney Cox 31

Arquette, Roseanne 164

artideğer 197

arzu 22, 115, 116, 122, 197, 198, 199

arzu yaratabilmek 112

Asahara, Shoko 102

aşırı tüketim 35

aşırılık 35

atfedilmiş şöhret 21, 23

Atina tiyatrosu 118

Augustus 34, 111

auteur 44

auteur yönetmeni 43

Aydınlanma Çağı 182

azınlık kültürleri 204

Aziz John Afrika Ortodoks Kilisesi 73

Aziz Thomas etkisi 66, 67

azizler 63, 64

- B
bağımsız sinemacılar 149
bağımsız-wood 148, 149
Bahro, Rudolph 201
Bakker, Jim 24, 91
Ball, Lucille 45
Bara, Theda 77
Bamum 139, 140
Bamum Amerikan Müzesi 138, 140
Bamum, P.T. 117
Bamum, Phineas Taylor 138
Barr, Roseanne 87
Barry, Elizabeth 120
Barrymore, John 46, 47
basılı kültür 109, 110, 112, 115, 122
basın 88
baskıcı alçaltma 37, 38
Bastille Günü 61
başan açlığı 157, 159, 162, 174, 179, 180
başan serabı 158
başarı yorgunluğu 158
başkalarınca aşağılanma 86, 93
başkası tarafından yönlendirilen tipler 77
Batı politikası 203
Batman 28
Baudelaire 132, 135, 183
Baudrillard 29
Baumgarten, Alexander 108
Beatlemania 23
Beatles 36, 68, 72, 74, 130, 140, 141
Beatty, Warren 171, 194
Beavis and Butthead 28
Beckett, Samuel 33
Beckham, David 20, 41, 82
Beckham, Victoria 87
beden 112
beden kültürü 198
beden politikası 202, 203
beden sanatı 186
beğeni 107, 108, 113, 117, 118
beğeni kültürleri 122
beğeni standartları 108
Being There 164
Bellow, Saul 169
Ben 13
Ben 14
bencil intihar 174
benlik 13, 14
benzersiz 36
Berry, Chuck 130
Best, George 86, 94
Betterson, Thomas 120
Beverly Hills Cop 1 ve 2 145, 147
Beyaz Saray 63, 128, 129, 130
Big Breakfast 89
bilinçaltı 116
bilinçdışı 116
Binyılcı "Hareket" 102
Biograph Film Şirketi 16
birey ve bireyleşme 49
bireycilik 37, 125
bireycilik kültürü 165
bireyin radyoaktivitesi 156
Birleşik Krallık 165
biseksüel rock yıldızı 142
Biskind, Peter 43, 44
biyografi 22
biyografik film 22
Blair Witch Project 148
Blair, Tony 44, 50, 131, 194
Blanc, Mel 64
Blind Date 147
Blondie 28
Blues 72
Bogart, Humphrey 130
Bogdanovitch, Peter 43
bohém 181
bohém züppe kişilik 183
Bolan, Marc 73
Bond, James 29
Bonham-Carter, Helena 71
Bonnie and Clyde 43, 154, 171
Bono 74
Boorstin, Daniel 21
Booth, Anthony 131
Borders, Pamela 25
Boswell, James 127
Bourdieu, Pierre 19, 207
Bow, Clara 77, 82
Bowie, David 73, 141, 142
boyama 113
Bracegirdle, Anne 120
Bradley, James 24
Bradshaw, Carrie 29
Brady, Ian 17, 153
Brady, Matthew 132, 133, 140
Bragg, Melvyn 92
Brando, Marlon 76, 77, 87, 171
Breaker, Helen 135
Bremer, Arthur 163
Breton, André 178, 186
Brewer, John 117
Brillat-Savarin, Jean-Anthelme 107, 108
Bristol Postboy 109
Broadway 135, 138
Broadway Open House 80
Brodsky, Harold 92
Brokaw, Tom 165
Brooks, Louise 94, 184, 185
Brookside 31

- Bros 51
 Brosnan, Pierre 82
 Bruckheimer, Jerry 43
 Brummell, Beau 112, 113
 Brutal Attack 176
 Bryan, George 113
bulimia 87
 Bundchen, Gisele 12
 Bundy, Ted 17, 153, 161, 162, 171
 Bunker, Archie 29
 Burbage, James 119
 Burbage, Richard 120
 Burckheimer, Jerry 147
 Burke, Edmund 114
 Burke, Karen 67
 Burton, Richard 15, 94
 Bush, George 193
 Bush, George W. 44, 195
 Bussell, Darcy 20
 büyü 57, 58, 60, 62, 72, 73, 80, 96
Büyü 82
 Büyük Guignol 143
 Büyük İskender 34
 Byron, Lord 182
 Bywaters, Frederick 167
- C-Ç**
 Caesar, Julius 111
 Cage, Nicolas 130
 Cagney, James 76, 77
 Caine, Michael 100
 Caligula 34, 35
 Callaghan, James 131, 193
 Callahan, Harry 29, 30
 Capone 134
 Capote, Truman 135, 136
 Caprice 35
 Cara, Irene 147
 Carey, Peter 169
 Carson, Johnny 80, 130
 Caruso 33
 Cassidy, David 51
cause célèbre 165, 179
 cazibe 122
 CBS 165
célèbre 12
celebrem 11
celere 11
celerity 11
 cemaat 159
 cemaatçılık 204
Cezalandırma 86
 Chamberlain, Lord 211
 Chaney, Lon 47, 158
 Channel 4 89
- Chaplin, Charlie 65, 77, 85, 130
 Chapman, Mark David 163, 168
 Charles, II. 120
 Charleston, Ian 92
 Chelsea FC 25
Chinatown 43
 Churchill, Winston 16, 193
 Cibber, Colley 120
 Cicero 32, 36, 118
 cinayet 152
 cinsel cazibe 79
 cinsel nesneler 99
 cinsel skandallar 25
Citizen Kane 84
citoyen 113
 Clapton, Eric 100
 Clifford, Graeme 185
 Clifford, Max 25
 Clift, Montgomery 91
 Clinton, Bill 25, 44, 91, 94, 95, 130, 194, 195
 Cobain, Kurt 16, 33, 51, 74, 87, 88, 158
 Cole, Henry 117
 Coleridge 183
 Coltrane, John 73, 74
 Columbine 178
 Columbine Lisesi katliamı 175
Come and Get It 185
Common Sense 114
 Como, Perry 45
 Conger, Darva 25
 Congreve 120
 Connery, Sean 100
 Convent Garden 122
 cool 30
Cool Rules 30
 Coors 98
 Copeland, David 151, 152, 153, 154, 155, 163, 167, 171, 177, 178
 Coppola, Francis 43
Coronation Street 31
 Corot 132
 Costello, Frank 134
 Costner, Kevin 45, 130
 Coward, Noel 91
 Cream, Neil 167
cri de coeur 184
Crimenwatch 69
Crimson Tide 146
 Crippen, Dr. 167
 Croft, Lara 29
 Crosby, Bing 45
 Crowe, Sheryl 130
 Crowley, Aleister 183
 Cruise, Tom 41, 81
 Crusoe, Robinson 110

çalışkan bireycilik 124, 125
çekici olmak 112
çizgi roman 28
çokkültürlülük 203

D

da Vinci, Leonardo 32
Daguerre, Louis 131
Daguerrean Minyatür Galerisi 140
Dahmer, Jeffrey 17, 66
Dali, Salvador 178, 186
Dallas 30
Damon, Matt 50
Dando, Jill 51, 69, 70
Dangerous Minds 146
Dante 32
Daumier, Honoré 28, 132
Davenant, Sir William 120
Davenport, Lindsay 40
Davies, Mandy Rice 25
Davis Jnr, Samuny 129, 182
Davis, Miles 73, 181
davranış ölçütleri 45
Day, Doris 158
Days of Thunder 146
De Gaulle 193
De Niro, Robert 78, 130, 170
De Palma, Brian 43
De Quincey 183
de Rossi, Portia 87
Dead Wish 180
Dean, James 16, 65, 76, 77, 91, 163, 171, 199
Debord, Guy 38, 39
Deccal 84
deCordova, Richard 49
Dee, John 22
Defries, Tony 141, 142
değişim değeri 112
delik açtırma 113
DeMille, Cecil B. 64
demokrasi 188, 189, 191, 192, 193, 195, 199, 200, 202, 207
demokrasi ve kapitalizm 208
demokratik liderler 193
denetim rejimleri 40
denetim süreçleri 44
Depp, Johnny 14
depresyon 85
Dev, Kapil 82
devlet ve hükümet başkanları 191
Diamond Dogs 142
Diamond, John 92, 93
Diana, Prenses 36, 63, 71, 87, 97, 199, 202
Diary of a Lost Girl 94
Dickens, Charles 123, 135

Die Hard 41, 162, 180
diğerkam intihar 175
dikkat dağıtma 96
Diller, Barry 43, 146
din 52, 53, 57, 58, 60, 61, 62, 96, 102, 103, 104, 105, 159, 188, 205
din ve büyü 34
dinin deregulasyonu 61
dinsel ayinler 60
Dirty Harry/Kirli Harry 29
Disderi, André 132, 133
Disney, Walt 28, 43, 146, 148
Disneyland 53, 104
Doggett, Thomas 120
Donovan, Jason 202
Doorway to Hell 76
Doré 132
Douglas, Mary 113
Douglas, Michael 130
Downey Jnr, Robert 20, 95
Downing Street 131
dövme yaptıрма 113
Dreamworks 43
Dreyfus, Richard 130
Drury Lane 122
Duchamp, Marcel 186
Dunblane 167
Durkheim, Emile 60, 61, 174
duyarlı ego 107, 108
düşme ve alçalma 84
düşmüş şöhret 95
düşünümsel yeniden inşa 201, 202
düzenin parçalanması 40
Dyer, Richard 48, 49
Dylan 42

E

Earth Girls Are Easy 26
East Enders 31
Eastwood, Clint 45, 100, 171, 194
Easy Rider 43, 78
Eddison, Thomas 77
Eddy, Nelson 64
Edwards, Richey 87
eğlence endüstrisi 37, 38
Einstein, Albert 98
Eisenhower 76, 193
Eisner, Michael 43, 130, 146
Eliade, Mircea 58, 60
Eliot, George 64
Eliot, T.S. 169
Elizabeth 112
Ellis, Bret Easton 136
Ellroy, James 13
Elvis 64

Emmerdale Farm 31
empresaryo 137
Enfield, Harry 26
Epstein, Brian 140, 141
Eric ve Dylan'a Gözyaşları 178
erkeklik 47
eroin bağımlılığı 91
Eski Roma 111
e-spiritualizm 53
Essex, Mark James Robert 172, 173, 174, 175
estetik 108, 117, 123
eşcinsel 92
eşcinsel şöhretler 91
evanjelik 102, 103
Everett, Kenny 92, 131
Ewing, J.R. 29
Ezop 118

F

Fairbanks, Douglas 46, 47, 64
Faithfull 89
fanteziler ve takıntılar 51
Faraday, Michael 123
Farmer, Frances 185
Farquhar 120
faşizm 73
Fauthfull, Marianne 88
Fawkes, Guy 22
feminizm 203
Fenton, Roger 132
Fielding, Henry 110
Fight Club 78
film müziği 147
Finch, Peter 64
Finley, Karen 186
Fitzgerald, F. Scott 136, 145, 184
Flashdance 145, 147
Flochart, Calista 87
Flower, Gillian 25
folie à deux 160
Ford, Harrison 29, 41, 45, 82, 82, 130
Forever Hollywood 64
Forman, Milos 170
Forrest Gump 41
Fortune 119
Foster, Jodie 170
fotoğraf 131, 132, 133, 134, 135, 136
Foucault, Michel 39, 92
Fox, James 86, 87
Fox, Michael J. 71
Frances 185
Frankfurt Okulu 37, 39, 77
Franklin, Benjamin 123
Fransız Devrimi 32
Fransız Situasyonizmi 143

Fraser, Robert 92
Frasier 29
Frasier 31
Freud 156, 170
Frey, Glenn 147
Friends 31, 87
Führer 84

F

Gabler, Neal 61, 62, 165
Gabor, Zsa Zsa 45
Gacy, John Wayne 153
Gagnon, Rene 24
Gallagher, Liam 42, 74
Gallagher, Noel ve Liam 131
Galler Prensi 113
Gamson, Joshua 44, 194, 195, 196
Gandhi 16, 98
gangster filmleri 76
gangsterler 134
Garbo, Greta 23, 158
Gardner, Ava 45
Garland, Judy 15, 20, 49, 75
Gamer, James 130
Gamett, Alf 29
Garrick, David 121, 122, 137
gay ve lezbiyenler 203
Gaye, Marvin 74
gazete röportajları 22
Geffen, David 130
Geldof, Bob 89, 90
Gellner, Ernest 191
gençlik 74, 75
General Parmak Çocuk 139
Genovese, Vito 134
George, Boy 20
gerçek benlik 187, 201, 207
Gere, Richard 146
Gettysburg Söylevi 128
Giancino, Sam 13
Gibson, Mel 41, 45, 82
Giddens, Anthony 201, 202
Gielgud, John 91
Gillespie, Dizzy 181
Gilmore, Gary 163, 164
Gitlin, Todd 204, 205
giyim tarzları 111
gizemlileştirme 44
gladyatör oyunları 136
Glitter, Gary 38, 93, 143
Globe 119
God Save the Queen 144
Goffman, Erving 46, 50, 109, 181
Goldwyn, Sam 43
Goldwyn, Samuel 144

Goodfellas 162
 Gore, Al 130, 195
 Gothick rock 176
 görüşler 111
 gösteri toplumu 38
 gösteriş 35
 gösterişçi tüketim 93
 Graceland 63, 68
 Graf, Steffi 71
 Grant, Cary 14, 187, 195
 Grant, Ulysses S. 133, 194
 Greene, Hughie 90
 Greer, Germaine 67
 Gretszy, Wayne 82
 Griffith, Arthur 126
 Griffith, D.W. 81
 Grisham, John 81
 Gulliver, Lemuel 110
 Guys 132
 gündelik yaşamın metalaşması 16
 güzellik 108
 Gwyn, Nell 22
hagiografi 128
H
 Hahn, Jessica 24
 haklı intikam 180, 171, 172, 200
 halk 88
 halkla ilişkiler personeli 83
 halkla ilişkiler ve pazarlama 136
 Hamilton, Patrick 161
 Hamilton, Thomas 167, 172
 Hammer, Mike 45
 Hancock, Herbie 130
 Hanks, Tom 41, 81, 130
 Hard Rock Cafe 63
 Harding, Warren 129
 Hanna, Harold 135, 136
 Harris, Eric 175, 176, 178
 Harris, Henry 120
 Harris, Martyn 92
 Harrison, George 72, 141
 Havel, Vaclav 194
 Hawkes, Chesney 51
 Hawks, Howard 185
 Hawthorne, Nathaniel 132
 hayali ilişkiler 29
 hayat politikası 201, 202, 204, 205
 Hayes, Ira 24
 hayran 33, 51, 55, 56, 62, 198
 hayran gruplaşmaları 108
 hayran kitleleri 44
 hayranın arzusu 52
 hayranlar 50, 63, 67, 70, 79, 88, 93, 116, 200, 205

Hearst, William Randolph 84, 85
 Heath, Edward 131, 193
Hello 80
 Hemingway, Ernest 15, 45, 135, 136
 Hemingway, Margaux 87
 Hemmings, John 120
 Hendrix, Jimi 73, 142
 Hepburn, Katherine 45
 Herman, Gary 85
 Hershey 98
 Heston, Charlton 130
 Heth, Joice 138
 Higgins, Alex "Kasırga" 86, 94
High Plains Drifter 171
 Highgate 64
 Hill, Christopher 114
 Hindley, Myra 17, 153
 Hingis, Martina 40
 hipnotize 88
 Hristiyan 79, 124
 Hristiyan bireyciliği 131
 Hristiyanlık 53, 111
 Hirs, Damien 20
History of England 111
 Hitchcock, Alfred 98, 161
 Hitler 76, 84, 154, 176
 Hobbes, Thomas 125, 162
 Hogarth, William 28
 Holden, William 45
 Holl, Buddy 65
 Hollywood 37, 38, 43, 44, 62, 64, 75, 76, 77, 87, 102, 103, 135, 144, 148, 170, 195, 196
 Hollywood sistemi 145
 Hollywood şöhretleri 77, 78, 80, 82
 Hollywood tarzı 194
 Hollywood yıldızı 64, 130
 Homeros 34
 Hoover, J. Edgar 91
 Hope, Bob 45, 119
 Hopkins, Anthony 91
 Hopper, Dennis 43
Horses 75
 Hoskins, Robert Dewey 71
 Hudson, Rock 92
 Hughes, Howard 158
 Hungerford 167
Hunky Dory 142
 Huston, John 64
 Hutchence, Michael 74, 89, 90
 Hüseyin, Saddam 154

I-İ

In the Belly of the Beast 164
Indiana Jones 29, 41
Inspector Morse 29, 162

INXS 89
ırk ve cinsiyet 203
İunius Brutus Pera 136
içeriden-yönlendirilen kişilikler 77
ideoloji 39, 40
ifadeler 111
İkinci Sürrealist Manifesto 178
iktidar söylemleri 40
iletişim araçları 109
İncil 53, 77, 114
İngiliz kraliyet ailesi 52
İngiliz tiyatrosu 122
İngiltere 109
İngiltere'de cinayet 166
insan duyguları pazan 17
internet 22
intihar 52, 85, 88, 91, 152, 158, 172
İsa 68, 75, 79, 111
İsa'nın bedeni 65
isim ve görünüş 202
İskender 36
İskenderiye 35
İslam 53
istemeyen şöhret 168
itibar 194
izleyici-özellikleri 41

J
Jackie Brown 13
Jackson, Andrew 123, 129, 128, 132, 194
Jackson, Janet 81
Jackson, Michael 74, 94
Jagger, Mick 21, 73, 100, 142, 194
James 112
Janetown 102
Jarman, Derek 92
Jay Leno Show 80
Jefferson, Thomas 16, 63, 132
jeu d'esprit 114
John, Elton 20, 87, 100
Johnson, Ben 119
Johnson, B o 97
Johnson, Holly 92
Johnson, Magic 40, 92
Johnson, Robert 72
Jolie, Angelina 29
Jolson, Al 77
Jones, Brian 88
Jones, Jim 102
Jones, Paula 25
Jones, Tom 110
Jones, Tommy Lee 164
Jonsson, Ulrika 72
Jordan, Michael 20, 97, 98
Joseph Andrews 110

Josephine, İmparatoriçe 184
Just do it! 97

K
kaba bireycilik 148
Kaczynski, Theodore 165
kaderci 41
kadın şöhret 184
kadın yapımı erkeklik 46
Kallisthenes 34, 127
kamusal ilişkiler 114
kamusal imge 131
kamusal kültür 112
kamusal yüz 109
kanser 92
Kant 108
kapitalist birikim mantığı 17
kapitalizm 37, 38, 39, 47, 196, 197, 198
kapitalizm ve demokrasi
kapitalizmin yükselişi 112
Kara Dalga 176
karikatürler 110
Karndeşen Jack 167
karızma 36, 53
karnaval 137
karşı kahraman 168-172, 182, 183
karşı kültürler 205
kartlar 133, 140
kartvizit 133, 140
Kataribabo, Peter Dominic 102
Katz, Jack 159, 162, 171
kazanılmış şöhret 20, 21, 22, 32, 122, 123, 124,
127, 128, 200, 207
Keeler, Christine 25
Kelly, Grace 45
Kemp, Ross 31
Kempe, Will 120
kendini aşağılama 86, 93
Kennedy, Jacqueline 63
Kennedy, John F. 16, 129, 153, 193
Kennedy, Caroline 20
kentler 117
Kesey, Ken 169
Kibwetere, Joseph 102
Killigrew, Sir Thomas 120
kimlik tipleri 30
kimlik akımları 56
King, Martin Luther 153
kişilerarası ilişkiler 15
kişilik tipleri 45
kitle iletişim araçları 21, 22, 112
kitle iletişimi 126
kitsch 64
kitsch kültürü 26
Klapp, Orrin 45, 46

klastrofobi 87
 Klebold, Dylan 175, 178
 Klein, Allen 141
 Knight, Frances Maria 120
 komünyon 65
 Korda, Sir Alexander 144
 Koresh, David 102
 konumlar 83
 Kosinski, Jerzy 164
 Koumikova, Anna 82
 Körfez Savaşı 178
 kötü şöhret 12, 14, 15, 18, 35, 66, 99, 133, 134,
 165, 168, 179, 181, 185, 186, 188
 Krafft-Ebing, Richard von 182
 Kray, Reggie ve Ronnie 13, 166
 Kray, Ron ve Reggie 165
 Kross, Kriss 51
 Kruşchev 74
 Kubrick, Stanley 43
 Kudrow, Lisa 31
 kullanım değerleri 112
 kurtuluş 94, 95, 96
 Kuşku Thomas 66
 kutsal ve ruhani 53
 Küçük Caesar 45
 küllerin serpilmesi 66
 kültür endüstrisi 37, 39, 47, 47, 48
 kültürel araçlar 13
 kültürel emperzaryo 136, 137, 138, 139, 140,
 143, 144, 145, 147, 199
 kültürel liderlik 45
 küreselleşme 203
 Kylie ve Jason 202

L
 Lange, Jessica 185
 Lansky, Meyer 134
 Lara, Brian 82
 Larry King Live 80
 Lasch, Christopher 104, 201
 Last Picture Show 43
 Law of Freedom 114
 Lawford, Peter 129
 Lawrence, Florence 16
 Lawrence, Ruth 24
 Le Bon, Gustave 42
 LeBlanc, Matt 31
 Lee, Henry 154
 Lee, Mary 120
 Lee, Spike 97
 Lennon, John 16, 23, 36, 42, 51, 68, 69, 98,
 141, 158, 163, 168, 199
 Leonard, Sugar Ray 98
 Leopold ve Loeb 160, 161
 Les Fleurs du mal 183

Lester, Jerry 80
 Lethal Weapon 41, 162
 Leviathan 125
 Lewinsky, Monica 25, 44, 91, 94
 Lewis, Daniel Day 158
 Lewis, Lenox 20
 Leyton, Elliott 162, 171, 174, 180
 Liberace 92
 lider 192
 Lincoln 128
 Lincoln, Abraham 63, 65, 123, 128, 129, 132,
 133, 194
 Lind, Jenny 139, 139, 140
 Little Caesar 134
 Live Aid 90
 Lock Stock & Two Smokin Barrels 13
 Longfellow 133, 136
 Lorre, Peter 64
 Lowenthal, Leo 77
 LSD 187
 Luciano, Charley (Lucky) 134

M
 Machiavelli 117
 MacNaughton, Daniel 179
 maddi başan sembolleri 99
 Madonna 13, 71
 Magical Mystery Tour 141
 Mailer, Norman 164
 Major, John 131
 Malenazyahılar 63
 Malick, Terence 43
 Malinezya 59
 mana 59, 63, 78
 Manchester United 86
 mani 85
 Manic Street Preachers 87
 Manilow, Barry 55
 manipölasyon 44
 Mansfield, Jayne 15
 Manson, Charles 102
 Mapplethorpe, Robert 92, 186
 Marcuse, Herbert 37, 38, 39
 Mardi Gras 61
 Marksist 40
 Marksist ideoloji 39
 Marlowe, Christopher 119
 Marshall, David 40, 41, 42, 43, 44
 Marshall, Rebecca 120
 Martines, Conchita 82
 Marx, Karl 64, 112, 170
 maskesiz 19, 20
 Matrimonial Magazine 110
 Matthau, Walter 33
 Mayer, Louis B. 43, 144

mazoşizm 182
 McCann, Graham 83
 McCarthy 85
 McCartney 42, 141
 McGwire, Mark 82
 McInemey, Jay 136, 169
 McLauren, Malcolm 143, 144
 McMurphy, Randle P. 185
 McNaughton Kuralları 179
 McVeigh, Timothy 12, 17, 99, 165
 Mead, George Herbert 13
 medya 12, 13, 18, 21, 26, 48, 50, 53, 56, 57, 71,
 86, 88, 90, 99, 100, 103, 112, 122, 144, 158,
 163, 165, 167, 171, 172, 189, 196, 207
 medya şöhretleri 19
 medya temsili 15, 19
 medya yapımı 196, 202
Meet the Joe Black 78
 Meldrew, Victor 30
 Mellor, David 25
 Memorial Mezarlığı 64
 menajerler 88
 merak uyandıran insan 138, 139
 Mercer, David 122
 Mercury, Freddie 92
 Merman, Ethel 130
 Merson, Paul 94
 Merton, Robert 157, 159
 meta kültürü 39, 96
 meta tüketimi 17
 metalaşma 40
 metinlerarası temsil 48
 mezar soygunculuğu 65
 Michelangelo 32
 Michels, Robert 192, 193
Milk Blood 186
 Millet 132
 Minogue, Kylie 202
 Miramax 148
 Mitchell, Grant 31
 Mitchell, Joni 100
 Mitchum, Robert 82
 moda 112, 113
 moda ve beğeni 198
 modern hayranlığın doğuşu 127
 modern kent 137
 modern şöhret 36
 modernlik 12
 monarşi 16, 199
 Monet 132
 Monroe, Marilyn 16, 36, 45, 75, 83, 98, 129,
 130, 199
 Moon, Keith 14
 Moore, Demi 82
 Moore, Oscar 92

Morad, Luciana 21
 Moran, George "Bugsy" 134
 More, Sir Thomas 114
 Morin, Edgar 38, 39, 82
 Moroder/Blondie, Giorgio 146
 Moroder/Tom Whitlock, Giorgio 147
 Morris, William 117
 Morrison, Jim 16, 65, 73, 78, 142
 Mouse, Mickey 28
 Mozart 122
 MTV 147
 Mulder, Fox 29, 30
 Muni, Paul 76
 Murrah, Alfred P. 165
 Murray, John 182
 müzik 146
 Mwerinde, Credonia 102
My Secret Life 126
My Sister Sam 51

N
 Napolyon 32, 53, 123, 184
 narsisist kişilik 104
 narsisizm kültürü 104, 201
 narsistik 162
 Nathans, J. 138
 Nazizm 73
 NBC 165
 Neeson, Liam 41
Neighbours 202
 Neil, Andrew 25
 Neron 34, 35, 36
 nevroz 22, 70
 New Line Cinema 148
 New York Dolls 143
 Newley, Anthony 141
Newsweek 165
 Nichols, Mike 43
 Nicholson, Jack 78, 100, 130, 170
 Niepce, J.N. 131
 Nietzsche 74
 Nietzscheci 160
 Nike 97, 98
 Nixon, Richard 130
Nocturnes 185
 Noel 42
 nomenclature 203
 Nordic Thunder 176
 normalleştirme 20
 Norton, Edward 78
Norwich Post 109
nouveaux riches 26, 30, 77, 143
Nude Descendin a Staircase 186
 Nureyev, Rudolf 92
NYPD Blue 162

O-Ö
Oates, Titus 22
OK 80
okuryazarlık 115, 117
oligarşinin demir kanunu 192
Olimpos 208
onaylama 20
One Flew Over the Cuckoo's Nest 169
One Foot in the Grave 30
Ono, Yoko 98
onur ve saygı 108
Orwell, George 166, 167
Osborne, John 122
Osmond, Donny 130
Oswald, Lee Harvey 13
Other Vocies, Other Rooms 135
Owen, Michael 41
Oz Büyücüsü 49
ölümsüzlük 80, 83
örgütlü dinin gerileyişi 16
övgü 35
öykünme 115
öz-ima j 207
öznellik 33, 34, 35, 36
özüllüler 203

P

Paine, Tom 114, 115
Palmer, Rugely'li Dr. 167
Paltrow, Gwyneth 130
Pandora's Book 94
paparazzi 88, 156
par excellence 16
para 79
Paramount 146
paranoid psikoz 72
paranoya 85
parçalanma 88
parçalanma/itiraf 92, 93
Parker, Alan 73
Parker, Albay Tom 140
Parker, Charlie 73, 181, 182
Parkinson 80
Pater, Walter 135
patojenik (hastalık yapıcı) aile 163
Paul, Jean, Papa II. 103, 104
Peel, Sir Robert 179
peep show 117
Pelham, Benjamin 138
pentecostal 102
Penthouse 89
Père Lachaise 64
Performance 86
performanslar 46
Perkins, Anthony 92

Perkins, Maxwell 136
Peron, Eva 36, 63
Perry, Matthew 31
Picardie, Ruth 92
pièce de résistance 136
Pinter, Harold 122
Piss Christ 186
Pitt, Brad 20, 78
Pitt, Ken 141
Pitt, William 115
Planet Hollywood 82
Plat, Sylvia 65
Playboy 25
Pokahontas 22
politik liderler 128, 193, 194, 195
politik paradoks 200
Polk, James 132
pop kültürü 98
Pop, Iggy 73
pornografik 133
portre 22
postyapısalcılık 33, 48, 49
Potter, Dennis 92
Pountain, Dick 30
Power, Tyrone 64
Presley, Elvis 16, 51, 63, 68, 76, 77, 87, 98, 140, 199
Pretty Vacant 144
Prima facie 148
Profumo hadisesi 25
Proser, Chip 146
psikanalitik kuram 197
psikolojik güçlendirme 45
psikopatik davranışlar 85
Public Enemy 76
Pugin, A.W.N. 117
Pullman, George M. 65
Pulp Fiction 13
Punk 143
Punk'm Prensesi 89
pusuculuk 69, 71, 72, 200

R

Radio Times 70
radyo programları 22
radyoaktif 202
Raft, George 76
Rammstein 176
Random House 164
Rank, Arthur, J. 144
Rappe, Virginia 94
rasgele cinsel ilişki 93
Rather, Dan 165
Rattigan, Terence 91
Ray, Man 186

Razors Edge 176
Reagan, Ronald 92, 130, 194
Rebdomine 176
Rebel Without Cause 171
Red Bull 119
Reed, Lon 73
Reed, Oliver 14
Reform Club 89
Reiner, Rob 130
reklamcılar 83
Reservoir Dogs 13
Richard D'Oyly Carte 136
Richards, Keith 91, 100
Richardson, Ralph 64
Ridgeley, Andrew 51
Riesman, David 76, 77
Rights of Man 114
Ringley, Jennifer 103, 104
Ringo Starr 141
Ritchie, Guy 13
Robertson, Pat 103
Robespierre 32
Robins, David 30
Robinson, Edward G. 76, 130
rock 144
rock 'n' roll Başkan 130
rock endüstrisi 103
rock idolü 142
rock konserleri 57
Rock Stars in their Underpants 89
Rock Şamanı 74
rock şöhreti 75
rol modelleri 19, 45, 74, 77, 99, 111
roller 46
Roma 35
Roma imparatorları 34
romanlar 110
Romario 82
Ronaldo 82
Roosevelt, Teddy 77
Roosevelt, Theodore 193
Rope 161
Roscius, Quintus 118
Rose 119
Rosenthal, Joe 24
Ross, Doug 29, 30
Roth, Joe 43
Roth, Philip 169
Rowlandson, Thomas 28
röportaj 165
Rushdie, Salman 136, 169
Ruskin, John 117, 135, 185
Ryan, Michael 167, 172

S-Ş
Sade, Marquis de 182
sadizm 182
sahicilik arayışı 170
Sahne Oyunlarına Karşı Yasa 120
sahnelenmiş şöhret 127, 128, 131, 136
Salinger, J.D. 168, 169
Sampras, Pete 20, 40
Sanat nedir? 186
Sancha, Antonia de 25
Sand, George 135
Sanders, George 88
sansasyonculuk 21
sansasyonel 110
saplantılı-zorlanımlı rahatsızlık 70, 71
Saray 117, 118, 120, 121, 122, 123, 126
Sarony, Napoléon 135
Sawyer, Diane 165
saygı kültürü 192
Scarface 76, 134
Schaeffer, Rebecca 51
Schindlers List 41
Schrader, Paul 43, 146
Schultz, Dutch 134
Schwarzenegger, Arnold 35, 82
Scorsese, Martin 43, 170
Scribner 136
Scudder 138
Scully, Dana 29, 30
Seagram 146
Seagram October 148
seküler 62, 79, 83
sekülerleşme 61
Seles, Monica 20, 71
Self, Will 81, 136
Self Help 123, 124, 125
Sellers, Peter 14, 164
Selznick, David 43, 144
senaryolar 46
seri cinayetler 155, 168, 200
seri katil 153, 160, 162, 171, 172
seri ve kitlesel cinayet 179
Series of Planes for Cottages 111
sermayenin uşağı 38
Serpico 171
Serrano, Andres 186
Sex and the City 29
Sex Pistols 143, 144
Sezar, Julius 34
Sezarcılık 124
Shakespeare, William 32, 119 120, 121
Shakur, Tupac 16
Shandy, Tristram 110
Shankly, Bill 66
Shields, Brooke 71

Shinrikyo, Aum 102
 Shipman, Harold 17, 99, 160
 Siegel, Bugsy 64, 134
 simer-ikon 29
 Simmel 202
 Simmel, Georg 113, 156
 Simpson, Don 43, 146, 147
 Simpson, O. J. 38, 93
 Sinatra, Frank 15, 129, 199
 sinema 15, 134
 sınıf 40
 sınıf atlama 37
 sıradan insan ideolojisi 16
 skandal 24
 Skrewdriver 176
Sleep Hollow 14
 Smiles, Samuel 123, 124, 125, 126, 131, 133, 207
 Smith, Patti 75
 Smith, Will 157
 Smollett 110
 soap opera 31
 Soho 167
 Sony 43, 146
 sorumluluğu azaltan durumlar 179
 sosyalizm 38
South Park 28
 soykırım 84
 soyut arzu 51, 52, 67, 68, 71, 196, 198, 200, 205, 206
 söylemler 40
 Space Oddity 141
 Spears, Britney 35, 81, 157
 Spielberg, Stephen 29, 43, 130
 Spillane, Mickey 45
 Spiritualizm 58, 62
 spor spikerleri 19
 spor şöhretleri 41
 Stalin 74, 154
 Stallone, Sylvester 82
 stand-up 80
Star Wars 41
 Stardust, Ziggy 142
 Starkweather, Charles 163
 Stationer's Company 115
 Stephenson, George 123
 Steptoe, Harold ve Albert 29
 Stewart, James 161
stigmata 59, 100
 Stone, Oliver 78, 130
 Stone, Sharon 130
Strangers on a Train 161
 Stratton, Charles Sherwood 139
 Streisand, Barbra 130
 Studlar, Gaylyn 46

succés de scandale 78, 126
 suç 160
 suç etiolojisi 180
 suç fenomenolojisi 159
 suç ve Amerikan Rüyası 157
Superman 28
 Sutcliffe, Peter 153
 sürrealistler 186
 süslenme 113
 Swaggart, Jimmy 91, 94, 102
 Swan 119
 Sweet 51
 şaman 59, 60, 78, 79, 82, 83, 100
 şaman figürü 75
 şamanizm 57, 63, 72, 73, 101
 şehvet 126
 Şeytanın müziği 72
 şiddet 35, 76, 155, 157, 159, 166, 167, 170, 171, 180
 şifacılar 59
 şirket kapitalizmi 205
 şizofreni 85
 şöhret 11, 12, 13
 şöhret kültürü 17, 33, 35, 38, 50, 52, 62, 65, 70, 79, 96, 97, 99, 103, 104, 105, 126, 188, 198, 200, 205, 206, 207
 şöhret olma arzusu 14, 156
 şöhret olmak 187
 şöhret sistemi 42, 44
 şöhret statüsü 20, 162
 şöhret yadigarları 63
 şöhret yarışı 18, 156, 194
 şöhrete tapınma 55
 şöhretimsiler 21, 23, 24, 25, 25, 33, 100, 111, 144, 158, 199, 207
 şöhretin cazibesi 39
 şöhretin desteği 97
 şöhretin kendini aşağılaması 87
 şöhretler 156
 şöhretler ile hayranları 19
 şöhretleştirme 19, 200, 202, 204, 205, 206, 207
 şöhretleştirme süreci 18, 195, 196
 şöhretoyuncu 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 100

T

Take My Breath Away 147
 Talbot, William Henry Fox 132
 talk show 80, 81
 talk show sunucusu 19
 tanınma 14, 15, 101, 104, 115, 203
 tanınma arzusu 103
 Tanrı sonrası toplumlar 101
 Tarantino, Quentin 13
 Tarde, Gabriel 42

- tarihçeler 110
 Tarlton, Richard 119
 Tate, Sharon 102
Taxi Driver 170, 180
 Taylor, Elizabeth 15, 87, 94
 Taylor, Helen Lady 72
 Taylor, Liv 148
 techno 176
 televangelism 102
 temel tip kuramı 46
 Temple, Julian 144
temps perdu 52
 Tennyson 136
 tercih ideolojisi 37
 terörizm 155
 teşhircilik 35
 Thalberg, Irving 144, 145
 Thatcher, Margaret 131, 194
The Ballad of John & Yoko 68
 The Bay City Rollers 51
The Bill 162
The Birth of a Nation 81
The Case 86
The Catcher in the Rye 168, 169
The Chronicles of Newgate 126
 The Clash 42
The Daily Mirror 92
The Devil's Advocate 78
The Doors 78
The Executioner's Song 164
The Fashions of London and Paris 111
 The Fonzy 29, 30
The Gallery of Fashion 111
The Gangster 134
The Gentleman's Magazine 110
The Globe 129
The Good, The Bad and the Ugly 171
The Great Rock 'n' Roll Swindle 144
The Guardian 91
The Hollow Men 169
 The Heat is On 147
 The Jam 42
The Last Tycoon 145
The Late Show with David Letterman 80
 The Laughing Gnome 141
The Life Samuel Johnson 127
The Man Who Sold The World 141, 142
The Mirror 153, 154
The New York Review of Books 164
The New York Times 165
The Newgate Calendar 126
The Other Half 147
The Outlaw Josey Wales 171
The Physiology of Taste 107
The Prince 117
The Rambo 162
The Rise and Fall of Ziggy Stardust 142
The Rock 146
 The Rolling Stones 88
The Servant 86
 The Sex Pistols 42
The Simpsons 28
The Spectator 110
The Spice Girls 87
The Times 93
The Tonight Show 81
The Tube 89
The Usual Suspects 162
The Wall 73
The Westminster 110
The Wild One 171
The Witche of Eastwick 78
 Thelema kanunu 183
 Thespi, Icaria'lı 118
 Thomas, Dylan 65
 Thomas, Keith 58
 Thompson, Dave 85
 Thompson, Edith 167
 Thomson, David 170
 Thurman, Uma 50
 Time Warner 146, 148
 tip kuramı 37
 Tipllehom, Jeanne 130
 tiyatro 119, 121, 137
 Tojo 76
Tomb Raider 29
Tommy 73
Tonight Show 80
Top Gun 41, 146, 147
 toplu coşkunkluk 60, 61
 toplum 12
 topluma karışma kalkanları 50
 topluma sunulan yüz 109, 111, 113, 116, 123, 187, 198, 199, 201, 205, 206, 207, 208
 toplumların demokratikleşmesi 16
 toplumsal ilişkiler 116
 toplumsal öyküne 45
 toplumsal sözleşme 125
 toplumsal tipler 19
 toplumsalcı (para-social) etkileşim 70
 toplumsalsı 111, 114
 toplumsalsı etkileşim 56
 Tournachon, Gaspard-Félix 132
 Townshend, Pete 42, 73
trompe l'œil 81
 Tudor 112
 Turner, J.M.W. 123
 Turner, Tina 100
 Tussaud, Madam 83
 tüketiciler 197, 198

tüketim kültürü 37, 61, 117

Tynan, Kenneth 94

Tzara, Tristan 178

U-Ü

Uganda 102

ulus devlet 202, 203, 204

Unabomber 165

Unforgiven 171

Universal 146

Updike, John 169

Utopia 114

uyumsuzluk 20

uyuşturucu 14, 35, 85, 87, 88, 93, 95, 182, 183

Übermensch 74

ünün demokratikleşmesi 127

üstinsan 160

V-W

Valentino, Rudolph 16, 46, 47, 51, 64, 75, 76

Valhalla 64

Vanbrugh 120

Vanilla Ice 51

Vanity Fair 95

Veblen, Thorstein 77

Vermorel, Fred ve Judy 55

Vicious, Sid 87

Victoria, Kraliçe 133

Vidal, Gore 128

Waco 102

Wallace, George 163

Walters, Barbara 165

Warhol, Andy 63, 158

Wamer, Jack 43, 144

Warren, Lavinia 139

Washington, George 16, 63, 132, 138

Wagh, Evelyn 136

Wayne, John 16, 45, 82, 130

Weber, Max 35, 36, 53, 159, 170, 194

Welles, Orson 84, 85, 98

West, Fred ve Rosemary 66, 99, 153

West, Mae 77

West, Rosemary 17

Westwood 64

What a Feeling 147

Whistler, James 185

White, Barry 100

Whitman, Walt 135

Who 14

Who Wants to be a Millionaire? 147

Wilde, Oscar 122, 135, 136, 183, 186

William, Prens 20

Williams, Robbie 35

Williams, Serena 82

Williams, Venus 82

Willis, Bruce 35, 41, 82, 148

Wilmoth, John, Rochester Kontu 22

Wilson, Harold 130, 131

Winfrey, Oprah 87

Winstanley, Gerard 22, 114

Winterson, Jeanette 169, 136

Wolfe, Tom 169

Wood, John 111

Woods, Tiger 40, 82

Woodstock 143

Wycherley 120

Wyler, William 185

Y

yabancılaşma 37, 40

yanlış bilinç 37

yapaylık 44

yapısalcılık 33, 36, 45, 47, 99

Yank Çene Cinayeti 167

Yates, Jess 90, 91

Yates, Paula 89

Yeni Sağ 40

Yeni Yıl kutlamaları 61

yer, gök ve ölümler âlemi 80

yıldız 82

yıldız avcılar 88

yıldızlar 48, 49

Young, Chic 28

Young, Neil 100

yönetişim 37, 39, 40

Yüksek fikir 146, 147, 148

yükseliş ve alçalma âyinleri 104

yükseliş ve çıkış 84

yükselme 80, 81, 96

Z

Zappa, Frank 92

Zavaroni, Lena 87

Zeitgeist 136

zenginlik arzusu 100

Ziggy Stardust 73

zihinde canlandırılan şöhret 22

Zimbalist Jnr, Efrem 130

Zoo, Jan 138

Bazı insanlar için başkalarının "hayranlığını çekmek" ve "arzu edilmek" neden çok önemlidir? Gündemde kalmak, görünür olmak için neden her türlü yola başvurlar? Peki, hayranlar neden şöhetleri izler, onlara bağlanır ve imrenirler; kendilerini ölçmek için neden başkasını kıyas alırlar?

Şöhetler, yalnızca medya tarafından imal edilip imge tüketicisi izleyicilere sunulan basit birer fabrikasyon ürün değildir. Olumlu değerleri temsil eden şöhetler kadar olumsuz değerleri temsil eden seri katiller gibi kötü şöhetler de vardır. Çoğu zaman onlar da anti-kahraman figürü olarak görülüp, yüceltilirler. Öyleyse şöhetleri imal eden, onların imajlarını oluşturan, temsil edecekleri değerleri belirleyip sunan medya ile beraber, izleyicilerin ve hayran topluluklarının arzuları ve şöhetlerle kurdukları duygusal ilişkiler de incelenmelidir.

Chris Rojek öncelikle, modern zamanlarda demokrasinin ve seküler toplumların yükselişinin ardından tanrıların gözden düşmesinin bir sonucu olarak şöhet olgusunun öne çıkışını saptıyor. Popüler kültürün toplum üzerindeki etkisini anlamak için çok önemli bir boyut olan şöhet olgusunu incelerken tarihsel bir saptamayla yola çıkıyor: Soyluluğun ve kraliyet ayrıcalıklarının ortadan kaldırılmasının aileden gelen şöhet statüsünün önemini azalttığı, buna karşın sıradan insan ideolojisinin yüceltildiği modern toplumlarda, en azından teorik olarak, her bireyin toplumda yükselme ve "önemli insan" statüsü elde etme şansı vardır. Sınıfsal ayrıcalıkların ortadan kalkmayıp yalnızca biçim değiştirdiği çağımız toplumlarında kimi sıradan insanlar, sahip oldukları yetiler, meziyetler ya da fiziksel özellikler sayesinde şöhet statüsüne ulaşma şansı elde edebilirler. Günümüz medyasının boyutları, kazanılmış şöhetin yerel düzeyden çıkıp bütün dünya ölçeğine kadar yayılabilmesine imkân tanır.

Andy Warhol'un dediği gibi belki de: "Herkes bir gün on beş dakikalığına şöhet olabilecekt!"

Şamanizm'den mitolojiye, seri katillerin psikolojik özelliklerinden modern toplumun sosyoloji ve tarihine, Roma tarihinden günümüze kadar pek çok alanda şöhet olgusunun izini süren yazar; günümüz şöhet kültürünü kavramak için Elvis Presley, Madonna, John Lennon ve Prenses Diana gibi şöhet ikonlarını da mercek altına alarak vazgeçilmez bir kitap üretiyor.



AYRINTI • LACİVERT
ISBN 975-539-361-7



9 789755 393612

