DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

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

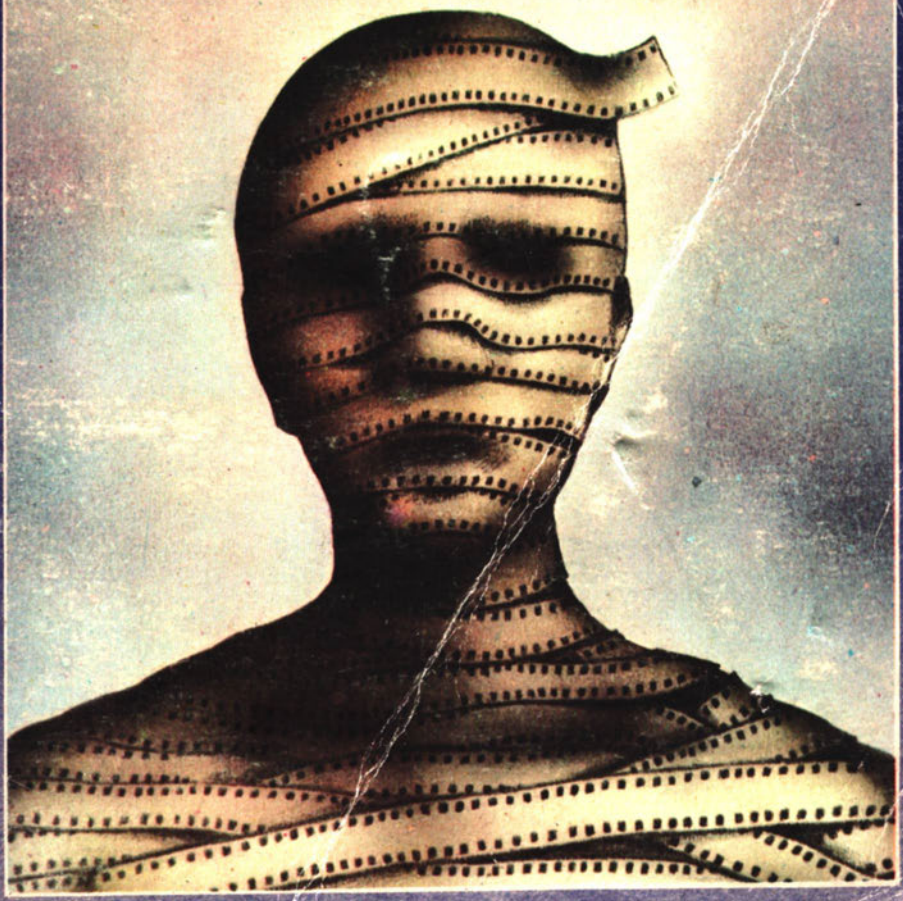
• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

AYKO

ÇAĞDAŞ FANTAZYA

Popüler Kültür Açısından Bilim - Kurgu ve Korku Sineması

ÜNSAL OSKAY



AYKO YAYINLARI : 5
Sanat ve Kültür Dizisi : 3

Kapak Resmi : Emre SENAN

ÇAĞDAŞ FANTAZYA (Popüler kültür açısından bilim-kurgu ve korku sineması) — Ünsal OSKAY
Tomurcuk Matbaasında dizilip, basılmıştır Mart - 1982.

ÜNSAL OSKAY

ÇAĞDAŞ FANTAZYA

«Popüler Kültür Açısından
Bilim - Kurgu ve Korku
Sineması»



Ankara Yayın Üretim Kooperatifi
Yiba Çarşısı Kat: 3 No: 355
Ulus/ANKARA

YAZARIN DİĞER ÇALIŞMALARI

KİTAPLAR

1. **Toplumsal Gelişmede Radyo ve Televizyon: Geri Kalmışlık Açısından Olanaklar ve Sınırlar** (Ankara: S.B.F. Yayınları, 1972, 1976).
2. **Gelişme Açısından Kültür Değişimi,** basılmamış doktora tezi, 1971, S.B.F. Kitaplığında.
3. **19. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri: Kuramsal Bir Yaklaşım,** henüz basılmamış doçentlik tezi, 1979, S.B.F. Kitaplığında.
4. **Müzik ve Yabancılaşma-Aristo, Huizinga ve Adarno Açısından Bir Önçalışma** - (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1982).

KİTAP ÇEVİRİLERİ

1. Walter Gellhorn, **Amerikan Hakları: Anayasanın Uygulanması** (Ankara: Türk Siyasi İlimler Derneği Yayınları, 1965).
2. Bertram D. Wolfe, **Devrim Yapan Üç Adam** (Ankara: Türk Siyasi İlimler Derneği Yayınları, 1968).
3. John King Fairbank, **Çin'in Sömürgeleşmesi ve Amerika'nın Asya Politikası: 1840-1950** (orijinali, U.S. and China: 1840-1950), (Ankara: Doğan Yayınevi, 1968).
4. Hans J. Morgenthau, **Uluslararası Politika** (International Politics) (Ankara: Türk Siyasi İlimler Derneği Yayını, 1974). Baskın Oran ile birlikte.
5. George C. Homans, **İnsan Grubu** (Human Group), (Ankara: TODAİE Yayınları, 1971), Oğuz Onaran ve Baskın Oran ile birlikte.
6. Maurice Duverger, **Sosyal Bilimlere Giriş** (Ankara: Bilgi Kitabevi, 1973 ve 1980).
7. C. Wright Mills, **İktidar Seçkinleri** (The Power Elite), (Ankara: Bilgi Kitabevi, 1974).
8. T.B. Bottomore, **Toplumbilim** (Sociology: Introduction to Its Problems and Methods), (Ankara: Doğan Yayınevi, 1976).
9. G. Osipov, **Toplumbilim** (Sociology), (Ankara: Sol Yayınları, 1976).
10. C. Wright Mills, **Toplumbilimsel Düşün** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979).
11. Lewis Henry Morgan, **Eskil Toplum** (Ancient Society), henüz yayınlanmadı.

«Başlangıçtan beri Sosyal Demokrasinin bir bölümü, bir parçası olmuş bulunan **conformism** (ilerlemeye olan inatçı imânı, kendi «kitle tabanına» duyduğu güven, ve son olarak da denetlenmesi olanaksız aygıtlarla kölece bütünleşmiş bulunmaları) onun sadece sosyal taktiklerinde değil, fakat ekonomik görüşlerinde de kendine yer bulabilmiştir. Bu durum, onun sonraki yıkımının da nedenlerinden biridir. Alman işçi sınıfını hiçbir şey bu sel ile birlikte kendisinin de ileriye doğru hareket ettiğini söyleyenlerin anlayışları kadar bozmamış, ifsad etmemiştir. Bu anlayış, teknolojik gelişmeleri de, kendisinin yanısıra ileriye doğru hareket ettiğini sandığı akıntının çavlanı olarak düşündü. Bu, bir adım daha atıldığında, teknolojik ilerlemeye yol açacağı varsayılan fabrika işçiliğinin siyasal bir kazanım oluşturacağını sanan **illüzyona** varabilecek bir değerlendirme oluyordu. Eskinin bilinen protestan iş ahlakı, böylece, laikleşmiş bir biçimde, Alman işçilerinin arasında yeniden canlandırılmış oluyordu. Çok daha öncelerin Gotha Programı'nda da, çalışma «tüm refah ve kültürün kaynağı «sayıldığı için, bu konudaki anlam bulanıklığının izlerini görmek-

teyiz. Marx ise, bu işteki püf noktasını fark etmiş olduğu için, «işgücünden başka hiçbir mülkiyeti olmayan insan, kendisini, onun sahibi ve efendisi olacak başkalarının kölesi yapmaya zorunlu olarak muhtaçtır,» diyerek buna karşı çıkmıştır. Ne var ki, bu anlam bulanıklığı sürer gider. Çok geçmeden de Josef Dietzgen şunları söyler: «Modern zamanların kurtarıcısına çalışma adı veriliyor. Çalışmanın... gelişmesi, günümüzde, şimdiye değin hiçbir kefaretçinin yapamadığını gerçekleştirebilme olanağına sahip bulunuyor.» Çalışmanın ve çalışanın emeğinin nitelik ve doğasına ilişkin bu ham-marxist anlayış, çalışmanın kendisinin çalışmanın ürünlerinden, bu ürünler işçilerin elinde değilken, nasıl olup da işçileri yararlandırabileceği sorununu es geçmekteydi. Bu anlayışın kavrayabildiği tek ilerleme doğaya egemen olma anlamındaki olmakta; böylesi bir ilerlemenin toplum üzerindeki geriletici etkilerini anlayamamakta; daha sonraları Faşizmin ilerleme anlayışında karşılaşacağımız teknokratik öğeler taşımaktaydı. Bu öğelerden biri de, 1848 devriminden önceki Sosyalist ütopyalardan büsbütün başka bir doğa anlayışıdır. Yeni çalışma anlayışı, doğanın sömürülmesine yönelikti ve safça bir gönül rahatlığıyla proletaryanın sömürüsüne dek uzanıyordu. Bu olgucu (positivistic) anlayışla karşılaştırılacak olursa, sık sık alay konusu edilen Fourier'in fantazyaları, çok daha saygındır, doğrudur demek gerekiyor. Fourier'ye göre, etkin bir birlikteci çalışmaya geçiş sayesinde yeryüzü gecesini aydınlığa kavuşturacak dört dolunay oluşturabilecek; kutuplar buzlardan kurtarılacak, tuzlu deniz suyu tatlandırılacak, ormanın tüm yabanıl canlıları insanla koyun koyuna yaşayacaklardı. Bütün bunlar doğayı ezip sömürmekten çok uzak, doğanın bağrında olanaksal olarak hazır duran yaratımlara can verecek bir çalışma/emek anlayışını yansıtmaktaydı. Dietzgen'in «talancının ganimeti» dediği Doğa anlayışı ise, emek ve çalışma konusundaki bencil ve ifsâd edilmiş bir anlayışın «mütemmim cüz'üdür.»

Walter Benjamin, **Tarih Felsefesi Üzerine Tezler**, Fragman XI.

ÖNSÖZ

Bu çalışmamda, tecimsel sinemanın «iyi gişe yapan» örneklerinden yola çıkarak, Korku Türü'nden filmlerle Bilim-Kurgu Türü'nden filmlerin siyasal kültür açısından ne gibi etkilerde bulunabilecekleri sorunu üzerine durmak istiyorum. «Tecimsel» oluş ve «popüler oluş» özellikleri ağır basan örneklerden yola çıkacağım için, her iki türün de, sanat yönünden «iyi» sayılabilecek örneklerinde görülebilen özelliklerden çok, bugün, milyonlarca insanı aynı anda ve değişik yaşam ortamlarında etkileyen «yaygın» türlerinde görülen özellikler üzerinde durmaya çalışacağım.

Günümüz toplumlarında, insanın dış gerçekliği ile kurduğu anlamlandırma ilişkilerinden biri olan «düş görme» ve Fantazyalara gereksinme duyma alanında da, insan ile dış gerçekliği arasına İletişim Endüstrisi (ya da, daha çarpıcı bir terimle, Bilinç Endüstrisi) girmiş bulunmaktadır. Yeni-olanın karşısında duyulan ürküntü, endişe ve merak, yaşadığımız dönemde, eski günlerdeki gibi masal ya da öykü anlatıcıların anlattıkları masallar ve öykülerle değil, bu Bilinç Endüstrisinin «ürettiği» endüstriyel birer «mamül» olan fantazyalarla karşılanmaktadır.

Tüketicinin bu süreç içinde «pazar» dolayımı ile yansıtabildiği tercihlerinin, kuşkusuz, Bilinç Endüstrisinin üreteceği ürünün biçim, içerik ve beğeni düzeyini kararlaştırması üzerinde etkileri olmaktadır. Ancak, bu dolayımlı et-

kileme olanağı bile, giderek, zayıflamaktadır. Ayrıca, «pazar» dolayımı ile yansıtılan bu tercihler; fantazyalara duyulan gereksinime ilişkin öğeler de, gerçekte, belirli bir yaşama biçeminin (hayat üslûbunun) kabulünden itibaren fantazya tüketicisinin kendi özgün yaşamından kaynaklanan kendi gereksinmeleri olarak ortaya çıkmamaktadır. Bunlar yaşanan toplumun içinde kazanılmış bir yaşama üslûbunun biçimlendirdiği gereksinmelerdir. Bu nedenle, reel-toplumun içinde yaşarken onunla yetinmeyi kabullenemeyen insanın, kendini, daha özgür insan ilişkilerine dayanan bir toplumsal ortamda yaşıyormuş gibi düşleyip tasarlamasını kolaylaştırabilecek özgürleşimci düş ve fantazyalara erişebilmesini zorlaştırmaktadırlar. Düş görme çabasındaki insanın düş görebilme ve fantazya kurabilme yeteneği böylece, yalnızca Bilinç Endüstrisinin etkisiyle değil; modern toplumdaki geçerli yaşama üslûbunun benimsenmesiyle de sınırlandırılmakta, çarpıtılmakta, «evcilleştirilmektedir.»

Düş görücünün, Bilinç Endüstrisi tarafından üretilip, «pazar» aracılığı ile kendisine sunulan bu fantazyaları kendi özgün yaşamı açısından zenginleştirmesi, kendi özgün gereksinimlerine uygun yeni anlamsal içeriklere kavuşturması ise, düş görücünün gündelik yaşamını yaşarken edindiği reel-bilincinin sınırlılıklarını aşabilmesindeki artan güçlükler yüzünden, neredeyse, olanaksızlaşmış bulunmaktadır. Yaşadığımız dönemde hayatın **insan** için **bir bütünlük içinde** algılanması olanaksız oluşu; hayatın, yalnızca, «şoklar» düzeyinde izlenebilir bir işleyiş biçim ve sürecine dayanıyor olması ise bu durumu daha da ağırlaştırmaktadır.

Düş görücü insan gerçekliği (realiteyi) anlamaya ve bilmeye özendirici düşler görmekten çok, yaşamın algılanma biçiminden kaynaklanan şok'ların hafifletilmesine yarayan (kişiyi, reel-bilincinin dışına çıkabilmekten alakoyan) düşlerin peşine düşmeye itilmektedir. Bilinç Endüstrisinin bu alanda yaptığı da, ortadaki reel-yaşamın tümlüğünden gelen mantığa uygun olarak, Akıl ve Bilim

Çağı denen çağımızda, «şiirin ortaya çıkışından itibaren uzaklaşılmış olması gereken mitoloji çağına» yeniden dönüş olmaktadır. Başka bir deyişle, yazınsal türlerin gelişimi açısından bakıldığında, en önemli özellikleri, kurgusal (fictional) oluşu sayesinde amprisistik algılama biçimini aşmaya yönelik bir yapı taşımak ve bunun yanısıra bilişsel oluş niteliği sayesinde de insanın dış dünyasının gerçekliğini idrake (cognition) yönelik bir semantik yapıya dayanmak olan Bilim-Kurgu türü bile, bu dönüşle birlikte, varolan dünyanın amprisistik algılanma biçimini mutlaklaştırmayı kendisine görev edinmek durumunda kalmış gibidir. Korku Türü (Tekinsiz Varlıklardan söz eden ürünler, dehşet türüne giren ürünler ve felâket ya da katastof türüne giren ürünler de günümüzde bu türün içinde yeralmakta; hatta, ilerde değineceğimiz gibi, bunların hepsi birden Bilim-Kurgu'nun sırtına abanarak ortaya **uzay operası** diyebileceğimiz bir alaşım çıkarmaktadır) içinde yeralan ürünler ise, gitgide daha açık bir biçimde, Bilim-Kurgu türüne «yapışmış» birer parazite dönüşmektedir. Bu arada, Bilim-Kurgu türünün son yıllarda kendi içindeki bozulma sürecini bu tür «iyi satan» Bilim-Kurgu yapıtları daha da hızlandırmaktadır.

İnsanın Tarih'e özne olmasını amaçlayan bir düşünce geleneğinin, Mesih bekleyen «kefaretçi» özlerine rağmen tek başına Tarihe yeni bir yön veremeyecek olsa da, daha özgür bir yaşama duyduğumuz özlemlerimizi yansıtan düş ve fantazyalarımızı önemsemesi gerektiğini belirten Walter Benjamin'den; ya da, «reformlarla düzeltilmesi güç görünen, terkedilmesi ise daha da zor olan bir yaşamda insan'a bırakılan biricik özgürlüğün düş görmek olduğunu» söyleyen Johan Huizinga'dan yola çıkacak olursak, çağdaş toplumlardaki kültür yaşamında insan'ın düş üretme, kendi özgün gereksinmelerinden kaynaklanmış düşler görebilme yeteneğinin ve olanağının daralmakta oluşunun ne denli önem taşıdığını kavramamız kolaylaşacaktır. Bilim toplumumuzda da yaygınlaşan bir olgu olduğu için bu sorun, yalnızca akademik nitelikte bir ilgi konusu olmaktan

çıkarak, toplumumuz açısından yaşamsal önemde bir sorun durumuna gelmiştir. Bizim toplumumuzda da, dünyayı gerçekliği ile anlamak yerine, **başat kültürün** ve onun verili toplumun kendini yeniden-üretmesinde en çok işe yarayabilen öğelerinden oluşan **hegemonik ideolojinin** belirlediği algılama biçimi içinde algılanmasıyla yetinmeyi amaçlayan Bilinç Endüstrisi ürünü fantazyalar ve düşler yaygınlaşmakta; bunlar sinemasıyla, magazinleriyle, «yıldızbilimi» dergileriyle, şiddet ve pornografi ürünleriyle hergün biraz daha hayatımıza verdiğimiz anlamı biçimlendirecek duruma gelmektedir. Batı toplumları için de sorun olan bu durum bizim için daha ağır yanlar taşımaktadır.

Shakespeare ve Boccaccio'ya kadar gerçekçi anlatımın dışında; bu iki sanatçıdan sonra ise, realistik yazının aracılığı ile Batı insanı sanatta da, tıpkı bilimde olduğu gibi, mitolojik algılama biçiminden kurtulma çabalarında bulunmuş; bu alanda, belirli bir gelenek oluşturabilmiştir. Burjuva devriminin gerçekleştiği 19. Yüzyıl ortalarına kadar bilimde de, sanatta da Batı insanının vardığı düzeye bizim henüz vardığımız söylenemez. Burjuva devriminden sonra, Batı toplumlarında ve diğer ülkelerde artan bir ivme ile, hızla, yeniden mitolojik algılama biçimine dönüldüğü görülmektedir. Aydınlanma Döneminden ve kitap uygarlığından yoksun kalmış bizim toplumumuzda bunun etkilerinin çok daha olumsuz nitelikte olacağı düşünülmelidir. Bizim toplumumuzda bu sürecin, düşlerimizin ve fantazlayalarımızın evrimlendirilerek bilişsel (cognitive) yanları gelişkin yazın türlerine ilgi duyabilecek okuyucu toplulukları oluşturmakta işe koşulabilmesi yerine; toplumumuz böyle bir evrimlendirmeyi sağlayacak bilim ve sanat yaşamına kavuşamadan, bu düş ve fantazyalarımızı, hegemonyacı kültürel düzenlemelerin belirlediği yönde, olgucu (pozitivistik) ve görgül (amprisistik) algılama alışkanlıklarımızın gereksindirdiği mitolojik anlamlandırma içinde tutması çok daha olası görünmektedir.

Bu nedenle, gerek çalışmamın kendi metni içinde

değineceğim konulardaki tutumunun; gerekse, burada kısaca değinebildiğim konunun bu yanına ilişkin tutumumu açıklığa kavuşturma umuduyla, Korku ve Bilim-Kurgu türü ile ilgili olarak önemli ve geçerli sayılabilecek bazı bilgileri bu ilk bölümdeyken sunmayı yararlı görüyorum. Sunacağım bilgileri, Bilim-Kurgu Eleştiriciliği alanında önde gelen bilim adamlarından sayılan Darko Suvin'in **Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre** (Bilim-Kurgunun Metamorfozları: Bir Yazınsal Türün Poetikası ve Tarihçesi üzerine) adlı yapıtından alıyorum. Bu bilgileri, kendi çalışmamdaki kuramsal çerçeve içindeki bilgilerle birlikte değerlendirmeye çalışıyorum. Darko Suvin'in bu incelemesi, özellikle Bilim-Kurgu türünün yazınsal alandaki gelişkin ve özgürleşimci örneklerini tanımak ve böylece Bilim-Kurgu türünün tümünün «ikinci sınıf bir yazınsal tür» olduğunu sanmak gibi bir yanılgıya sürüklenmemek için, gerçekten önemli ve güçlü bir incelemedir. Ayrıca, bizim burada inceleyeceğimiz temel nitelikte bir başka olguya, tecimsel sinemada Bilim-Kurgu ile Korku Türünün son yıllarda kendi aralarındaki birleşmeye, alaşımlaşmaya ilişkin olarak yapacağım açıklamaları ve saptamaları aydınlığa çıkarmak için de çok yararlı bir incelemedir.

Şimdi, sözü uzatmadan, Darko Suvin'in, Bilim-Kurgu türünün **poetikası** üzerine söylediklerini; Bilim-Kurgu türünün **poetikasından** sözederken, bu türün çerçevesinde yeralan halk masalları, peri masalları, **Western** görünümlü «uzay operaları,» **Grotesque** fantazyalar, tekinsiz varlıklardan sözeden korku öyküleri, vb. gibi fantazya türleri ve bunlarla Bilim-Kurgu türü arasındaki yaklaşıma ilişkin görüşlerini inceleyelim.

Darko Suvin'e Göre Bilim-Kurgu Türü Ve Bilişsel Yönden Gelişmemiş Fantazya Türleri

Darko Suvin'e göre, yaygın olan ve çok okunan ke-

simiyle Bilim-Kurgu yüksek nitelikli bir edebiyat değildir. Bu yaygın türleri ile Bilim-Kurgu, daha çok, bir **paraliteratur**e'dür. **BK**'nun çok satılan, çok okunan bu büyük kesimi (yüzde 95'i) kâr amacı ile yazılan; birbirinin kopyası denecek kadar konfeksiyon işi; okunduktan sonra da bir yana atılan cinsinden kötü şeylerdir. Estetik bakımdan ilkeldirler. Fakat, başta genç kuşak, üniversite öğrencileri, üniversite mezunları ve çağdaş toplumun diğer okumuşlar kesimi arasında çok yaygın bir kurgu türüdür. Kapitalist pazarın yabancılaştırıcı ve seviyesizleştirici etkisi altındadır **BK**'nun bu büyük kesimi. Ama, yaygın oluşu nedeniyle, bu büyük kesim bilişsel (cognitive) açıdan çok büyük bir önem taşımaktadır.

BK'nun, estetikçe geri olan bu büyük kesiminin dışında, gene Darko Suvin'e göre, bilinen edebiyatın başyapıtları ile yarışacak düzeyde gelişkin örneklerle dolu bir kesimi de vardır. Üstelik, bu tür **BK** yapıtları, Rönesanstan beri devam eden **naturalistik** ya da **realistik** edebiyat yapıtlarına oranla bazı üstünlükler taşımaktadır. Bu iyi tür **BK** yapıtları, Lucian, More, Voltaire, Cyrano, Swift, Verne, Wells ve Capek, vb. gibi yazarların örneklediği gibi, tarihte hep verili toplumu değiştirip, onun yerine daha gelişkinini kurmaya istekli ve kararlı yeni yükselen sınıfların ortaya çıkış dönemlerinde ve bu sınıfların daha gelişkin üretici güçlere ve idrak yeteneğine sahip olmaya başladığı günlerde yazılıp ortaya konulabilmektedir.

Yaygın türden **BK**'lar ise, egemen konuma gelen yeni bir sınıfın bir süre sonra tahakkümcü, gelişme ve özgürleşme konusunda kısıtlayıcı olmaya başlamasından sonra; ya da, devri kapanmaya yüz tutmuş bir sınıf haline gelip de, kendi kurduğu «dünyanın» içindeki değişimci güçleri önlemek zorunda kaldığı, bu işi yaparken değişimin seslerinden paniğe kapılması üzerine ortaya çıkmaktadır. Bu alt-türden Bilim-Kurgu görünümlü eserleri bu sınıfın yanında yaşamını sürdüren yazarlar, sanatçılar, düşünürler yazmaktadır. Bu alt-türden **BK**'lar, akla ve insana inancı olmayan; geçmişe özlemci, nihilist ve anti-erotik bir tutu-

ma sahiptirler. İnsanlığın mitolojiden çıkışını değil, mitolojiye dönüşünü amaçlarlar. More'un ve Swift'in durağan yanı ağır basan ütopyaları ile, Mary Shelley ve Wells'in katostrofizmi, ve ayrıca Verne'in pozitivizmi buna örnek verilebilir. Bu yazarların söz konusu dönemlerindeki yapıtları, ya da belirtilen bu yanları toplumsal yaşamı, insan ilişkilerini mistifiye edici bir kaçışçılık eğilimi (mistifying escapism) taşımaktadır. 19. Yüzyılla birlikte, modern toplumlarda yabancılaşma yoğunlaştıkça; verili toplumu, birzamanlar daha eski bir toplumu değiştirerek kurmuş bulunan burjuva sınıfı gitgide tutucu, değişim karşıtı ve kısır bir sınıf durumuna gelmiştir. Bu sınıfın dünyası ile birlikte ortaya çıkan; fakat daha sonraki bir dünyaya bu yeni dünyanın getireceği yepyeni insan ilişkilerini anlayamadıkları yabancılaşma olgusunu bu yeni ilişkilerin sona erdireceğini düşünemedikleri için, yandaş olmaktan ürken yazarların -tutundukları egemen sınıfla birlikte- pratiksel ve bilişsel bakımdan gerilemeleri derinleştikçe bu mistifiye edişçi kaçış eğiliminin de yoğunlaştığı görülmektedir.

Darko Suvin'in de belirttiği gibi, **BK**'yu **mimetic** ya da **naturalistic** yazın ürünlerinden (fiksiyondan) ayrı tutmak gerekmektedir. Amprik zamanın ve uzamın; amprik algılamalarımızla bilip öğrendiğimiz şeylerin, tanıdığımız kişi ya da karakterlerin dışında öğeler kullanabilir **BK** yazını. Fakat, bütün bunlara karşın, **BK** yazınındaki **irrealite**'nin realist olduğunu; insan-olmayan canlılar ya da karakterlerle de kurulmuş olsa **BK**'daki dünyanın ampirist algılamalarımızın gösterdiğinden daha aslına uygun, doğru anlaşılmış insansal bir dünya olduğunu; bir **BK** yapıtındaki «Öte Dünya» ortamınında da, gerçekte, yazarın kendi tarih döneminde kozmolojik ve antropolojik açıdan bilişsel olarak imkânsız görülmeyen insansal bir yaşam ortamı olduğunu unutmamak gerekmektedir. En dünya-ötesi gibi görünen bir kurgusal uzam bile, eğer anlatılanlar okuyucunun kafasında belirli bir ölçüde geçerlilik kazanabiliyorsa, bu durum söz konusu **BK** yapıtındaki kurgusal ya-

şam uzamına, yazarın kendi Tarih dilimindeki bilişsel normların prestij kazandırması ve okuyucuda duygusal katılma (pathos) oluşturmasıyla gerçekleşebilmektedir.

Başka bir deyişle, **BK** türünün en önemli özelliği olan alışılmış duygu ve düşünce (ya da, dünyayı algılama) biçimlerinin dışına çıkabilme amacıyla yazarın ve kurgunun kendini amprik dünyaya (dış gerçekliğe) yabancılaştırma sı (estrangement) özelliği bile, **BK**'nun kurgusal dünyasında, yaşadığımız bilinen dünyanın bilişsel öğelerinin yeralması sayesinde oluşabilmektedir. Mitolojideki öykülerden, sihirli peri masallarından, fantazyalardan **BK** yazınını ayıran temel özellik de zaten bu özellik; yani, **BK** yazınının fantazyalara ve mitolojiye benzer tüm öğelerine karşın, temelde, onlardan farklı olarak insanın bilişsel yeteneğine seslenen bir söylem biçimi bir **kurgu** (fiction) niteliği taşıma özelliği olmaktadır. (**BK**'nun bu bilişsel yanını ilerde ele alacağım).

Bu nitelik, vaktiyle «pleb devriminin önderi iken, zamanla, ilerici bir sınıf olma özelliğini yitirerek Doğa'nın ve İnsan'ın birbaşına kalmış sömürücüsüne dönüşmüş» bulunan egemen kesimin fantazyalarında alabildiğine ölgünleşmiştir. Bu kesim, İnsan'ın bilişsel yeteneklerine ve zengin çeşitlilikler gösteren yaratıcılık ve üreticiliğine insanal açıdan bakmamakta; yalnızca, kâr aracı olarak ve tahakkümcü bir tutumla bakmaktadır. Bu nedenle de, «pleb devriminin önderliğinden» ve «kendi devriminin önderiyken genel devrimin de önderliğini yapmakta olma işlevinden» yoksunlaşmış bulunan bugünkü egemen sınıf ve varlığını bu sınıfa borçlu kimi ara-sınıfların sevdiği Bilinç Endüstrisi aracılığı ile yaygınlaştırmak istediği **PK** yapıtları yeni tür bir **theism**'den başlayıp astrolojiye kadar uzanan türlü-çeşitli mistifikasyon düzenlemeleri ile, **anti-ütopyan** ve **anti-cognitive** fantazyalarla doludur.

BK'nun «iyi» nitelikteki yapıtlarında reel-dünyayı aşkınlamak isteyen kesimlerin reel-dünya karşısında kendini yabancılaştırarak, ayrıca bundan **ludic** nitelikte bir zenginleşme kazanarak daha insanca bir dünyaya erişmeyi

tasarladıkları görülmektedir. Bilişsel bir yaklaşım egemendir kurgusal anlatıma. BK'nun, yukarda belirtilen, pleb devriminin bile önderliğinden yoksunlaşmış tutucu sınıflara seslenen türünde ise fantazyaların kurgulanması bilişsellik-karşıtı (anti-cognitive) itkilere (impulse) dayandırılmaktadır. Bu yolla, artık **güvenilmez bulunan** verili dünya karşısında bu sınıfın bile duymakta olduğu yabancılaşma biçimsel ve yüzeyde bir duyumculuk düzeyine indirgenmiş olmaktadır. Bu duyumculukla yapılan algılamalar reel-bilince karşı eleştirel bir tutum kazandırmakta yetersiz kaldıkları için, egemen sınıf üyeleri ya da diğer kesimler arasında yeralan okuyucularda önce bir şok yaratsa bile, kısa süre sonra, varolan toplumsal sistemin kazandırdığı alışılmış algılama biçimlerine dönülmekte ve sistemle bütünleşilmektedir. (Verne'de ve Wells'de bu özellik açıkça görülmektedir Suvin'e göre.)

Böylelikle, reel-dünyayı değiştirmeye yönelmiş bir toplumsal kesimin elindeyken bilişsel yaklaşım sahip ve, realistik yazından farklı olarak, yabancılaştırıcı kurgusal yapısını yeni-olanın (novum) keşfedilmesinde bir **organon** olarak işlevlendiren Bilim-Kurgu'daki ütopyan eğilim ölmekte; anti-ütopyan eğilim başat duruma geçmektedir. Yabancılaştırıcı kurgusal yapı gerici nitelikteki bu tür yapıtlarda artık yaratıcı bir yaklaşım taşımamaktadır. Yaşanan reel-hayatın yarattığı güvensizlik, kuşku ve ürkün-tülerin oluşturduğu gerici sınıfların «büyük acısına» karşı anlık bir rahatlama (teskin edici bir narkotik) sağlama amacına yönelmektedir. Fantazya Suvin'e göre, gerçekliği bulandıran bu «teskin edici» fantazyalara gereksinme duyulmasını kimi zaman anlayışla karşılamak uygun görülse bile, aldatıcı ve baştan çıkarıcı bu tür asılsız iyimserliklerin, sonradan, daha köklü kötümserliklere neden olabileceği unutulmamalıdır. (*)

(*) Bu konuda verilebilecek en ilginç örnek, sanırım, 1850'lerdeki pozitivistik yaklaşımın ürünü olan bilim ve teknolojideki gelişmelerin toplumsal sorunları da çözümleyeceği yolundaki Fantazyanın bugüne kadarki kendi iç gelişimidir. Burjuvazinin 1800'ler-

Darko Suvin, diğer yazınsal metinlerde olduğu gibi, **BK** ürünlerinin metinlerinde de «dünya daha farklı bir dünya olabilir» söyleminden yana olan kurgusal ütopya öğeleri ile, bunun tersi nitelikteki anti-ütopyan öğelerin birlikte bulunabileceğini; bu nedenle, **BK** ürünlerinin de, yalnızca iyi, ya da, kötü bir metin sayılamayacağını söylüyor. Her **BK** metninin **canonic** bir yazınsal metin değil, **diachronic** bir metin olduğunu, bu özelliğin hiç unutulmaması gerektiğini belirten Suvin, daha sonra, Yüksek (nitelikli) **BK** türü ürünlerde de, Düşük (Alt) Tür **BK** ürünlerinde de bu iki tür öğenin birlikte yeralabildiğini; bir **BK** metninin hangi türden sayılması gerektiğini kararlaştırırken katı bir **siyah / beyaz** ayrımı yerine, incelenen metinde hangi tür öğenin başat durumda bulunduğuna bakmak gerektiğini vurguluyor. Bu böyle olunca da, bir **BK** yapıtının değerlendirilmesinde esas nokta, yapıtın insanoğlunun Tarihi ile, bu Tarihin (içinde yaşanılan ana kadarki Tarih döneminin) sağladığı potonsiyeller arasında-

---

den itibaren kendi üst-yapı kurumlarını oluşturmaya; **Bilim**'i «tek bir sınıfın bilimi» haline sokmanın hazırlıklarına başladığı bir dönemde yalnızca burjuvazi tarafından değil, başka kesimlerce de (örneğin Saint Simon'cular, vb) benimsenen bu fantazya toplumsal ilişkilerin Bilim ve Teknolojiye yansıyacağını görmezlikten gelen bir tür **teknolojik optimizme** dayanıyordu Aradan geçen yüzyılı aşkın süreden sonra, aynı Fantazya, örneğin Stanley Kubrick'in **2001: Uzay Odysses**'inde, tam da kendisinin simetriği olan bir başka fantazyaya evrimlenmiştir: toplumsal ve insansal sorunlar Bilim ve Teknolojideki gelişmelerin sonucudur; bunlardan vazgeçip Tanrı'ya (İmâna) yönelirsek Tanrı bizi bu sorunlardan kurtaracaktır.

Bu tür yüzeysel irdelemelerden elde edilen indirgemeci iyimserliklerden, gene bunlar kadar yüzeysel indirgemeci kötümserliklere ya da tersi, geçişler kimi zaman bir yazarın ya da bir düşünürün meslek yaşamı kadar sürebilen kısacık zaman dilimleri içinde bile olabilmektedir günümüzde Örneğin, Marshal McLuhan'ın 1950'lerin başlarındaki teknolojik pesimizminden 1960'ların ortalarından itibaren teknolojik opitimizme geçişi gibi. Bu tür geçişler, düşüncenin kendi içindeki araçsal yetersizlikten; incelediği olguları anlayabilmek için gerekli olan analitik kavramları oluşturmaya yönelmemekten ileri gelmektedir.

ki diyalektik ilişkiyi anlamamızı kolaylaştırıp kolaylaştırmadığını temel almak olmaktadır. Başka bir deyişle. Tarihimiz ve sağladığı olanaklar arasındaki diyalektik ilişkiye ait algılamamızı ne dereceye kadar «düzeltebilecek» nitelikte bilişsel öğeler taşıdığı olmaktadır. **BK** türünün ortaya çıkışının Tarihin yasanışı ile, Tarihin sağladığı olanakların algılanması arasındaki bu sorunun belirli bir yoğunluğa eriştiği kritik dönüşüm anlarında oluşu da bunu göstermektedir. Özgül durumdaki (particular) yaşanan ve yaşanmakta olan Tarih ile, buna eş derecede tarihsel olan genel arasındaki **çelişkin birliktelikten** kaynaklanarak ortaya çıkmıştır Bilim-Kurgu türü. Böylesi problematik dönemlerde ortaya çıkan Korku Türü Fantazyalardan ayrılıp evrimlenerek Bilim-Kurgu türünden yapıtlar verebilmek için, yaşanan bu çelişkin birlikteliğin nedenlerini ve çözüm yollarını anlayabilecek bir bilgi birikimine gereksinme duyulmuş; ekonomiden, felsefeden, siyasal bilimden, bilim ve teknoloji tarihinden, toplumbilimden, antropolojiden, vb., yararlanmak gerekmiştir. Üstelik, bütün bu bilgi alanlarından derlenen bilgilerle, kurgulamanın kendisi arasında bir bütünlük oluşturma etkinliğinde amacın yalnızca bir çokbilmişlik gösterisi ya da bilimsel gibi görünen yeni bir mitoloji oluşturmak değil; kurgu aracılığı ile, bilim'in de ötesinde, sanatın (Fiction'un) diliyle birşeyleri daha net bir açıklığa kavuşturabilmek olması gerekmiştir. Bunun temel nitelikte bir **amaç** durumuna gelmesi, Bilim-Kurgu türünün yaşam'a ve Tarih'e ortadaki verili toplum yaşamının belirlediği algılama biçiminin dışında bakabilmeyi işlev edinmesi nedeniyle olmuştur. Bu ise, **BK** türünün fantazyalardan, masallardan, sihirli-büyülü öykülerden; ya da, naturalistik yazın (Aydınlanma Felsefesindeki paradigmayı sürdüren 19. Yüzyıl roman geleneği başta olmak üzere) türü yapıtlardan (amprisist edebiyattan) çok farklı olmasını gerektirmiştir. Bu nasıl olmuştur? Şimdi de bunu görelim.

Naturalistik ve Amprisistik Yazın ve Bilim-Kurgunun Farklılığı

Bilim-Kurgu türü, Orta Çağ'daki «şanslı ve mutlu adalar»dan sözeden öykülerden; «inanılmaz ülkelerden» sözeden gezgin öykülerinden; Aydınlanmanın «devlet romanı» denen ideal ülke ve ideal toplumlardan sözeden ütopyalarından; modern zamanların «beklenti» öykülerinden; ve ideal toplum yaşamının geçmişte kaldığını söyleyen **distopian** nitelikteki «anti-ütopya» öykülerinden; mitlerden; fantazyalardan; masallardan ve pastoral öykülerden kuşkusuz çok farklıdır. Toplumsal işlevi bakımından ve yaklaşımı bakımından farklıdır.Ama, bütün bu **meta-amprik** ve **naturalistik-olmayan** (non—naturalistic) türlerle bir ortak yanı da vardır: **naturalistik** ve **amprisistik** olmaması. Farklılığı ise, bütün bu türlerin, içinde yaşanan zamanın ve toplumun doğal saydırttığı algılama biçimlerinden kendilerini yabancılaştırmak istemesi; bu alışılmış algılama ve bilişim biçimlerini aşmak istemesi; dünyayı göre göre alışılmış bilinen «Dünyadan» ibaret saymanın; gerçekte, bir tür körlük olduğunu farketmiş bulunmalarına karşılık, yeni bir bilişsel yapı oluşturamamalarından ileri gelmektedir. Yani, bütün bu fantazya türlerinin kendi zamanlarının başat kültürünün biçimlendirip denetlediği alışılmış algılama biçimini kırabilmek için yabancılaştırımcı yanların gelişmiş bulunmasına karşılık, bu yabancılaştırımcı boyutun «yakalayabildiği» (hayata ilişkin alışılmış algılama biçiminin oluşturduğu anlamlandırmalardan farklı) değişik anlamlandırmaları hayata aktarabilmek için gerekli olan bilişsel boyuttaki gelişmeyi gerçekleştirememiş olmalarından ileri gelmektedir.

İnsanın alıştığı amprik yaşam ortamında bile **yeniye ve yeniliklere** karşı duyduğu ilgiden kaynaklanmaktadır Bilim Kurgu. İlk Çağlardan beri masallar, cin-peri öyküleri ve mitoloji de, bir bakıma, bu meraktan kaynaklanmaktadır. Masalların dünyasında «yeni» ve «yabancı» dünyalar, insanın yaşadığı köyün hemen yakınındaki «vadinin

öte kıyısı»ndan itibaren başlamaktaydı. «Vadi» paradigması günümüzün popüler türden Bilim-Kurgularında ise gezegenler arası dünyalara, Okyanus ötesi ülkelere ve adalara dönüşmüştür. Bu değişim içinde sürdürmektedir varlığını Vadi paradigması. «Vadi paradigması» bir gündüz düşüdür **Gılgamış**'tan beri. Ama, «vadi paradigmasının» özgürleşimci yanı hayata hemen aktarılabilecek nitelikte değildir. Masalların, mitlerin dünyasındaki **zaman**, insan'ın müdahalede bulunabileceği Tarihin zaman boyutundaki zaman olmadığı için, bu özgürleşimci yan söz konusu, fantazyalarda potansiyel niteliktedir. Hatta, masallar ve mitler, insanın özgürleşim beklentilerini içlerinde taşımakla beraber, sorunun bu yanını aydınlatmaktan kaçındıkları için, bilişsel değildirler. Tersine, **anti-cognitive** bir söylem biçimidirler. Ama, herşeye karşın, «vadi paradigması» insanın kendi amprik dünyasından başka dünyaların da olabileceğini yüzyıllar boyu imâ etmiştir ve etmektedir. Bizim vadimizden hemen bir sonraki vadinin, amprik dünyamızdan çok farklı bir yaşam ortamı olabileceğini imâ eden bu paradigma, aslında, dikkat edilecek olursa, yaşadığ mız dünyanın amprik algılamalarına karşı tutulmuş bir «aynadır».

Gene aynı masallardaki ve mitlerdeki «canavarlar», «insansı yaratıklar ve alıştığımız, bildiğimiz şeylere benzemeyen «yabancı yaratıklar» da, gene bazı yazarlarca, tıpkı **bizim vadimize tutulmuş birer** ayna olan **en yakın yabancı vadi** gibi, masalı üreten, dinleyen yeniden-üreten insan'a tutulmuş birer aynadır. Vadi paradigmasındaki gibi burada da «canavar» ya da «yaratık» figürü üzerine söylemde bulunan öykücü, aslında, bizi canavarla ya da yaratıkla kendimizi karşılaştırmaya yöneltmekte; bizi, kendimize, alıştığımız bakış biçiminin dışında bakmaya davet etmektedir.. Bilinmeyen vadide, kendi vadimizin daha iyisini; yaratık ya da canavarda ise, kendimizin, görmek istemediğimiz yanlarımızı, olduğumuzdan daha farklı olabileceğimiz hâlimizi düşlememiz istenmektedir.

Böylece, bilinmeyende ve yeni olanda yeni bir dünya, ideal bir yaşam ortamı, ideal bir kabile, ideal bir devlet, ideal bir toplum yaşamı ararken «vadimize» ya da «kendimize» tuttuğumuz «ayna», artık yalnızca yansıtıcı bir ayna olmaktan çıkmakta; değiştirici (transforme edici) bir ayna olmaya yönelmektedir. «Bakirenin Rahmi,» ya da «simyacının dinamosu» olmaya yönelir. Ne var ki, bu fantazyalarda göndermeler (referont'lar) açık-seçik olmadığı için, insan'ın dış gerçekliğini «kabilesinin» etik'i dışında algılayıp anlamlandırmasını sağlayamamaktadır bu tür fantazyalar. Bu nedenle; yapılan iş gerçek anlamda bilişsel bilgilenme değil; dönemin ethik'i açısından dünyayı özünde gene aynı biçimde anlamlandırabilme olmaktadır. Mitler, bu sayede, insanlar arasındaki ilişkileri ve insanın dünyasını açıklar gibi görünürken (bunları amprik yüzeyin ardına geçerek anlamlandırıyormuş gibi görünürken), aslında, bütün bu ilişkileri ve dünyayı zamanın dış nda bir değişmezlik boyutuna aktarmakta ve değişmezlikler olarak, doğal-üstü olgular olarak algılattırmaktadır. (*) Böylece, yaşanan

(*) Masal, halk öyküsü ve mit'lerdeki bu durum, modern Kitle İletişimi Araçları ile işletilen Bilinç Endüstrisinin ürettiği ve sattığı günümüzün masal, popüler öyküler ve laikleştirilmiş gibi görünen modern mitolojide de aynen görülmektedir. Fakat, Walter Benjamin'in «Öykü Anlatıcısı» başlıklı bir yazısından yola çıkacak olursak, bu öykülerdeki fantazyayı üreten kişi ile, fantazyayı dinleyip «tüketen» kişi arasındaki ilişkinin biçim ve içeriğinin çok büyük bir değişiklik geçirdiğini görmekteyiz. Modern toplum yaşamından önceki dönemlerde **öykü anlatıcısı** ile, **öykü dinleyicisi** kişiler yakın yaşam uzamlarından gelen ve toplumsal ve kültürel konumları birbirine oldukça yakın kimselerdi. **Topluluğun üyeleri** olarak, birlikte, karşılıklı bir etkileşim içinde aralarında bir **iletişimde** bulunmak için yanyana geliyorlardı. Modern toplum yaşamında ise, bu tür fantazyaların oluşturduğu laikleştirilmiş mitoloji, **öykü dinleyen kişinin** çok uzağındaki yazarlarca, uzmanlarca, teknisyenlerce, siyaset oluşturucu yetkililerce düzenlenip kurgulanmakta; kişiye, kendi dış gerçekliğine **nasıl** bakacağını öğrenmesi için bir **enformasyon** olarak verilmektedir. Kısacası, karşılıklı-etkileşim olanağından yoksunlaştırılmış; bir **iletişim** (communication) süreci olmaktan uzaklaştırılmış; öykü

toplumdaki, yaşanan çağdaki değişmez gibi görünen öğeleri mutlaklaştırmakta; hatta, bu öğelerin herbirini kişileştirmektedir (personify etmektedir). Varolan dünyayı alışılmışın dışında algılamak ve bu yolla onu değiştirmek istiyorlarmış gibi görünseler bile, bu nedenle, masallar ve mitler varolan dünyayı değiştirilmesi olanaksız (kendisi dışında güçler ya da nedenler yüzünden, değiştirilmesine olanak bulunamayan) bir değişmezlik olarak algılayabilmekte ve anlamlandırmaktadır. Üstelik, anlatmak ve açıklamak ister göründüğü olguları durağan (statik) görünümler ya da kimlikler olarak görebildiği için, bir illüzyona dönüşmektedirler. Bilişsel yaklaşıma diametrik bir biçimde ters yönde gelişen mitler ve mitolojik açıklama ele aldıkları olguları (görüngüleri) bir kez ve mutlak olarak açıklamak iddiasında olmakla beraber, gerçekte, öykü-dinleyicisini, yeniden, yaşadığı toplumun ve çağın etik'i içine kapatmaktadır. Metafizik nitelikte bir yabancılaştırıma dayandıkları için, doğal olanı, insansal olanı doğallık-üstü (supernatural) bir görünüme sokmaktadırlar. Açıklayayın derken, olduğu haliyle mutlaklaştırmaktadırlar bu olguları. Aynı anda, böylece, yaşanan amprik dünyayı insanın kendi sorumluluk ve yetkisinin dışında gösterilen bir dünyaya çevirmektedirler. Bunu, yabancılaştırıncı yanlarının metafizik nitelikte oluşuyla yapmaktadırlar. Sonunda, yaşadığı reel-dünyayı değiştirmeyi düşleyen insanın

---

dinleyen kişiye, o kişinin «yakınını uzak, uzağını yakın kılan» bir güdülemeye dönüşmüştür

Bu nedenle, eğer Jurgen Habermas'ın dediği gibi, modern toplumlarda iletişim süreci toplumdaki hegemonik ilişkilerin bir taşıyıcısına dönüşmüş denilecekse, günümüz toplumlarındaki bu iletişim ile hegemonya arasındaki birliktelik, en başta, modern iletişim araçlarıyla işletilen Bilinç Endüstrisinin ürettiği ve reel-bilincimize yakınlığı yüzünden Fantazya niteliği taşıdıkları zor farkedilip algılanabilen bu tür modern fantazyalarda, laikleştirilmiş modern mitoloji diyebileceğimiz pozitivistik ve amprisistik yayın ve yayım türlerinde aranmalıdır. Bu tür yayın ve yayımlar, haber yayınlarındaki sorunlardan, siyasal partilere eşit davranılıp davranılmadığı gibi sorunlardan çok daha önemli problemler taşımaktadır.

dünyayı değiştirmeye yöneltilmesinden çok, değiştirilemeyen bir dünyanın yarattığı acıları hafifleten; ama, bu acıların nedenlerine ilişmeyen bir fantazya olup kalmaktadırlar. Bu nedenledir ki, yüzlerce yıldır süren çeşit çeşit mitlere ve mitolojilere karşın; insanlığın, Tarihin değişik dönemlerinde ürettiği mit ve mitolojilere karşın bu mit ve mitolojiler aracılığı ile, yaşanan dünyayı değiştirmek yerine, ancak ve ancak, aynı dünyayı özüne dokunmadan bir kez daha yeniden kurmaktan başka bir şey tasarlanamadığı için, insanlık mit'lere ve mitolojiye duyduğu gereksinimden kendini özgürleştirememiştir. (Marx'ın ideolojileri tarihsiz bir söylem biçimi sayması, bu nedenle, doğrudur.)

Bilim-Kurgu ise, yaşanan dünyanın alışılmış algılanma biçimine karşı kuşkucudur. Alışılmış algılama biçiminin dışına çıkmak ister. Bunu yapabilmek için, tıpkı masallar ve mitlerde olduğu gibi yabancılaştırıma başvurur; olağan algılama içinde gördüğümüz ve anlamlandırdığımız olguları, onlara karşı kendimizi yabancılaştırarak, onları alışılmış algılama kalıplarının dışında algılamamızı amaçlar. Ama, Bilim-Kurgu'daki bu yabancılaştırım, mitlerdeki ve masallardaki yabancılaştırım gibi metafizik ve **anti-cognitive** olmadığı için, eleştirel ya da yaratıcı bir yabancılaştırımdır. Bakılan nesneden, bakılan olgudan, bakılıp değerlendirilmek istenen bir kültürel yapıntıdan yabancılaşarak ona bakabilmek, Brecht'in dediği gibi, bilimin çoktandır kazanmış bulunduğu bir yetidir. Sanat için ise, bu, yeni bir eğilimdir. Fakat, bilim çağında bu eğilimin sadece bilime özgü bir eğilim olabileceğini ileri sürmek de yanlıştır. Sanatın bakışı da bu olabilir olmalıdır da. Böyle bir yeni bakışı kazandığında, tıpkı bilim gibi, sanat da «hayata efendi olabilir; giderek, «efendi/köle» sözlerini bile bir yana bırakabilir. Rus formalisti Viktor Shklovsky'deki alışılmış bilinen biçimini ortadan kaldırmak (ostranenie) kavramıyla ve Brecht'in **Tiyatro İçin Kısa Organon**'daki **verfremdung** kavramıyla söylenmek istenen de, zaten, bazı yanlış çevirilerde olduğu gibi **yabancılaşma** (alienation) değildir. Tersine, yabancılaşmaya karşı tavır almaya yarayabile-

cek bir yeni tutumla, yabancılaşmaya dayanan modern toplum yaşamındaki algılama biçimlerine ve onların nesnelerine karşı yabancılaşımdır (estrangement).

Toplumsal ve bilişsel yabancılaşmaya karşı bu yabancılaştırımın amacı ise, sanatta da, bilimdeki gibi, hegemonik ideolojinin (ethics'in) dışına çıkabilmek; sanat ürününe özgürleşimci bir yaklaşım kazandırabilmektir. Sanat ürününün tüketicisinin amprik yaşam ortamına bir seçenek (alternatif) teşkil edecek düşünsel ve tasarımsal yeni anlamlandırma çerçeveleri oluşturabilmektir. Bilim-Kurgu türünün en önemli özelliklerinden biri de, işte, bu anlamdaki kendini yabancılaştırımı formal bir çerçeve olarak benimsemiş bulunuşu ve sanatın diğer alanlarıyla edebiyatın kendi iç türlerine oranla bu konuda gerçekten öncü bir davranış içinde bulunuşu olmuştur. Bilim-Kurgu bu yabancılaştırım öğesini, masallar ve mitler gibi metafizik bir yönde kullanmadığı için, bu kendini zamanının algılama kalıplarına yabancılaştırma öğesini **realistik bir bağlam içinde** kullanır. Realiteden kaçmak, metafizik bir söyleme varmak için değil; realiteyi gerçekçi bir tavır içinde yakalayabilmek ve onu reel-bilincimizin içindeki görme biçimimizin kısıtlama ve çarpıtlamalarının dışında görmemizi sağlayabilecek bir anlama ve anlatma aracı olarak kullanılır.

İşte bu yabancılaşım olgusu sayesindedir ki, Bilim-Kurgu türü, Onsekizinci Yüzyıldan günümüze kadarki realistik edebiyattan da ayrılmaktadır. Realistik (ya da, naturalistik) sanatta (edebiyatta) **ethik** ile **fiziksel dünya** arasında bir bağıntı yoktur. Öyküde yeralan bir deprem olayı o masalda ya da mit'lerde yöneticinin beklenmedik bir anda katledilmesi, ihanete uğraması ile bağıntılı bir olay olarak gösterilip işlenebilirken, 18. Yüzyıldan beri süren realist yazında böyle birşey düşünülemez; bu tür **pathetic** yakıştırmalara hiç yer verilemez. Realistik (naturalistik) edebiyatta öykünün içindeki olayların gelişmesini, hiçbiri diğerine göre ayrıcalıklı durumda olmayan **karakterler arasındaki insan ilişkileri belirler. Öykünün ge-**

lişmesinde ve varacağı sonucun biçimleniminde bir önbelirlenim (predeter mination) kabul edilemez. Böyle bir önbelirlenim, modern edebiyat anlayışına göre, metafizik nitelikte bir belirlenim sayılır. Rönesanstan beri süren, bildiğimiz modern edebiyat böyle bir şeyi olgunlaşamama, gelişkin bir roman ya da öykü olamama sayar; kusur sayar. Ethics ile fiziksel dünya arasında belirleyimci ilişkilerden sözetmek realistik sanatın dünyayı ve insanı algılama biçiminin kabul edebileceği birşey değildir. (*) Bunu, **ideolojik bir empoze ediş** sayar.

Naturalistik-olmayan (metafiziksel) türlerde ise öykü̇deki kişilerin ve kahramanların çevresindeki, ortamındaki koşullar yansız (nötür) değildir, pasif değildir bu kişi ve kahramanlara karşı. Örneğin, halk öykülerinde (folktale) ve fantazyalarda **ethics** öğeler fiziksel olanlarla (kişiler, karakterler, figürler) birlikte oluşur ve gelişir. Olumsuz ya da olumlu yönde gelişir. Kahramanın yaptıklarının ya da kahramanın başına gelenlerin nedeni olarak görünür. **Trajik** mitolojide **ethics**'in bu seyri, fiziksel olanı ya da fiziksel olanın başına geleni «telafi» eder. İyimserlik kazandırıcı (optimistik) mitolojide ise fiziksel olan ile, **ethics** öğe sistematik bir çerçeve içinde birlikte oluşur ve gelişirler. Bu birlikte oluşmayı ve gelişmeyi de **ethics** sağlar. Bunu ilerde göreceğiz.

Bilim-Kurgu türüne gelince, bu türde de karakterlere karşı **a priori** bir tavrın bulunmadığını görüyoruz. Ki-

(*) Hardy ve İbsen'de olayların gelişmesinde bir önbelirlenim, bir determinizm bulunduğunu söyleyen Suvin, bu iki yazarın yapıtlarında ethik ve fiziksel dünya arasında bağıntının bulunulduğunun savunulduğunu vurgulamaktadır. Hardy ve İbsen'in naturalizminde, Suvin'e göre, roman kişileri ile onları yoksayan zamanın koşulları, kişilerin biyolojik özellikleri arasında bir bağıntı vardır. İnanılması, benimsenmesi güç bir çağın, dönemin insan gerçekliği karşısında bu iki yazar, utangaç bir yüzle de olsa, trajik bir mit anlatımına dönerek bu utanç verici insan gerçekliğine haklılaşma olanağı kazandırmakta; amorik gerçekliğe geçerlik kazandırmaktadır. Suvin, bu iki yazarın Naturalizmin tarih okulundan sayılmaları gerektiğini ileri sürüyor.

şiler, öykünün gelişmesine koşut olarak yengi de kazanabilirler, yenilgiye de uğrayabilirler. Kişilerin fiziksel dünyaları ile olan etkileşimlerinde her iki yönde de, sonucu önceden belirleyen bir öğe yoktur ve olamaz. Başka bir deyişle, modern bilimin ve modern felsefenin yaklaşımı gibi, Bilim-Kurgunun «gerçek Bilim-Kurgu» diyebileceğimiz örneklerinde bu tür olgun bir yaklaşım vardır. Tarihsel gelişimi ise, Bilim-Kurgunun bu yaklaşımının raslantı sonucu olmadığını göstermektedir. Bilim-Kurgu, tarihi bakımdan, gerçekten **prescientific** ya da **protoscientific** bir satir ya da **naive** bir toplumsal eleştiri biçimi gibi işe başlamış; fakat zamanla gelişip sofistike bir yapı kazanmış ve bu alanda «Beşerî Bilimler»e yaklaşmıştır Ondokuzuncu Yüzyıl civarında Doğal Bilimler, bu bakımdan, yazınsal düşünü ve «muhayyile» (imagination) alanında Bilim-Kurguyu geçmişlerdir. «Beşerî Bilimler» ise kuramsal başarılarında yazınsal düşünü ve «muhayyieyi» aşmışlarsa da, varolan toplum yaşamı karşısındaki yabancılaştırıcı toplumsal pratik bakımından yazınsal düşünü ve «muhayyilenin» hâlâ çok gerisindedirler. Bilim-Kurgu da, daha önce vurguladığım gibi, aynı anda hem **bilişsel**, hem de **yabancılaştırıcı** özelliklere sahip oluşu sayesinde, Beşeri Bilimler'in önündedir bu bakımdan. Bilim-Kurgu, bu iki niteliği sayesinde, **bilişsel bir yabancılaştırım yazını** durumuna yükselmiş; edebiyatın bu bakımdan en gelişkin türlerinden biri durumuna gelmiştir. Bilişsel-olmayan bir yabancılaştırım öğesine sahip bulunan «uzay operası» denen türleri ve tecimsel yanı ağır basan popüler Bilim-Kurgu türleri için bu böyle değildir. Bunu, daha sonra yeniden anlatmaya çalışacağım. Burada ise şunu belirtmek gerekiyor: Bilim-Kurgu terkibindeki **bilim** sözcüğü ile algılama, **bilme, idrak etme** sürecini; kurgu (fiction) sözcüğü ile de **yabancılaştırım** olgusunu ifade ettiğimizi düşünecek olursak, «uzay operası» denen alt-türden Bilim-Kurgu ürünlerinin Bilim-Kurgu sayılması Bilim-Kurgu poetika'sının reddiyle mümkündür.

Bunlar, gerçekten, Bilim-Kurgu değil; olsa olsa «bilim-

si» görünüşlü masallar, fantazyalar, ya da olayları uzayda geçen **Western**'lerdir. Bilişsel açıdan daha uygun görünecek bir tanımlama ile, bu tür soytarılıklar Bilim-Kurgu değil, **Kalp Bilim-Kurgu** ya da Bilim-Kurgu kalpazanlığıdır. Bilim-Kurgunun son yıllardaki «gelişimi» ise, bu «kalpazanlık işi» ürünlerin yaygınlaştığını; gerçek anlamda Bilim-Kurgunun kendi ghetto'suna çekildiğini; ortaklığı «kahraman-prenses-canavar» üçlüsüne dayanan popüler «uzay operaları» ile; bilişimselcilik-karşıtı (anti-cognitive) kuralları yaşanan amprik ortama müdahale ettirerek, hayatı anlamamızı kolaylaştırmak yerine bunu zorlaştıran, hayatı insanın ve dünyanın dışındaki nedenlerle açıklamaya yönelen Korku Türü, Tekinsizlikler Türü (Weird Form), Dehşet Türü, Gothik Türden sayılması gereken sözde -Bilim-Kurgu ürünleri kaplamıştır. Bunlar, amprik dünyaya ve onun yasalarına karşıymış gibi görünseler de (bu bazılarında, halk öykülerinde olduğu gibi, amprik dünyaya ve onun koyduğu yasalara karşı kayıtsızlık görülmektedir), amprik dünyayı doğal-üstü (supernatural) nedenlerle açıklamaya kalkıştıkları için, bu karşıtlıkları özgürleşimci bir etki yaratmamaktadır. Tam tersine, insan ilişkilerini daha da mistifiye etmektedirler. Reel-dünyanın karşısına çıkıyormuş gibi görünmekle birlikte, gerçekte, kendi fantazyalarındaki kapalı iç dünyalarına çekilmekte ve reel-dünyadan «kaçışı» önermekte; yazarının da, okuyucusunun da bilişsel ve düşünsel yeteneğini, muhayyile gücünü iğdiş etmektedirler. Öyleki, öykülerinde, karşı çıkar gibi göründükleri reel-dünyanın (toplumsal ilişkilerin) belirlenim yasalarını görmezlikten gelmenin aracı olarak işlevlendirdikleri «kahraman» sürüklediği muhayyilemizin ardından bize, reel-yaşamımızdan özgürleşebilmemiz için Bilim ve Teknoloji yerine, bu çağda, yeniden «imân» sahibi olmamız gerektiğini söylemektedir, hep...

Yaşanan gerçeklikteki **latent** özgürleşim olanaklarını algılamaya yönelmedikleri için, amprik dünyanın yasalarına karşı kayıtsız halk masallarına dönmektedir bu tür «uzay operaları.» Hayatın ve Doğa'nın yasalarını görmez-

likten gelme aldanımının araçları olan «uçan halılar» yerine (uçan halının yerçekimi yasasını anlamaktan yan çizen bir düş aracı olduğunu unutmayalım), bu tür Sözde -Bilim-Kurgu ürünlerinde reel-dünyanın toplumsal, siyasal ve kültürel sorunlarından kurtuluşumuz ve bunlardan özgürleşmemiz için **Göksel Varlıklar,** ya da Stanley Kubrick'in **Uzay Odysses**'inde göreceğimiz üzere **motiflere** inanmamız önerilmektedir. Monolite elini uzatan insan, milyonlarca yıllık Tarih'ini, evrimini ve gelişimini inkâr ederek; kendisini acılarla geçen milyonlarca yıllık bir uygarlık birikiminden yoksunlaştırarak yeniden ve imâna döner dönmez, Gökteki Tanrıları temsil eden monolitin ikonluğunu yaptığı **insan ve dünya dışı güçlerin** eliyle, modern teknoloji ve bilimin «başımıza sardığı, tüm sorunlardan kurtulmuş olmaktadır. Böylece, astronot görünümü içindeki «kahramanın» çekip sürüklediği bu «uzay operaları» bir masala ya da halk öykülerindeki detansı fantazyalara dönüşerek kurgusal (fictional) bir yazınsal (ebedî) metin olarak taşıması gereken özgürleşimci ve bilişsellik-yanlısı olma niteliklerinden yüzgeri etmekte; **yaratıcılığın intiharı** ile sonuçlanmaktadır. (*)

(*) Bu durumda, yabancılaştırımcı ve bilişsel bir tür olarak ortaya çıkan Bilim-Kurgu yabancılaştırımcılığı fantazya düzeyinde kaldığı ve **anti-cognitive** bir özden kurtulamadığı için, «pastoral öykülerden» bile daha gerici bir nitelik kazanmaktadır. Pastorallerde **para ekonomisinin** ve **siyasal toplum yaşamının** öncesindeki bir hayat özlemi vardır. İnsanlar arasındaki ilişkilerde bile algılamalar duyumsal algılamalara dayandığı için, sınıflı toplumlara geçişten sonra görülecek olan yabancılaşmış insan ilişkileri ve algılaması yoktur bunlarda. Kentleşme sonrası dönemde ortaya çıkan bu öykülerde insanların iktidar tutkuları ve erotik sorunları «yumuşatılmak» istenmektedir. «Mütevazi» insanlar, öyküler geliştikçe, kötülere galebe çalar. Günümüzde, bu öyküleri **BK** geleneğine daha yakın bulan bazı yazarlar pastorallerin bu özelliklerinden yararlanarak bunlardan çağdaş toplumlardaki insanların derdi olan pragmatizme, tecimselciliğe ve başkalarının dediklerine ve diyeceklerine **göre yaşama sıkıntılarına** («other-directed» olma sıkıntılarına) karşı antidot oluşturacak Bilim-Kurgu fantazyaları üretmektedirler.

Bu tür bozulmuş Bilim-Kurgu ürünlerinin günümüzde «pazarı» doldurmuş bulunması, daha önce de belirttiğim gibi, «pazar»daki rekâbet ortamının getireceği olumsuz eğilimlerden kendini uzak tutmaya çalışan Bilim-Kurgu türünün kendi **ghetto**'suna çekilmesine neden olmaktadır. Nitelikli Bilim-Kurgu ile, tecimsel yanı başat duruma geçmiş bulunan Bilim-Kurgu arasındaki farklılığı ütopya, inanılmaz geziler, beklenti öyküleri, **superman** öyküleri, casusluk öyküleri, robotlu ve insansı (andronoid) yaratıklı öyküler, zaman boyutlarında yapılan gezi öyküleri, katastrof öyküleri, «yabancı» ile karşılaşma öyküleri, vb., gibi türlü-çeşitli Bilim-Kurgu alt-türlerinde de ciddi bir sorun durumuna gelmiş bulunmaktadır. Bütün bu alt-türlerde, günümüzde, Bilim-Kurguyu popüleştirme eğilimleri, Bilim-Kurgunun ilk gelişme dönemindeki popülerleştirme çalışmalarındakinden farklı (olumsuz) sonuçlar vermeye başlamıştır. Kimi örneklerinde, bu ilk zamanların popülerleştirmelerinde dönemin amprik algılama biçim ve içeriğine o günlerin bilimsel buluş ya da gelişmelerinden yalnızca «hazmı kolay» bir ya da iki öğe katılırken, şimdi artık yaşanan dönemin bilim ve teknoloji anlayışına ait kapsamlı paradigmalar konulmaktadır. Bu ise, Bilim-Kurgunun bu alt-türlerinin, amprik realiteye karşı çıkmak şöyle dursun, dönemin bilim ve teknoloji anlayışını bir ideoloji olarak benimseyip savunmaya başlaması anlamına gelmektedir. Kısacası, bugünkü popülerleşme süreci Bilim-Kurgunun yaşadığımız dönemin bilim ve teknoloji alanındaki pozitivistik felsefesini eleştirmekten uzaklaşmasına neden olmakta; bu felsefenin ideolojik işlevini etkinlikle yapmasına katkıda bulunmaktadır.. Oysa ki, modern yaşamı ister olağan günlük yaşam alanlarında, isterse bilim ve teknolojinin kendi alanlarında anlayabilmek, sezinleyebilmek; okuyucuya, izleyiciye birşeyler «gösterebilmek» için, günümüzün Bilim-Kurgu yazınının çokmerkezli kozmolojiyi, Einstein'cı zaman ve uzam anlayışını ve bilim ve teknolojinin günümüzdeki kullanılış biçiminin siyasal ve kültürel etkilerini irdeleyebilecek geliş-

kinlikte bir bilişsel düzey tutturabilmesi gerekmektedir. Üsteilk, işin bu yanı olmadan; yani, Bilim-Kurgu yazınının içindeki entrikayı gelişkin kılacak olan çağın bilimsel bilgilerinden yararlanma cesaret ve doğruluğu olmadan (buna Suvin, **cognitive nucleus** diyor) Bilim-Kurgu metnindeki kurgusal yabancılaştırımın (fictional estrangement) niteliği, yaratacağı heyecan ve vereceği zevk de çok düşük düzeylerde kalmaktadır. Başka bir deyişle, bu tür Bilim-Kurgu ürünleri bilişsel açıdan olduğu kadar, söylemek bile gereksiz, estetik açıdan da çok ilkel kalmaktadırlar.

İşin bu yanını anlamamızı kolaylaştırmak için, Bilim-Kurgu türünü, diğer yazınsal kurgu (fiction) türleri açısından incelememiz yararlı olacaktır.

Yazında Kurgu Türleri

Yazında kurgu ürünlerinin kendi aralarında bölümlenmesinde esas, yazarın bir insan olarak **diğer insanlar** ve **dünya** ile kurduğu ilişkilere nasıl baktığı; bu ilişkileri aydınlatmakta nasıl bir tarzı benimsemiş olduğudur. Bu bakımdan; (a) insanın duygularına, aklına ve sağduyusuna dayanan bir açıklama ve aydınlatma tarzı benimsenmişse, **Kırmızı ve Siyah**'ta, **Budala**'da, ya da **Harp ve Sulh**'de olduğu gibi, **naturalistik** ya da **realistik** kurgu sözkonusudur; (b) bu aydınlatma radikal ve anlamlı bir biçimde amprik algılama çerçevesinden farklı bir çerçeve içinde yapılıyorsa (amprik algılamaya ya da sağduyuya göre verifiye edilmesi olanaksız bir yapı içinde kurgulanmaktaysa) yabancılaştırılmış bir kurgu (estranged fiction) sözkonusudur.

Daha önce de belirttiğim gibi, **naturalistik** ya da **realistik** kurguda **ethik öğeler** ile **fizik öğeler** arasında bir bağıntı yoktur. Anlatımın seyri ve öyküdeki entrikanın nasıl sonuçlanacağı, öyküdeki ayrıcalıksız kişilerin kendi aralarındaki etkileşime göre belirlenir. İnsanın kaderi, kurgunun dünyasında da, hayattaki gibi, başka insanlar ve top-

lumsal kurumlarla olan ilişkilerine göre belirlenir. Ama bu türün de kendi içinde dejenere olmuş bir alt-türü vardır. Sentimental edebiyatta, ya da Hollywood-tarzı filmlerde ethik öğe fiziksel öğelerin başına gelecek olanları belirler. Hatta, bunların bir süre seyircisi olan kişilerin kolayca anlayabileceği gibi, önbelirler. Fakat belirtelim ki, bu tür yazın, naturalistik türün alt-türüdür. Popülerleştirilmiş biçimidir.

Yabancılaştırımcı kurguda ise, **fizik dünya** ile ethik birbirine karışabiliyordu. Mitlerden yararlanan ve mitlerin ardılları olan fantazya ve halk öykülerinde bu böyleydi. Örneğin, halk öyküleri «muzaffer kahraman» mitinden türeme olduğu için, fizik dünya kahramandan yanadır. Fantazyalar ise, «trajedi kahramanı» mitlerinden türeme olduğu için, bunlarda bu durum tersinedir. **Oedipus, Osiris** ya da **İsa** yenilgiye uğrarlar. Çünkü, trajik kahraman mitinde fizik dünya kahramana karşıdır. Amprik dünyaları, trajik kahramanlara karşıdır. Ama bu yenilgileri, amprik dünyanın ardında bir başka dünyadan sözedilerek, «telafi» edilir; yenilgileri, mitolojik ya da dinsel açıklamayı haklılaştırmada kullanılır.

Yabancılaştırımcı kurguda iyimser (optimistic) mitler işlendiğinde; örneğin, insanlığa «ışık getirici» Perseus tipleri işlendiğinde, kahramanın zaferinde, **fizik olana** karşı **ethik olanın** yardımı (pozitif müdahalesi) söz konusudur. Hatta, **ethik olan,** bu durumda, kahramana yalnızca fizik olanda yardımcı olmakla da kalmaz; kahramanın zaferini bir raslantı gibi görünmekten kurtarmak amacıyla (zaferi normalize etmek amacıyla) sistematik bir yeni **kozmo**-sosyolojik çerçeve oluşturmaya da yönelir; bunu da kendine iş edinir.

Böylece, yabancılaştırımcı kurgunun bilişsel-olmayan bu iki türünde de sihirsel ya da dinsel yollarla, fizik-olan taraf.n ethik-olan tarafca belirlendiği için, trajik türde de, iyimser (optimistic) öykülemede de fizik-olanın bağımsızlığı yoktur. Bu nedenle de, yabancılaştırımcı kurgunun

bu en eski türlerinde kurgu metafiziksel niteliktedir, bilişsellik kazanamamaktadır. Tümlüklü-geleneğin içinde tutukludur.

Pastoraller ve **Bilim-Kurgu** ise, bunların ikisinden de; yani, **naturalistik** (ya da realistik) ve **yabancılaştırımcı** (metafizikşel) türden kurguların her ikisinden de farklı bir kurgu türüdürler. Naturalistik değildirler, ama metafizik de değildirler. Çünkü, fizik olan, ethik olana bağımlı değildir. Masal-öykünün (fable), sonunda, entrikasını ne ile, nasıl ve ne şekilde sonuçlandıracağını ethik belirlemez.

Bu nedenle, **meta-amprik** ve **non-naturalist** oldukları gibi; kendini reel-bilince ya da alışılmış algılama biçimine yabancılaştırımcı, fakat aynı zamanda da metafiziksel olmayan bir kurgu türüdürler. Bu iki türden (pastorallerden ve Bilim-Kurgudan) Bilim-Kurgu türüne gelince, bu türün özel bir durumu olduğu görülmektedir. Gerçekten de, Bilim-Kurgu türü, naturalistik yazın türü ile, **naturalistik** ya da **materyalist felsefedeki** sofistikeleştirilmiş diyalektik ve bilişsel **epistem**e'yi (bilgi'yi) paylaştığı halde kurgu olarak naturalistik değildir. Kurgu olarak naturalistik olmadığı halde bilişsel yönden metafiziksel de değildir.

Kurgu Türleri Ve Seçebildikleri Zaman Tür Ve Boyutları

Bilim-Kurgu türü ile, naturalistik kurgunun ve yabancılaşmacı ve fakat metafiziksel kurgu türünün farklılıkları bu kurgu türlerinin **zaman** seçimlerinde de görülmektedir. Naturalistik kurgu, tüm amprik zamanları seçebilir kendisine. Öykü, bu tür yapıtlarda, daha çok, yaşanan şimdiki zamanda geçse (seyretse) bile, Tarih bilimleri ve diyalektik felsefenin gelişmelerine koşul olarak, tarihsel roman ve tarihsel dramalarda olduğu gibi, geçmiş zaman da seçilebilir. Ya da, insanlığın, teknolojinin dünyanın geleceğine dair beklentilerden; korkulardan,

kuşkulardan ve umutlardan sözeden yapıtlarda olduğu gibi, gelecek zaman da seçilebilir öykü zamanı olarak. Stendhal ve Dostoyevski ile başlayan psikolojik roman bunun kronolojik olarak ilk örneklerini oluşturmuştur. Fakat realistik ya da naturalistik kurguda seçilen zaman geçmiş zaman, şimdiki zaman ya da gelecek zaman da olsa, başat zaman hep amprik zamandır. Tekboyutlu bir zaman konumu vardır her üçünde de. Ne var ki, Rönesans dönemindeki «sokak baladlarından» çağdaş **kitsch**'lere kadar realistik kurgunun bazı alt-türlerinde, bu, bir yana bırakılabilmektedir. Fakat tümüyle değil, bir oranda bir yana bırakılabilmektedir.

Naturalistik-olmayan (metafiziksel) türden kurgu ürünlerinde ise zaman, tarihsel boyuttaki zamanla sınırlı değildir. Mitlerdeki öyküler gibi bu tür kurgu da zamanın üzerindedir. Halk öyküleri (folktale) gramatik olarak geçmiş zamanda seyrediyor olsalar bile, aslında, bunlar zamanın dışındadırlar. Fantazyalarda ise, öykü zamanı öyküdeki «kahramanın» anormalleştirilerek bozulmuş (konumundan ve yerinden sökülmüş) bir çeşit **şimdiki zaman** olsa bile, aslında, olaylar zamansızlaştırılmış bir «kara zaman» ya da «extra-historical» bir zamanda geçer. Tarihsel ya da insanal (insan'ın eylemiyle müdahelede bulunabileceği; değişmezliğini, sürenginliğini kesintiye uğratıp niteliksel bir değişikliğe uğratabileceği) bir zaman boyutunun dışında **mitolojik, düşsel,** ya da **dinsel** zaman boyutunda konumlandırılmış bir zamandır bu... «Kara zamanlığı», ya da **exstra-historical** zaman oluşu öykü zamanındaki bu çarpıtılmadan, yerini yitirmeden ileri gelir.

Bilim-Kurgu türünde ise zaman, realistik kurgudaki gibi **geçmiş, şimdiki** zaman ve **gelecek** zaman olabilir. Ama, realistik kurgudaki gibi bu zamanlara amprisistik bir tavırla değil; tam tersine, yabancılaştırımcı bir tavırla bakılır. Yani, tek bir boyut üzerinde (amprik algılama boyutu üzerinde) değil; amprik algılamanın dışında, tüm potansiyel alternatifleri barındırabilen, taşıyabilen çok boyutlu bir zaman (lar) düzenlenimi içinde bakılır. Üstelik,

bu çok boyutlu bakış içinde varmak istediği bilgilenme bilişsel nitelikte bir bilgilenme olduğu için; Marx gibi, Hegel gibi, Hippolu Agustine gibi yaşanılmakta olan, yaşanabilmesi mümkün olan (insanal, ya da, insanallaştırılmış bulunan) zaman boyutu ile sınırlı kalmadığı için hem henüz insanallaştırılamamış zaman boyutlarında «gezinilebilir,» hem de (mitlerde, halk öykülerinde, fantazyalardaki nin tersine) bilişsellik-dışı olmaktan uzak tutabilir kendini .Bütün zamanlara yabancılaşımcı bir tavırla baktığı için, amprik zamanla sınırlı kalmaksızın, henüz gerçekleştirilememiş, erişilememiş zaman boyutlarını da bilişsel bir tavırla ele alıp değerlendirebilir. Amprik boyuttaki zamanın dışındaki alternatifleri betimlemeye, tasarlamaya (düşlemeye değil fantazyalarda olduğu gibi), bunlara nasıl va-

Zaman Bakımından Kurgu Türlerinin Konumları

	Tarihsel (temporal)	Bilim-Kurgu yazını
Çok boyutlu	Realistik yazın	Yabancılaştırmacı
Bir boyutlu	Realistik kurgunun alt-türleri	Yabancılaştırmacı, rakat metafizik kurgular: mit, halk öyküleri, fantazya, vb

Bilişselcilikleri Bakımından Kurgu Türleri

	Naturalistik	Yabancılaşmacı
Bilişsel (cognitive)	Realistik yazın	Bilim-Kurgu/ve Pastoraller
Bilişsel-olmayanlar (non-cognitive)	Realistik yazının alt-türleri	Metafiziksel (mitler, halk öyküleri, fantazya, «uzay operaları, «katastrofikler, tekinsiz türü, dehşet öyküleri, Gotik vb

rılabileceğini incelemeye ve tartışmaya, bunlara varmamızı önleyen amprik algılama biçimimizin ve bunun da temelindeki amprik dünyamızın usumuz üzerindeki sınırlandırıcı ve çarpıtıcı etkilerini araştırmaya kalkışabilir.

Zaten Bilim-Kurgunun tarihsel gelişmesinde de bu durum görülmektedir. Bu türün başlangıcı serüven-gezisi öyküleri ile olmuştur. Bunlar okuyucunun, daha sonraki yüzyıllarda ortaya çıkacak olan gerçek Bilim-Kurgular için okuyucunun hazırlanmasına yaramıştır. İnsanları alışılmış ufukların ötesinde de başka dünyalar olabileceğini düşünmeye alıştırmış; bu işi sevdirmiştir. **Eski, zamanı geçmiş** ve **alışılmış olan**'dan kopma heyecanını canlı tutmuştur bu ilk öyküler. Ama, bu ilk öykü türünün fazla uzun sürmesi gerçek Bilim-Kurgunun gelişmesini önlemiştir de. Okuyucunun zihinsel gelişmesine, Bilim-Kurgu türünün anlatımca gelişmesine zarar vermeye başlamıştır, bu ilk türlerin fazla uzun sürmesi.

Bilim-Kurgunun öncesindeki **Popüler Science** denen türün durumunda da aynı özellikler görülmektedir. Bacon'ın **Yeni Atlantis**'i, Verne'in kimi eserleri, Thomas Huxley ve Wells'in yazdıkları buna örnektir. Daha yakın zamanlardaki **Western'lere benzer sözde Bilim-Kurgular** ve **sentimental öyküler** de benzer durumdadır. Çoğunlukla, tutucu nitelikteki bu öykülerde zamanın bilim anlayışı ve onun ardındaki **amprisistik** ve **pozitivistik** anlayış sulandırılarak geniş okuyucu kitlesine sunulur ve pekiştirilir. İnsanın yetişkinleşmesini; zihnen gelişmesini; hatta, kendini toplumsal kurumların ve toplumsal sistemin karşısında ayrı bir varlık, bir birey olarak hissedebilmesini, tasarlayabilmesini önleyerek «rahme geri-dönüş» yönünde etkide bulunurlar. Bu alt türden ürünler Bilim-Kurgu türünün kendi içinde bozulmasına; Suvin'in deyimiyle, «maskaralaştırılmasına» neden olurlar. Bunu, ideolojik ve «onursuzca para kazanma tutkusu» nedeniyle yaparlar. Jules Verne'in «popular science»cılığında, yakından bakıldığında, öyküdeki

zengin, güçlü, dakik, ihtiraslı, yarışmacı «kahramanın» kendinden başka insanlara bakışının hiç de insanca olmadığı; acımasız, yarışmacı ve baskıcı bir «egemen kesim kişisi» olduğu görülür. «Uzay operaları;» uzamı uzay olan **Western**'ler; uzay gemili, ışınlamalı, canavarlı bu tür sözde bilim-kurgularda doğal-ötesi ve doğal-üstü olgular, sanki bilimlerin ve tekniklerin sağladığı bilgi ve becerilerle açıklanıyormuş gibi görünmektedir. Gerçekte ise, bu türler yaşanan günün bilim ve teknoloji alanındaki bilgilerine öykülerinde yer vermekle bilim ve teknoloji alanındaki bilgileri de mistifiye etmiş olmakta, metafizikleştirmektedirler. Bilginler, genç iseler, aşıktırlar, iyi kalplidirler ve yakışıklıdırlar. Yaşlı iseler, çirkin, kötü ve delidirdirler. Suvin'e göre, bunların en iyilerinden sayılan Asimov'un yazdıkları bile «ne sihirsel ne de bilişseldir.» Asimov'un yazdıkları bile, «hafif bir utangaçlıkla, bilişselliğin yerine sihri ve metafiziği ikame etmektedir.» İnsanlığın kaderini, tıpkı peri masallarındaki gibi, zulme ve ihanetlere rağmen sonunda prensliğe yükselen hükümdarın üçüncü ve en küçük oğlunun başarısına bağlarlar. Uçan halının yerçekimi kuralını görmezlikten gelmeye yarayan bir öğe olması gibi, bu öykülerdeki foton roketleri, ışınlamayla bir yerden bir yere adam göndermе teknikleri de, bilimin bilinen ya da kestirilebilen düşüncesine karşı çıkmayı da aşarak, reel -dünyanın karşısına ussallık- dışı bir **wishful-thinking** aracı olurlar. Başka bir deyişle, eski zamanların peri masallarından modern zamanlardaki Bilim-Kurguya geçilmiş gibi görünmesine karşın, gerçekte, «yeni kadehle eski şarap sunmak»tır yaptıkları. İki yüzlü ve yalancı bir doğa taşıyan bu tür sözde Bilim-Kurgulardan ne gerçek Bilim-Kurgu okuyucusu yetişmekte; ne de insan'ın başka insanlarla ve reel-dünyası ile ilişkilerinin gerçekliğini algılayıp anlamasında bir yarar sağlanabilir. Bunlar, Suvin'in görüşünce, bilim-kurgu poetikası açısından, düpedüz, «halk tipi ucuz şaraptır.» Bilişsel yeteniğimizi yerine, sihire, büyüye, ussallık-dışı güçlere inanmamızı «pompalarlar.»

Asimov'un peri masallarını ısıtıp yeniden önümüze koyan sözde Bilim-Kurgusundan da kötüsü vardır Suvin'e göre. Korku türü, Gotik tür, ya da Tekinsizlikler Fantazyası denen tür içinde yeralan ürünler. Bunlar, tek kelime ile, Bilim-Kurguya «yapışmış parazitlerdir.» Suvin'in deyişiyle,» sözde-gelişkinlik görünümü içinde, bilişsellik-karşıtı bir fantazya dünyasının amprik idrakimize saldırısı ve işgalidir» bu tür Bilim-Kurgu parazitleri. Aslında, bu tür eserlerin çok okunması, ileri sanayi toplumları başta olmak üzere, modern dünyada insanların «bir panik halinde bilimden kaçmaya çalıştıklarını» göstermektedir. Daha doğrusu,» zalim bir dünyada, yoğun iğrençliklerle dolu bir dünyada burjuva toplumundaki beğeni dekadansını yansıtan ve burjuva toplumunun bu beğeni dekadansına uygun biçimde işlerliğini sürdüren kültür pazarında» iyi satış yapan bu tür eserler insanların bugünkü reel-dünyada bilim karşısında duydukları yılgınlık ve kuşkularını giderebilecek açıklamalar yapmak yerine; bu yılgı ve korkuyu, en hafif bir deyişle sömürerek, satış yapmaktadırlar. Oysa ki, bilimin napalmı onayladığı; insanların üçte ikisinin açlığa terkedildiği; ve aklın, karşılıklı dehşet dengesine dayanan bugünkü reel-dünyayı haklılaştırmaya boyun eğdirilmiş bulunduğu bir dünyada; dünyanın zengini üçte birinin ise Baudelaire'in sözleriyle, «iki yüzlü insan, benzerim, dostum benim» diyerek etrafındaki insanlarla birlikte yaşamaya ve tecimsel TV'nin dizilerini izleyerek teskin olmaya çalıştığı bir dünyada» kendilerine çıkar yol gösterilmeyen ,bundan yoksunlaştırılan insanların bilimden ve akıldan panik içinde kaçmaları doğaldır! Bilişsel bir yapısı varmış gibi görünen bu Gotik türden Bilim-Kurgu benzeri ürünler, bu nedenle, insanın yüreğindeki ve aklındaki «son kalelerine» de giren «karanlık getirici düşmandır. Amaçları ise, insanın toplumsal enerjisini bu tür ussallık-karşıtı «muammaları» anlamaya çalışmakta istihdam etmek; insanı, kendini insansal potansiyellerini

gerçekleştirmekten alakoyan yabancılaşma olgusuna karşı bilişsel bir uyanma ile başlayabilecek çabalara girişmekten alakoymak; modern toplumların yaşanması gitgide zorlaşan reel-hayatına uyumlanabilecek şekilde, uslamlama yeteneği de, özgürleşimci düşlemleme yeteneği de fosilleştirilmiş; fakat kendisi ile mağrur, başka insanlara karşı acımasız, herkese- ama, fiilen, yalnızca kendisine en yakın olanlara karşı saldırgan; önyargılı ve korkak; kurumsal ilişkilerde ise boyun eğici (submissive); hem anomik hem otoriteryan bir insan haline getirmektir. Böyle bir insanın ise, bir yandan herşeye ve herkese karşı husumet duyarken; bir yandan da, ortadaki verili toplum hiyerarşisinin ve bu hiyerarşiyi ayakta tutan baskıcı otorite yapısının en azılı ve en hasta ruhlu «şakşakçısı» olup çıktığını ise, siyaset biliminin ve sosyal bilimlerin çeşitli alanlarındaki araştırma ve incelemelerinden biliyoruz. (*)

(*) Bunların en ilginçleri Walter Benjamin'in, Spengler ve Nietzsche'den itibaren sekiz Alman düşünürü üzerine yapılan bir antoloji ile ilgili olarak yazdığı «Alman Faşizminin Kuramları» başlıklı incelemesi ile; Adorno ve Horkheimer başta olmak üzere, Frankfurtçuların Amerika'daki yıllarında Amerikan «orta sınıfı» üzerine yaptıkları geniş bir araştırmadır. O yılların özel koşulları yüzünden, yalnızca bir kısmı Otoriteryan Kişilik başlığı altında yayınlanan bu araştırmanın bulguları dehşet verici olmuştur. Psikanalizden yararlandığı için yıllarca eleştirilen bu çalışmanın, Horkheimer-Lowenthal mektuplaşmalarından birinden de anlaşılacağı üzere, Freudcu geleneği, iddia edildiğinin aksine, «Tarihsel bir açıklama» olarak kullandığı gözönünde tutulacak olursa günümüz için ne denli önem taşıdığını anlamak kolaylaşacaktır. Büyük kısmı yayınlanamayan bu araştırma hakkında çeşitli kitaplarda bulabildiğimiz bilgiler, faşizme «evet» diyen eğilimlerin yalnızca Hitler-öncesi Almanyasında değil, modern toplumların hepsinde hazır durumda bulunduğunu göstermektedir. Bunlar, değişmesi olanaksız eğilimler değildir kuşkusuz. Frankfurtçuların da savı bu değildir. Ama, modern toplumlardaki «kalabalıkların» örgütsüz kaldıkça; hem de, ekonomik, kültürel ve siyasal alanlarda birbiriyle tutarlı ölçütlerde kurulmuş bir yapı içinde örgütlenmiş olmadıkça, ortadaki reel-toplumun her daralma ve kırılma döneminde radikalleşeceğini; ama bu radikalleşmenin baskıcı, eşitsizlikçi ve gerici siyasal hareketlere meyleden bir radikaleşme olacağını açıkça göstermektedir.

Mitoloji ve Bilim-Kurgu

Bilim-Kurgu ile mitoloji arasında benzerlikler de vardır, farklılıklar da. Görünüşteki benzerliklere karşın, bilişsel bakımdan aralarında bir farklılık vardır ve bu farklılık çok önemlidir. Mitolojiler bir topluluğa ait ve o topluluk için bir tüm olarak geçerli sayılan, kollektif nitelikte, durağan bir dünya ve kozmos anlayışını yansıtırlar. Bilim-Kurgu ise, bu kollektif ve durağan dünya ve kozmos anlayışının aşılması için geliştirilmiş bir kurgu (fiction) türüdür. Sözde bilim-kurgularda ise, tıpkı mitolojideki gibi, doğa-üstü olaylar, varlıklar, karakterler vardır. İnsan-üstü- insanlar, yaratıklar vardır. İnsanlar ya da öyküdeki varlıklar arasındaki ilişkilerde geçerli olan kurallar (normlar), zamanca, ne zaman başladığı, ne zaman yürürlükten kalkacağı bilinmeyen; zaman-dışıymış, geçici değilmiş gibi görünen (supertemporal) kurallardır. İnsandan ve Tarihten «münezzeh» kurallardır bunlar! Bu kurallarla düzenlenmiş kurgudaki insan ilişkileri (ya da, insan ilişkilerini simgeleştiren başka türlü yaratıklar arası ilişkiler) ve bunların yansıması olan ethik, dinsel sistemlerdeki ethik ile bir ve aynıdır bilişsel yanı ile; daha doğrusu, bilişselliğe karşıt oluşuyla!

Gerçek Bilim-Kurgular da mitolojideki karakterleri kullanabilirler. Fakat bu durumda ortadaki kurgu mitolojik öğeler bir ritüel işlev kazanamadığı için, morfolojik olarak mitlere benzeseler de (mitlerden etkilenmiş gibi görünseler de) okunan seyredilen ya da izlenen eserin bir kurgu olduğunun bilişsel olarak gözden kaçırılmasına neden olamazlar. Bu tür gerçek Bilim-Kurguda mitolojik an-

latımdaki morfemler (*) mithik-olmayan bir amaçla kullanılırlar. Halk öyküleri, peri masalları, uzay operaları, korku türü gibi fantazyalardan bu bakımdan ayrılırlar. Bunlar, mithik açıklamalarla gerçekliğe mistifiye etmek isterler. Amaçları «satış» olduğu için, reel-bilinci «müttefik» edinirler.

Mitler ve edebiyat iki ayrı türdür, bağımsızdırlar birbirlerinden. Mitler belirli bir metin haline geldiklerinde, kimi zaman halk edebiyatı sayılsalar da, mitlere edebiyatın iki ayrı tür olduğu unutulmamalıdır. Çünkü, Suvin'e, göre, Kafka'nın ya da Faulkner'ın yazdığı, yarattığı, kurguladığı bir metin mit değil, **mythomorphic** bir edebiyattır. Bunlar, mitlerden ideolojik ve kozmolojik olarak bütünüyle farklı metinlerdir. Formel yönden mitlere benzeseler bile, kurgusal (fictional) bildirimler ya da söylemlerdir (statement). Faulkner'ın **Ayı**'sında, ya da Kafka'nın Metamorfozlar'ında (**) mitolojik figürler, varlıklar kullanılmakta; ölümden sonra yeniden bedensel varlık kazanılmakta; ölme ve biçim değiştirme gibi mitolojik konular işlenmektedir. Ama kurgunun söylemi kollektif durağan bir dünya ve kozmos görüşünü, ya da anlayışını savunmak, iletmek olmadığı için dinsel ve mitolojik mitlerden diyametrik bir biçimde farklıdırlar. Bu yapıtların söylemi, bildirisi, iletisi (mesajı) ve nihaî anlamsal etkisi tarihseldir, tarihe ilişkindir, tarih-açısındandır. İnsanal zamanların bilişsel olarak kavranması amacından ayrılmayan bir söylemdir bunlardaki. İnsanı ve onun Tarih ile-

(*) Morheme (Morfem) : Çeşitli biçimlerde kullanıldığında da anlamca değişmeyen, bir özü saklı tutabilen sözcük birimi.

(**) Faulkner: Ayı (Çev. Murat Belge). De yayını 1967.

Kafka : Değişim (Çev. Vedat Günyol). Ataç Kitabevi, 1959 4. baskı.

Kafka : Değişim. (Arif Gelen). Varlık Yayını 1967.

nen serüvenini alışılmışın dışında bir algılama biçimi ya da biçimleri içinde yeniden-anlamlandırmaktır; İnsan'a ve Serüvenine, birbirinin kültürel mirasçısı olan eski ve yeni egemen sınıfların olumladığı bakışın dışında anlamlandırmaktır amaçları...

Bilim-Kurgu görünümündeki yaygın (popüler) türler; örneğin, «uzay operası» dediğimiz tecimsel yönden «başarılı» türler ise mitolojideki mitler gibidir. Mitler gibi, çağının toplumsal dinamiklerini açıklamak yerine, görünüşü yönünden değişmez (constant) şeyler olarak algılanan motifleri mutlaklaştırırlar. Yaşamın, toplumsal hayatın, olguların özünü (essence) açıklamayı iddia ederler. Gerçekte ise, hayatı «insanın değişmeyen yanları» ile açıkladıkları; ya da, hayatın bir bütün olarak «anlamsızlaştığını» ve bunun akılla, düşünce ile kavranamayacak olan Tanrısal ya da Göksel güçlerin iradesinin sonucu oluşu ile açıkladıkları için, **mithik** kalırlar. (Bu konuda en başarılı örnekleri Stanley Kubrick gibi cynic ve nihilist boyutu ağır basan rafine tutucuların «uzay operalarında» ya da **Shinning** gibi korku filmlerinde görülüyor.)

Romanda ise, mitolojinin ve dinin bu oryantasyonunu Bilim-Kurguya aktarmaya çalışanların başında, Suvin'e göre, C.S.Lewis, Van Vogt ve Zelazny gelmektedir. Ama bunlar da ,sonuçta, ne Bilim-Kurgu yapabilmekte, ne de gelişkin bir mitoloji oluşturabilmektedirler. Bunların yaptığı, kişisel sözde-mitler, fragmanter fantazyalar, peri masalı türünden masalsı öyküler olmaktadır.

Mitolojik figürlerden yararlanan gerçek Bilim-Kurgular ise, yaşanan Tarih döneminden gelen, biyolojiden gelen, toplumsal ilişkilerden gelen nedenlerini araştırırlar insanal sorunların. Matematiksel bir ifade ile, mitoloji ve kötü Bilim-Kurgular hayatı reel-bilincimiz içinde **değişmezlikler** gibi algıladığımız olgulara dayanarak sözüm ona açıklamaya çalışırlarken, gerçek Bilim-Kurgu yapıtları aynı hayatı değişirlikler (variables) aracılığı ile açıklamaya yönelirler. Bizi, hayata karşı reel-bilincimizin çarpıtıcı ve aldanımcı algılamalarından özgürleştirerek bak-

maya özendirirler. Birinci türde yeralan sözde-Bilim-Kurgu yaşadığı reel-hayatın yabancılaştırıcı etkilerinden ötürü eğlenim ve düş arayan insana yanlış-bilincini okşayan anlık dinlenimler sağlarken; ikinci türden olanlar, insan'ı içinde bulunduğu durumu anlamakla varabileceği biliş-sel ve ruhsal yönden sağlıklı bir yapıya sahip kılmaya özenirler. İnsanı yabancılaşma olgusunun içinde tutarak insanal dünyayı lanetlemeye ve hayata nihilist bir tavırla bakmaya iterler. Gerçek Bilim-Kurgu ürünleri ise, bütün güçlüklerine karşın, insan'ın, insan eliyle değiştirilip yeniden ve yeni değerlere göre kurulması olanağı heran bulunabilecek olan bir hayatın, bir dünyanın karşısında bulunduğunu anlamaya; zor da olsa, gerçekten umutlu ve insanal hayat felsefesinin bu olduğunu sezmeye yöneltmek isterler. Karel Çapek güzelim ifadesiyle, insanın; yaşadığı hayattaki sorunlarının, iğrençliklerin ve zulmün «kozmik felâketlerden, şundan ya da bundan değil; siyasal toplumdan, memurlar bürokrasisinden, ekonomik ilişkilerden, buna benzer nedenlerden» kaynaklandığını anlatmaya çalışır. (**Newst'lere Karşı Savaş** adlı bilim-kurgu yapıtından, Suvin, 1979, s. 279-280'de aktarıyor.)

Suvin'in çok olumlu bulduğu bir başka örnek ise, dinsel inançları ve mitik durumları (mythical situations) dinsel ve mitolojik anlamlandırma biçimini Bilim-Kurguya (ve Bilim-Kurgu aracılığıyla da modern insanın düşüncesine) «ekmek» amacıyla değil; tam tersine, mitlere karşı duyulan ideolojik ilgiyi mitik ve dinsel anlamlandırmanın kendisine karşı kullanmak amacıyla yazılan Bilim-Kurgu ürünleridir. Herkesin bildiği ve ilgi duyduğu mitsel öğeleri ve öyküleri, yalnızca mitolojileri **demistifiye** etmek değil; bu mitolojilerin mistifiye ettiği hayatı ve toplumsal yaşamı da demistifiye etmek amacıyla kullanır bu tür Bilim-Kurgu yapıtları. Bunlar da, Suvin'e göre, mitler biçimsel kalıplar olarak alınmamakta; tam tersine, binlerce yıldır değişmeyen insan mitolojisinin bu en temel biçimsel kalıpları kendi içlerinde kırılmak, dağıtılmak, parçalanmak istenmektedir. (Suvin, bunların en başarılı ör-

neği olarak Stapledon'un **The Flames**'ini ve Walter Miller, Jr.'un **A Canticle for Leibowitz**'ini gösteriyor.) Suvin'e göre, mitlere karşı **düzeltimci uğraş**, insanın özgürleşim sorunu açısından büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle, «normatif, eleştirel ve bilimsel düşünce aracılığı ile» yapılabilecek bu mücadelede mitolojiyi kendisine karşı kullanmayı farkedebilmiş bulunan bu Bilim-Kurgu alanının büyük bir önemi vardır. Mitlerin «dağıtılması» insan'ın aklın ve bilimsel bilginin önemini kavrayabilmesi için günümüzde herşeyden çok önem taşımaktadır. Bu Bilim-Kurgu alanı, bu nedenle, doğru bir iş yapmaktadır.

Bilim-Kurgu Eleştiriciliği Nasıl Yapılmalıdır?

Suvin, bütün bu söylediklerinden sonra, Bilim-Kurgu eleştiriciliğine (critisism) geçiyor. İşin bu yanına başlamadan önce de, Bilim-Kurgu türünün kendi içinde ikiye ayrıldığına dikkati çekiyor: **extrapolative** bilim-kurgular ve analojik bilim-kurgular. Birinci tür bilim-kurgular bilinen öğelerden yola çıkıyor ve geleceğin nasıl olacağını tasarlamaya çalışıyor. İkinci tür ise, örneğin, dünyanın geçmişteki durumu ile şimdiki durumu arasında anolojiler yaparak ve bunları geleceğe doğru uzatarak kestirimlerde bulunuyor.

Bilinenden Yola Çıkan Bilim-Kurgular ve Geçerlikteki Teolojiye Tutsak Oluşları

Fransız Devriminden beri Bilim-Kurgunun en yaygın türü budur. Bilinen öğelerden yola çıkarak geleceği kestirmeye yönelen **extrapolative** bilim-kurguda belirli bazı bilişsel hipotezlerden ve **idea**'lardan hareket edilmektedir. Bunlar kurgusal (fictional) bir çerçevede kurgulanmakta ve bir entrika çekirdeği içinde örgünleştirilmektedir. Bu bilişsel öğeler zamana göre değişebilen şeylerdir. Kurgula-

ma ise, toplumbilimsel bir modele göre olmaktadır. Bu nedenle, ütopyan ya da anti-ütopyan nitelikte olabilmektedirler. II. Dünya Savaşından günümüze kadarki gelişmesi içinde ise, bu tür bilim-kurgularda toplumsal, teknolojik ve bilimsel sorunlara ilişkin bilişsel öğeler ağırlık kazanmış bulunmaktadır. Bu öğelerin yerleştirildiği entrika (plot) ise, daha çok, topyekun bir katastroftan, toplumsal baskılardan, diktatörlüklerden, sibernetik güdümlemelerden, otomasyondan, vb., sözetmektedir. Bazıları ise, «bin yıl sonraki» dünyayı «görmeye» çalışmaktadır. Bu işi fazla uzattıklarında ise, bilişsel yanları zayıflamakta: **extrapolative** olmaktan çıkarak, Wells'in **Zaman Makinası**'nda olduğu gibi, **futuristik beklenti fantazyalarına** dönüşmektedir. İçindeki bilinen öğeler ise, bu işe gücü yetmese de bu öğelerin, ortadaki bilim-kurgu yapıtına «bilimsel» geçerliği olan bir söylem görünümü kazandırmaktadır. Böyle olduğu için de, geleceğe ilişkin önkestirimde bulunma işini bu türün yapabileceği sanısını uyandırmakta; teknolojik, ideolojik, sosyolojik nitelikteki «sonuçlarını» okuyucunun, seyircinin, izleyicinin gereğinden fazla ciddiye almasına neden olmaktadır. Bu durumda ise, **extrapolative** bilim-kurgu olarak yaşanan günün toplumundaki bilime, siyasal felsefeye ve insan anlayışına uygun geçerlikteki «teolojiyi» yansıtmaktan öteye gidememektedirler. Verili toplum içindeki bilimin paradigmalarını ve siyasal yaşamdaki meşrulaştırıcı objektivistik insanal değer ve ölçütleri benimsememek durumunda kalmaktadır.

Bu nedenle, bilim-kurgudan bağımsız bir düşleyim ve tasarım dışında birşey beklememek gerektiğini görmezlikten gelen **extrapolative** model yanlıları, bu tür bilim-kurgu yapıtlarının, bilinen öğelerinden yola çıkılarak gelecekteki durumu kestirilmek istenen **realia**'nın gelecekteki durumunu gerçekten bilimsel bir aslına uygunluk ve doğrulukla kestirebileceğini, bileceğini sanma yanılgısına düşmektedirler. Oysa, Suvin'e göre, bu temelinden yanlış bir beklentidir. Bilim-Kurgudan peygamber kehânetleri beklemek olanaksızdır. Bilim-kurgu, olsa olsa, yaşanan za-

manın bu alanlarındaki alışılmış algılamalarını değiştirebilmeye yarayacak yeni bakış açıları getirebilir; geleceği bilimsel bir biçimde kestiremez. Bu savı güden bilim-kurgu yapıtları vardır. Ama, bunların ortada varolması durumu değiştirmemektedir. Çünkü, bu tür yapıtlar Batı ülkelerinde günün teolojisini yansıtan popüler türden eserler, hatta magazinlere lâyık öyküler olmaktan; Sovyetler Birliğinde ise **agitprop** yayını olmaktan öteye gidememektedir. Heriki yarıkürede de «yaşanan günün sitesine eleştirisiz bir imân bağlılığı ile» sonuçlanan bu türün gerçek anlamda Bilim-Kurgu sayılamayacağını söyleyen Suvin, «gerçek anlamda Bilim-Kurgu yapıtlarının yapması gereken, **Civitas Dei** ile **Civitas Terrena** arasındaki gerilimi ortaya koymak ve duyurmaktır» demekte. (*)

Bunun dışındaki bir başka kestirim yöntemi ise analojik yöntemdir. Şimdi de bunu görelim.

Analojik Model ve Bilim-Kurgu Kılığında «Western» ya da Uzay Operası

Bu modeldeki Bilim-Kurgu yapıtlarında figürler insan görünümlü (antropomorphic) olabileceği gibi, olmayabilir de. Olayların geçtiği uzam coğrafyasal (geomorphic) olabileceği gibi, olmayabilir de... Anlatılan dünya, kişiler ve ilişkiler de fantastik (amprik açıdan gerçekliği kanıtlanamayan) olabilir; ama bu durum, anlatılanların mantıksal ve felsefi yönden tutarlı olmasına engel teşkil etmez. Analojilerde dünyanın geçmişteki haliyle ilişkiler kurulabilir; tarihsel, biyolojik, etnolojik yönden olgular, kişiler, sorunlar arasında yakınlık ve benzerlikler de kurulabilir.

Matematiksel analoji diyebileceğimiz Abbott'un **Flatland**'i; Borges ve Lem'in ontolojik analojiler diyebileceğimiz yaklaşımı; Çapek'in **Krakatit**'i; Le Guin'in **Left Hand**

(*) Tanrı Devleti ve Yeryüzü Devleti anlamında.

of Darkness'i; Kafka'nın **Metamorfozlar**'ı ve **Ceza Sömürgesi**; Lem'in **Socaris**'i Suvin'e göre analojik modelin en başarılı örnekleridir.

Pratagonist tiplerin acı çektiği, fakat insanal bir söylemin (öykülemenin) başat durumunu koruduğu bu yapıtlar felsefi ve antropolojik açıdan Bilim-Kurgunun en başarılı, en seçkin örneklerini oluşturmaktadır. Bunlar Suvin'e göre, Onsekizinci Yüzyılın Swift'i, Voltaire'i, Diderot'su gibidir. (*) Gündelik dünyamızın yetersizliklerini satirik ya da **grotesque** bir biçimde eleştirmekte; eleştirilerinde yeni bir dünya görüşünü savunmaktadırlar. Kendi zamanlarında geçerlikte sayılan rasyonalizmden ayrılabildikleri için modern kozmolojiye, modern bilim felsefesine, epistemolojiye açıktırlar.

Analojik modeldeki bilim-kurgu türünün kötü örneklerinden de söz ediyor Suvin. Bunlar, sözü uzatmamak için kısadan gidecek olursak, demin söylediklerimizin tersi bir yoldalar. E.R.Burroughs'dan Asimov'a kadar birçok bilim-kurgucu, Suvin'e göre, bu modelin kötü örneklerini oluşturuyorlar. Bilim ve akıl çağında bunların yapıtları, yalnızca olaylar Taş Devri, Barbarlık Çağı gibi zaman dilimlerinde geçtiği için değil; «Bilim-Kurgu sahneleriyle donatılmış birer **Western** ya da **uzay operası** olarak kaldıkları; peri masalı ya da düpedüz birer fantazya olarak kaldıkları için Suvin olumlu bulmuyor bu yazarları. Samuel Delany'yi de bunların yanına katıyor.

Görülüyor ki, Suvin bilim-kurgunun poetikasını yaptığı bu çalışmasında Bilim-Kurgu yazınına karşı çok ciddi. Ayrıca, bilim-kurguculara karşı da «sıkı» bir eleştirici.

(*) Voltaire ve Diderot için de, bunların modernleri için de Suvin, «bu türün felsefesinin «cont philosophique» geleneğini oluşturduğunu; bilişsel ufkumuzu açmakla birlikte, bu düşüncelerin, hayata aktarılması güç düşünceler olarak kaldığını» söylüyor. Bu güçlüğün, Aydınlanma Düşüncesinin, 1760'lardaki iç ayrılıklarda iyice ortaya çıktığı üzerne, sanıldığı kadar özgürleşimci olmayışından ileri geldiğini belirtmiyor. Çalışmamın Üçüncü Bölümünde bu noktayı belirtmek için Voltaire ve Rousseau arasındaki felsefi tartışmaları elealmaya çalışacağım.

Şimdi de, Darko Suvin'in, Bilim-Kurgu Eleştiriciliği üzerine söylediği kuramsal açıklamaları görelim.

Bilim-Kurgu Eleştiriciliği, ya da, Bilim-Kurgu Poetikası Üzerine...

Suvin'e göre, Bilim-Kurgu Eleştiriciliği (critisism) alanında üç akım var: (a) Metni inceleyerek yapılan Bilim-Kurgu Eleştiriciliği (reviewing); (b) metni bir kronik gibi inceleyerek yapılan Bilim-Kurgu Eleştiriciliği (chronicling); ve (c) Mit olarak önem taşıyan öğeleri açısından analiz ederek yapılan Bilim-Kurgu Eleştiriciliği (mythical analysis). Bunlardan, Suvin'e göre, burada bizim için en önemlisi üçüncüsü. Bu üçüncü tür Bilim-Kurgu eleştiriciliğini ele alırken bir bilim-kurgu yapıtının mit olma (mitoloji düzeyinde kalma)- mit olmama (mitolojik anlatım düzeyini aşabilmiş olma) açısından değerlendirilebilmesinde işe mit'in ne olduğunu incelemekle başlamak gerektiğini belirtiyor.

Mit'in ne olduğunu tanımlamak, Suvin'in görüşünce, çok zor. Bir filolojistin sözünü aktararak, «dünyada kaç eleştiribilimci varsa o kadar da mit kavramı, tanımı var» diyor. Fakat genel bir yaklaşım benimsenecek olursa, bütün bu mit tanımlarının; (a) kültür tarihçilerinin ileri sürdükleri «nüfus arasında popüler bir baz oluşturacak kadar kabul görmüş bulunan imaj topluluğu; (b) etnolojistlerin ileri sürdükleri efsane ya da **folklore** olarak yapılan tanım; (c) son olarak da, bunları ve bunların yanısıra masalları, halk öykülerini, fantazyayı, popüler inançları, aldanımı, zararsız yalanları, halk arasındaki boş inanları da içine alan geniş bir tanım olarak üçlü bir çerçevede toplanabileceğini ileri sürüyor.

Edebiyat Kuramcıları arasında ise mit'i birbirlerinden değişik şekilde anlayan üç küme var Suvin'e göre: (a) Cassirer ve izleyicilerinin oluşturduğu küme; (b) bü-

tün yazınsal yapıtları mit olarak kabul eden Northrop Frye gibi edebiyat üzerine çalışan bilimadamları; (c) Suvin'in kendisinin de katıldığı üçüncü kümede yeralan eleştiribilimciler.

Bunlardan ilk topluluğa göre, mit simgesel bir bakış tarzıdır. Kültür-öncesi yaşamda yaygınlaşmış bulunan bakış tarzıdır. İnsanlar arası dil'in, büyük ölçüde, ritüalistik ve mantık-öncesi (prelogical) karakterde olduğu dönemde; kültürün gelişiminden önceki ya da bu sürecin başlangıcında bulunulduğu dönemde yaygın olan dünyaya bakış dünyayı anlatma biçimidir. Cassirer'in bu bakış biçimini **mythopoeia** terimiyle adlandırdığını söyleyen Suvin, ayrıca, Cassirer ve izleyicilerinin mit'i **mythopoeic** bilinç tarzına denk düşen bir simgesel bakış (vision) saydıklarını da belirtiyor. Cassirer'e göre, ya da Cassirer'in izleyicisi olan yazarların anlayışına göre mit'in **öykü anlatma** ile bir ilgisi yoktur. Mit, yaşam-deneyiminin tahayyül ediliş biçimidir. Suvin ise bu görüşe katılmadığını söylüyor.

Bundan sonra da, Cassirer'in bu mit anlayışından yola çıkan ve Bilim-Kurgu yazınını bu türün mitsel yanının analiz edilmesiyle incelenmesi gerektiğini söyleyen Bilim-Kurgu Eleştiribilimcilerinin **mitolojinin bittiği çağlardan sonra başlayan bir gelişmenin ürünü olan Bilim-Kurgu olgusunu** anlayamayacaklarını ileri sürüyor. Bu savını şu noktalara dayanarak ileri sürüyor: (a) Cassirer'cilere göre yaratıcı, şiirsel ve metaforik anlatımlı düşüncenin her türünü mitik anlatım saymak yanlıştır. Çünkü, bir anlatımda metaforlar varsa ve anlatımsal bir işlev görebiliyorlarsa, bu iş, yazar ile okuyucu arasında bilişsel bir betimleme aracılığı ile anlam yönünden sabit duruma getirilmiş **karşılaştırma noktalarının** teşekkül etmiş olması gerekir. Bu nedenle de, edebiyatta **poetik metaforlar** ve dil, ancak, mitolojinin bittiği Tarih döneminde başlayabilir. Şiir bile, Suvin'e göre, mitolojinin ülkesinde dünyaya gelmiştir. Ama, şiirin verdiği sürgünün büyüyüp gelişmesi, bu sürgünün mitolojik anlatımı ortadan kaldırmasıyla olabilmiştir; (b) ayrıca, eğer herşey (bilim, felsefe, sanat-

lar, sosyal pratiklerin diğer alanları ve motifleri) Cassirer'in tasarladığı ve kabul ettiği gibi mit ve **mythopoeia** ise; eğer mit'in içinde herşey herşeyle yerdeğiştirebiliyor ve herşey herşeye dönüşebiliyorsa Cassirer'in ve izleyicilerinin böyle bir kabullenimden sonra edebiyatla mit'ler arasında nasıl ve ne gibi farklar olduğunu açıklamalarına olanak kalmamaktadır. Sonuç olarak, «Tarih bilimi açısından hipotetik, felsefî açıdan olarak idealist, estetik açıdan ise yararsız» olan Cassirer ve izleyicilerinin yaklaşımından ve açıklamalarından yola çıkarak Bilim-Kurgu yazını ile mit'ler arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları anlamak ve açıklamak, Suvin'e göre, olanaksızdır. (*)

Frye'nin görüşleri ise, Cassirer'inkinden değişik. Frye yazınsal yanıtların da, sözsel yapılı mitlerin de, bu ikisini birleştiren bir son mit'e indirgenebileceğini; bu mit'in «ruhun kurtuluşu» miti olduğunu ileri sürüyor. Ona göre, yazınsal metinlerin otonomluğu doğrudur. Ama, bütün mitler birer öykü, bütün öyküler de birer mit'tir. Mit, hakikat-olmayan (untruth) bir öyküdür. Kutsal ya da yarı - kutsal varlıklar ve güçler hakkında öykülerdir. Mit'ik edebiyat yaklaşımına göre, mit'te edebiyatın yapısal ilkelerini soyutlanmış olarak bulmak olanaklıdır. Edebiyat ve sözsel yapı, sonul olarak, birleştirici **son mit**'te; Hıristiyan toplumlarda iyi bilinen bu ruhun kurtuluşu mit'inde birbirleriyle birleşiyor denildiği için, gerçekte, bu **yaklaşımın** savunduğu da devrevî (cyclical) bir Tarih Kuramı ve kapalı bir kozmoloji olmaktadır. Böyle bir tutumun antiütopyan olduğunu söylemeye bile gerek yok. Bu nedenle,

(*) Suvin, bu konuda Cassirer'e yönelttiği eleştirilerinde onun **An Essay on Man** (New Haven, 1962) ve **The Philosophy of Symbolic Forms**, Cilt 2 (New Haven, 1955) kitaplarını temel alıyor. Yukarda, Cassirer'in mit'lerin içinde herşeyin herşeye dönüsebildiği; herşeyin herşeyle değiştirilebildiği şeklindeki görüşünü ise, **An Essay on Man**'in 81. sahifesinden aynen alıyor. Suvin. Cassirer'in bu hipotezinin II. Dünya Savaşından sonraki Amerikan kültür hayatındaki etkilerinin büyük olduğunu belirttikten sonra, «bizim konumuz açısından bu hipotezin geçerliği olamaz» diyor. «SF and the Geneological Jungle» bölümünün son üç sayfasında.

bu yaklaşım da edebiyattaki öykü ile mit'i birbirinden ayıramamakta; yaşadığı dünya karşısında bilişsel bir sorumluluk ya da ilgilenme yüzünden anlatacaklarını bir kurgu metni olarak biçimlendirmek isteyen yazın ürünleri ile mit'leri birbirinden ayırmakta yetersiz kalmaktadır.

Suvin'e Göre Mit ve Kurgu

Suvin konuya açıklık getirmek için; önce, bu iki yaklaşımı da reddediyor. Sonra, mit'in hayat ve dış dünya karşısında duyarlı (hassas/gelişkin) ve düşünsel bir bağlanmadan kaçınmanın ürünü olduğunu vurguluyor konuya girerken.

Mit'lerin aslının olması (truth) mümkün olmadığı gibi asılsız şeyler olduğunu göstermek de imkânsızdır. Doğru, ya da yanlış diye değil; inanılan, ya da inanılmayan mit'ler diye ayrım yapılabilir mit'ler arasında. Herhangi bir mit'i kendi temellerini oluşturan mantığın içinde reddetmek de olanaksızdır. Mit'ler geçerli bir Tarih Kuramı da vermez, veremezler. Mit'in bir Tarih idraki biçimi olduğunu ileri süren Cassirer ve izleyicilerinden; ya da, kapalı bir kozmoloji anlayışı içinde kalan ve mit'lerin devrevî bir Tarih açıklaması olduğunu savunan Frye'den tutarlı ve işe yarar bir Tarih Kuramı beklemek olanaksızdır.

Mit'in Tarihinin bir idrak edilme biçimi olduğu kabul edildiğinde, yapılan iş, Tarih'i açıklamak değil; Tarih'e ilişkin biçimsel (formal) bir hipotez ileri sürmek olmaktadır. Mit'in biçimsel (sureî) bir paradigma olduğu; yani, bir **mitos** olduğu söylenmiş olmaktadır. Mit'in bir mitos olarak işgördüğünü öne sürerek yazınsal metinde de mit'in yazınsal form'un yapısal yönden organize edici ilkesi olarak iş gördüğünü savunmak doğru değildir. Çünkü, Tarih'i mit'lerden yola çıkarak, hatta, mitlerle açıklamak nasıl yanlış ve çarpıtılmış bir düşünce ürünü ise, artistik ve yazınsal alandaki ürünleri mit'lerle açıklamak ve bunları bir tutmak da yanlıştır. Bu nedenle, mit'ler artistik

ve yazınsal tarih alanında da geçerli sayılamazlar. Böyle bir yanlışlık, mit'in Doğa'nın ve İnsan dünyasının yorumlanışında **parascientific** ya da **prescientific** bir uslamlama, ya da düşünme biçimi oluşunu da unutmamıza yolaçabilecek kadar önemli bir yanlışlık olmaktadır.

Mit'ler, Suvin'e göre, realitenin algılanmasında (idrak edilmesinde) önemli bir başlangıç olmakla beraber, insanın dış gerçekliğini anlamak ve açıklamakta yetersizdirler. Çünkü, eleştirel tutumdan yoksundurlar. Suvin, Cassirer'in «mit, bir topluluğun üyeleri arasında hissiyat birliğidir» deyişine katılıyor. Mit'lerin, toplumsal kriz dönemlerinde; ya da günlerinde kozmik sempati hissiyatı aracılığı ile toplumun ya da topluluğun birlik ve dayanışmasını (tesanüdünü) arttırmaya yönelik pragmatik bir işleve sahip olduğu yolundaki Cassirer'ci görüşü de paylaşıyor. Fakat, Suvin'e göre, önemli olan nokta mit'in ve mitlerin otoriteryan toplumsal normları ve temel toplumsal kurumları bir araya getirip sinesinde barındırması; bunları yaptırımlara (müeyyidelere) kavuşturması; bu normların ve kurumların ise, belirli bir topluluktaki ya da toplumdaki üyelerin yaşamını belirli bir hiyerarşi ve belirli bir otorite yapısı biçiminde belirlemekte oluşudur. Bu böyle olunca, mit'in ve mitlerin, kendi içsel özellikleri gereği, tutucu bir güç olmak durumunda bulunduklarını gözönünde tutmak gerekmektedir. Mit'lerin **statusguo**'nun güçlü birer güvencesi (teminatı) olduğunu görmezlikten gelmemek gerekmektedir. Bu nedenle Suvin, mitleri pragmatik işlevlerini öne sürerek sessiz bir eda ile kabullenen toplumbilimcilere; mitleri toplumu birarada tuttukları için benimseyen felsefecilere ve teologlara katılmıyor. Böyle bir tutumun insanlığın kültürel yönden gerilemesine katkıda bulunmak olacağını ileri sürüyor. Yapılması gereken, mitlerin insan aklının gelişmesine; insan'ın, aklı aracılığı ile, kendi dış gerçekliğini anlamasına engel oluşturduklarını bıkmadan usanmadan vurgulamak oluyor Suvi'e göre.

Mit'leri onaylayan bu anlayışlardan yola çıkan bazı edebiyat incelemecilerinin de yanıldığını ileri süren Su-

vin, mitleri onaylayan ve yazınsal metin türleri ile mit'leri birbiri yerine konulabilir anlamlandırmalar sayan bilimadamlarının ve felsefecilerin kendi disiplin ve alanlarına olan bağlılık ve güvenlerinin zayıfladığını söylüyor. Bu uyarıdan sonra da, bilim dallarında ve felsefede mit'ler ile yazınsal metin türlerinin bilişsel bakımdan birbirinden ayrı tutulması gereğini bir kez daha vurgulamak için, David Bidney'den şu alıntıyı yapıyor:

> «Mitler kültürel bir güç olarak önemsenmeli, ciddiye alınmalıdır. Ama, bu önemseme mitlerin, zamanla, gerçeğin aydınlatılmasına ve insan düşüncesinin ilerlemesine koşut olarak ortadan kaldırılması amacıyla olmalıdır. Mit'lerin toplumda yayılmasına karşı düzeltimci savaşımın araçlarını, yalnızca, normatif eleştirel ve bilimsel nitelikteki düşünce sağlayabilir. Bunu, ancak ve ancak, aklın işe yararlığına ve bilimsel etkinliğin kültürler arası geçerliğine ödünsüz bir inancımızın olması durumunda başarabiliriz.» (*)

Bu nedenle de, Suvin'e göre, Bilim-Kurgu eleştiriciliğinde (eleştiribiliminde) bilim-kurgu yazınını mit'lerle ve **mytheme** (kültür ve dil'in gelişme öncesindeki düşünce ve anlatım biçimi) ile bir tutanları doğru bulmak olanaksızdır Suvin'e göre. Bunların dediği gibi, bilim-kurgu yazınını insan-üstü varlıklar, bilinmezlikler, beklentiler hakkında oluşturulmuş öykülerden ibaret saymak; bilim-kurgu yazınının folk şiirinden başlayan bir gelişmenin ürünü saymak yanlıştır. Çünkü, şiirin ortaya çıkışı anından itibaren, mit'ler ve mitolojiden farklı bir döneme evrimlenildiğini ileri süren Suvin şiirin oluşum amacının mitolojiyi sona erdirmek; mitik algılamadan daha gelişkin, daha bilişsel bir algılama biçimine erişmek; daha eleştirel (critical) bir anlamlandırma biçimi yaratmak olduğunu söylüyor. Bu yüzden, Yefremov'un **Andromeda**'sının Perseus

(*) David Bidney, «Myth, Symbolism, and Truth,» Thomas A. Sebeok, (der.), **Myth** (Bloomington, 1970), s. 23'den aktarıldığı yer: Darko Suvin, 1979, s. 35.

mitinden geldiğini; Delany'nin **Einstein Intersection**'ının, ya da Verne'in **Château des Calpates**'inin **Orpheus** mitinden geldiğini söylemek, ve buna dayanarak, bunları **iyi** birer Bilim-Kurgu örneği saymak, bilim-kurgu eleştiribilimciliği açısından, tutarlı bir değerlendirme sayılamaz.

Bilim-Kurgu Eleştiribiliminin yapacağı değerlendirmede, inceleyeceği bir Bilim-Kurgunun mit ya da **mytheme** yerine, geçerli bir kurgu (fiction) niteliği kazanmış olup olmadığına bakması gerektiğini savunan Suvin, bu görüşle işe başlamayan bir Bilim-Kurgu Eleştiribiliminin kendisini bile bir ideolojik yapıya dönüşmekten ve bir ideoloji olmaktan kurtaramayacağını ileri sürüyor. Son olarak da, iyi ve doğru bir Bilim-Kurgu Eleştirisinin şu noktalara dikkat etmesi gerektiğini söylüyor:

1. Bugünün modern toplumlarında okunan, izlenen; seyredilen Bilim-Kurgu ürünlerinin yüzde 90'ının konfeksiyon işi yapıtlar olduğunu gözönünde tutmak;

2. Değerlendirmesinde, incelediği yapıtı Bilim-Kurgu yazınının doğru örneklerindeki ölçütlere göre; yani, bir yandan mitik bakışa karşı bilişsel bakışı getirebilecek şekilde bilişimi arttırıcı, bir yandan da, reel-bilincin sınırlamalarını ve kalıplaştırmalarını aşabilecek şekilde **realia**'dan kendini yabancılaştırma yeteneğine sahip olma özelliklerine göre ölçüp biçmesi gerektiğini unutmamak;

3. İyi ve başarılı bir Bilim-Kurgu yapıtının kendi bilişim (cognition) düzeyinin kendini sunduğu «okuyucu» kitlesinin bilişim düzeyinden daha yüksek olması gerektiğini gözönünde tutmak;

4. Doğru ve gerçek bir Bilim-Kurgu yapıtının ilgi çekici olabilmek için, yeni, yabancı, alışılmamış öğelere (strange novum) içinde yervermesi gerektiğini; fakat bu öğelere verilen ağırlığın aklı gölgeleyebilecek bir düzeye varmamasının da gerektiğini; Bilim-Kurgunun, anlatmak için yola çıktığı dünyaya oranla, çok daha fazla akıldan yana bir tutum içinde olması gerektiğini gözönünde tutmak;

5. Gerçek nitelikte bir Bilim-Kurgunun eğitsel bir ya-

nının da bulunması gerektiğini; bugünkü toplumlarda **zorunlu öğrenimin** sınıfsal ve ulussal farklılaşmaları ve bölünmeleri ortadan kaldırmayı kendisi için bir sorun edinmeyişi nedeniyle, bu sınırlanmaları ve bölünmeleri ortadan kaldırmayı kendisine görev bilmesi gerektiğini; bu amaçla, insanoğlunun bugünkü toplumsal yaşamında duyduğu korkuları, kuşkuları, güvensizlikleri, beklentileri ve tecessüsü yalnızca «best-seller» olmanın araçları olarak kullanmaktan kaçınıp bunlarla insanoğlunun «elinden tutmak» için birer sorun olarak ilgilenmek durumunda olduğunu bilmesi gerektiğini gözönünde tutmak;

6. Gerçek Bilim-Kurgu yapıtlarının sınıfsal ve ulussal farklılıkları ortadan kaldırmak ve bütün insanlığın gelişmesine katkıda bulunmak bakımından **zorunlu öğretimden** daha etkin bir eğitsel araç olarak işlev görebileceğini bilmenin yanısıra, iyi bir Bilim-Kurgu yapıtının gerek yazarından ve gerek okuyucusundan, gerek bu tür yazın alanında öğretmenlik yapan kişilerden ve gerekse eleştirmenlerinden yalnızca pozitivistik bilgi (scientia) aramakla yetinmemesi; **sapientia** denen sağduyuya ve basirete dayanan bir toplumsal düşün (muhayyile) yeteneğine sahip olmayı da beklemesi gerektiğini gözönünde tutmak. Böylece, gerçek nitelikte bir Bilim-Kurgu yapıtının yaratıcı ve eleştirel bir düşünce yeteneğinden yana olması gerektiğini gözönünde tutarak, Bilim-Kurgu Eleştiribilimi alanında «yalnızca bir Tabib olarak değil, fakat aynı anda bir Darwinci olarak da» işgörmenin önemini farkedebilmiş olmak.

Darko Suvin'ın Bilim-Kurgu'dan yola çıkarak, modern toplumlarda gitgide önemi artan «fantazya» olgusu üzerine söyledikleri içinde bizi ilgilendirenler özetle bunlar.

Ben de, Korku Türü ve Bilim-Kurgu Türünün tecimsel sinema ürünü olan (popüler nitelik taşıyan) örnekleri üzerindeki bu incelememde Darko Suvin'in söylediklerine yakın bir anlayış içinde sürdürdüm çalışmalarımı.

Birinci Bölümde, insan'ın dünyaya yeni gelmiş bir çocukken annesi ve ebeveyni ile; daha sonraki yıllarında ise, toplumsallaştırma kurumları ve tüm bir toplumsal sistemle olan ilişkilerini elealmaya çalıştım. 19. Yüzyıl başlarından itibaren orta sınıfların toplumsal yaşamında başat duruma geçen Viktoryen etik, katı ve disiplinli ilk çocukluktaki terbiye, yatılı ve yatısız okullar, çalışma ve yükselme hırsı ile toplumun gitgide daha rasyonelleştirilmiş insan ilişkilerine dayanan bir yapı kazanması gibi olgularla Drakula ve Franskestein öykülerinin ortaya çıkışı ve yaygınlaşması olgularını bu ilk bölümde elealdım. 20. Yüzyıl toplumlarında ise, bu aynı olguların modern toplumlarda alt-orta sınıflara kadar yayıldığını gösteren tecimsel sinemadaki gelişmeleri de gene bu bölümde inceledim.

İkinci Bölümde ise, bu olguların günümüzde Birey-Toplum ilişkileri açısından yarattığı sorunları modern Bilim ve Teknolojinin kendi içinde başlayıp biten sorunlar gibi göstermeye yönelik yanlış açıklamaları, gene tecimsel sinemadaki Korku ve Bilim-Kurku filmlerinden yola çıkarak elealmaya; bu sorunların Bilimin ve Teknolojinin kendi içindeki nedenlerden kaynaklandığını savunan bu tür açıklamaların, gerçekte, durumu nasıl «bulandırmak» istediklerini ortaya koymaya çalıştım.

Son olarak Üçüncü Bölümde ise, ilk bölümdeki Freudçu açıklamalardan başlayıp, Frankfurt Okuluna kadar belli başlı açıklamalardan yararlanarak sorunu en son «durumu» ya da «görünümü» içinde bir kez daha ele almaya çalıştım. Başka bir deyişle, Akıl ve Bilim Çağı denen yaşadığımız dönemde insanlığın karşı karşıya bulunduğu bu sorunların, modern Bilinç Endüstrisinin ürünleri olan bu iki fantazya türünde ileri sürüldüğü gibi Bilim ve Teknolojinin kendi içyapısından mı, yoksa, bunların da ardında yeralmış bulunan Toplumsal Egemenlik Yapısından mı kaynaklandığını ortaya koymaya; böyle bir yaklaşımın konuyu aydınlatmakta niçin daha yararlı olacağını göstermeye çalıştım.

Okuyucunun, değerlendirmesinde ve eleştirisinde dilediğince acımasız olmasını; ama buna karşılık metni «okumak» için ayıracağı zaman ve dikkati bakımından «cömert» olmasını dilemekten kendimi alamıyorum. Yazdıklarımın ,yabancılaşma olgusunun bizim toplumumuzda da giderek yoğunlaştığı günümüzde insan'ın yönelmek zorunda bırakıldığı **düş** ve **fantazyalarını** bütün bütüne «karalamak» yerine, Walter Benjamin'in belirttiği gibi, özgürleşimci düşünce açısından bunlardaki gizil özgürleşim beklentilerinin farkına varılmasını bir oranda kolaylaştırmaktan; bu konuya dikkati çekmekten başka bir amacı da yok... Düş ve fantazyalarımızın bile modern toplumun «pazar» denen düzenleyici kurumundan geçerek dolayımlı yollarla doyum aramaya mecbur bırakıldığı günümüzde böyle bir konuya zaman ayırmanın belirli bir «haklılığı» olacağına inanıyorum. Düşlerimizin ve fantazyalarımızın anti-ütopyan, **cynic** ve tutucu nitelikteki sinemada, TV'de, Eğlence Endüstrisinde ve «boyalı basında» Bilinç Endüstrisi ürünlerinin saldırısı ile karşı karşıya kaldığı şu günlerde **İnsan'ı** küçümseyen, horlayan ve «kirleten» değerlendirmeler yerine sorunların nedenini geniş ve tutarlı bir Toplumsal Eleştirici çerçevesi içinde araştırmanın yararı ortadadır. Gene Benjamin'in dediği gibi, reel-olana oranla daha iyi ve daha özgür bir yaşama duyduğu özlemden hiçbir zaman yoksunlaştırılamamış insan'ın bu özgürleşim beklentilerini sınanması ve insan'ın kendi eliyle gerçekleştirilmesi olanaksız Mesihgil bir zaman boyutundan Tarih'in kendi zaman boyutuna getirip konumlandırabilmek için de, bu tür çalışmaların, sorunu böyle bir açıdan incelemeye çalışmanın, hiç değilse, yararlı ve gerekli bir «başlangıç» olacağını, sanıyorum.

İncelememde, metnin sonunda ayrı bir ek olarak **Açıklamalı Sözlük** sunuyorum. Bu sözlükle Freudçu terminolojiden Frankfurtçuların kendi kavramlarına kadar özel kullanımı olan çeşitli terim ve kavramların buradaki anlamsal içeriklerini de vermeyi yararlı gördüm.

Bu çalışmamda Bilim-Kurgu türünün gerçek örnekle-

rini ele almadığımı; işin bu yanını ilerki bir çalışmaya bıraktığımı; ama, «iyi» Bilim-Kurgu ile «kötü» (kalpazan işi) Bilim-Kurgu ürünleri hakkındaki görüşlerimin ne olabileceğini anlamak için Darko Suvin'in görüşlerini sunduğum, yorumladığım **Giriş** bölümüne bakılabileceğini belirtmek isterim.

Ünsal Oskay
Ankara, 1981 Haziran'ı.

SUNUM

Bu çalışmamda sinemanın iki türünden yola çıkarak popüler kültür açısından fantazyanın günümüzdeki işlevini ele almak istiyorum. **Fantazya,** yaşanan dönemde karşılaşılan yeni-olan ya da beklenmedik-olanın yarattığı şokun hafifletilmesini işlev edinmiştir. Eğlence Endüstrisinden ya da Bilinç Endüstrisinden önceki dönemde fantazyanın üretimi ve yeniden-üretimi zanaat üretiminin özelliklerini taşımaktaydı. Tüketimi sırasında da, yeniden-üreticisi ile tüketicisinin yaşam-deneyimlerinin özgür ve ayrı ayrı yaşanmış bir yaşam içinde olmakla birlikte büyük bölümü ile ortaklaşa öğeler taşıması sayesinde, tüketicinin kendisine sunulan fantazyayı zenginleştirmesi ve kendisi açısından anlamını açıp yaygınlaştırması onun özgürce yapabileceği bir iş oluyordu. Bu nedenle, gerçek-yaşamda, yaşanan günde karşılaşılan bir yeni-olgu, yeni ve beklenmedik bir değişim, çoğunlukla insanla insan arasındaki ilişkilerin en arkaik (eskicil) biçimine geri-dönerek canlandırılan bir Tarih-öncesi zaman ve uzamda yaşanarak, ya da yaşanıyormuş gibi tasarlanarak, bu olgunun yaşanan günde yarattığı şok hafifletilebilmekteydi. Aynı anda da, bu şokun hafifletilmesinin yanısıra, yaşamın her beklenmedik yeni olgusu karşısında bile, insanın en arkaik zamanlarda yaşadığı ve henüz belleğinde canlı tuttuğu özgür, özgün bir yaşama duyulan özlem bir kez daha anımsanmış, pekiştirilmiş olmaktaydı. Gerçek-olanın daraltıcı

ve baskıcı yaşamı karşısında bile insan, kendini bir gün özgürleştirebilmeyi, yabancılaşmadan kurtulmayı umabilmekte, bu umudu canlı tutabilmekteydi.

Yitirilen bir dünyanın ağıdını yakan Dante'nin **İlahi Komedya**'sına karşı, **gelen bir dünya**'nın habercisi olarak yaşanan günün yüceltimini yapan Boccaccio'nun **Dekameron Öyküleri**; Shakespeare'in **Romeo ile Jülyet**'te, **Atinalı Timon**'da ölümün egemenliğine terkettiği insanı, **Fırtına**'da tayfaların, tayfa başının, kaptanın, Kral naibi ile çevresinin fırtınanın (ya da dönüşüm çağının) karşısındaki tutumlarını farklılaştırarak özgürleştirilmeye yönelik fantazyası; Voltaire'in yitirilmekte olan bir dünyayı us ile erki birleştirerek bir süre daha elde tutabilmeye yönelik tutucu fantazyasına karşı, Rousseau'nun toplumsal yaşamı en başından itibaren yeniden ve yeni ölçütlere göre kurmayı düşleyen fantazyası bu umudun canlı tutulmasını amaçlamaktaydı.

19. Yüzyılın ortalarından itibaren «Kültür Endüstrisi», şimdilerde ise, bunun daha da olumsuzlaşmış bir türevi olan «Eğlence ve Eğlendirim Endüstrisi»nin etkisiyle, günümüzdeki popüler fantazyanın bu olanakları giderek daralmakta ya da daraltılmaktadır. Öyle ki, Jules Verne'nin bilim ile teknolojiye bakışı ile, Fritz Lang'ın ya da **Uzay Odysseys**'sindeki, **Yıldız Savaşları**'ndaki yöneticilerin fantazyaları arasındaki ayrılık da bunu göstermektedir. Ama, ekolojistlerin yaptıkları doğal kaynaklarla nüfus arasındaki optimal dengenin birer «Romalı gibi» döğüşecek olan insanların birbirini kırmasıyla sağlanmasını öneren filmlerin «gişe yapamaması» da çok önemli bir başka nokta. Endüstrinin ve onun da ardındaki toplumsal egemenlik yapısının bile, insanın günümüzde fantazyadan beklediklerini tümüyle görmezden gelemeyeceğini işaret eden ilginç bir durum bu.

Bu incelemede, işte bu gibi nedenlerledir ki, bu tür sorunları ele almaya çalışacağım.

1. «KORKU», ÇAĞDAŞ TOPLUM VE SİNEMA

Sesin, görüntünün ve her tür simgelemenin birleşerek tek bir kitlesel sanat türüne dönüştüğü sinema -TV'deki sinema filmi gösterimlerinin ve dizilerinin de bu tür içinde yeraldığını belirtmek gerekiyor- son yıllarda, gitgide birbirine yaklaşan iki türün istilâsına uğramış gibi. Bunlardan biri **korku ve dehşet filmleri türü.** Diğeri ise, **bilimkurgu** türü. Hemen belirtelim, çoğunlukla, bu ikinci tür filmleri adlandırmada kullanılan «bilim» sözü yerine, «kalpazanlık işi bilim» ya da «düzmece bilim» demek daha doğru. Yaygınlaşan bu iki türü psikanalizin yardımı olmadan çözümlemek «mikro evren» düzeyinde olanaksız. Toplumsal bilimlerden, siyaset biliminden -ya da ekonomi politiğin ağır bastığı tüm «insan ile ilgili bilimlerden»- yararlanmaksızın makro evren düzeyinde çözümlemek de olanaksız.

Biz de, bu incelememizde böyle bir yol izlemeye çalışacağız. Bu erekle, önce, **sinema** ile **çağdaş** toplum arasındaki ilişkiden; bilinçaltımız ile sinemadaki görüntüleri algılamamız arasındaki ilişkiden; Aziz Augustine'in de Tanrı'nın iradesine göre bu dünyada yeri olması gerektiğini söylediği insan uydurması «hilkat garibesi» ya da «canavar» dediğimiz yaratıklardan; **ölüm** ile **insan** ilişkisinden; çocukluktan itibaren başlayan **thanataphobia**'dan (ölüm korkusu'ndan); ve, çok genel çizgileri ile -sonraki bölüm için bir giriş niteliğinde olmak üzere- bazı «tekinsiz sinema» (weird cinema) yapıtlarından sözedeceğiz. Daha sonraki bölümde ise, **Frankestein, Drakula, King Kong, Görünmez Işın** (The Invisible Ray), **Yasak Gezegen** (Forbidden Planet), **Şeytan Kovucu** (The Exorcist) gibi korku filmleri ile, The Shape of Things to Come (Başımıza Gelecekler), **The Invasion of the Body Snatchers** (Beden Ke-

miricilerin İstilâsı), **2001:A Space Odyssey** (2001:Uzay Yolu Serüveni) ve **Star Wars** (Yıldız Savaşları) gibi popüler bilim-kurgu türüne giren sinema yapıtlarından sözedeceğiz. En sonra da, yeniden, bu kez bunların hepsinden birlikte sözederek, bir genel değerlendirme yapmaya çalışacağız.

Niçin Sinemada...

Çağdaş insanın kendi dış gerçekliği ile etkileşimi dolaysız yollarla olmamaktadır. Hele, bir yaşam biçimini anlamlandıracak kadar geniş kapsamlı olan iletişimlerinde çağdaş insan, dış gerçekliğini, kendisi adına bu dış gerçekliği anlatan kitle iletişimi türlerinin aracılığı ile algılamakta ,değerlendirmekte ve anlamlandırmaktadır. Örneğin, sinemada seyirci Ölümsüz Tanrılara dönüşmektedir. Perdede doksan dakikalık kendi bitimli hayatlarını yaşayan karakterleri seyrederken, seyirci herşeyin bitiminde gene hayattadır. Sanat eleştirmeni ve kuramcı Durgnat'nın söylediği gibi, sinema sanatı, gerçekten, sanatçıyı ölümsüz kılmıyor. Ama, seyircinin kendisini ölümsüz gibi hissetmesini sağlamış oluyor, böylece.

Sinemada gösterilen her filmde birçok olaylar oluyor. Seyirci bir insanüstü varlık gibi herşeyi görebiliyor. Sanki, göremeyeceği hiçbir şey yokmuş gibi, hem de! Filmdeki karakterlerin başlarına nelerin geleceğini; hangi karakterin ödüllendirileceğini, hangisinin cezalandırılacağını önceden görebiliyor! Bu aldanım (herşey bittikten sonra da yaşamda kalabilme fantazyası), hızla değişen ve içinde oluşan herşeyin kendi oluşumunu tamamladığı anda ölümünü de yüklendiği çağdaş toplumda seyirciyi rahatlatıyor. Özellikle de, yaşanmakta olan hayatı, toplumsal ilişkileri ve bilim ve teknolojinin bu denli geliştiği bir çağda bunların insanın yaşamı için yarattığı tehlikelerin nedenlerini seyircinin anlamasının gitgide güçleştiği çağdaş yaşamda şöyle ya da böyle ille de «açıklan-

ması» gereken bu tür sorunların bir oranda da olsa açıklanması yerine geçtiği için, belki de, gitgide yoğunlaşan yanlış-bilinç içindeki insan açısından bu filmler bir tür narkotik yerine geçiyor.

Bu son açıklama açısından bakıldığında, eleştirmen Parker Tyler'in dediği gibi, «Hollywood, mekanik işçinin gündüz gördüğü düşlerin endüstrileşmiş biçimini» üretmektedir. Bu tür fantazyalar, «görenek gereği, dinlenmek ve eğlenmek için ayrılmış sayılan serbest zamana ritüel bir biçimde yayılmış bulunmaktadır.» (Greenberg, s. 9). Bu tür filmlerle, sinema, toplumdaki nevrozları ve psikopatik hastalıkları hem yansıtıyor, hem de pekiştiriyor. Sinemadaki öykülerin eğilimi, psikanalizin ortaya koyduğu ve açıkladığı nevroz ile psikopatileri vurgulamak ve pekiştirmek olunca, bunların çağdaş toplumlar için yeni yeni sorunlar da yaratması gerektiğini varsayabiliriz. Ama, iş bu denli basit değil. Sinema filmleri, varolan toplum içinde yaşamak zorundaki çağdaş insan için çekici görünen bazı bilinçaltı, yasaklanmış istemlerin betimlendiği «asılsız görünümler» tarafından istilaya uğramış bulunuyor. Ama bu yasaklanmış istemler betimlendikten sonra, filmlerin sonlarına doğru, bu istemlerin herbiri olumsuzlanıyor, herbirinden kaçınılıyor. Yasaklanmış bilinçaltı istemlerimiz yerine getiriliyor gibi göründükten sonra -bu süre içinde duyduğumuz hoşnutsuzluk ve mutluluğun ardından- filmlerin bitişinde, bu istemlerin sonuna kadar gerçekleştirilmesi durumunda başımıza nelerin gelecek olduğu da apaçık bir «ibretlik olarak» gösteriliyor, vurgulanıyor. Böylece, bu sondaki «açıklama» ile, bilinçaltımıza karşı bilincimiz yeniden haklı kılınmış oluyor. Başka bir deyişle, reel-olan karşısında, reel-olanla yetinemeyen «insanın» yarattığı ya da aradığı fantazyalar filmlerin sonunda olumsuzlanmış, evcilleştirilmiş oluyor.

Bu açıdan, korku ve bilim-kurgu filmlerindeki «canavarlar», «hilkat garibeleri», «Dr. Fu Mançu'lar». «Dr' No'lar», «göksel ebeveynler» ve yaşamımızın her alanını kaplayan ve bizi boğulacak duruma getiren «Kötü Anne» im-

geleri, aslında, Aziz Augustin'in de belirttiği gibi, insanların meraklarını uyandıran, insanların hoşlandıkları şeyler. Üstelik bu merak, bu hoşlanma reel-yaşam içinde sürdürülen hayat için «Tanrının, açıklanması güç tasarısının bir parçası» oluyor. **İnsandan-fazla** ya da **İnsandan-noksan** bu ucubeler» reel-yaşamın yaşanması için yaratılmaları gereken fantazyalar. (Lawrence Alloway'den, Greenberg, s.195). Vampirler, kurtlaşmış-insanlar, canavarlar ve mumyaların hepsi de, özünde, insansal yaratıklardır. Bunlar, reel-toplumdaki insanın öz parçası sayılan **kötülük** ve **günah** potansiyelinin kişileşmiş görünümleridir. **Kahraman** ve **hain** bütünüyle aynı şeylerdir. Her ikisi de insansal, her ikisi de ölümlü, ölüme yükümlüdür. Bir bakıma, kahramanların ya da hainlerin yaşamdaki uğraşları, savaşımları, onların bu uğraş ve savaşımları sayesinde onarılıp yeniden işlerliğe kavuşturulan, toplumsal düzenin kendi karanlık doğasını simgelemektedir. Korku filmlerinin, bilimkurgu filmlerinin insanın dış gerçekliğini mistifiye eden türden olanlarının moral özelliklerine ve metafiziksel yanlarına bu kahramanların (ya da hainlerin) söz konusu uğraşları, söz konuşu savaşımları varlık kazandırmaktadır. (R.H.Dillard'dan, Greenberg, s.195).

Birey açısından bu tür fantazyaların işlevini anlamak zor değil. Yaşamın yol açtığı tinsel sarsıntılar (trauma)' karşısındaki savunma düzeneğinden (mekanizmasından) hareket eden açıklamalar yol gösteriyor bize bu konuda. Sarsıntılarda, yaşanan sarsıntının ta kaynağına dönebilen kurtarımlar (healing) gerekiyor. Birey, ancak böylece, sarsıntıyı doğuran acının anlamına erişebilmekte. Psikanalizden, kişinin, geçmişte yaşadığı korku ve endişelerini yeniden ve yeniden yaşama eğilimi gösterdiğini biliyoruz. Bu, bir tür, geçmişteki korku ve endişelerin de yeniden yaşatılması oluyor. Buna, **yinelemeye zorlayıcı** duygu deniyor. Bu eskinin yinelenmesi, düpedüz, ağır bir mazoşizmin sonucu olarak yapılmıyor. Kaderin karşısında yalnızca edilgin bir biçimde acı çekmekle kalmaktansa, üzerinde egemenlik kurulamayan çağdaş yaşamın kişiye ister iste-

mez yaşattığı acıların ve tehlikelerin karşısında birşeyler yapabilmek, az da olsa bunlar üzerinde bir denetim kurabilmek isteği ve umudu ile yapılıyor bütün bunlar. Freud'un ilginç örneğinden biliyoruz: nörotikler çocukken reddettikleri ebeveynleri ya da kardeşleri ile, ya da bunlara benzeyen yakınlarıyla sonraki yaşamlarında karşılaşmaktan hoşlanmaktadırlar. Böylece, artık, çocukluklarındakinin tersine, yeni toplumsal ilişkilerinde eski günlerdeki «yaralanmalara» ve aşağılanmalara düşmeyebileceklerini; bunu becerebileceklerini kendilerine kanıtlayıp göstermek eğilimindedirler. (Greenberg, s.196)

En ortak, en kapsamlı, en ölümsüz olan sarsıntımız ise yaşamımızın **bilinmez**'i olan ölüm olgusudur. Ölüm, yaşamdaki sarsıntıların (trauma) sonul olanıdır. Değiştirilemeyen gerçekliktir. Ölüme kadarki sarsıntılardan kurtulmak olanaklıdır. Bunlar yenilgiye uğratılabilir. Ölüm ise, Max Stern'in deyişiyle, «sonsuz trauma durumudur.» Ölüm, yanıtlanamayan bir sorudur kişi için. Yaşam ise, dönüştürülmesi olanaksız ölüm olgusu ile günbegün uzlaşmanın bitmeyen çabasıdır. Yaşamımız, çabalarımızın tümü olan yaşamımız, bir bakıma, ölüm sorununa aradığımız doğru ya da yanlış yanıtlardan oluşur. Bizden daha yoğun olarak -ama, yaşamın akışı içinde bizim yapamadığımız birşeyi bizim adımıza yaptıklarını düşünebileceğimiz- ölüme yanıt arayan öykülerdeki, filmlerdeki **profesyonel ölüm reddiyecileri** ise, örneğin Sam Spade gibi, hiç durmadan **counter phobicaly** bir biçimde, inadına, ölümle karşılaşmaya yönelir, hep tehlikelere atılırlar. Hitchcock'un insanları ise, ilk bakışta, uyumluluk (cogformity) Tanrılarına «mümince» ve «zahidane» bir tutumla inanmış gibidirler. Ölümü pek düşünmez gibidirler. Aslında, bu tutum, açıkça söyleyelim, «Azrailin gözüne ilişmeme çabasından» kaynaklanmaktadır. **Kutsal Kitaba** inanmakta karar kılanlar ise, ölümü, bu olguyu bir yokoluş biçimi olarak değil, daha üst düzeyde bir tinsel varoluş biçimine kavuşma olarak tasarlayıp hafifletme çabasındadırlar. Reel-yaşam da yo-

ğun bir **bağımlı-insan** konumu içinde yaşayan umutsuz dönemlerin yılgın düşünürleri ise, **İnsan** ile **Doğa**'yı tümüyle içiçe sokmakta; yaşamın kendisi yerine, yaşamın estetize edilmiş görünümlerini koymakta; «yaratan», ama, yarattıktan sonra İnsanın ayrı bir varoluş kazanmasına olanak bırakmayan toplumsal sistemle yeniden **symbiosis**'e girerek yaşam-içinde-ölümü yeğlemektedirler. Psikanalize göre ise, ölüm, **bilinen** ya da **bilinebilir** birşey olmadığı için, ölüm korkusu kişinin kendi yaşamından ürettiği, yarattığı ve ölüm olgusuna uzatıp yansıttığı soyutlamalarla dile getirilen bir korkudur.

Psikanalize göre, semptom panoplilerinde (1) ve kompleks panoplilerinde temelde usdışı bir ölüm korkusu yatmaktadır. Çocuklar iki-üç yaşlarındayken köpeklerini yitirdiklerinde, dedelerini yitirdiklerinde, ya da TV'de gerçek ya da düzmece bir ölüm olayı seyrettiklerinde **bilinçli bir ölüm korkusu** yaşamaya başlamaktadırlar. Daha ileri yaşlarda ise, karanlıkta kalmak, tek başına çaresizlik, terkedilmişlik, nefes alamama sıkıntısı, hareket edememe durumu, henüz **sanat yaratıcısı durumuna gelememiş çocuk mantığına göre ölümdür.** Çocuk tasarımı ölümü, bu mantığın dünyaya ilişkin algıları, asılsız-algıları ile dolaysız olarak açıklamaya yönelmekte ve orada kalmaktadır. Daha sonraları ise çocuk, yaşamın kökenine, **iyi** ile **kötü**'nün mahiyetine ilişkin **naive** kuramlar ile ölüm olgusunu açıklamaya çalışmaktadır. Ayrıca, cezalandırılma ödüllendirilme, kısas, terkolunma gibi durum ve olgulara ilişkin fantazyalar ile de birleştirebilmektedir. Çocuk ölümün tasarımlanmasını. Bu durumlarda ise, yasaklanmış bir edimin ya da istemin düşsel bir cezalandırımı olmaktadır ölüm, çocuk dünyasında.

Bu durum yetişkin yaştaki nörotiklerde de böyledir. Tuhaf gelecek belki ama, çağdaş toplumlarda herkes bir dereceye kadar bu özelliği taşımaktadır. Ölüm, algılanımında, baskılanmış bir **angst** ile eşitlenmektedir. Aşırı durumlarında ise, yaşamın tadını ortadan kaldıran bir endişe durumuna gelmektedir. Çağdaş insandaki edilginleş-

menin toplumsal boyutları da aşan durumlarında ise, ölüm korkusu, kişinin reel-toplumla etkileşimindeki şaşkınlığının, yenikliğinin ona yoğun olarak duyumsattırdığı kişisel yetersizlik ve sınırlamalarının bir yansıması olarak ortaya çıkmaya başlamaktadır.

İşte bunun içindir ki, kapitalist sanayi ve toplumuna geçişle birlikte, ölüm olgusunun estetize edilmiş görünümleri, biyolojik anlamdaki ölüm olgusunu çok aşan bir simgesel düzenlenim olarak, çağdaş toplum yaşamının en yaygın iletişim türlerinde (genre) yeralmaya başlamıştır. Bu yeni dönemde, ölümün tasarlanması toplumsal yaşamdaki sınırlanmışlıkların, edilginleşmelerin, bir başına kalmışlığın, güvensizliğin, çeşitli toplumsallaşma sorunlarının kişiye gitgide daha yoğun olarak duyumsattırdığı toplumsal bir gereksinimin dile getirilmesini işlev edinmiştir. Hollandalı ünlü (kültür tarihçisi Johan Huizinga'nın yüzyılın başlarında söylediği gibi, «reformlarla yeniden düzenlenmesi olanaksız, terkedilmesi ise çok zor olan yaşam karşısında» çağdaş toplumlarda insana bir tek özgürlük alanı kalmıştır: fantazyalar. Reel-yaşamın yokettiği, sınırladığı, olanaksızlaştırdığı temel insanal değerler ve bunların yaşam alanları yaratılan bu fantazyalar aracılığı ile canlı tutulmak istenmektedir. Yaşamdan kopma, reel-toplumun içinde yaşanırken bile, çok zor olabilmektedir.

İnsanla insan arasındaki ilişkilerin **araçsal**laştığı; yaşamı sürdürme olanaklarının insanın **kendisinin** ve yakın yaşam uzamındaki tanıdıklarının **yetki** alanından çıkıp anonim kimlikli kurumlara geçtiği; tüm toplumsal edimlerde tek ölçütün etkinlik ve verimlilik ölçütüne dönüştüğü; insanın kendi varoluşu için bile **özün** değil, fetişleştirilmiş **görünüşün** egemen olduğu yarışmacı, temellükçü ve yoğun bir yabancılaşmaya dayanan çağdaş topluma geçişin başladığı 19. y.y.la birlikte ölüm korkusu da yaşamın içinde yayılmaya başlamıştır. **Thanataphobia**'nın yoğun olarak işlendiği yazın türlerinin yaygınlaşması; giderek, bu türlerin, toplumda geniş kullanım alanlarına kavuşmaya başlayan gazete, roman, sinema, radyo ve televizyon gi-

bi çağdaş kitle iletişimi araçlarında en **«sevilen»** ya da **«tutulan»** yayın türlerini oluşturması bunun sonucudur. Bu konularda toplumsal bilimlerin ve siyaset biliminin söyleyeceği çok şeyler vardır. Bu olguları ve bu türlere ilginin artışını açıklamak için psikanalizin yaptığı açıklamalara da, bu bilimlerin açıklamalarına da gereksinim vardır.

Şimdi, biz de bu çerçeveyi izleyerek, önce, 1908'den günümüze dek çeşitli sinema yapıtlarından birer örnek alıp psikanaliz açısından bu konulara ilişkin açıklamaları özetlemeye çalışacağız. İlerde ise, «korkunun» değişik boyutlarını toplumsal bilimler ve siyaset bilimi açısından da incelemeye çalışacağız.

Sinema ve Thanataphobia

1908'deki ilk Dr. Jekyll ve 1910'daki ilk Frankestein'den beri «tekinsiz sinema» **thanataphobia** olgusunu, psikanalizin sabır isteyen araştırmalarının da önünde giden bir tempo ile açıklamaya çalışmıştır. Hemen bir noktayı belirtelim. «Açıklama» ile söylemek istediğimiz şey bilimsel bir açıklama olmayıp, tümüyle bilinmez birşey olarak bırakılmak istenmeyen olgular hakkında, varolan toplumdaki insanlara, onların reel-bilinçlerinin aratacağı kısıtlı açıklamaların sunulmasıdır. Bir diğer nokta ise, zaman zaman ayrı türler gibi elealınan korku filmleri ile bilim-kurgu filmlerinin bu konuda da büyük bir benzerlik göstermeleridir.

Korku filmleri, R.H. Dillard'a göre, orta çağın moralistik piyesleri gibidir. «Herşeye tohumunu bırakan ölümün, **entropy**'nin, değişebilme yeteniğinin bozulma ve kokuşmanın ritüelidir.» Adeta, korku verici **mime**'lerle yapılan Aristocu bir tür arınmadır (catharsis). Ölümün, olası her tür görünümünü ve çarpıtılışını göstererek onu basit; doğal bir gerçeklik olarak görmemize yardımcı olur. Böylece, çocukluğumuzdan itibaren yaşamaya başladığımız ölüm korkusunu hafifletmemize yardım eder. Ama, ölüm-

le yakınlık kurma -sinemada ya da başka türlerde- giderek özel bir duygu yaratıyor. Ensesinde ölümün nefesini duya duya, «tekinsizliğe tutkunluk» başlıyor çağdaş insanda. İlerde değineceğimiz gibi, çocukluk dönemimizin baskılanmış kompleksleri sonraki yıllarda yenilendiği zaman geçmiş günlerimizde baskın çıktığımız **ilkel (primitive)** inançlarımız, yeniden doğrulanmış gibi göründüklerinde tekinsiz düşler görmeye, korkuyu yaşamaya başlarız. Goya'nın deyişiyle, «us (akıl) uyuduğu zaman ucubeler (acaip şeyler) ve canavarlar yaratır.» Canavarın sokağında uykuda gezinen us **ancient** (eski zamandan kalma) ya da çağdaş birçok «gulyabanilerle» (cadılarla-ghoulies) ve hayaletlerle tanışır. Bunun nedeni ise, uyanık usun (aklın) kendi yalnızlığından kurtulamadığı için bir türlü aşamadığı reel-yaşam karşısında bu ucubelerinde, çağdaş insanın ölüme ve yaşama ilişkin en derin ve en önemli çocukluk komplekslerinin ve **ilkel** inançlarının birer ürünü oluşlarıdır. Bu ucubelerin, bu canavarların korku verici biçimlerinin bile çağdaş insanın reel-yaşamdan edindiği komplekslerinden, inançlarından kaynaklanışıdır. (Greenberg, s.198.)

Şimdilik atak (cüretkâr) sayılsa da, başka bir deyişle, mikro-evren düzeyinde bakıldığında bu ucubelerin erginlik dönemine geçişini tamamlamış Oedipus'lar; makro-evren açısından bakıldığında ise, verili-toplumun görünümünü aralayan birer **negativity** oluşlarıdır. Homojenleştirilmeye karşı direnen **farklı-olanlar**; yani, **non-identity** özelliği taşıyan oluşlarıdır. İçinde benzemezlik **(non-identity)** taşımayan ya da taşımasına izin vermeyen bir sistemin olası olamayacağını; böyle birşeyin ancak sistemin ölümü durumunda mümkün olabileceğini de anımsayalım. Dolayısı ile, toplumsal sistemler için de, özellikle ekonomik kertesini günün ileri teknolojisinin olanaklı ve gerekli kıldığı ölçüde etkin bir biçimde işlerli tutmak zorunda olan çağdaş toplumsal sistemler için de, bu **negativity**'ler belirli bir derecede varlığına izin verilmesi gereken **challenge**'ler (meydan okumalar) sayılmak gerekiyor. Bu da şimdilik

ayrı tutmamız gereken; ama bizimle ilgili bir konu.

Uyanık aklın (usun) serüvenine dönecek olursak, ilkel topluluklarda, çocuklarda ve nörotiklerde, başat kültürün kurallarının eylem olarak bozulmasının da (ihlâlinin de) dışında, yoğun saldırgan duygular ile cinsel duygular bile azarlanıp kınanabilir şeylerdir. Bu duygular yoğun denetim altındaki ilkeller, çocuklar ve nörotikler için, motiviye edebilecekleri eylem ve edimler kadar cezalandırılabilir şeyler sayılmaktadır. Dolayısıyla, «ciddiyet» taşıyan şeyler sayılmaktadır. Böylesi duygulara kapılanların, bu duygularını bastıramayanların, tanrıların, kabile yaşamındaki yargılayıcıların, ya da-çağdaş insan için- acımasız ve pişmanlık duymayan **süper-ego**'nun (üstben'in) karşısında kefaret ödemek zorunda kalacaklarına inanılmaktadır.

Tekinsizlikler sinemasında ise ucubeler ile canavarlar, reel-yaşamdaki insanın usunun ve kültürlenmesi ile edindiği aktöresinin (ahlâkının) boyun eğmez içgüdülerince yenilgiye uğratıldığı an ve dönemlerde harekete geçen «yıkıcı» ya da «karşı koyucu» güçleri temsil etmektedir. Kurtlaşmış insan, Hobbes'un insanının bir versiyonu, vahşet aşamasın n «maymun insanıdır.» Ucubeler ve canavarlar, psikanalize göre anlatılacak olursa, **İd**'in (alt-ben'in) içyüzünün dışa vurulmasıdır. Sinemadaki ucubeleşme ya da canavarlaşma, sessiz bir kadınken kocası başka bir kadınla ilişki kurunca dengesi bozulan kadın kahramanda ortaya çıkan **rank paranoia**'nın sonucunda olabilmektedir. Val Lewton'un **Cat People** (1942) filmindeki kadının panter oluşu bunu örneklemektedir. Gerçekte, koca sadakatsizdir. Bu sadakatsizlikten ötürü kadın panter olma hakkı kazanmaktadır. Bunu ise, kadın, toplumun başat kültürünün içinde kaldıkça yapamamaktadır. Bu nedenle, fantazya işe karışmaktadır. Kadın, ancak fantazyanın göreli özgür ortamında «insanlığını» yitirebilmekte ya da insanlığından (kişiliğinden -ki reel-toplumla etkileşiminin getirdiği sınırlılıklardır bir bakıma-) kurtulabilmektedir. Bu ise, Huizinga'nın oyun'a ilişkin kuramını ve bu kurama

yönelik çok tutarlı yeni eleştirileri anımsamadan yargıya varılamayacak önemli bir konu. Bizce Eğlence Endüstrisinin ürettiği fantazya düzenlemeleri, sistemin, büyük ölçüde, yaşamsal sayılamayacak alanlarına «kapatılmış» ve «evcilleştirilmiş» bir karşı koyma görünümüdür. Onun için, göreli sayıyoruz buradaki fantazya alanının sunduğu özgürlüğü.

Ucubeleşme, canavarlaşma olgusunun süreci, sinemada, çoğu kez Oedipal kavganın şemasını izler. Örneğin, **Kurt Adam'** da (Teh-Wolf Man, Universal-1941) suçsuz ve masum insan (çocukluk dönemindeki insan) babasınca terkedilmiş biridir, bir çocuktur. Haksızlığa uğramıştır. Aristokrat olan babası mirasını büyük çocuğuna bırakmıştır. Düzenin yasaları bunu gerektirmektedir. Düzen ve yasaları, mikro-evrende, baba-oğul ilişkileri içindeki görünümleri ile algılanabilmektedir. Küçük oğul Amerika'ya gitmiştir. Ağabeyi ölünce babası tarafından İngiltere'ye çağrılır. Baba ve küçük oğul uzlaşırlar. Ama, örtülü bir husumet sürer aralarında. Toplumsal ilişkilerin yoğun yaşanmadığı bir yaşam alanı olan kırlarda dolaşırken -gezideyken- kurtlarla karşılaşır filmdeki kişimiz. Kurtlar tarafından ısırılır. Yani, kurtluk bulaşır küçük oğula. Baba-oğul düşmanlığı gündelik yaşamın diğer alanlarında da görülür. Çocuk köyde bir kadına kur yapar. Başarısız kalır. Kadının nişanlısı ile panayırda silah atışı yarışmasına girişir. Çocuk önceleri başarılıdır. Ama hedefler değişip sırada bir kurt resmi belirince nişancılığı bozulur. Kızın nişanlısı kazanır yarışı. Çocuk, artık kurt adam olmuştur. Kırda birgün kadına sataşır. Baba çıkagelir o sırada. (Greenberg, s.200) Çocuğunu, onun ille sosyalizasyon (toplumsallaşma) günlerinden beri reddeden baba, çocuğunun kurtlaşmasını da kabullenemez ve onu öldürür. (Greenberg, s.200).

Görülüyor ki, «tekinsizlikler sinemasında» bilinçaltı bir Pandora kutusu gibi açılıvermektedir. Bu açılışta ise, belirli tipler anahtar karakterler olarak kullanılmaktadır. Bu karakterlerde de ölüm ya da toplum içindeki yaşamın

gitgide yoğunlaşan bir denetim altına alınmasının yarattığı bireyliğin kalmaması durumunun ürünü bir ruhsal durum yansımaktadır. Bunun en tipik ve en bilinen örnekleri ise, kuşkusuz, ilerde daha geniş olarak inceleyeceğimiz, XIX. Yüzyıl Victorian İngiliz toplumunun kurallarına tam bir «başarı» ile uyarak toplumda belirli statüler elde etmiş «deli bilim adamları»dır. Yolunu yitirmiş (yaşamdaki rehber ilkelerinden bir noktadan sonra kuşku duymaya başlamış) **humanitarian**'lardır. Dehasını kabul etmeyen -çünkü, sanayi kapitalizminin 1850'lerden, 1870'lerden ,hele hele 1880'lerden sonra izin verdiği tek «deha», sistemin kendisinde yuvalandırılmış dehadır ve bireysel deha sistem için kuşku kaynağı, hatta bir tehdit sayılır olmuştur- bir reel-dünyaya karşı koyan, ama yalnız başına yüklendiği bu karşı koyma sonucunda tek yanlı bir kine sürüklenmiş kaçık **ego-maniac**'lardır. Gelişkin bir Toplumsal Kuramdan yoksun bulunan ve bu dönemin çöküntü durumundaki sınıflarından çıkan yazarların derlediği, yeniden biçimlendirdiği ya da yarattığı bu tür korku öykülerinde sisteme direnmek isteyen bu yitik insan tipleri **toplumsal insan**'a değgin sorunları birer **doğal insan** olarak çözümlemeye kalkışırlar. Toplumu düzeltmek için doğal düzenin işleyişine müdahale etmeye yönelirler. Bu ise, doğanın bir parçası, ama farklı bir parçası olan insan'ın yalnızca doğal-insana indirgenmesidir. Bu «yitik-insan» tiplerinin toplum yaşamındaki sapıklıkları, canavarlıkları, delilikleri de karşı koymalarının yanlışlığından kaynaklanmaktadır. Dr. Henry Jekly (ve onun canavarlaşmışı olan Mr. Hyde) ile daha sonraki bitip tükenmez benzerleri, 19. Yüzyılın Viktoryen İngiliz toplumunda ortaya çıkarlar. **Görünmez Işın**'daki Dr. Janos Rukh; **Yasaklanmış Gegezen**'de Dr. Morbius, büyük ölçüde, bu ilk örneğin yenilenmiş yinelenmeleridir.

Dr. Jekyll, çağının İngiliz toplumunun başat kültürünün ta kendisidir. Kendisini işine vermiştir. Kibarlar sınıfından biridir. Kibirlidir. Yani, tam bir **baskılanmış Viktoryen kişilik**tir. Nitekim, daha sonraları Rouben Mamou-

lian'ın 1932 versiyonunda bu rolü oynayan Frederic March'ın yakışıklı yüzü de, Aydınlanma Geleneğinin -bazılarına göre, bu geleneğin de kökenindeki öğelerin rolüyle- ihanete uğratılmasından beri ortaya çıkan çağdaş reel-toplum yaşamındaki insanlığın acımasız bir parodisi olmaktadır. Günümüzde, yaygınlaşan sapkınlıklarda da sergilenir bu «kendini işine adamış düzen adamı»nın, ya da Dr. Jekyll'in kişiliği. Baskılanmış Viktoryen kişiliğinin ardında, kötü ve şeytani olan herşeye karşı **gargantuan** bir iştah vardır. Cinsellikten uzaklaşmanın ya da uzak kalmanın yarattığı cinsellikten yoksunlaşmışın sadizmi vardır. Erotisizmin bile ortadan kalktığı bir **orgiastic ikame** aşırı ölçüde yerine koyma) süreci ile cinselliğin şiddette bulunabilmesi; şiddetin cinsel doyumun biricik alanı durumuna gelmesi; ve Viktoryen kişiliğinin ters-yüz edilmiş kendisidir bu kişilikteki «canavar». Mr. Hyde'a dönüştüğünde bile Dr. Jekyll (ya da yarışmacı, temellükçü ve azınlık egemenliğinde bir dönemde bilimin fetiş durumuna getirildiği günlerin Viktoryen kişisi) aşkı yalnızca taşkın bir tensellik olarak gerçeksinebilmektedir. Onu da fahişeleştirilmiş kadında arayabilmektedir. Bu kadında bile yaşayabildiği cinsellik, sağlıklı cinselliğin yok edilmesidir, şiddettir, boğarak gerçekleştirilen öldürmedir, ölümdür.

Aynı özellikler, çağdaş toplumun gelişme çizgisi boyunca ortaya çıkan, daha sonraki birçok Dr. Jekyll'lerde de görülmektedir. Örneğin, yukarıda belirttiğimiz **Görünmez Işın**'daki (The Invisible Ray, 1933) Boris Karloff'un canlandırdığı Dr. Janos Rukh bunun örneğidir. Bu öyküde (filmde) ise, canavara dönüşen bilgini, onu yaratan annesi öldürüyor. Bu da ilginç. Anne'nin **İyi Anne** ve **Kötü Anne** olma ikililiği ile, çağdaş toplumlardaki bilginin toplumsal sistem ile -onu yaratan ve onu sınırlandıran üstün güç- olarak düşünürsek toplumsal sistemi- ilişkisini gözönünde tuttuğumuzda Jurgen Habermas'a kadar uzanan nice düşünürleri anımsamamız gerekmektedir.

1930'ların «kitle toplumundaki» insanları için yaratılmış Dr. Janos Rukh Radyum X'i bulmak için çalışırken

güzel ve genç karısını ihmal eder. Radyum X milyonlarca yıl önce dünyamıza düşmüş bir gök taşıdır. Sihirli bir tedavi gücü vardır. Dr. Rukh, radyum X'i Afrika'da bulur sonunda. Ama radyum X'in radyasyonuna (ışınımına) tutulur .Bunun sonucunda kendisine bir hastalık bulaşır. Bakışları kime değse öldürmektedir artık. Ne var ki, birkaç yıl içinde bir arkadaşı onun bulduğu radyum X'in bu etkilerine çare bulur. Bu arada, Dr. Rukh'un karısı da boş durmamış, genç birine aşık olmuştur. Yarışmacı toplum **ethic**'i açısından uğradığı yenilgi, toplumsal sistemin kendisine verdiği statünün yitirilmesi tehlikesi ve aşktaki yenilgisi (ki, bir yandan yaşlılık boyutu vardır; bir yandan da, **masculine kültürün** başat duruma geçtiği çağdaş toplumda bu yerini korumak zorunda olan biri için cinsel güçlülük (virility) açısından da ikinci ve önemli bir boyut taşımaktadır bu yenilgisi) birleşince Dr. Rukh yeniden hastalanır. «Deli bilgin» olarak, bu yeni durumdaki aşağılanmışlığını ayrımsayan, bilen ve bu işle ilgisi olan herkesi öldürmeye başlar. (İşin bu yanı da, 19. Yüzyıldan ve hele 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan **non-social** modernistlerin, deklase bohem aydınların, çağdaş toplumun aldığı yeni biçimlenmeler karşısında zamanı geçmiş görünümdeki (anachronic) **köktenci tutucuların** toplumsal eleştirilerindeki hırçınlığı, insansal olan herşeye düşmanlıklarını ve politik nihilizmlerini anımsatıyor.)

Dr. Rukh bu delirme durumundayken (tam, intikam çemberini kapatmak üzereyken); yani, genç karısını öldürmek üzereyken duruma annesi karışır. Anne, **Kötü Anne** olur. Yaşlı Annesi, Dr. Rukh'a (onu yaşamda tutmak için) verilen serumun aygıtını kırar. Dr. Rukh bunun üzerine içindeki gazın yanması ile birlikte, kendini camdan aşağı atar, yanıp kül olur.

Gerçek yaşamla ilişki kurduğumuzda ise, filmin simgeleştirilmiş öyküsünde anlatılan şudur: Dr. Rukh'un **obsessional** eğilimleri **paranoid** bir durum almıştır. Başarılı olma tutkusu, ya da yarışmacı modern toplumda gelinen toplumsal konumların elde edilmesi (ve elde tutulabilmesi)

için zorunlu olan başarılı olma tutkusu ileri yaşlarda da sürmektedir. Ama başarılı olabilmek şansı bu yaşlarda zayıflamaktadır. Ölüm ise (ya da bilim ve teknolojideki gelişmeler yüzünden, bunları izlemek için gereken yüksek öğrenim ve uzmanlaşma öğrenimlerinin çok kısa zaman ralıklarıyla baştan aşağı değişmesi ile ortaya çıkan **entel lektüel kapitalin** ölümü) yaklaşmaktadır. Duygusal (emotional) bir sürgüne çekilme başlamaktadır kişide. Sevdiklerinden uzaklaşır, onlara kırılır. Çevresine karşı kıskançlık duymaya başlar. Acılar ve kıskançlık duyguları içinde **çıldırmış yalnızlara** döner kişi. (Paranoidlerin korktukları bu durumla karşılaşmayı bilerek, kendilerinin hazırlamaları da ilginç bir nokta. Korkulan «reddedilmişliği» paranoid kişi kendisi hazırlamaktadır). Sonuçta, **Dr. Rukh radyoaktifleşmiş Rukh**'a dönüşür. Yani, **ego**'sunu, kendisinin de korktuğu kıskanan, yaşlanan, kırgın **Id**'ine dönüştürür. Kendisinin de korktuğu istemlerini projekte ederek (tasarlayarak) kendisinin canavarlaşmış yanını yaratır. Ayrımında değildir ki, yarattığı bu canavar yenik düştüğü reel-toplum içindeki yaşamının baskıladığı kendi istemleridir.

Annenin ortaya çıkıp, canavarlaşan çocuğunu (bilgini) kendi elleri ile öldürmesi ise daha da anlamlı bir simgesel anlatım. Canavar kişilik, neredeyse, anababanın istek ve iradesine karşın (aslında onların da taşımakta olduğu) antisosyal itkileri (impulse) eyleme dönüştüren «suçlu-çocuk» yerine geçer. Bilindiği gibi, bu gibi durumlarda anababa rolünü yüklenen önceki kuşak, «İsviçre peyniri gibi içi kovuklarla dolu kendi vicdanlarını yansıtan çocuklarını «kötü çocuk» sayarak onları cezalandırmakta; başka bir deyişle, kendilerini güvenceye kavuşturmaktadırlar. Böylece, «ızgaraya tavuklar değil, civcivler konmuş olmaktadır.» Bilgin ile çağdaş toplumsal sistem arasındaki bugünkü ilişkiler açısından düşünecek olursak, «ızgaraya konan», çağdaş toplumdaki **kitle toplumu insanının** gözünü yıldıran **bilim ve teknolojinin antropomorfik görünümü** olan bilim adamı olmaktadır. Bilgini ızgaraya koyan ise, bilim ve teknolojiyi, bilimselliğe insancıl değerlerden soyutlanmayla

varılabileceğini savunagelmiş bir bilimsellik ve etkinlik anlayışı ile kısıtlı kılan, çarpıtan modern toplumlar ya da reel-toplumlar olmaktadır.

Korku filmlerinin anahtar karakteri olan bilim adamının canavarlaşmış durumu şimdiye kadar insan-kılığında bir somutluk taşımıyordu görüldüğü gibi. Bu somutluk, ilerde değineceğimiz başka örneklerde «postlara bürünmüş» bir canlı da olabiliyor. Ya da, uzaylı bilim-kurgu filmlerinde olduğu gibi, madeni bir kılıfa, kalıba, elbiseye de bürünebiliyor. Ama pek ender de olsa, kimi zaman, hiç somutlaştıramayacağımız tasarımsal bir varoluş biçimi de taşıyabiliyor. **Yasaklanmış Gezegen**'deki Dr. Morbius'un canavarlaşmış durumu, ya da **Id**'ini dışa vurma biçimi ise yaratıcısının kötü düşlerinde oluşmaktadır. Dolayısı ile, varlığı duyumsanmakta, hakkında konuşulmakta, ama film boyunca, insan-biçiminde olmasa bile, özdeksel (maddi) bir varlık olarak hiç görünmemektedir.

Yasaklanmış Gezegen, Amerikan toplumu için karanlık bir dönem sayılan 1950'lerin ortalarında yapılmış bir film. Dönemin gereği olarak yaşlı bilginin serüvenin sonunda söylediği de, «İnsanın bilmemesi daha iyi olan bazı sırlar vardır» olur. Başka bir deyişle, Soğuk savaş döneminin bir diğer gereğini Kutsal Kitabın **Genesis**'ini bir kez daha anlatmak ,öğretmek olur.

Filmdeki uzam (mekân) yıldızlar arasında yolalan bir uzay gemisidir. Bu gemi, daha önceki talihsiz bir koloni-leştirme girişiminden arta kalanları kurtarmak için gezegen **Altair IV**'e iner. Gezegende, bu girişimden yalnızca iki kişi sağ kalmıştır. Bir dilbilimci olan Dr. Morbius ile, saf ve vaktinden önce gelişmiş kızı Altaira. Diğer insanların bir bölümü Altair IV'deki bilinmeyen ve görünmeyen bir canavar tarafından parçalanıp yokedilmişlerdir. Bir bölümü de Dr. Morbius'un uyarmasına ve onaylamamasına karşın gezegeni terketmişler ve gemileri uzayda buharlaşarak yokolduğu için ölüp gitmişlerdir. Dr. Morbius'un karısı ise, aynı gezegende eceliyle ölmüştür. Kızı ve kendisi bu gezegende 20 yıldır kazasız belasız yaşamaktadır. Ama, «her

dakika, görünmeyen canavarın bir yerlerden ortaya çıkacağı korkusu ile haşır neşir olarak...»

Dr. Morbius, kendilerini kurtarmaya gelen ve gördükleri bu durum karşısında şaşıran yeni uzay gemisinin kumandanına Altair IV'deki araştırmalarının niteliğine ilişkin açıklamalar yapmamakta direnir. Ama gelen uzay gemisinin karşısında bir dilbilimcinin yetenek ve bilgileriyle kavramakta güçlük çektiği gelişkin teknolojik olağanüstülüklerden etkilenerek, gideıek, tam bir teslimiyete sürüklenir .Gelen uzay gemisindekilere de eğer gezegen **Altair IV'ü** terk edecek olurlarsa onların da aynı akıbete uğrayacaklarını söyler. Kumandan bu uyarıyı yerinde bulur, onar. Ne var ki, aynı gece **Altair IV**'deki görünmeyen canavar harekete geçer ve gemiye el koyar. Gezegendeki «tekinsizlik» uyanmıştır artık. Bu arada, Dr. Morbius'un kızı Altaira uzay gemisinin personelini etkilemeye başlamıştır. Kumandan John Adams bu duruma kızmaktadır. Ne var ki, biraz sonra kumandan da bu kıza karşı ilgi duymaya başlar!

Bir süre sonra, Dr. Morbius, gemi kaptanına ve geminin «yumurta kafası» olan doktora gezegen Altair'in sırlarını açmak zorunda kalır. **Altair IV,** milyonlarca yıl önce büyük bir kültürün yurdu olmuştur: Krel Kültürü. Bu kültür -biz buna uygarlık ta diyebiliriz- dünya gezegenindeki İnsan Uygarlığından çok daha gelişkin bir düzeye varmıştır milyonlarca yıl önce. Ama son dönemlerinde; kendilerine tüm tarihlerindeki başarıları ile karşılaştırılmayacak kadar büyük bir başarı sağlayacak gelişmelerin eşiğindeyken Krel Uygarlığında suçlar ve hastalıklar artmaya başlamış; neredeyse Tanrısal varlıklar durumuna geldikleri sırada, tek bir gecede, yokolmuşlardır. Arkalarında ise, hâlâ işleyen, yeraltı dünyasına yerleştirilmiş bir makinalar sistemi bırakmışlardır. Bu sistem 200.000 yıldan beri kusursuz işlemektedir. Morbius da işte bu kültürün ardındaki düşün gücünün yapısını ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. (Linguistiğin dildeki değişmelerle ilgili en yetkin bilim olduğunu; toplumun değişmesindeki en ya-

vaş değişimlerin dilde yeraldığını anımsayacak olursak milyonlarca yıllık bir geçmişi anlamak isteyen insanoğlunun neden linguistiğe yöneltildiğini de anlarız.)

Dr. Morbius dilbilim ve elektronik I.Q. sorunlarını bildiği için Krellerin «plastik eğitimcisinden» yararlanarak -onun gizlerini çözerek- Krellerin toplumsal zekâlarının (düşün yeteneklerinin) ana işlevlerini anlayabilmiş ve açıklayabilmiştir kendi kendisine. Bu kadarlık bir bilgilenme bile, dünyadan gelmeliği süren Dr. Morbius'u bilim büyücüsüne dönüştürmüş; benliğine, bir ölümlünün sınırlarını aştırmıştır. Yaptığı araştırmaların sonuçlarını ise, tam olarak, kendi Tanrısal «eşref saati» geldiğinde açıklayacağını söylemeye başlamıştır. Bu tutumu, açıkçası, Krellerin kültüründen insanoğulları uygarlığının yararlanmasında kendisine bir tür «naiplik» (regency) tanınmasını istediğini ve beklediğini gösterir. (Aydınların bu kadarcık beklentisi, zaten, şimdiye kadarki toplumlardaki konumlarının pekiştirdiği bir eğilim değil mi?)

Uzay gemisinin komutanı Adams ise, «aydın» Morbius'un bu sav ve beklentisini onamak istememektedir. (Krel kültürünün gizlerini de açsa, aydın yapayalnız kaldıkça ne elde edebilir ki yönetici klik karşısında!). Morbius kızının dünyadan yeni gelenlerle «kırıştırmasına» ve adamların dünyaya geri dönmekte ısrar etmelerine kuşku ile bakar, rahatsızlık duyar bundan. Çok geçmeden de, gezegen **Altair IV**'deki görünmeyen canavar harekete geçer. Canavarın saldırılarından birinde Dr. Morbius'u uyurken görürüz. (Goya'yı anımsayalım: ««us uyuduğunda, canavarlarını yaratır.») Masası başında uyuyan Dr. Morbius kendi kendine sayıklayıp konuşurken Krellerin makinaları da astronomik boyutta bir güç kaybına uğramaya başlar. Dr. Morbius işte bu sırada ID-canavar olmaktadır; bu kendi değişimini kendisi adlandırırcasına, «Morpheus!» diye haykırır.

Dr. Morbius uzay gemisinin -gemi gezegen **Altair IV**'dedir hâlâ- uzayadamı bölmesinde Morpheus'a dönüştüğü anda, makinalardaki güç kaybından felaketi anlayan geminin «yumurta kafası» doktor hemen Krel laboratuarına

iner. Ölümcül yaralar almak bahasına da olsa, Komutan Adams'ı uyarmayı başarır. Ona erişir ve «...büyük makina... enstrümantalite hiç yok artık, tam bir yaratı, tam bir eser artık... ama Kreller birşeyi unutmuşlar... canavarı unutmuşlar John! Id-canavar ortaya çıkmış!» der, durumu açıklar. Kaptan Adams böylece anlar ki, gezegendeki yıkıcı yabanıl güç, gerçekte Dr. Morbius'un ta kendisidir. Yasaklanmış Gezegendeki mağrur Kreller iki yüz bin yıl önce birgün fiziksel araç-gereçlere ve donanımlara olan gereksinimlerinden de kurtulmaya kalkışmışlar; düşünceyi hemen güce ve maddeye dönüştürecek bir gelişme düzeyine gelebileceklerini sanmışlardır. Ama işin aslı şudur ki, her Krel'in egosunun bu fantastik yaratı (Krel düşünce merkezi) ile ilintili oluşunun yanısıra, her Krel'in **Id**'i aynı zamanda Krellerin içindeki yıkıcı yanlarla da ilintilidir. İki yüz bin yıl önce bir gece Krellerdeki bu **Id**'ler (Idmonster'ler) makinalar sisteminin sınırsız gücünde toplanırlar (ya da, makina sistemi Krellerin tüm Id'lerini kendinde yoğunlar, toplar) ve Krel toplumunu yıkar, yokeder (Krel kavmi kendi kendini yokeder).

Tüm bunları, dünyadan gelme uzay gemisinin «yumurta kafası» olan doktor da öğrenmiştir artık. Ayrıca, bunları 20 yıl önce öğrenen Dr. Morbius'un sırrını da çözmüştür: Dr. Morbius kendi misyonundaki arkadaşlarını Krellerin makinalar sisteminin «düşünce bölmesine» girdikleri sırada kendisi öldürmüştür! Dünyaya dönmek istedikleri için öldürmüştür. Şimdi ise, aynı Dr. Morbius, içindeki hayvan-yanını Komutan Adams'a yöneltmiştir. Gemi mürettebatına yakınlık gösteren kendi kızını da, komutan Adams'ı da öldürmek istemektedir. Adams, Dr. Morbius'un rakibi, kızı ise psikanalize göre bu rekabetin konusu olan varlıktır. Bunları uykuda yakaladığı sırada kendisi söylenmektedir. Sırlarını «uyuması sırasında» dışa vurmuştur. Daha doğrusu, Dr. Morbius artık uyanıkken düş gören bir psikopat olmuştur. Yani, Morbius'un **Id**'i onun uyanık saatlerindeki yaşamını da kapsamıştır. Gezegende duyumsanan, ama göze görünmeyen canavar böyle-

likle, kendi şatosunun dışına çıkmıştır artık! Önündeki engelleri bir bir yıkmaya başlamıştır. Son engel Krel madeninden yapılmış 26 ayak kalınlığındaki bir bölme kapısıdır uzay istasyonunda. Morbius tam bu sırada kendine gelir -uyanır- ve bağırmaya başlar: «Melun ve şeytani benliğim kapının ardına gelip dayandı. Onu durduracak gücüm kalmadı... Seni reddediyorum! Vazgeçtim!»

Birden bir mucize olur. **Altair IV**'deki terör bir anda azalmaya başlar. Morbius, Krel makina sisteminden ya da onunla özdeleşmesinden bir oranda kurtulmuştur (belki de, bilim tutkusundan). **Yasaklanmış Gezegen** filminin bazı eleştirmenlerce karşılaştırıldığı, benzetildiği Shakespear'in **Fırtına**'sındaki Prospero gibi, Dr. Morbius da gemideki **staff**'larından uzaklaşır, ayrılır ve «kitabını» yakar. Bir başka **Promethean** kişilik olan Faust gibi, haddini bilmezliğinin, her işe tecessüs duymasının cezasını çekmek zorunda kalır. Mağ benliğini (ya da **super-ego**'sunu) yeniden eskisi gibi başı dik durumuna kavuşturmak için dev boyutlara varan bir ussal çabaya girişir. Kendini ve dış gerçekliğini tümüyle yeniden anlamlandırmak ve değerlendirmek durumunda kalmıştır. Komutan Adams'a kızı Altaira'yı alıp mutlu bir yaşam sürmesini söyler. Komutana artık «oğlum» demektedir. Buraları artık kutsal kitaptaki **Genesis**'in yeniden anlatılması olmaktadır bir bakıma Krel bilgisinin meyvasını yiyen Morbius'un ölmesi gerekmektedir. Bunun için ölümü kabullenmiştir. Genç kuşak ile rekabeti bir yaşam gerçeği olarak kabullenir ve boyun eğer. Kızını kendi elleri ile kaptana verir. Komutan Adams ise, **Altair IV**'ün kirlenmiş cennetinden (günaha bulanmış cennetinden) kovularak yaşam hakkı kazanır. Dünyalılar gezegenden ayrılır. Morbius, arkalarından bir atom reaktörünü harekete geçirir ve gezegeni yeni bir galaksiye yöneltir. Uzak ve derin uzaydaki Komutan Adams ise, yeni Havva'sına (Altaira'ya) döner, onu teselli etmeye başlar:

«Bir milyon yıl kadar sonra insan soyu Krellerin bu büyük utku ve trajedilerini anımsayacaklar, babanın adı yeniden parlayacaktır. Tıpkı galaksideki bir Kutup Yıldızı gibi... Ve bize, Tanrı olmadığımızı anımsatacaktır.»

Böylece, bilim ve teknolojideki gelişmelerin belirli toplumsal nedenlerle yolaçtığı çağdaş toplumsal ve «beşerî» sorunlardan doğrudan doğruya bilim ve toplumsal gelişmeyi sorumlu gösteren bu film, bu sorunların, ancak, daha gelişkin bir toplumsal aşamaya geçişi engelleyen sınırlıkları ortadan kaldırılması ile çözümlenebileceğini gözden kaçırtır. Greenberg'in açık sözlülükle söylediği gibi, film, kulağımıza şu sözleri fısıldayarak sona ermektedir: «İnsanın bilmemesi daha iyi olan sırlar vardır.» Bu ise, incelememizin sonunda değineceğimiz üzere, 1760 Lizbon Depremi karşısında, Rousseau'dan yolunu ayıran ve laik-irrasyonaliteye geçen Voltaire'in söylediği sözlerin tıpkısıdır.

Super-natural sinemada genellikle yaşlı ve kaçık bilginlere söyletilen bu sözler, aslında, çağdaş topluma geçiş sürecinden itibaren, bu süreci harekete geçiren Aydınlanma Geleneğine ihanet eden kesimin sözleridir. İnsanın kendi sinir yapısındaki sınırlılıklarından özgürleşmesini sağlayan makinaya geçişten itibaren karşılaştığı sınırsız gelişme potansiyelinin önünde duyduğu ürküntünün etkisiyle bu kesimin yeniden yöneldiği ülkücü (idealist) felsefenin bayatlamış cehalet «amentüsüdür.» Çağdaş sinemanın gişesel temeli olmakla işlevli kitle toplumu insanlarının böyle bir söze fazla itiraz etmeyecekleri ise, yoğun yabancılaşmanın yaşandığı bir dönemde, ancak fragmanlar bçiiminde algınabilen bir dış-gerçeklik karşısında atomize edilmiş «kişiler» olarak yaşayan **«yalnızlaştırılmış kalabalıkların** kendi yanlış-bilinçlerinde sığınacakları başka narkotiklerinin bulunmayışının bilinmesindendir. Sinema endüstrisi, tecimsel becerisiyle, her değerin birbiriyle eşitlendirildiği ve «mü-

badeleye» uğratıldığı pazar aracılığı ile, düzenin bağımlı kesimini oluşturan reel yaşamda sığındıkları yanlış-bilinçlerinin onlarda tutuşturduğu tinsel gereksinmelerle, düzenin bu insanlar için uygun gördüğü metalaştırılmış kültürel ürünler arasında çakışıklık(uygunluk) sağlamaktadır. Ne var ki, yanlış-bilinç sürengin değildir. Onun için bu çakışıklığın sağlanması işi, reel-toplumun aşırı bürokratikleşmiş, aşırı denetleyici olmuş, etkinliğini yitirmiş, özgünlük alanı tanımaz olmuş öğelerin ağırlığı arttıkça daha da güçleşebilecektir. Bu öğelerin ağırlığının artmakta olduğu ve bunun önlenemediği dönemimizde, bu çakışıklığın sağlanmasını kolay tutabilmenin bir diğer yolu, yaşama, insana, bilime ve teknolojiye ilişkin çağdaş toplumsal sorunların gerçekliğini gitgide daha çok bulandırmak; insanın dış -gerçekliğini gitgide daha çok mistifiye etmektir. Bunu, günümüze doğru geldikçe, korku filmlerinin ve bilim-kurgu filmlerinin aldığı görünümlerden de izleyebiliyoruz.

Sorunun bu yanlarına yönelmeden önce, ilerki bölümlerde yararlanacağımız için, insan, Doğa, Deli Bilginler, çocuğun cinsel gelişmesi ve genel olarak bilinçaltı dünyasına ilişkin bazı sorunlar üzerinde kısaca durmayı yararlı görüyoruz.

Bilginin Peşine Düştüğü Sırlarla Çocuğun Peşine Düştüğü Sırlar

Bilim-kurgu filmlerinin anahtar karakterlerinden olan deli doktorların -bilim doktorları çoğunlukla- peşlerine düştükleri «sırlar» ile, çocuklarının peşine düştükleri «sırlar» bazı ortak özellikler taşımaktadır. Evrenin işleyişi karşısında onun sırlarını çözmeye meraklanan, ama toplumsal yapıdan kaynaklanan engeller yüzünden bu merakında bile sınırlandırılan tüm insanlığın gelişmesini temsil eden «deli bilginler» gibi, çocuk da yetişkinlerin işlerini merak etmekte, ama bunları öğrenmekten alakonulmaktadır çeşitli yasaklamalarla. Bu yasaklamalar, çocuğun yaşamın ger-

çeklerini anlamasını sınırlamaktadır. Psikanaliz, çocukların bu konularda söz konusu sınırlamalar yüzünden uydurdukları fantazyaların da, **dünyanın** ve toplumsal bir ürün olan **insanın** sırlarını anlamaktan alakonulan yetişkin yaşlardaki «çılgın bilim adamlarının» (ya da toplumsal sistemin kuralsal (normative) düzenlemelerinden ibaret bir yaşamla yetinen Dr. Jekyll'in) fantazyaları kadar korkunç olduğunu ortaya koymaktadır.

Öte yandan, evrenin işleyişinin ve yaşamın karşısında giriştiği öğrenme çabalarına konan engellemeleri kabullenemeyen **öğrenici insan** (ya da bilgin) korku filmlerinde ya da bilim-kurgu filmlerinde - öyküdeki olayların geçtiği uzam ve dekor ister Gotik, isterse galaktik olsun- peşine düştüğü sırrın uğruna yokolmaktadır. Aslında bu «yok olma» bir **metaphor**'dur, bir mecazdır, eğretilemedir. Özgürlüğü, çocukluktaki ya da toplumsal yaşamdaki nedenler ve etmenlerle kısıtlanan tüm insanlığın kalbinin derinliklerinde, tüm toplumsallaştırıcı etkilere karşın önlenemeyen ve kesiksiz bir biçimde esip duran fırtınaların **metaphor**'udur bu. Bu ölüm, bu yokoluş, bu **metaphor**, gerçekte, reel-topluma bir yeniden kapanmadır. Ama, terkedilen bir özgürleşim girişiminin izlerini azaltmak amacıyla, bu yokoluşun ardından reel-topluma bu yeniden dönüş, sınır tanımazlığından ötürü canavarlaşmış ve yeniden **«yabanlaşmış»** bilginin **iyi ben**.i (better self) ile bir kez daha gelişkin bir yaşama dönüş olarak gösterilmektedir.

1908 yılında Freud çocuk cinselliğini açıkladığında, ondan yüz yıl kadar önce İngiliz romancısı **Marry Wollstonecraft Shelley** (Godwin) / ünlü İngiliz şairi Percy Bysshe Shelley'in ikinci karısı, 1797-1822 / de sanayi kapitalizmi dönemine geçişin öncüsü İngiltere'de Frankestein öyküsüne son biçimini vermiş bulunuyordu: «kendi görünümünde insan yaratmak isteyen bir imansız bilgin.» (2)

Freud ise 1908'de çocuğun cinsel yaşama karşı büyük bir tecessüs (görüp anlama merakı) duyduğunu belirtmiş; hayvanların cinsel birleşmelerini görmenin; anasındaki hamilelik sırasındaki tuhaf beden değişikliklerini görmenin;

çoğunlukla hoşlanmadığı bir yeni kardeşin dünyaya gelişinin; bu konuda okulda arkadaşlarından duyduğu öykülerin; kimi zaman ise, anababasının yatak odasından duyduğu ürküntü verici seslerin; daha ender olmakla birlikte, bazı örneklerde, anababasının yatak odasının kapısını açtığında karşılaştığı ve bir «boğuşma» sandığı sahnelerin de bunda etkisi olabileceğini yazmıştır. Freud, ayrıca, yaşamın başlangıcı konusunda da çocukların kendilerince birçok açıklamalar uydurduklarını da söylemiştir.

Çocukluktaki bu fantazyalar yetişkinlik döneminde de sürer. Nevrozların özünde de bunlar vardır. Üç yaşlarındaki erkek çocuklar kızların penisi olduğuna ve erkeklerin de çocuk doğurabileceğine inanırlar. Çocuğun ana karnında yaşayabilmesini, annesinin karnına girebilmesini ise, Oral Kurama göre, çocuklar insanlardaki ağızdan öpüşmeye bağlarlar. Ya da, buna yakın bir başka açıklamaya göre, sihirli bir cevherin ağızdan alınması ile annesinin midesinde çocuğun oluştuğuna inanırlar. Doğal olarak, çocuğun ananın rektumundan çıktığına inanırlar. Cinsel birleşmeleri sırasında raslantı sonucu gördükleri ana-babalarının «boğuşmalarından» ise, aşkın ve cinsel ilişkinin bir tür kavga, şiddet, dehşet verici bir olay olduğunu tasarlarlar. Anababanın çarşafında raslantı sonucu görülecek kan lekeleri ise, çocuktaki aşk açıklanmasına ilişkin bu tür sadistik kuramların kanıtlanmasını tamamlamaktadır. İleri yaşlardaki birçok cinsel perhiz ve yasaklanımın temelinde bu tür **primal** sahnelerin etkisi olduğu ileri sürülmektedir. Hatta, çocuklukta bu tür bağırmalı, çırpınmalı, yuvarlanmalı, boğuşmalı aşk sahnelerinden sonra görülen kanlar, kan izleri, çocukta ileri yaşlara gelindiğinde cinsel ilişkinin erkeğin hadım edilmesine yolaçabilecek bir edim olduğu sanısına yolaçabilmektedir. Ayrıca, kadından korkma, iktidarsızlık ve eşcinsel uyarlamalara yolaçtığı da ileri sürülmektedir bu tür **primal** sahne deneyimlerinin.

Baron Henry Frankestein de, işte bu tür çocuk terbiyesinin bir ürünüdür. Freud da, yüzyılın başına doğru, iktidarsız aristokratları incelemiş; Viktoryen toplumsal ortam, gösterişçi ilişkiler, **repression** atmosferi, isterik ve iktidarsız ama iş'te başarılı toplumsal tipler (kişiler) duygusuz ve otokrat babalar, sevilen ama ilişkilerinde mesafeli anneler, dar kafalı ve «kurumuş» dadılar ve mürebbiyeler kadına dokunma dehşeti, kadın ve cinsellik konularından utanma gibi sorunlara değinmiştir.

Sanayi toplumu, eğitimi ve fırsat eşitliğini alt tabakalara da açtığından beri kendi temelindeki yarışmacı ve temellükçü (mülk edinmeci) **ethic**'ini bir yana bırakmış değildir. Ailenin yapısı değişmiştir. İkincil toplumsallaştırma kurumlarının öğrettiği acımasız yarışmacılık, biçimcilik çağdaş dönemin insanını çocukluğunun ona bakan, onu koruyan ve bağışlayan «annesinden» büyük ölçüde yoksun kılmıştır. İyi ücretli işlere girebilmek, tüketim eğilimlerinin kışkırtılması sonucunda aile gelirini sürekli arttırabilmek için yetişkinlik döneminde de tekrar tekrar okullara ya da hizmet içi eğitim izlencelerine (programlarına) katılmak, iş'te ve iş'in dışında hep «çalışma yaşamının disiplini içinde» kalmak gerekli olmuştur. Baron Henry Frankestein'in sosyo-kültürel ortamı ise bu demokratikleşme sürecinin başladığı yeni dönemin öncesindeki son yıllardır. Onun için, Frankestein'in biraz daha yakından icelenmesinde yarar vardır.

Marry W. Shelley'in verdiği son biçimiyle öyküdeki Frankestein'in duygusuz ve otoriter bir babası vardır. Sevilen, ama mesafeli bir de annesi. Dadısı, ona bedensel tecessüslerini (görüp anlama merakını) bile yasaklamıştır. Kadınlarla fiziksel yakınlıktan, ilişkiden utanç duymaktadır. Dehşete kapılmaktadır.

Nişanlandığı gün, nişanlısına kendisini çok heyecanlandıran bilimsel bir buluşun peşinde olduğunu; bu nedenle, kedisini hiç iyi hissetmediğini söyler. Nişanlandığı gün

daha, sevgilisini bırakır ve laboratuvarının güven verici ortamına sığınır. (Psikanalitik açıdan, Baron Henry Frankestein kişiliği sarsıntı durumundadır. Cinsel bilgisizlik ve **angst** içindedir. Bu durumunu çözümlemeye çekilmiştir.)

Bir süre sonra, Baron Frankestein'in nişanlısı Elizabeth, Baron'un hocası Waldman ile birlikte laboratuvara gelir. Greenberg'in betimlemesi ile, Waldman yetiştirici anababadır (paternalistic mentor). Baron Frankestein, «Beni rahatsız etmeyin. Herşeyi bozacaksınız» diye haykırır. Shelley'in öyküsünden yapılan filmde Baron'un «invizaya» çekilmesinin nedeni ve Elizabeth'in niçin «herşeyi bozmuş olacağı» açıklanmamaktadır. Greenberg'e göre, bu durumun psikanaliz açısından anlamı, Baronun kadınlara karşı **phobic** bir tutumunun olduğudur. Yalnızlığının, herşeyi yalnız başarma tutkusunun, çılgın gururunun altında güçlü bir utanma duygusu vardır. Yalnızlık içinde yaptığı bilimsel araştırmaları ise **masturbatory metaphor**'dur. «Onu seven ve kendisini vermeye hazır nişanlısını» bile görmemektedir. **Paternalistic mentor**'u (baba figürü durumundaki eğitmeni) olan Waldman ise, «Gençsiniz, kendinizi kötüye kullanıyorsunuz» der. Bu ise, Greenberg'e göre, «babalarımızın, bize ergenlik çağının başlarında zaman zaman tutulduğumuz mastürbasyon illetinden kurtulmamız için yaptıkları uyarıyı anımsatmaktadır.»

Frankestein'a gelince, Waldman'a kızar. Üniversitedeki derslerinden mor ışınlar hakkında, örneğin mor ışının en güçlü ışın oluşu gibi birçok şeyler öğrendiğini; oysa, yaptığı kendi araştırmalarına göre, tayfın içinde yaşamı başlatan bir ışın olduğunun anlaşıldığını; bu ışını bir bedene sahip kılarak ona can verebileceğini; bunun için çalışmakta olduğunu söyler. Mezarlardan topladığı cesetler üzerinde çalışmaya devam eder.

Waldman ise, gökyüzünün önünde duran, ortadaki toplama ölü bedene bakar. «Ölü bir bedene can verebileceğini mi sanıyorsun?» der. Frankestein, «O ölü değil. Çünkü hiç yaşamadı. Onun ben yarattım. Çukurlardan, mezarlardan kendi ellerimle çıkarıp ben yarattım» diye yanıtlar. Ardın-

dan, faflik görünümlü bir makinalar galerisini harekete geçirir. Reostatlar, kollar iner kalkar. Fırtına sesleri gibi sesler çıkarmaya başlar makinalar. Cansız eşyalardan yapılmış bu «canavar» gökyüzünü yırtarcasına sesler çıkarmaya başlar. Makinalar ışıklarla her tarafı bombardıman eder. Frankestein, vajinaya acı vererek birer gibi, orgazm kasılmaları içinde imiş gibi kasılmalarla bağırır: «Oh, yaşıyor, canlı canlı...» Frankestein, Greenberg'e göre, o anda yaratış ve kaos; Eros ve **Thanatos** olgularını birlikte yaşamaktadır.

Bu filmde Frankestein, öykünün sonunda da evlenememektedir. İçindeki canavar onu ciddi biçimde yaralamıştır. Kent halkı Frankestein'a kızar ve onu yakarak yokeder.

Frankestein öyküsünün daha gelişkin bir biçimde işlendiği diğer bir film de **Frankestein'in Gelini**'dir. Greenbreg'e göre, psikanaliz açısından bu film çok daha etkindir.

Frankeste'in Gelini'nde hem canavar ve hem de Baron'-Frankestein hortlarlar. Canavarın yaratıcısı olan Baron'-un evlilikle kavgası da hortlamıştır. Evlenmesinin sürüncemede kalmasının nedeni bu filmde Baronun dışında bir güce bağlanmaktadır. Bu dış güç, Baron Henry Frankestein'in nörotik motivasyonunu rasyonalize etmekle görevlidir. Bu dış güç Dr. Erns Praetorius'tur. Cezbedici bir yaşlı kişidir .Frankestein filminde kaçan canavarla bu yeni filmde arkadaş olmuştur. Frankestein'in iradesiz Faust'-una Mefistofeles rolü oynamayı önerir. Kendisinin, yirmi yıllık araştırmalarından sonra, mikroskobik canlılar yarattığını söyler. Frankestein gibi mezarlardan ölü bedenler toplayarak değil, doğa gibi yaparak, yaratarak bu işi başardığını söyler. Baron Henry ile birlikte çalışmaları durumunda, doğayı örnek alırlarsa, çok daha başarılı olacaklarını söyler. Önerdiği yol, Tanrının erkek ve kadını yaratışı gibi yapmak; yarattıkları canlıya bir de kadın yaratmaktır. Praetorius ve Frankestein, kısacası, artık birlikte ürettikleri cinsel fantazyalarında yaşayan iki çocuk olmuşlardır. Cinsiyet ayrımını unutmuşlardır. Baron Henry, Prae-

torius'un canlı yaratabileceğini; kendisi ile onun bir erkekle bir kadın arasındaki birliği oluşturabileceklerini düşlemektedir. Hatta bu konuda taraflardan birinin kadın, diğerinin erkek işlevi yüklenmesinin gerekebileceğini aklına bile getirememektedir. Çocuklarda cinsiyet ayrımının oluşmamış bulunuşunu anımsatan bir durumdur bu. Çocuklaşmaları, cinselliği -gelişkin düzeyde de olsa- ancak bir fantazya olarak yaşamakta oluşlarındandır. **Primal** sahnenin kan ve şiddetini görmüşlerdir sanki. «Hayat acı, ıstırap ve şiddetten neş'et etmektedir» demektedirler sanki. Cinsiyet ayrımlarını unutmalarında bile, Baron Henry Frankestein'deki örtük cinselliğe **(latent homosexuality)** bir imâ vardır. Yanlarında hiç kadın olmadan, birlikte, Tanrılardan ve canavarlardan oluşan yeni bir ırk yaratabileceklerini söyleyip Frankestein'i ikna etmeye çalışan Praetorius ise Baronu baştan çıkarmak isteyen bir «kulanpara» gibidir.

Henry ise, önce reddeder bu öneriyi. İşine bir süre ara vereceğini ve nişanlısı ile evleneceğini söyler. Ama bu karşı koyma yüzeydedir. Derinde, o da istemektedir kendisine önerileni. Buradaki çıkmazı aşmasında Praetorius'a iş düşer .Baron Henry'nin nişanlısını kaçırır ve biryere saklar, kapatır. Elizabeth'e, «Frankestein'in mekanik gelini yaratılır yaratılmaz kendisini serbest bırakacağını» söyler ve ayrılır.

Bu ikinci Frankestein filminde Praetorius, aslında, Baron Henry'nin taşıdığı normallik ile anormal eğilimli bilinçaltının oluşturduğu çatışmayı hafifçe şal altına alan bir «vesiledir». Baron'daki bozulmayı, Baron'un dışındaki bir güce bağlamamızı kolaylaştırmaktadır. Filmdeki bu simgesel anlatımı olağan toplum yaşamına indirgeyecek olursak, bu filmde gördüklerimizin anlamı Baron Henry Frankestein'in toplum yaşamındaki saygınlığı ile, örtük anormal yanlarından dolayı ortaya çıkan horlanmışlığı arasında bocalamakta olduğunu düşünebiliriz. Viktoryen Çağın eşiğindeki Frankestein'in çağdaş mirasçısı olan bu filmdeki Baron Henry [yani 20. yüzyıl ortalarına doğru

geldiğimiz yılların insanları için ve onların reel-bilinçlerinin algılama kalıplarına göre yapılan bu filmdeki Baron Henry] çalışma disiplini, yarışmacı iş **ethic**'i ve sisteme bağımlılıktan ötürü anormalliğe sürüklenmiştir. İşinde üstü (amiri) olan Praetorius'un onu edilgin eşcinselliğe -hatta **necrophilia**'ya- yöneltmek istediğini hisseder. Ama bütün bunlara karşın, tıpkı cinselliğe ilişkin meraklarını «doktorluk oyununda» doyurmaya çalışan çocuklar gibi, «kendisine önerilen «doktorluk» oyununu kabul eder sonunda.

Bir süre sonra sentetik gelini yaratırlar. Ona can vermek için bir köylü kızın göğsünden, kızın ölümünden hemen sonra, sıcağı sıcağına aldıkları yüreği takarlar. Praetorius'un empoze ettiği bir cinayettir bu. Baron Frankestein bu ameliyatı izlemiştir. «Deli bilginin» kadınlara karşı duyduğu korku ve kırgınlığı yansıtan bir yüzle...

Tuhaf sesler, sözler ve ateş oyunları ile yapılan kadını canlandırma sırasında her ikisinin de kadın konusundaki tutumları ortaya konulmuş olur. Sentetik gelini oynayan aktrisin (Elsa Lanchester) pandomim biçimindeki oyunu ile ortaya Nefertiti gibi güzel, ama dev gibi bir kadın çıkar. Baron Henry'nin canavarı Frankestein bu sentetik (hem de kendisinin yarattığı) kadına yaklaşıp kur yaptığında gülünç ve elem verici bir görünümdedir. Kadın, kulakları sağır eden bir çığlık atar, uzaklaşır Frankestein'den. Yaratıcısından o bile korkmuş; Baron Henry'nin canavar görünümünden tiksinmiştir. Bu görünüm ise isterik, iktidarsız ve sapık Baron Henry'nin çocukluktan beri edindiği benliğidir, «kişiliğidir.»

Kendi yarattığı sentetik kadının bu tiksinmesi, Baron Henry Frankestein'in kendini değersiz bulma inancının kanıtı olmaktadır. Baron yenik düşmüştür. Frankestein olarak haykırır: «Nefret ediyor benden! Ötekiler gibi!» Acı verici aşağılanmışlığından ebediyen kurtulmak için kutsal hiçliğine çekilir. Sıradan insanın rahat yaşamını yaşayamamak Baron Henry için sonsuz bir lanetlenmişliktir! Daha açık bir dille, tek kişilik bir Haçlı Seferine çıkarca-

sına, başat kültürün olağanlaştırdığı yaşama uyumlanamamak ve yaşama sıradan olağan insanlar gibi bakamamak «yalnız» bilgin için sonsuz bir lanetlenmişlik olmaktadır. Değiştirilemeyen, onun dışında bir yaşam alanı yaratılamayan yeni toplumda bu durum yoğun bir aşağılanmışlık duygusuna yolaçmaktadır. Aşağılanmışlığa karşı, verili reel-yaşama direnebilmek için girilmesi gereken yollara girilmedikçe, çare aşağılanmışlığa karşı sonsuz anestezi olan kendini hiçleştirmeye, yokluğa sığınmak olmaktadır.

Reel-bilinç içinde kapalı yaşayan mutlu robotlara ya da reel-bilinçten çıkabilmiş ve toplumsal benliğinden özgürleşebilmek için yapması gereken edimleri gelişkin bir toplumsal kurama göre aydınlıkla ortaya koyabilmiş insanlara korkunç gelen ölüm, Baron Henry'nin içindeki Frankestein için artık, özlenen ve aranan birşeydir, kurtuluştur, güzelliğe dönüştür. Walter Benjamin'in, **Alman Faşizminin Kuramları** yazısında anlattıklarını anımsatıyor Baron Henry'nin bu noktadan sonra ölümü güzelleştirip benimsemesi. Benjamin, siyasal yaşama katılmaktan yoksunlaştırılmış; toplumun siyasal yaşamına değil, siyasal yaşamın estetize edilmiş görüngülerine katılmaları için güdümlenen kitleleştirilmiş ve edilginleştirilmiş modern toplum insanına bir tek şey kaldığını vurguluyor: inkâr edilmiş bir yaşamdan sonra, binbir toplumsal ritüellerle güzelliğine inandırılmış «Ölüm». Yoğun bir yabancılaşmayı kendisine temel edinmiş çağdaş toplumlarda, «kalabalıklar içindeki yalnız kişi» olmaya indirgenmiş çağdaş insan için reel-toplumun olağan dönemlerinde sunabildiği tek kurtuluş olan narkotikler- kitlesel oyalanımlar ve eğlendirimler- ya da, sistemin bunalıma sürüklendiği totaliteryan dönemlere geçildiğinde, Johan Huizinga'nın **Homo Iuden**'sdeki acı deyişiyle, «kitlesel çocuklaştırımlar» olmaktadır. Hatta, giderek, **yaşamın içinde yerleştirilmiş ebedi ölümün** estetize edilmiş görünümü olmaktadır. Bu ise, **ölümün içinde elde edilebilmiş bir edebi yaşam**; yani, yaşamın estetize edilmiş bir replikası olmaktadır.

Tecimsel sinema kurallarına göre yapılmış bir film

olan **Frankestein**'in **Gelini**'ne tüm bunlardan sonra, inandırıcı olmayan mutlu bir son eklendiğini de hatırlatıyor Greenberg. Laboratuvardaki Frankestein, efendisi Baron Henry'nin nişanlısı gelip de yanına gelmesini istediğinde korkunç bir haykırışla, «Hayır, ayrılamam bu işten!» der. **Yaşayan-olma** ile **ölü-olma** arasında gidip gelir bir süre, kararsız. Sonra **canavar olanı** duruma karışır ve bir çığlık gibi, «Haydi, nişanlınla git buradan!» der. Praetorius da, sessizce, Frankestein'a, «Evet, sen burada kal. Biz ölülere aitiz!» der.

Eziabeth ve Henry, Frankestein'i terkederler. Ama gelin artık başkaldırır gibidir. Tıslar gibi konuşur. Nişanlısını kovar gibidir. Henry, sonsuz olarak ertelenmiş bir düğünü -gerçekte düğün yapılacağını bilsek bile- temsil ediyormuş gibi görünen bir dağı infilak ettiren manivelayı çeker. Düğün yapılır. Frankestein çocukluğunun fantazyalarından kurtulur. Cehennemlik «bilimi» terk eder; bilgirken çekildiği inzivadan yaşama döner.

«Frankestein» Kişiliği Üzerine Bazı Değerlendirmeler ya da Nörotik Yüksek Yargıç Örneği.

Frankestein üzerinde biraz daha durmamız yararlı olacak. Daha sonra King Kong'a (Kral Kong'a) geçeceğiz. Arada ise, ataerkil ailenin gücünü ve önemini koruduğu 19. Yüzyıl ikinci yarısının rekâbetçi ve küçük girişimci kapitalist sanayi toplumundan; 20. Yüzyıl ilk yarısına doğru ataerkil ailenin işçi, emekçi ve alt orta sınıf üyeleri arasında zayıflayışından; ikincil toplumsallaşma kurumlarının ise rolünün artışından sözedeceğiz. Bütün bunlar, günümüzün tekelci kapitalizm döneminde çağdaş insanın özelliklerini anlamamızı kolaylaştıracak bazı kavramlara değinmemizi de kolaylaştıracak.

Frankestein canavarı, onu oluşturan kişinin, Baron Henry'nin traumatize olmuş, redde uğramış gençlikteki benliğidir. Bu canavarların seyirciye cazip gelmesinin ne-

deni, canavarın korkunçluğuna karşın çocukça bir masumiyetinin de olmasıdır. Canavarın sağlıksız yabanıl yanı ile, onun benliğindeki kötü davranışlarla karşılaşmış gençliğinin duyarlığı, haklılığı arasındaki binbir sorunla dolu eytişimsel (diyalektik) etkileşim ilgi çekicilik kazanmaktadır. Eğitbilimsel (pedagojik) bakımdan, canavar «hırpalanmış» çocuktur. Bu çocuk, varoluşunu sürdürebilmek için, üzerinde baskı kuran kişilerle özdeleşerek önce laboratuvardaki «anababalarının», sonra da «toplumun» bu yetişkin çocuğa yaptığı baskıları dengelemek ve onlarla uzlaşmak, en sonunda da yoketmek ister. Eğitbilimsel bakımdan bu «canavar» ve «canavar mitosu», çocuğun «insan» olarak gelişmesine karşı duyarsız ve ilgisiz kalan anababaların; katı, biçimci, duygusuz toplumsallaştırma kurumlarının çağdaş insanı yaşamı- olumlayan bir kişilik kazanmaktan alakoyduğunu; insanı baskı, aşırı disiplin, yarışmacılık ve acımasız bir bencillik aktöresiyle (ahlâkıyla) canavara dönüştürdüğünü anımsatmaktadır bize. Birçok myht'te olduğu gibi bu canavar mitosu da, aslında, binlerce yıldır değişmeyen, giderek daha da yoğunlaşan «yabancılaşmaya» dayanan toplumlardaki insan yaşamının olumsuzluklarının simgesel bir anlatımı olmaktadır. Bunlarda kendimizi bulduğumuz için bizim de ilgimizi çekmektedir bunlar.

Frankestein'in yaşadığı yer ruritanaan ise de, moral iklim, daha önce belirttiğimiz gibi, Viktoryen'dir.. Baron Henry Frankestein yukarı sınıftan bir İngiliz çocuğudur. Çocukluğunda kibar bir ortamda yaşamış, ama yalnız bırakılmıştır. Çocukken kendisini sevmeyen dadılarla, mürebbiyelerle yetişmiş; sonra da, sadistik ve pederastik yatılı kibar okullarında okumuştur. Böylece, «acılı bir çocukluktan kusurlu ve örselenmiş bir erkekliğe geçmiştir.» (Greenberg, ss.215-16).

Böyle bir yaşamın kişilik yönünden nasıl bir insan oluşturacağını Freud da incelemiştir. Aynı yüzyılın ünlü bir Alman yargıcının yetişmesini, bu yargıcın çocukluk ve ilk ergenlik yılları, meslek yaşamına hazırlanışını ve so-

nunda ruhsal bunalıma sürüklenişini Freud da incelemiştir. Ne var ki, sadece, şimdi adını vereceğimiz yargıcın kendi anılarını okuyarak incelemiştir. Daha sonraları ise, başka bir bilim adamı bu yargıcın babasını, ailesini ve yetişmesini daha derinlemesine incelemiştir. Şaşırtıcı bir yaşam öyküsü tablosu ortaya çıkarmıştır. Şimdi kısaca bu iki bilim adamının dediklerini, yaptıklarını aktaralım.

Freud'un bildiklerine göre, zamanının «başarılı kişisi» ve itibarl yargıcı (yüksek yargıçlarından) sayılan Daniel Paul Schreber, 19. Yüzyıl ortalarında doğmuş. Sonra sonra, yargıç olmuş, yüksek yargıç olmuş. En sonunda birgün, «Tanrının, onun ruhunu sınava çekmek için kendisine onur kırıcı şeyler yüklediğini; onu kadına dönüştüreceğini ve kendisinden yeni bir ırk yetiştireceğini» söylemeye başlamış. Ruhsal dengesi bozulduğu için de, fazla yaşlı olmadığı halde, görevinden ayrılmış ve Freud'un okuyup inceledikten sonra kendisi için «paranoya» teşhisinde bulunacağı **Sinir Hastalığımın Anıları** adlı kitabını yazmıştır. Freud, bu yargıcın babas hakkında bir araştırma yapmamıştır. Dr. Schatzman yargıcın babasının kimliğini de araştırmıştır.

Yargıç Daniel Paul Schreber'in babası olan Daniel Gottlieb Moritz Schreber zamanının çok saygın hekimlerindenmiş. Bununla da kalmıyor bu adamın özelliği. Çocuk bakımı ile ilgili eğitbilimsel bir kuramın da kurucusuymuş. **Uygun Duruşlar Kuramı** denen bu kurama göre, çocuğun ilerde topluma yararlı, saygın ve iyi yerlere (mevkilere) gelebilecek bir çocuk olması için daha bebekliğinde yatağındaki yatış biçimini bile hesaplamak gerekmektedir. Rasyonalizmin bebek bakımına kadar indirgenmesi diyebileceğimiz böyle bir çocuk bakımı ile sonradan yargıç ve hatta yüksek yargıç olacak olan ikinci çocuğu Daniel'i bu dönemin pekçok şeyini yansıtan Engizisyon Eğitbiliminden geçirmiş oluyor Daniel Gottlieb Moritz Schreber. Çocukların önce babaya, sonra da tüm toplumsal otoritelere itaatını bebeklikteki disiplinli yatışına kadar varan otoriter ve disiplinli düzenlemeler ile güvence altına al-

mayı gerçekleştiren baba Schreber, bu eğitbilim ile büyük oğlunun intiharına, üçüncü çocuğu kızının ise delirmesine neden oluyor. Ortanca oğlu ise yüksek yargıç oluyor. Böylece, üçten birini «adam» ederek kuramını doğrulamış oluyor!

«Adam» olan ortanca çocuk Daniel Paul Schreber, bu baskıcı ortamda, varoluşunu sürdürmek için tek yolun babasının kurallarına uymak olduğunu anladığı için iyi okumuştur. Nasıl okuması, nasıl yetişmesi gerektiği söylenmişse, öyle okumuş, öyle yetişmiştir. Okuma döneminde ve yükselme dönemindeki uzun «işkencelerden» sonra -bu işkencelerden geçerken bunların işkence olduğunu bilinçli olarak algılayamamışsa da- yüksek yargıç olmuştur. Ama tam yüksek yargıçlığa geldiği yıllarda artık dayanamaz olmuş ve aslında kendisi de bir çılgın (lunatic) olan babasının «kurduğu» dünyaya bedeni ve sinir sistemi başkaldırmış delirmiştir. Paranoya olmuştur. Kendini sıkılarsa toplumda bir yerlere gelebileceği inancının yol açtığı çıldırması, deliliği tam bir aile babası, bir deha, Teutonic üstünlüğün tam bir savunucusu sayılan hekim Schreber'den, intihar eden büyük oğulu ve deliren kız kardeşi atlayarak, yüksek yargıç Schreber'de ortaya çıkmıştır. Bu acımasız çocuk terbiyesi öğretisinden elde edilen, Freud'a göre, erken yaşta delirmemek ya da intihar etmemek için kendisiyle hoş geçinmek ve kendisine itaat etmek zorunda kalınan babanın karşısında **Teutonic** ırkın üstünlüğünün bir örneği değil; tam tersine, babasına, sonraki yılların yetişkinliğinde ise toplumun varolduğu biçimi içindeki kurumları karşısındaki boyun eğmişliği içinde yaşayan, eşcinsel fiksasyona saplanmış bir kaçık olmuştur. Paranoya olarak ortaya çıkan hastalık; yani, ruhunu sınava çekmek için kendini kadına dönüştürmek istediğini ve bunu başarınca da ondan üstün bir insan soyu üreteceğini söylediği Tanrı, çocukluktaki yıllarında onu bağımsız bir varoluş kazanmaktan tam olarak yoksunlaştıran acımasız, denetleyici, yasaklayıcı ve **biçimci** (formalist) baba otoritesinden başka birşey değildir. Toplumsal düzeyde ise, bu

felsefeyle yola çıkan ikincil toplumsallaştırma kurumlarının yetiştirdiği insanların kendi «ölümlerine kaz adımları ile yürüyen» sado-mazoşistlik hasta insanlar olabildiğini 20. Yüzyılda Tarih de göstermiş bulunuyor.

Frankestein öyküsünün 20. Yüzyılın sevilen konularından biri olması; King Kong'lu, Uzay Adamlı, James Bond'lu öyküerde de birşeylerin hep yinelenip durması; sanat ve düşün alanında bazı sanatçı ve aydınlar «iletişimsizliği» savunan bir yenilikçiliğe (modernism) yönelirken, diğer bazı aydınların Almanya, Fransa ve İtalya gibi Batı ülkelerinde aydınsal (entellektüel) işler sayılan işlerinden çıkıp terörizme yönelmeleri; kitle toplumu insanı olmuş çoğunluğun «spor» olmaktan çıkmış spor karşılaşmalarında, birahanelerde, kumarda, narkotiklerde, garip yarı-dinsel «underground» sözde-cemaatlarda, ya da para-militer gerici hareketlerde kendilerini hiçleştirmeleri; insanların cinsellikle şiddetin yer değiştirdiği kitle iletişimi araçlarındaki gösterimlerin doymak bilmez müsterisine dönüşmesi bu açıdan pekâlâ incelenebilir. Sado-mazoşizm ile toplumsal edilginleşme ve siyasal yaşama «bilgilenmemiş olarak» ve yalnızca siyasal yaşamın estetize edilmiş görünümleri düzeyinde katılabilme arasında çok yakın ilişkiler bulunduğu ileri sürülebilir. Bu nedenle, konuyu biraz daha anlamamıza yardımcı olacağı için, şimdi de, yetişkin yaşlarda ortaya çıkan «canavarlaşma» olgusunun işlendiği Kral Kong (King Kong) öyküsünü incelemeye çalışalım.

Kıng Kong ya da «Yetişkin Yaşlarımızdaki Canavar»

«Tekinsizlik» filmlerinde çocuklardan ve ilk yetişme yıllarındaki gençlerden «canavar» pek az işlenmiştir. Bunun nedeni, büyük paralarla yapılabilen ve bu nedenle de «gişe sorununu» düşünerek başat kültürün sınırlarını gözönünde tutmak zorunda olan tecimsel sinemanın, seyirci çoğunluğundaki «çocuk masumdur» inancıyla sürtüşmek istemeyişidir. Ama, az da olsa, bunun örnekleri vardır.

Kadın canavarların azlığı da ilginçtir. Elektra kompleksinin işlendiği bu tür kadın canavar filmlerinin de yönetmenleri erkek olduğundan, kadınların «canavarlaşması» da erkeklerin açısından -ya da ergilci (masculine) kültürün açısından- işlenebilmektedir. Bunların ne söyleyecekleri; kadını nasıl «canavarlaştırabilecekleri» ise bellidir: erkeği hadımlaştırıcı orospu. Böylece, erkek yönetmen gözüyle işlenen kadın «canavar» filmlerinin müşterisi de, çoğunluğu orta yaş grubundan olan **impotent moviemaniac**'lar oluyor. (Greenberg, s.220 de, özellikle **Fifty Foot Woman** filmi örneğinde.)

King Kong öyküsündeki konu olan **çocukluktaki Oedipus kompleksi**, üç-altı yaş döneminde anaya yönelik cinselliğin tel'ini, bastırılması; baba ile rekabet etmek yerine baba ile özdeşleşme; babayı **sevilebilir yaşlı biri** olarak görme; kendisinin de birgün **karı-kadın** bulabileceği (bu, anneye benzeyecektir nasıl olsa) gibi her geçen yıl biçim değiştirerek gelişmesini sürdürür. Altı yaş ile on yaş arasında erkek çocukta göreli bir duygusal huzur başlar. Cinsellikten oldukça uzak motiflerle iş ve zekâ yetileri edinme dönemine girilmiştir artık. Cinsellik **latent** durumdadır. Kızlara ilgi azalmıştır. Hatta kızlarla birlikte olmaktan hoşlanma azalmıştır. Ama on yaşlarından itibaren bedene «özsuyu» yürümeye başladığında, erginleşme dönemine giren çocukta (ya da ilk-gençliğin insanında) artık rahat-huzur kalmamaktadır. Metamorfozlar başlamaktadır. Kendi bedeniyle ilgilenmeye başlar çocuk. Bedenindeki ve cinselliğindeki değişmeler karşısında «ayışığını gören Kurt-adam» gibi olmaya başlar. Çocukluktaki dar kafalı terbiyeden dolayı, genç bedenindeki bu değişmelerin olağan şeyler olduğunu düşünemez. Sanki dışından bir güç bunları onun bedeninde zorla oluşturuyormuş gibi korkutucu duygulara kapılır. Kısacası, altı-on yaş arasında, o yaşa kadar baskılanmış cinsel fantazyaların -yaşam hakkındakileri de bu terimin içinde sayıyorum- geri dönüşü başlamaktadır. Geri dönmeye başlayan bu fantazyalar ise, çocukluğun ilk yıllarında cinsellik hakkında kökleşmiş yanlış

kuramlarıdır çocuğun. En kötüsü, cinsellikle şiddeti ve acıyı bir tutan kuramları olmaktadır.

On yaşlarından itibaren, çocukluktaki bu yanlış açıklamalara varan ya da saplanan fantazyalarla birlikte yeniden başlayan eskinin baskılanmış cinselliği içinde son derece sarsıcı ve yıkıcı tersinimler (**perverse** yönsemeler), sadistik eğilimler (öğeler) ortaya çıkmaktadır. Bu durumda, bilinçaltı, ergenlik çağı başlangıcından itibaren, çocuk için Oedipus kompleksinin yeniden dirildiği yer olmaktadır. Ama, artık olgunlaşmış ve gelişmiş bir yapıya kavuşmuştur. Freud'dan iki yüzyıl önce, Diderot, ünlü **Rameu'nun Yeğeni**'nde, bu yönsemenin varacağı noktayı, 'akılca çocuksu kalmak, otuz yaşındaki bir erkekte bulunabilecek kadar şiddetli bir ihtiras duymak ve babasını öldürüp anasıyla yatmak tutkusu' diye anlatmıştır.

Erginlik yaşlarının başlarındaki çocuk bu dehşet verici durumun içinden şöyle çıkar: İçindeki saldırgan yetenek ve güçleri (capabilities) ayrımsamasıyla birlikte, anneye duyulan duyguların bastırılması; babası tarafından cezalandırılma korkusuna kapılma; ve bunların oluşturduğu «cehennemden» çıkabilmek için, fantazya yaşamı içinde, çalışmaya dört elle sarılmak; kendi anası yerine, başka ve gerçek bir kıza tutulma ve böylece rahatlama sağlayan bir yeni-örtüklüğe **(latency)** geçiş.

Ne var ki, bu örtüklük içinde ortaya yeni bir sorun çıkmaktadır. Ananın cinsel bakımdan yeri ve anlamı bulanıklaştığı için (ananın cinsel konumu bir bilmeceye dönüşmüştür) ilk gençlik çağından itibaren erkeğin kafasında kadına karşı ikili bir tutumun kökleri atılmaya başlar: ananın, aynı anda, hem çalımlı bir biçem (üslûb) içinde idealizasyonu (böylece, ana özlenirken, istenirken aynı anda uzaklaştırılması ve erişilmezleştirilmesi); hem de (diğer kadınlarla ilişkilerde ortaya konulan) kadın cinsine karşı «şehvetperest» bir aşağılama ve horgörme. **Madonna-Orospu ikilemesidir bu.**

Erginliğe geçişin ağzında başlayan bu ikili yönseme sonunda çağdaş toplumun erkeklerinde hem gündüzkü yaşa-

mın «gün ortası düşlerinde» kadına karşı **şövalyece tavra bulanmış bir yapma nezaket**; hem de, gece düşlerinde ise, gündüz vakti onlara sadece bu «düşleri» yeterli gören otoritelere (babalar, profesörler, kurumlar vb.) karşı koyup, kadını bunlardan «kurtaran» ve kadını **yeniden kendileri** için elverişli kılan **yabanıllık** (vahşilik: doğallık) eğilimleri yanyana oluşur.

Şövalyece nezaketle süslenen «gündüz vakti düşlerinde» erkek, cinsellik duygusundan uzak olarak, «kadını korumaya» hazır bir şövalyedir. Kadınları haydutlara, kaba adamlara karşı korumaya hazırdır. Fantazyalardaki bu «kötü adamlar», aslında, erkeğin kendi **animal** yanı; ya da, Eldipus kompleksi içinde o kişinin rakibi olan babasıdır. Herşeyin gelişkin işbölümü düzeni içinde hazır alınıp tüketildiği toplumlarda fantazyalar da «pazardan» alınıp tüketildiği için, reel-yaşamı sürdürmek ereğiyle benimsenmesi yeğlenen başat kültürün içinde işgören sinema endüstrisince konunun işlendiği King Kong türü filmlerde **goril** erginlik dönemi başındaki genç erkektir. Gorilin aşık olup kaçırmak istediği kızın (ya da kadının) babası ya da kocası) yaşlı profesör ise, şövalye nezaketinin altından çıkan «gorilin» kadını kurtarmak için savaştığı «kötü adamdır». Ama, tüm **King Kong** filmlerinde, kaçırılan kız, ya da profesörün güzel asistanı, sevgilisi, karısı canavara dönüşen kişinin içindeki bu lanetlik yaratığın öldürülmesi sonucunda kocasına ya da profesöre geri verilir. Gencin (toplumsallaşma süreci tamamlanmamış insanın) ilgi duyduğu kadın (bu kadın psikanalizdeki **anne**'ye kadar uzanıyor), böylece, babaya (varolan toplumsal düzene) geri dönmüş olmaktadır. Bunun bir başka anlamı ise, verili-toplumun toplumsallaştırmasına (sosyalizasyonuna) karşı direnen ve doğal yanını yokeden toplumsallaşma içinde yalnızca «Doğaya ait yanlarıyla sınırlı kılınmış bağımlı insan olma» durumuna indirgenmek istemeyen çağdaş insanın direniminin umutsuzluğunun benimsetilmek istenmesi olmaktadır.

Daha da ilginç bir yanı vardır bu öykülerin. King

Kong'daki, Drakula'daki, Frankestein'deki «canavar» ergil kalabilmekten alakonulmuş ve örtük edilginlik içindeki insandır, aslında. Nitekim, Frankestein kadına ilişmez, ilişemez. Mekanik gelinedir duyabildiği ilgi. King Kong'da ise, çoğunlukla, kızı «yatak odasına» kaçırıp yalnız kalsa bile, ona sahip olamaz. Fırsat kalmamasından da değildir. bu başarısızlığı.

Gerçi bazı King Kong filmlerinde 1930'ların demokrasiden korkup faşizmi arayan bazı yönetmenlerin çevirdiği King Kong'larda A.B.D. Hava Kuvvetlerine kadar varan güçler olanak bırakmaz buna. Ama, «canavar»a olanak bırakılsaydı ne olurdu, bu da çok kuşkulu. Çok karışık bir sorun bu .Karışıklığı, ergenlik dönemi gencinin istemlerinin ve **genital aparatus**'unun doğasının karışıklığından; cinsel yaşamın düzeneği konusundaki bilgilerinin bulanıklığından; aşk «nesnesi» saydığı **kadınına** karşı duygusallığının kararsızlığından ve dengesizliğinden (ambivelance) ileri gelmektedir. Bu nedenle, bu karışıklığı da yansıtacak bir biçimde, King Kong filmlerindeki **canavar-olan yan**, sonunda, **kahraman-olan yan**'a dönüşür. Böylece kızı, **Oedipal intikamcılar** (avenger'lar) diyebileceğimiz kişilere, görevlilere, kendisini «sınırlandıran» erkeksi kalıplı (giyimli) kişilere, **National Guard** birliklerine, ya da **U.S. Air Force** birliklerine (3) karşı direnerek kurtarmak; ona «sahip olmasa» bile, elinde tutmak ister. Fakat, en sonunda kız ya da kadın «uygarlaşmış insan» olan aşığına, kocasına, ya da profesöre geri verilir. Böylece, verili-toplumdaki kişiler arasındaki ilişkiler (bunların simgelediği, fantazyanın tehlikesizleştirilmiş araçlarla imâ ettiği en önemli toplumsal ilişkiler, ya da varolan toplumsal sistem) onarılmış olur.

Bazı **King Kong** öykülerinde ise (bu filmlerin adı ille de, açıkça **King Kong** olmayabilir), örneğin bir delikanlı, üst kuşaktan bir **erkek** ve bunların ikisi arasındaki cinsel rekabetin nedeni olan **kadın** üçlüsü etrafında dönen tüm benzeri filmlerde bu ilişkilerin (varolan durumun) onarılması, filmin sonu seyirciye daha da etkili bir ibret olsun diye, çok daha acımasız ölçülere varabilmektedir. Ör-

neğin, **I Was a Teen-Age Werewolf** (American-International, 1957) filminde ergenlik yaşlarındaki çocuğa, doktorun, çocuğun **ilkel saldırganlık içgüdülerini** bastırsın diye **regression serumu** vermesi sonunda, **çocuk canavarın** psikopatiden de çıkıp **lycantropy**'ye sürüklenmesi (kurtlaşması)... Burada söylenmek istenen, Birey ile Toplum arasında bir çelişkinin olduğundan hiç sözetmeksizin, **açık** açık, şu olur: «varolan düzenin sana uygun gördüğü yaşama (reddedilmesi, yoksun kalınması en güç olan cinsel yaşamda bile) itiraz etme. Edersen, kurt olursun. Kurt sayılırsın ve toplumdan sana yaşama izni vermesini isteyemezsin!»

Bu onarımın yanısıra, King Kong filmlerinin verilioolandan yana başka öğeleri de vardır. 1930'ların ekonomik bunalımı, kent yaşamı, makina uygarlığı -ya da, bunların hepsi demek olan çağdaş sanayi kapitalizmi- için **King Kong** filmlerinde çok geniş «yerler» ayrılmıştır. Ama, baskılanmış kent insanının bulabileceği gerçek çözümün önlenmesi için, kurtuluş olarak, New York'tan uzak denizlerdeki «adalar» ya da «yabanıl yaşama dönüş» gösterilmektedir. Sanayi toplumunun getirdiği yoğun yabancılaşmanın yaşattığı sorunlardan kurtulmak için ise, makinaya ve tekniğe lanet yağdırma, makinayı karalama, yıkıp-yoketme, gelişmenin ve uygarlığın lanetlenmesi önerilmektedir. Çekilen acılardan bunalmış insanlara «Doğunun Babili» denen New York'dan ve **Wall Street**'ten tek başına ve bir yabanlı başkaldırıcı olarak alacağı intikamla katarsise varması önerilmektedir. Bu ise, filmin sonlarındaki «ayrılmayı» daha bir sarsıcı yapmaktadır! Bunları daha yakından görebilmek için, 1933 yılının bir King Kong epiği olan RKO'nun King Kong filmini inceleyelim.

Direnmenin ve Toplumsal Muhalefetin Yanıltılma Araçları Olarak King Kong/Azman Romeo Düzene Direnen Doğal İnsan Üçlü Görünümü

King Kong öyküsünün işlendiği filmler arasında, bizim açımızdan en gelişkini, 1933'te yapılanı oluyor. Bu King Kong filmi o günlerdeki kentsel yaşama ve ekonomik bunalıma karşı güvence, denge ve özgünlük arayan insan için düşünülüp yapılmış bir epiktir. 1930'larda Amerika'da insanlar, «ekmek ve sirk istemektedirler». Ekmek kuyrukları vardır büyük kentlerinde Amerika'nın. Hollwood ise, on sente kitlelere «sirk» sunmaya yönelmiştir. Filmde, herşey macera filmleri yapan bir yönetmenin yeni bir film yapma düşüncesi ile kurgulanmaya başlar. Yönetmen Carl Denham dünyanın en ilginç filmi olacağını söylediği bu filmde «kadına» da yer vermek istemektedir. Ekibinde, aktör Driscoll, aktris Anne ve başkaları vardır. Denham, aktris Anne'i büyük kentin batakhanelerini dolaşarak bulmuştur. Masum yüzlü, **kurtarılmaya layık bir «düşmüş kadındır»** Anne adındaki bu kadın. Denham, onu alıp, filminde oynatmaya; böylece, fantazya dünyasında, yetişkinlerin **aşk nesnesi** yapmaya karar verir.

Kadın, yapılan teklifin ardında, önceleri, Denham'ın kendine kolay bir metres aradığı yolunda bir kötü niyet bulunduğunu düşünür. Bunu kabule bile hazırdır. «Şeker baba» olarak kabul edebilecektir bu adamı. Oysa, Denham kadına karşı böyle şeyler değil, bunların tersinden uzantılarını tasarlamaktadır. Filmde bile Anne'ın **safiyetini** ön plana çıkarır ve kadına dokunmaz. Kadın, onun için bir **madonna** durumundadır. Ama Anne'a karşı **counterphobic** ve karalı eşcinsel **closet homosexual)** olan Denham'in bunun ardındaki kadın imgesi ise, erkeğin değerli «özsuyunu» emen ölümsüz Havva'dır. Kadınla ilişkisinde rahat edebilmesi için, kadını cinsellikten-çıkarılmış (desexualised) biri, bir kafa dengi, bir arkadaş, ya da yetenekleri olan ve bunları sergilemesi gereken bir **yetenekler topluluğu** olarak **görmek istemektedir.**

Denham, çekeceği filmde oynatacağı aktörle Anne'ı karşılaştırıp birbirleri ile tanıştırır. Bu ilk karşılaşmada aktör Driscoll, tam anlamıyla, Denham'in tersidir. Bir «gorildir». Ya da, «ergenlik yaşı gencidir». Filimin nasıl birşey olacağını bu ikisine anlatmaya başlayan Denham, bir ara dönerek Anne'a, «Hiç görmediğin, yaşamadığın şeyler olacak... Can korkusu ile haykıracaksın... Ama bunları yaşamaktan, tatmaktan da kendini alamayacaksın» der. Film, kent yaşamından, «batının Babili olan New York'tan ve Wall Street'ten» bıkmış milyonlarca insanın aradığı bir fantazyayı sunmak için hazırlanmış bir senaryoya dayanmaktadır. Hep birlikte, bir keşif heyeti gibi görünerek, bir tekne ile açık denizlere çıkar topluluk... Ondan ötesini ise, filmin «kız» ve «oğlanı» da bilmemektedir senaryoya göre.

Denize açıldıktan sonra, teknede, Anne ve Driscoll'ü küpeşteye dayanmış birlikte konuşurlarken gördüğünde ise, Denham, sanki olacakları haber verir gibi, «güzellik ve hayvansızlık yanyana» diye söylenir, bu iki gence laf atar. Anne'ın elindeki küçük bir oyuncağı; bir goril heykelciğini vesile yaparak sövler güyâ bunları. Ama dolaylı olarak, Driscoll'e sataşır. Denham, çekeceği filmin erkeksi gücün (virility) temsilcisi bir sanat ürünü olmasını istediği için, Driscoll'ün kadına aşık olmasını hiç istemez. Kadına bağlanmak **viril art** için, «kirlenmek» demektir. Nietzsche'deki **übermensch** için de bu böyledir. Önemli bazı öğeler katılarak dönüştürüldüğü Nazizmin felsefesinde de -Nietzsche'yi dümdüz Nazizm'in estetize edilmiş siyaset anlayışı ile çakıştırmıyorum; ama, birinden öbürüne geçişin, sanıldığından çok daha kolaylaştırılmış bulunduğunu belirtmek istiyorum- **Führer** ile **mediocre mob** arasındaki tek yönlü ve **mutlak etkin** ile **mutlak edilgin** ilişkisinin bunun bir varvasyonu olduğunu söyleyebiliriz. Psikanaliz açısından ise, «anaya» bağımlılık «erkekleşmekten» alakoyacaktır kişiyi. Ergenlikle birlikte, ilerde, iktidarsızlaşmış nörotik **(impotent neurotic)** olacak kişilerde bu korkunun başladı-

ğını biliyoruz. Kadına kamçı vererek kendilerini kamçılattıranlardaki mazoşizmin temelinde de buradan gelişmiş bir iktidarsızlaşma bulunmaktadır.

Topluluk, deniz yolculuğunun sonraki günlerinde bir adaya varır. Akşamdır. Gece, adanın açığında demirlerler. Adadan, **«Anni kanra Annikanna Kong Kong»** diye sesler gelmektedir. Sabaha kadar bu sesler duyulur. Sabah bakarlar ki, karşılarında bir yerli köyü var ve yerel törelere göre bir düğün yapılmaktadır. Düğünü yöneten şef, «Anna saba Kong!» der, ve düğünü durdurur. Kong'a bir gelin sunulmaktadır. Yabancılar büyüyü bozacakları için, düğün durdurulmuştur. Beyazlar topluluğu da karadadır artık. Siyah şef, beyaz kadına göz koyar. Beyaz kadını verirlerse karşılığında altı yerli kadın vereceklerini söyler. Driscoll, «sarışınlar burada az,» der ve Anne'ı vermez. Şef kızar. Denham, Anne, Driscoll ve diğer beyazlar gemiye dönerler.

Gece gemide Driscoll aşkını ilân eder Anne'a. Driscoll, genç bir öğrenci gibidir genç kadının karşısında. Adaleli, genç, mahçup ve kahraman görünümlüdür. Anne ise, «Evet, ama sen kadınlardan hoşlanmıyorsun...» der. Driscoll, «ama, sen kadın değilsin ki, şey...» der, kalır. O gece Driscoll, «baştan çıkarılmaya hazır bir canlı türü» olan kadını, Anne'ı elde edemez. Çünkü Denham'a oranla «yabanıl» yanı olsa da, o da bir Beyazdır ne de olsa. Ama, yerliler gelir ve Anne'ı Kral Kong'a kaçırırlar, onun gelini olsun diye... Kong, kaçırıldığı gece Anne'a sahip olur. Kong, beyazın ırkçılığının ürünüdür. Fakat, aynı zamanda, uygar beyazın baskı altına alınmış itkilerinin (impulse) baskılanlanmadığı uygarlaşmamış «yabancıdır». Kaba ve budala ırkçılığın, baskının çarpıttığı uygar insanın edilgin, hırçın ve kabalaşmış cinselliğinin gündüz düşüdür. Beyaz insanın yapamadığı şeyleri, gene aynı beyazın gündüz düşünde yapan «canavardır». Baskılanmış beyazın baskılanmış, «uygarlaşmış» yanının altında kalmış ham cinselliğinin ta kendisidir. Kadından korkan, onda şeytanı gören, «kadına yaklaşacaksan kamçını eline al» diyen Nietzsche'nin ve di-

ğer beyazların; içine «çekildiği» erkeksiliğin ardındaki **impotent neurotic** kişiliğinin acılarını yaşayan modern Batılının baskılanmış cinselliğinin ta kendisidir. Kong, Driscoll'ün (uygarlaşmış toplumdaki ergenlik yaşı erkeğinin) başat kültüründen öğrendiği, benimsediği yasaklanımları, kısıtlamaları (inhibition) dinlememesi ile birlikte ortaya çıkan uygar beyazın ikinci kişiliğidir. Ergenlik yaşındaki uygar erkek çocuklarında görülen eşcinsel yanlılık (bias) taşıyan «gang mentality»sidir; **Id**'idir; **libido**'sudur. Bu nedenle, King Kong ortaya çıkınca, Driscoll'ün içinde **aşk** ile **saldırganlık**; ya da **Eros** ile **Thanatos**'un çarpışması da başlamış olur.

Driscoll'ün evcilleştirilememiş **libido**'su olan Kong'un sonunda yaşayabildiği bu **aşk** ve **saldırganlık, eros** ve **thanatos** fırtınası, onun yerlilerin getirdiği Anne'a bir kerelik, o da ilk gece, sahip olmasındaki abartmalı erkeksiliğinde de kendini dışa vurur. Filmde, yerliler kaçırdıkları Anne'ı Kong'a getirdiklerinde köyün kalesinin dev kapısı fallik bir simge gibi havaya kalkar. Anne'ın ellerini bileklerinden sunağa bağlarlar. Beyaz kadın bedeninin üzerinde yerlilerin siyah elleri gezinir bir süre. Sonra kızı alıp Kong'un kulübesine getirirler. Kong eve girerken -Anne'nın yanına girerken- ikinci kez fallik bir simge kullanılır: kapıya kocaman bir kol demiri girer!

Kong, içerde Anne'ın bedenini soyar, sever, öper, koklar, sıkıştırır kızı. Anne, deniz yolculuğunun başında Denham'ın söylediği gibi, çığlıklar atar. Ama, başına gelenleri yaşamaktan da kendini alakoyamaz. Anne, erkek-hayvanın iğvalarını bekleyen, bilincini bir yana bırakıp **kendini veren** kadın **metaphor**'u olur. Kong'un Anne'a bu ilk gece sahip oluşu, beyaz uygarlığının yüzyıllardır tel'in ettiği, ama bir türlü unutamadığı **Dionysian** bir ayine dönüşür. Ne var ki, Kong, Anne'nın sevgisini kazanamaz. Kong, cinsel yönden son derece güçlüdür (viril.) Ama, insansal romansa sahip değildir. Ergenlik yaşının **Oedipal ucubesi** (monster) olabilmiştir ancak Kong... Zaten Kong, Driscoll'ün başat kültür içindeki baskılanmış «çıplak hayvanı», «siyah» libidosudur.

Kong, sonraki gecelerde Anne'ı gene sever, soyar, okşar, koklar. Ama artık ona sahip olmaya kalkışmaz. Ergenlik yaşının genci kızla karşılaşmıştır. Kendini koyvermiştir. Libidosu bir fantazya içinde boşalmıştır. Bu, ilk gecenin boşalması ile ortaya çıkan hayvansı insan (ape) ilk gecenin ritüelleri içinde yaptığından hemen ürkmüştür. Zincirinden boşanan yaratık, yaptığı işi ayrımsadığı andan itibaren, kadının karşısında tersine bir değişime uğramış; bu kez, kadını artık sadece bir madonna olarak görebilen «şövalye» olmuştur. Bu andan itibaren de, King Kong için kadın, tıpkı Ormanlar Kralı Tarzan'ın sevgilisi Jane gibi, bir rahatlama, bir arkadaş olur. Kadının, kendisini bir «ucube» olarak gördüğünü bile ayrımsamaz. Yaklaştığı her keresinde Anne'nın çığlıklar atmasını; ya da kadını korumak için kendileri ile döğüşmek zorunda kaldığı beyazlarla boğuşurken arkasını döndüğünde kadının hemen kaçmaya kalkıştığını görse de bunun anlamını bir türlü anlayamaz. Kısacası, King Kong, gemide, ayışığında Anne'a ilân-ı aşk ederken reddedilmekten korkan, kalbi çarpıntı içindeki delikanlı olup çıkmıştır. Kadının işyelerinden, birlikte geçen zamandan ürkmüş, dehşete kapılmış, beklemekten «mahvolmuş» ergenlik yaşlarındaki uygarlaşmış gençtir. Daha sonra da, kadın karşısında sadece «şövalye» olarak kalmıştır. Anne'ı kimi gerçek, kimisi ise kendi vehimlerinin ürünü olan düşsel tehlikelere karşı korur, kurtarır kendisince. Bu kurtarmalarında can yakar; etrafını yıkar, devirir, mala ziyan verir. Ergenlik yaşındaki «şövalyelik», ülküselleştirilmiş sevgili ile asexual ilişki içindedir artık. Bu nedenle, sürekli «kurtarma» fantazyaları içinde yaşar.

Bu arada Kong, sevgilisini (Anne'ı) **prehistoric behemost**'unda kapalı tutarken Driscoll de onu kurtarmak için her yanı aramaya başlamıştır. Sonunda, deniz kıyısındaki yarlardaki bir mağarada bulur. Kong yakalanır. Çelik kromajlı prangalara vurulur. Yönetmen Denham, «Kong bir kraldır ve Tanrıdır. Ama şimdi uygarlığın elindedir-haçtaki İsa'dır ve sadece sizlerin tecessüsünüz için ve size hizmet etmek için vardır. Çünkü, aranızda sadece bir tut-

saktır, artık!» der. O sırada Driscoll ve Anne yanyanadır. Ama Driscoll da, Kong gibi, üzgündür.

Sonra Amerika'ya gelirler. King Kong'u da getirirler. Driscoll ve Anne evleneceklerdir. Filmde, Kong da, Driscoll de üzgün görünmektedir. İkisi de Güzelliğin Sunağında kurban edilmektedir, farklı bakımlardan da olsa. Denham, düğünün ertesi gün yapılacağını, Kong'a çok dikkat etmelerini söyler. Gerçekten de, dediği çıkar: Kong zincirlerini kırarak gene kaçar. Anne'ı kurtarmak için peşpeşe girişimlerde bulunur. Anne'ı otelinden kaçırır ve New York gökdelenlerinin oluşturduğu «ormanda» sığınacak bir yer arar. Paul Valery'nin «ormanın geri gelmesi,» ya da «doğanın ihkak-ı hakta bulunması» dediği bu modern kent ormanında ortalığı yıkar, devirir. 1929 bunalımında Amerikan halkının deyişiyle, «Doğunun Babili» denen New York uzamında mülkiyeti, ve hegemonyayı simgeleyen birçok şeyi bireysel ve şuursuz bir biçimde yıkıp yakarak 1929 bunalımının seyircisine **katharsis** sunar. Seyircinin gerçekten özenip günlük yaşamda uygulamaya kalkışırsa boyunun ölçüsünü alacak olduğu birçok şiddet gösterisinde bulunur. Yabanıl ve bireysel olarak, spontane bir itkiyle başkaldırmış bir güç olarak ortalığı dolanır ve dokunduğu herşeyi alt-üst eder. Yıkamadıkları öylesine çoktur ki, yıkılan kendisi olur bu başkaldırının sonunda... Çaresiz, yenilecektir. Bu nedenle, son derece gösterişli bir biçimde ölmeye karar verir: **Empire State Building'e** çıkar, Anne ile birlikte. Masum taşralı, «Babil»den tek başına intikam aldıktan sonra, gösterişli ölümüne hazırlanmaktadır. Yönetmen Denham de bu konuda Kong'a yardım etmektedir. «Babili» reel-yaşam da yıkmaya kalkışacak olanları kimlerin durduracağını, seyirciye bir kez de sinemanın dünyasında imâ edercesine, **Empire State Building**'teki Kong'un üzerine **U.S. Air Force** birliklerini saldırtır. Kong öldürülür. Gazeteciler bu «uygarlık düşmanının» öldürülmesini seyrederler. Ufukta, sendikacıların ve organik muhalefetin Mafia'dan başlayıp çeşitli düzen güçlerine varıncaya değin her yoldan yararlanarak ve açık baskıcı yöntemlerle ezildiği 1930'ların

«yasallaşacağı» 1940'ların ve 1950'lerin başlangıcı görülmektedir. Yapılacakların yurttaş-bireye nasıl sunulacağı; kamuoyunun nasıl oluşturulacağı da yönetmen Denham'in Kong'un öldürülüşünün nedenini açıklamasında apaçık söylenmiştir. «Kong'u uçaklar değil, Güzellik öldürdü». Seyircinin bir sirk seyreder gibi izlediği filmde duyduğu bu sözlerdeki «Güzellik» sözcüğünün içeriğinin düzenin sözcülerinin bilinçaltında anlamca nerelere kadar uzanmakta olduğunu anlamak ise, sıradan seyirci için tabii ki güçtür. Sanki, güç desifre edilebilecek olan bir «dil» kullanmış bile olsa, yönetmen Denham, yaklaşan dönemin sözcülüğünü yüklenmiştir.

Kong, yükseklerden düşmeden önce, Anne'ı şefkatle kucaklar ve binanın camlarının dışındaki çıkıntılara bırakır. Tutunacak korkuluklar vardır bu çıkıntlarda. Kendi vurulmuş bedeni ise «Manhattan kanyonlarından aşağılara» yuvarlanır. Sonuçta, «çağdaş insanın içinde yeniden ve yeniden kımıldaşan «yabanıl yan» olan vahşi kalabilmiş doğallığı ya da bilinçaltı bastırılır bir kez daha. Bu, yaşam içinde ölümdür uygarlığın yaşamı sevmemesi, sevememesi sonucunda. Fantazyamızdaki Kong'un ölümüyle Driscoll evcilleştirilmiştir artık bizler için de... Driscoll ve Kong eşitlemesini anımsarsak, kadınlara karşı korku duyan, sadistik eğilimler taşıyan, ergenlik döneminden bu duygulardan kurtulamadan çıkan ve cinsel uyarlanımı (adaptasyonu) eksik Driscoll, aslında, kendisinden türeyen Kong'la fantazyasında bir başkaldırı girişiminde bulunduktan sonra, durumu enine boyuna görmüş olur. Evcilleşir ve Anne ile sadece uygarlaşmış insanlar gibi yaparak «evlenir».

Gerçekte ise, öyküyü bu sona getiren; yani, çocukluk ve ergenlikteki toplumsallaştırılma süresinde «yabanıl» yanından -ya da Kong'dan- bir türlü yoksunlaştırılamayan Driscoll'ü tam olarak evcilleştiren hep, «yaşlı» Denham'dir. Yönetmen Denham, o yılların seyircisine «sevilen», özdeşleşilen **macho** film karakterlerini kullanmış; o yılların **macho** sinema seyircisini kendi için müşteri/malzemeye **(clientile)** dönüştürmüştür. Ayrıca, hiç «çaktırmadan» ger-

çek yönetmen ve yapımcısına iyi para kazandırmıştır. Zamanın macho seyircisine söylediği ileti (mesaj) ise, Sam Spade'in, Rick Blaine'in, Howard Hawkes'in, Sam Peckinpach'ın söylediği ile aynı içerikte olmuştur: «Eğer kadın arzu ediyorsan, onun eninde sonunda senin başına açacağı belâlara da hazırlan!»

Gerçekte ise, Driscoll'ün içindeki «canavarı» oluşturan, yabancılaşmayı kendine temel almış bulunan çağdaş toplumdur. Ya da, insanal özgürlük ve yetilerini sınırlandıran toplumsallaşmaya uyumlanarak varolan-düzenin içinde yukarılarda biryerlere gelebilmiş yönetmen Denham'dir. Denham, bu yükselmesinin bedeli olan ego'sunun yıpranmışlığın sonucunda Güzelliğin ve Yaşamın düşmanı olup çıkmıştır. Bu nedenle, faşizme çağrı ile noktalamıştır anlattığı öyküyü. «Kong»u öldürür, reel-yaşamı yargılamasını anımsatabilecek olan homojenleştirim dışı bir yaşam biçiminden kurtulmak için...

Kong ise trajik aşkının yolaçtığı «yabansı edimleri» ile, Driscoll'ün, yaşamı boyunca sürüp gelmiş toplumsallaşma sürecine karşı son direnmelerinin fantezi bir dışa vurumu olur filmde. Driscoll'ün içindeki ölü-yaşamın sessizliğinde can çekişen ise, aşık-insanın yitirdiği Güzelliğin kendisi olur.

Bu durum Drakula filmlerinde de görülmektedir. Şimdi Drakula filmlerinin kurgusunu ve bu filmlerdeki öykünün tarihçesini, buna ilişkin bazı yanları ele alarak sürdürelim konuyu incelememizi.

Drakula: Siyaset Düzeyindeki Müstebitten Total Kuruma Dönüşen, Çağdaş Topluma Kadar Evrimleşen Bir Öykü

Tarihte gerçek Drakula diye biri vardır, olmuştur Vlad Tepes (Kazıklı Voyvoda) 1430 ya da 1431'den 1476'ya kadar Eflâk'ta (Wallachia) voyvodalık yapmıştır. Türk fetihlerine karşı savaşları ile ünlüdür. Babası da Türk fetih-

lerine dirençle karşı koymuş bir kraldır. Bu siyasi müstebitin **Drakula** adını alması, ölümünden sonra da süren efsanesinin evrimi sırasında olmuştur. Drakula adı, Türklere karşı direnmesinden ötürü Kutsal Roma-Cermen İmparatoru Sigismund tarafından babasına verilen Dragon (Ejderha) ünvanından gelmektedir. Romen folk Hıristiyanlığında Drakula'ya hem Dragon, hem de Şeytan denmekteydi. **Lüsifer** (lucifer: ateş/getirici; meleklerin ayaklanmasına elebaşlık edecek olan Şeytan) ile **Dragon** (ejderha) aynı varlık sayılmaktaydı. Bunun için, gerek oğul olan Vlad Tepes'in, gerekse gene bir tiran olan babası Drakul'un ikisinin de Şeytan ile birlik etmiş hükümdarlar olduğuna inanılmıştır. Oğul olan Vlad Tepes, huzuruna kabul ettiği bir elçi heyetinin tümünü, bunların şapkalarını çıkarmayıp, «biz ancak kendi hükümdarımızın huzurunda şapkamızı çıkarırız» demeleri üzerine, şapkalarını başlarına çiviyle çaktırarak öldürmüştür. Bu gibi marifetlerinden olsa gerek, Orta Çağ'dan başlayıp 18. ve 19. Yüzyıla dek bu öykünün elden ele dolaşan taş baskısı kitaplarında Drakula (Dragon'un Oğlu ya da Şeytanın Oğlu) diye adı geçen despot oğul Vlad Tepes olmuştur.

Ama bu zalim siyasinin bizim bildiğimiz Drakula öykülerindeki Drakula gibi kan emicilikle hiçbir ilgisi yoktur. Bu marifet, Vlad Tepes'den 200 yılı aşkın bir süre sonra yaşamış Macaristanlı Kontes Elizabeth Bathory'ye aittir. Dalkavukları ve iş takipçileri, rivayete göre, bu kontese yaşamı boyunca elli kadar genç kadın getirmiştir kontese hizmet etsinler diye. Kontes de bunları çeşitli işkencelerden geçirir, kanlarını emermiş. Bazı araştırmacılara göre bu kan emici kontes Bathory ile, Eflâk voyvodası Vlad Tepes arasında, ta atalarına kadar uzanan bir kandaşlık bağı da vardır. Kanıtlanmış değildir bu akrabalıkları. Ama bir başka «akrabalıkları», daha doğrusu ortak yanları vardır: Siyasi müstebitlerden türetilmiş «vampirlerin» kendi içlerindeki dişisellik özellikleri, örtük bir dille, Kazıklı Voyvoda gibi siyasal müstebitlerinin içlerindeki örtük eşcinselliği (latent eşcinselliği) dile getirmektedir! Sanayi toplumu-

na geçişin başlangıcında geliştirilen Drakula öyküsünde bu iki varlığın aynı kişilikte birleştirilmesi ise, modern toplumun hem bireyliği olanaksızlaştıran ve bireyi emip topluluğun içinde özümseyen bir total kurum, hem de baskıcı bir tiran olma eğilimlerinin habercisi olmuştur XIX. Yüzyıl başlarından beri.

Drakula öyküsünün çağdaş metninin oluşturulması ilginçtir gerçekten. İki zalimin öykülerini birleştirip yeni bir öykü geliştiren, 19. Yüzyılın başlarında Balkan ülkelerine gelip folklor araştırmaları yapan İngiliz **Abraham Stoker** olmuştur. 1819'da doğup 1837'de tahta çıkan ve 1901'de ölünceye kadar hükümdarlığı süren Kraliçe Viktorya çağının İngiltere toplum tarihindeki önemi bilinmektedir.Abraham Stoker bu yeni dönemin kuruluşunda yaşamış biridir.

Abraham Stoker bir yaşından sekiz yaşına kadar yataktan kurtulamadığı bir çocukluk hastalığı yaşamıştır. Bu süre boyunca, hemen ilerdeki sayfalarda değineceğimiz bir sorunu olmuştur: yoğun bir biçimde anasının bakım ve denetiminden kurtulamamış, ona bağımlı yaşamıştır. Bu ilk çocukluktaki uzun sürmüş bağımlılıktan **öldürücü birleşme itimi** (fatal urge to merge) oluşmuş; kendisinin annesinin dışında, ondan ayrı bir varoluş kazanabileceğini düşünemez olmuştur. Çok sonraları, Balkan ülkelerini dolaşırken yarattığı Drakula öyküsündeki öz de bu hastalığından (kendini yaratanla birleşerek ölmek ya da daha üst düzeyde bir yaşama kavuşmak ereğiyle reel-yaşamdan uzaklaşmak, ölmek isteği korkusu) oluşmuştur.

Sekiz yaşından sonra yirmi yaşına kadar bu kendini yaratan/bakan ile birlikte olmak, ayrı yaşayamamak isteği örtük (latent) bir istem olarak kalmıştır. Yirmi yaşındayken Dublin'e gelen bir tiyatro topluluğunun oynadığı **Rakipler** (The Rivals) oyunundaki aktör Irving'i görmüş ve bu aktörün karizmasına tutulmuştur. Aralarında olağanüstü yoğun bir ilişki oluşmuştur. Aktörün kişiliği Abraham Stoker'i yönetmeye başlamıştır. Aktör Irving'e, annesinin, sevgili yaratıcısı, bakıcısı, yaşatıcısının «giysilerini giydir-

miş»; aktöre olan bağımlılığı yirmi beş yıl sürmüştür. Onun sadık bendesi olmuştur.

Stoker'in çocuklukta annesine, ondan sonra da bu aktöre olan örtük **symbiotic** istemleri ve bundan oluşan yaratıcı/bakıcı/koruyucu kişinin ayrı varoluş kazanamayan bağımlı kişi üzerindeki özel nüfuz ve gücü (erki) kırk beş yaşından sonra geliştirdiği Drakula öyküsünde de aynen yeralmıştır. Drakula'nın, anemik biri olan yardımcısı üzerinde ipnotize edici bir gücü vardır. Öte yandan, kendisi olmadan onun uzağında varlık sürdürülemeyeceği düşünülen güce karşı (bireyin kendisinden çok daha üstün konumdaki güce karşı) bu durumdaki kişilerin köklü korkusu, ürküntüsü de dile getirilmektedir. Stoker'in yarattığı Drakula'da bu da vardır. Drakula'ya karşı; yani, anemik olan yardımcısına kendi başına özgür bir yaşam hakkı tanımayan bu üstün-gücün kişileştirilmiş görünümüne karşı duyulan korku ve ürküntü, bir bakıma, kötü niyetli ve sınırsız bir güç olan Toplumsal Sisteme boyun eğme durumunun yarattığı korkunun genelleştirilmiş bir biçimidir. Drakula korkusunun Viktoryen İngilizin yabancı-olana düşmanlık duyma duygusuna (xenophobia); bu duygunun bir tür itirafına evrimlenmesi; başka bir deyişle, Drakula'nın Balkanlı bir «Fu Mançu» oluşu da bunu göstermektedir. (4) İlerde değineceğimiz **İyi Anne**'nin, çocuk açısından bağımlılık ilişkisinin çok sürmesi ya da kurtulamama derecesinde yoğunlaşması üzerine **Kötü Anne**'ye dönüşmesinde olduğu gibi, güçsüz ve sağlıksız yardımcısına bakan, onu yaşatan, ama ayrı bir varoluş kazanmasına hiç olanak bırakmayan Drakula öylesine kötü bir güçtür ki, Stoker'in fantazyasında elli tabutun içine saklanarak Büyük Britanya'ya bir vampir ordusuyla çıkıp soylu Viktoryen Çağı İngilizlerinin tümünü öldürecek, İngiltere'yi fethetmeye kalkışacak bir «canavardır» o!

Öykünün burasında, Drakula'nın, sömürgeci İngiltere'nin kendine düşman -ya da potansiyel düşman- saydığı bir öykü karakteri olmayıp sömürgeci İngiltere'nin gitgide çağdaş toplum yapısı kazandığı bu baskıcı, acımasız ve

uşçu çağında insan'ın uğradığı çarpıtılmaların nedeni olan toplumsallaştırma kurumlarını temsil ettiğini belirtelim. Stoker'in bunu bilinçli olarak denk düşürmediğini belirtmek bile gereksiz, doğal olarak. Bu **üstün güç, total güç**tür (yani, **Viktoryen** Britanya toplumu ya da yaşam biçimi **to**talitesi) bu.

Şimdi, işin bu yanını ileriye bırakıp, psikanaliz açısından, Drakula karakterinin yaratıcısı ile, bu karakter arasındaki ilişkileri biraz daha derinlemesine inceleyelim.

Freud'un ilk öğrencilerinden Otto Rank, psikanalizdeki diğer okullardan ayrılmacılığını doğum **trauma**'sına dayandırmıştır. Ölüm duygusu, Otto Rank'a göre, doğum sırasında ana rahminden kopma duygularından kaynaklanmakta; bu ilk acıların bıraktığı izleri taşımakta; bu ilk duyguların bir benzeri olarak ortaya çıkmaktadır. Doğum sırasında insan yavrusunun -henüz bilinç taşıyacak düzeyde sinirsel yapısı gelişmediği için bu acıların anısını taşıyacak belleği oluşmamışsa da- çektiği acıların ve alıştığı yaşam-ortamını terketmekte oluşunun yarattığı endişe verici basit algılamalar organizmada izler bırakmaktadır. Bu izler, belki de ananın duyduğu doğum sancıları derecesinde olabilecek acıların ve terkedilme duygusunun, şöyle ya da böyle anlatımı diyebileceğimiz bir biçime kavuşmamaktadır. İzler, bir imge ya da düşünce tortusu değildir. Olağandışı, olağanüstü bir rahatsızlığın, fizyolojik bir tedirgin edilmişliğin kavramsallaştırma-öncesi yaşam-deneyimsel izleridir, Otto Rank'a göre. Sonraki yıllarda da, alışılmış yaşam biçiminin, yaşam uzamının çok dışında, çok yabancı ortamlarla, tehlikelerle karşılaşıldığında -bu tehlikeler doğru da olabilir, nörotik fantazyalar biçiminde de olabilir- aynı **doğmak stress**'i yaşanmaktadır. Bu sonraki yaşlardaki **stress**'in şiddeti, yoğunluğu ise kişinin yaşamla başa çıkmak olanak ve yeteneklerine bağlı olarak az ya da çok olmaktadır. Her iki durumda da, doğmak ya da günlük yaşamın dışına çıkmak, «rahimin dinginliğinden yoksunlaşma;» varoluşun kargaşasına sürüklenme ya da itilme olmaktadır.

Öte yandan, ileri yaşlarda ve yetişkinlikte ne zaman geleceği belli olmayan ölüm ile edimsel olarak karşılaşıldığı anda da -ölüm **trauma**'sı sırasında da- doğum **travması**nın katostrofik bir algılamanın görüntüleri içinde yeniden yaşandığı ileri sürülmektedir. Ana rahmindeyken, çevresinden minimal düzeyde haberdar olduğu durumda bile kendi varoluşunu sürdüren ortamın rutin uyarılarını «algıladıkça» rahatlık duyan bebek için rahmin dışına -bilinmeyene- çıkmak nasıl dehşetli bir acı ve korku yaratmakta ise, yaşam boyu **düşünülen, ama bilinmeyen** Ölüm'e değgin uyarılarla karşılaşmak da dehşetli bir acı ve alt-üst olma duygusu yaratmaktadır. Doğuştan sonra da bebek, çabucak, aşina yüzleri bellemeye -hem de henüz gelişmesinin başlangıcındaki tüm duyuları kanalıyla yapmaya çalışır bunu- başlar. Sevgi ve sıcaklık duygusunu, bakım ve beslenmeyi haber veren anasının kucaklamaları, tanıdık yüzler, kokular (süt ve ana kucağının kokusu), yumuşak saçlar, herşeyin olağan gitmekte olduğunu «söyleyen» ana yüreğinin ritmi çocuğun düzenlilik içinde sürdürmek istediği varoluşunun güvenceleridir. Neşesini ve gönencesini oluşturan, dış-ortama ilişkin, danışma kaynaklarıdır bütün bunlar. Çocuğun bu ilk günlerdeki bilincine **sıvı bilinç** ya da daha doğrusu **Okyanus** bilinci denmektedir. Çünkü, çocuk kendisini, kendi varoluşunu kokusu, sütü, saçları, yürek atışları ile varlığını duyumsadığı annesinin varoluşunun dışında duyumsayamamaktadır. Kendisi ile annesini birbirinden kopmaz; birbirinden ayrılması olanaksız; biri olmazsa öbürü de olmaz bir ilişkiyi oluşturan ikiliğin tümlüğü (symbiosis) olarak duyumsamaktadır. Yaşam boyunca tüm ciddi tehlikeler karşısında; kişinin canına ya da ruhsal varlığına yönelen tüm saldırılar karşısında bu **symbiosis** anımsanıp yoğun bir biçimde gereksinilmekte; her tehlike karşısında aranmaya başlanmaktadır. Örneğin, cephede yaralanan askerin gözünün önünden yaşamı bir şerit gibi geçmeye başladığında, ağzından çıkan çağrı, «anam» olmaktadım. Cephede vurulan asker için, doğumdan sonraki ilk ayların ana-bebek **symbiosis**'i hemen bir bekâ paradigma-

sına (kalım benzerine) dönüşerek yeniden yaşarlık kazanmaktadır. (Bekâ'yı yaşamda kalabilmek, **survival** anlamında kullanıyorum) Çocuklukta bizi bilmediğimiz dış dünya korkusundan ve dehşetinden koruyup kurtaran anamız, ölüm karşısındaki salt güçsüzlüğümüzde, bu güçsüzlüğümüz önüne bir kalkan gibi konumladığı sevgisi ile bizi kurtarabilecek **yaşama ilişkin biricik anlamlı hayat figürü** olmaktadır.

Bu nedenle, dünyaya geldiğimiz anda almaya başladığımız ilk nefesimizden itibaren bu **yaşam-sürdürücü birlikteliğe** (life sustainin union) büyük önem veririz. Ama bu **çocukluk bağımlılığı** (infant dependency) gereksinimi ileri yaşlarda da sürer ve bu gereksinmemizden özgürleşemezsek -hatta, gitgide daha da yoğun bir duruma gelirse bu ilişki, bu bağlantı- yetişkinliğe geçiş sırasında yaşadığımız ileri yıllarımızdaki psişik hayatımız için ciddi bir tehdit durumuna gelmeye başlamaktadır. Bu durum, çocukluk hastalıklarının uzun sürmesinden, **genetic** bazı özelliklerden, ya da çocuk sonlarına dek uzun süre baskı altında yaşamış olmaktan ileri gelebilmektedir. Drakula öyküsünün derleyici ve yaratıcısı olan Abraham Stoker'in çocukluk hastalığı bunun örneğidir. **Psycho**'daki Norma Bate de gereğinden fazla özen, yardım ve ihtimam sonucunda çocuğu için -Anthony Perkins oynuyordu- çifte bir acı kaynağı olurken bunu örneklemektedir. Uzun süre anababa -ana'nın işlevlerini yerine getirmekte ise, çocuk için baba da «ana» yerine geçebilmektedir- bakımında yetişen çocuklar da ileri yaşlarda, Diyojen gibi, ««sığınacak bir adam»; ya da, David Riesman'ın çağdaş topluma geçiş sıralarındaki 19. Yüzyıl Rus romanından verdiği ilk örneklerinden biri olan Toltoy'un **Anna Karanina**'sındaki Stephan Arkadyeviç'in temsil ettiği «yaşamını başkalarının ölçülerine göre düzenlemek durumunda bırakılmış ya da bu alışkanlığı kazanmış kişi» gibi, «kendisine bakarak yaşamın düzenleneceği rehber kişilikler» aramaktadır. Onlarla özdeleşmeyi yaşam için bir garanti saymaktadırlar. Ne var ki, bu durumun sonucunda, gene **Psycho**'daki Norman Bates gibi (Anthony

Perkins'in oynadığı genç adam) sürekli çocukluk içinde kalmaktadırlar. Öte yandan, anababasının yanından, yaşam-koşulları yüzünden, bir türlü ayrılamayanlarda; anababalarının ihtiyarlığına kadar hep onlarla birlikte oturanlarda ise, duygusal yaşamda **maturation'a** erişememe -ya da, duygusal olgunlaşmanın yavaş gitmesi- durumu ortaya çıkmaktadır. Bu kişiler, bazı araştırmalara göre, evlenememekte -en azından, ek bir etmen olarak bunun varlığı söz konusu olabilmektedir-, ayrı eve çıkamamakta, yeni iş tekliflerine olumlu yanıt verememektedirler. Ama, aynı anda, anababaya karşı gittikçe artan bir karşıtlık (husumet) duymaya başlamaktadırlar. Anasını ya da babasını öldürme örnekleri ilginçtir. Son yıllardaki bazı **underground** korku filmlerinde, iş'likle evin içiçeleştiği bir uzamda süren oyunun sonlarında, çalışan kuşaktan oğul yaşamın açmazlarından bunaldığında tutup anababasını yemektedir. Kimine göre, buradaki, düpedüz anababadır. Kimine göre ise, burada baskılanmışın yeniden yüzeye çıkışı **(return of the repressed)** olgusuyla (5), çağdaş insanının toplumsal sisteme (gitgide total kurum niteliği kazanan ve kişinin yaşamında özgünlüğe olanak bırakmayan çağdaş topluma) duyduğu yoğun hınç ve düşmanlık dile getirilmektedir.]

Uzun süreli anababaya bağımlılıktan sonraki yıllarda, biraz daha sağlıklıca olan bazı kişilerde ise, ilk dönemdeki anaya/sisteme bağımlılıktan kopma olabilmekte; ama bu kez de anababaya karşıtlık duygusu doğmakta; pratik yaşamda da bu duygu etkin olmaktadır. Üstelik, birinci bağımlılık ilişkisine duyulan karşıtlık, bu birincisine karşı çıkacak olan ikinci bir bağımlılık ilişkisine yolaçmaktadır. Bu ikinci bağımlılık ilişkileri ise, kişinin karısına, iş çevresine, iş'ine, siyasal partisine, «counter-culture» topluluğu olarak seçtiği alt-kültür topluluğu üyelerine, yeraltı örgütüne, patronuna, yeni girdiği dinsel ya da yarı-dinsel tarikat ya da «imân» topluluğuna **aşırı bağlanma** biçiminde olmaktadır. Eğlence Endüstrisindeki «beyazlanmış caz»ın **blues** türündeki gibi, «ben sana mecburum» diyen aşıkların sevdiği de, gerçekte, belirli bir sevgiliden çok, modern toplum-

daki edilginleşmiş erkeğin ikincil bağımlılığını nesneleştirilebileceği bir imge; ülküselleştirme sonucunda erişilmezleştirilmiş, gerçek yaşamda bulunması bile güçleştirilmiş bir tasarımsal sevgili olmaktadır. Yeni girdiği gruplarla en yoğun özdeşleşebilenlerin **(true beliver)**, önceki bağımlılığından yeni çıkmış, kopmuş kişiler oluşu da, bu açıdan, dikkat çekicidir. Büyük Frederik'in bürokrasinin en üst kademelerine Yahudi asıllı dönme bürokratları ataması; Çin'de ve Osmanlıda bu yerlere «enderunluların» getirilmesi; Çin'de, devlet sınavlarına hazırlık denen o uzun **acculturation** sürecinden sonra halka kapalı bir **yazılı-dil** içine kapatılma; mandarenlerin bulundukları eyaletlerden sık sık başka eyaletlere nakledilerek, kendi ortamında kök salmalarının önlenmesi; bürokrasideki görev süresince Konfüçyusçu öğretiye göre yaşayıp ihtiyarlıkta görevlerinden ayrılınca yeniden Taoisme dönme gelenekleri; eski Roma'da kritik zamanlarda birkaç kez Afrikalı, hatta Sami kökenli imparatorun ortaya çıkması bu açıdan çok ilginçtir. / Bu konuda L. Coser'in 1950'lerin ortalarında yaptığı çalışmalar için **American Journal of Sociology**'deki yazılarına bakılabilir. Coser, Simmel'in yabancı **(Stranger)** durumundakilerle ilgili çalışmalarından yola çıktığına göre, Georg Simmel'e de bakılabilir. Çin için ise, J. King Fairbank'in Çin üzerine yazdığı kitabına, 1940'larda bizde Dil-Tarih'te hocalık yapan ünlü W. Eberhard'a ve M. Weber'e bakılabilir. / Bunların örnekleri, çağdaş Batı toplumlarının bazılarında bir çıkıp bir batan dinsel sayılabilecek topluluklarda da görülmektedir. Tüm bu örneklerin asıl ilginç yanı, ikinci bağımlılığa girenlerin. bu bağımlılık ilişkisine -bu yeni ilişkideki bireysel ya da örgütsel gücün çekiciliğinden çok- kişinin o zamana kadarki toplumsal yaşamının oluşturduğu bu maraz «kişiliğinin itmesi ile» girmekte oluşlarıdır.

Klinik olaylarda da, bu tür hastalar **therapist**'in varsaydıkları olağanüstü-gücüne sığınma eğilimi göstermekte; böylece, çocuklarını «mahveden» ilk symbiotic ilişkilerin yerine hemen yenisini kurmak (daha doğrusu, ilkini dirilt-

mek) istemektedirler. Bu sürekli eğilim ise, tek başına kalınırsa varoluşunu sürdüremeyeceği yolundaki yoğunlaşmış korku ve güvensizliklerinden kaynaklanmakta;; birincisi, ikincisi, üçüncüsü diye süren bu «bir dış güçle **symbiotic** ilişki içinde kalma» durumu, bir tür, ölümsüzlük güvencesi olmakta; bu arayışı yansıtmaktadır. (Greenberg, s.235 ve devamı) Bu durum, hemen belirtelim, «gerçek mümin» (true beliper) olma durumunun, ya da sürekli çocuk kalma durumunun bir yansımasıdır. (Çağdaş toplumlarda yaşam boyu süren toplumsallaştırmaya karşın, çok hızlı ve her beş-on yılda bir köktenci bir biçimde en temel toplumsal değerlere varıncaya değin değişiklikler geçiren bir reel-yaşama uyumlanmada çekilen güçlüklerin, yetersizliklerin toplumsal yaşamın en genelleştirici düzeyi olan siyaset düzeyindeki yaşama karşı ilgisizlik duymaya yolaçması; siyasal **apathy**'nin (cansızlığın, isteksizliğin), siyaset düzeyindeki kurum ve düzenlemelerin de dışında toplumun çok daha başka yerlerine inen kökensel nedenleri olabilmesi de akla yakın görünmektedir).

Therçpist'in, siyasal **Führer**'in (önder'in), ya da tümcülcü (totaliterci) bir toplumu ussallaştıran hegemonik bir ideolojinin kendisine yönelik gücüne sığınarak «ölümsüzlük» garantisi arayan ruh hastalarının başka bir eğilimi de, bu tasarımlarını, daha da ileri bir düzeyde fantazyalaştırarak, **ecstatic** bir gerçeklik olarak (kendinden geçercesine bir vecd içinde) yaşamak istemeleridir. Bu durumda, aldanımsal olarak, çocukluklarındaki «okyanus bilincine» dünmekte;; kendilerini, tümüyle, **yaratan-güç** saydıkları Tanrıya, **Führer**'e, «davaya» vermekte; mikro-evren olan kendi varoluşlarından ellerini çekerek, makro-evrenin içinde eriyip, onunla tam bir **fusion** (birleşme) durumuna gelmek istemektedirler. / Bu durumla ilgili olarak, siyaset toplumbilimi açısından, Walter Benjamin'in «Alman Faşizminin Kuramları» (Theories of German Fascism) başlıklı incelemesi ile, bu yazı hakkında Ansgar Hillach'ın, «Siyaset Estetiği» başlıklı incelemesine bakılmalıdır. Her ikisi için de, bk. **New German Critique**, Bahar 1979 /

Bilinen anlamda dinsel ya da laik görünümlü, pozitivistik bir «mistisizm» niteliğindeki bu **fusion** (birleşme) fantazyaları, tekkelerdeki dervişlerin, Faşizmin **parade**'larında (gösterilerinde) kendinden geçen kitlelerin, **Duce**'ye bakıp kendinden geçen örselenmiş İtalyan kadınlarının, peygamberlerin, gökteki uçağında Tanrısal inzivası ya da uzleti içinde Ölümü ve Yaşamı temsil ettiğini sanan tümcülcü (totalitaryan) toplumun ölüme koşulu «teknolojik cengaverlerinin» Führer ve Nazi Almanyası uğruna ölerek Ölümsüz Almanya ile kaynaşıp erime istemlerinde, vb., görülmektedir.

Şizofrenlerde, kimi zaman, **fusion** (birleşme) hem istenmekte, hem de **fusion**'a karşı rahat-huzur bırakmamacasına bir direnme gösterilmektedir. (Hastalar, gündüzleri bedeninin kesilip doğrandığını, lokma lokma yenildiğini; geceleri ise, yeniden bedeninin tümlüğe kavuştuğunu söylemektedir!) Bazan da, belirli bir **symbiotic** ilişki içine girdiğini anlamayan bir kimse, içinde bulunduğu bu durumun bilincine varmasını sağlayacak bir müdahale ile karşılaştığında (psikiyatrisle karşılaştığında, ya da, kendi «imân» topluluğunun ondan istediği özverinin nerelere kadar uzanmakta olduğunu anlamasını sağlayacak bir **kendini dinleme fırsatı** bulduğunda) birden bire, eski grubuna, eski tarikatına, eski «imânına» karşı benzeri görülmeyecek kadar sert karşıtlık duygusuna sürüklenmekte; amansız bir «reddiyeci» olmaktadır!

Çoğunlukla yaygın olan eğilim ise, normal insanlarda görülen eğilimdir: aynı anda hem **Symbiosis** (bir tüm'ün içinde yeralmak) ilişkisine girme isteğinin bulunması; hem de, dizgeden kopma, dışta kalma, özgür kalma, birey olma isteğinin. Çok uzun ve çok derinlere inmiş bir yenilikten, kendi kaderini belirleme umutsuzluğundan (bu konuda peşpeşe uğranılmış olumsuz sonuçlardan) sonra ise, gerek tek tek kişilerde, gerekse belirli toplumsal sınıf ve tabakalarda **Führer**'le, **sınıf**'la, **resmî ideolojiy**'le, toplumsal sistemle tam ve salt bir kaynaşıp birleşmeye yönelik yeni bir **symbiosis** aranmaya başlamaktadır.

Norman Bate'in her kırgınlıktan sonra şiddetli bir ana rahmine dönme (regression) istemi duyması; Hitler iktidarına doğru Almanya'da **objektivistic müziğin** (neo-klasiklerin **bildung**'cu müzik anlayışlarının aldanımının orta sınıfca yeterli bulunmaması üzerine, «dünyayı olduğu durumuyla haklılaştıran» bir müziksel aldanım biçimi arandığında ortaya çıkan müzik anlayışıdır hergün biraz daha umutsuzlaşan toplumsal ortamda «gemeinschaft müziği»ne dönüşmesi; **Askerin Öyküsü**'ne varıp **bildung**'culuğu olumsuzladığı ana kadarki Stravinsky'den, kendisi de **«gemeinschaft** müzik» anlayışının kurucularından olduğu hâlde, Hitler iktidara geldiğinde, «müziksel Bolşevizm yaptığı» iddiası ile suçlandığı için Almanya'dan kaçmak zorunda kalan Hindemith'in objektivistic «gemeinschaft müziğine» geçilmesi; en sonra, bundan da Nazilerce müzik işlerinin başına getirilen Carl Orff'un «gemeinschaft müziğine» geçilmesi bu konuda verilebilecek bilinen örneklerdir. (Bu konularda, bir oranda, ayrıntılı bilgi için, **BYYO Yıllığı, 1980**'deki «Müzik ve Yabancılaşma» başlıklı bir incelememize de bakılabilir.)

En yaygın durum ise, bir kere daha anımsatmak için yineleyecek olursak, günlük yaşam sürdükçe normal insanlarda kişilere, gruplara, kurumsal düzenlemelerle oluşturulmuş ortak kimlikler aracılığı ile birbirleriyle özdeleşmiş çeşitli alt-kültür topluluklarına ve son olarak da toplumsal sisteme karşı aynı anda hem bağlanma, hem de ondan ayrı kalma eğiliminin bulunmakta oluşudur. Çağdaş topluma geçildikçe, bu iki eğilimin de insan ruhunda giderek yoğunlaşıp etkinleştiği; bu durum nedeniyle, insanda gerek bireysel psikoloji, gerekse toplumsal psikoloji açısından yeni yeni sorunlara yolaçtığı anlaşılmaktadır.

Dehşet ve korku filmleri ile Bilim-Kurgu türü filmlerinin içeriğinde bu ikili yapı çok açık bir biçimde görülmektedir.

Korku filmleri ile Bilim-Kurgu Türünde «Ölümcül birleşme-erime» itilimi

Bu iki tür de, ısrarla, ama örtük bir dille, kişinin kendi yaşamı üzerindeki öz-denetiminin sona erdirilmesine; küçük bir çocuk gibi, karşı çıkmaksızın, bir rehberin buyruğu altına alınma isteği duymasına; ayrıca, bunlardan çok daha **archaic** izleri olan «ana-ile eriyip-birolma» isteği duymasına yöneliktir. Bu isteği ve yarattığı karşıt duyguları işlemektedir. Kahramanlar bu dizilerde doğa-üstü ya da dünya-dışı güçlerle savaşırken, bir yandan, sevdiklerini (ya da uygarlığı) korumakta; böylece, kurbanlarının kimliklerini yitirmelerine neden olan ve onları akılsız ve duygusuz robotlar durumuna getiren güçlerle savaşmaktadır. Edilgin-bağımlılaşımlarına karşı direnmektedir. Bir yandan da, bazılarında, içinden çıkılmaz bir bunalım ve anlamsızlaşma dönemlerinde bireysel varoluşlarını (ya da yaşamlarını) yeniden anlama kavuşturmak için dünya-dışındaki derin uzaydaki **Büyük Güç** ile **fusion'a** yönelmektedirler. Örneğin, ilerde inceleyeceğimiz Kubrick'in **Uzay Odyssey**'sinde durum budur.

Çok eski zamanlardan beri insanlar geceleri kabuslarında gördükleri şeytan biçimine girip onlarla cinsel ilişkide bulunan kadın hayaletleri (succubi'ler), çaresiz ve zavallı kurbanlarının iliklerini (marrow of life) emen ve onların canlarını alan Şeytanın ta kendisi sayarlar. Aslında ise, düşlerde görülen Şeytanlar insanın baskılanmış, bu nedenle yırtıcılaşmış oralitesinin **Janus-benzeri** gösterimi olan «anamızın yıkıcı potansiyelinin» oluşturduğu çocukluktan edindiğimiz (primal) ürküntümüzdür, korkumuzdur, yaşadığımız dehşettir. Aynı ikililik, çocukluğumuzdan ölümümüze kadar süren -şizofrenide çok açık olarak görülür bu durum- çocukluğumuzu canlandırma istek ve özlemiyle, çocuklaşmanın ya da yetişkinleşememenin oluşturduğu korku da da (yenilip yutulmak korkusunda) görülür. Bu duygu, ana ile yavrusu (çocuğu) arasındaki herikisine de çeşitli doyumlar sağlayan ve bunu herikisinin

de ruhsal sağlığını ihmâl etmeyerek gerçekleştiren ilişki sürecinin **paranoid** bir bozulması, çarpıklaştırılması ile (bunun potansiyel olarak varlığını duyumsatması ile) yakından ilgilidir.

Bu nedenle olsa gerek, çocuk zihnindeki ana imgesi de **İyi Ana** ve **Kötü Ana** biçiminde ikili bir yapı taşımaktadır. **İyi Ana**'nın genel anlamda iyilik ile, kötü ana'nın genel anlamda kötülük ile mythic (söylencesel) bir ilişkisi ise, toplumsal varoluşun hem etkin ve hem edilgin bir öğesi olarak gelişen aklın toplumsal (dış) gerçeklikle etkileşim süreci içindeki gelişimine koşut olarak oluşur, gelişir, zenginleşir. Bu sadece ilkellerde böyledir diyemeyiz. İlkellerde de, uygar toplum insanlarında da, öğeleri ve anlatımları değişmekle birlikte, dış gerçeklikleri anlamlandırmakta çok etkin olan ikonlaştırma ya da hazır ikonlarla bağıntılar kurarak **decode** etme durumu vardır ve yaygındır. Marx ve Engels'in «ideolojinin tarihi yoktur» derken söylemek istedikleri bu **anlama varma sürecinin** en temel öğe ve işleyişindeki aynılık olsa gerektir.

Korku ve bilim-kurgu filmlerinde, kötü karakter (hain kişi) geç-dönem çocukluğunun henüz saklılığını koruyan (disguised) **Kötü Baba**'sı da olabilmektedir. Bu baba da, ilk çocukluktan çıkıldıktan sonraki yılların yetişme (toplumsallaşma) sürecinde çocukluk hayatımızda koyduğu kurallara hem uyulan ve aranan, hem de uyulmadığında bizi yargıladığı ve cezalandırdığı için kızılan, itici görünümlü, **Kötü Baba**'dır. Parental simgeleyimin (bu yolla temsil olunmanın) bir diğer örneği, gene Ana ile simgeleştirilen **Kötü Ana** durumudur. İnsanı çok fazla sarıp sarmalayıp bağrına basan ve bunu yaparken nefessiz kalmamıza neden olan bir Ana'dır bu. Ne var ki, dış dünyada belirli bir güncellik içinde sürdürmeye alıştığımız yaşamımıza yönelik ciddi bir tehlikeyle, önemli boyutları olan bir «bilinmezlik» ve yeni-olan ile karşılaşıldığında ya da karşılaşma olasılığı belirdiğinde **Kötü Ana** ya da **Kötü Baba** olma yanlarını tümüyle silmeden, **parental ilk birlikteliğe** dönme istemi yeniden güç kazanmaktadır. Bu nedenledir ki,

korku ve bilim-kurgu filmlerinde insan'a, uygarlığa yönelik bir tehlike, bir «hiyanet», bir kötülük eden Şeytansı bir karakter olabilmekte ve diyelim Satürn'deki bu başa çıkılması olanaksız güç dünyayı istila etmek isteyebilmektedir- bizi yıldıran **yüce güçle** birleşmek, onun içinde eriyerek ölümsüzleşmek istenmektedir. Bizim dünyamızdaki kendi güçsüzleşmemizin aldığı boyutlar nedeniyle bu gücü temsil eden bir göktaşındaki, bir üstün yaratıktaki istilacı yanı yaratan da bizizdir gerçekte. Başka bir deyişle, başa çıkılmaz güçlüklerle karşılaştıkça toplumsal yaşamımızda edilginleşmemiz arttığı için, bu durumun belirli bir derece de yoğunlaşmasından sonra bu kez sorumluluktan ve kendi irademizle birşeyler yapma zorunluğundan kaçınabilmek için yeniden canlanan **symbiotic fusion** istemimizi ortaya çıkaracak «Satürnlülerin istilası» gibi fantazyaları gene biz kendimiz yaratmaktayız.

İstila edilmek ya da **yenilip yutulmak** fantazyaları ile, reel-toplumsal yaşamdaki edilginleşme arasındaki ilişkiler, denebilir ki, toplumsal edilginleşmenin yoğun bir durum aldığı dönemlerde (örneğin birden bire nükleer savaş olasılığı ile karşılaşıldığında, birden bire enerji bunalımına girildiğinde, birden bire kapitalist blokun kendi iç-çelişkilerinin giderilmesinin güçleştiği dönemlere girildiğinde) hemen bu tür filmlerin ana teması durumuna gelmektedir. (6) Öyle ki, vampir öyküsü tüm öğeleri ile Bilim-Kurgu türüne aktarılmakta; korku filmlerinde; hatta, Drakula, Frankestein, ya da King Kong'la benzerliği hiç yokmuş gibi görünen Hitcock'un filmlerinde bile, **insan** ile **insan** arasındaki ilişkiler bir taraftaki insanın **av**, diğer taraftaki insanın ise **avlayan** olması gereken kişiler olarak gösterilmektedir. Vamp kadınlar mitosunda da bu durum görülmektedir. Bu karmaşıklaşma, bu yaygınlaşma, kuşkusuz, toplumsal edilginleşmenin yoğunlaşmasının belirli bir noktadan sonra cinsel yaşantımızda da edilginleşmelere yolaçmasından ileri gelmektedir. Böylece, 19. Yüzyılın başlarında dünyası göçmekte olan aristokrasinin fantazyası olan vampir'li öyküler, günümüzde, değişik düzenlemeler için-

de olmakla beraber, en varlıklı ve toplumsal statüsü en yüksek olan kesimlerden başlayıp orta ve alt sınıflara kadar milyonlarca insanı kapsayacak bir genişlikte «müşteri» bulabilmektedir.

Ernest Jones'a göre, vampir öykülerinin temeli, insanı tüketen (exhausting) bir aşk kucaklaması sonunda yaşam suyunun (vital fluid) bedenden geri çekilmesidir. Ama bu **idea**; yani, aşk kucaklaması ile yaşam suyunun bedenden çekilmesi **idea**'sı vampir filmlerinde ve öykülerinde çeşitli tersinimli (perverse) cinsellik biçimlerinin ve sadizm ve mazoizm gibi kompleks duygu ve eğilimlerin de yeraldığı daha örgün bir yapı kazanmaktadır. Jones'a göre, kan da bilinçaltında ersuyu (bel:**sperma**) ya da **semen**'dir. Vampir ise, cinsel temasın sonundaki boşalmanın, kurumanın baskı altına alınmış korkusunun simgesidir. Hitchcoc'un evreninde ise, insanlar arası tüm ilişkiler ve insan ile Doğa ilişkileri av ve avcı ilişkisine dönüşmüştür. Kadından kaçan kovboylardan Drakula'ya;; saçları dökülmeye başlamış yüksek yöneticilerden, iradesiz **playboy**'lara kadar çağdaş toplumların değişik kesimlerinden çeşitli insanları bir **av**'a indirgeyen Hollywood **vamp**'larında bile insanı kötüye kullanan, horlayan, küçülten bir cinsellik anlayışı işlenmektedir. Bunlarda çağdaş toplumdaki yaşamımızda kendilerine yaklaşacak olduğumuz kişiler, gruplar ve kurumlarca kesinlikle «yutulacağımızı» hatırlatan ve **Kötü Ana** ile kazandığımız en eski benzeri duygularımıza kadar uzanan hissî (emotional) yönsemelerimiz işlenmektedir. Edilginleşmenin değişik versiyonlarının yaşandığı toplumsal yaşamımızın fantazya anlatımlarıdır bunlar. İster Orta Çağ öykülerindeki bakirelere geceleri tecavüz eden Şeytanlar, isterse tavan aralarında kadınlara saldıran Drakulalar isterse Kubrick'in Uzay Odyssey'sindeki insana «irade-i cüziye» bile bırakmayan monolit olsun tüm vampir öykülerinde bizi yutan, içinde kendisiyle birleşerek eridiğimiz «canavar» bir dişidir yaptığı iş bakımından. Hindulardaki öldürücü Ana Tanrıça mitosundan beri böyledir bu!

İlkel insanlara göre can ile kanın ve ersuyunun nasıl

birbirleriyle değiştirilebilir özdeş içerikler taşıdığı bilinmektedir. Atardamarlardan biri kesildiğinde (boyundakini kesmek, bilindiği gibi kurban etmede sık sık uygulanan bir işlemdir)kanın fışkırması ile, doyuma ulaşıldığında ersuyunun fışkırması arasında yakınlıklar kurulmuş olabileceği ileri sürülmektedir. Kan ve ölüm, ersuyu ve yaşam ilkel insanın gözünde başı ile sonu birbiriyle çakışan bir çember oluşturmaktadır. Bu çemberde yeralan bir öğe de süttür. Süt emmek, emilenin içindeki canı alarak yaşam kazanmaktır.

Vampir de kurbanının boğazından kanını emerken süt emen bir bebek gibidir. Ama burada bir **bozuk-aktarma** söz konusudur. Kurban (çocuk) yerine, **vampir-Kötü Ana)** ya da **Oldürücü Ana Tannaca**, kendisinin can verdiği yaşamı geri almaktadır. Ne var ki, öykünün hemen burasında, bu kez, tersine dönmüş bir **plesentasyon** işlemi işin içine karışmakta; bebekken beslenen çocuk, daha sonra kendisini yaşama olanağından yoksunlaştıran **Kötü Anasının** gücünün bir bölümünü içine aktarmaktadır. Ama kendisini yutan, emen, yiyen **Kötü Ana**'sının gücünü kazanan çocuk «efendisinin» gücünün bir bölümünü kazanmışsa da, onun karşısında hipnotize olmaktadır. O, artık, ölümün içinde yeralarak ölümsüzlük kazanmıştır. Yaşarken ölemeyen bir ölüye dönüşmüştür. Kimliğini tümüyle yitirmiştir. Huzursuzdur. Merhametli Ölüm gelip, **ölüm-içinde-ölümsüzlüğüne** son verinceye dek, bir tek şeyi yaşayabilir: ıstırap ve eziyet verici bir ölümsüzlük. **Ölüm-içindeki-ölümsüzlüğün** bu acılı yanının klasik vampir öykülerinde hep ana tema olmasına karşılık, Kubrick'in 1968'deki filmi olan **Uzay Odyssey**'sinde ölüm-içindeki-ölümsüzlüğün acılı yanının (ya da hâlâ süren özgür bir varoluşa, bireyliğe sahip olma isteminin) tümüyle ortadan kalkması **cynic** kötümserliğin nerelere kadar varabileceğini göstermektedir. Bu ıstırap ise, denebilir ki, reel-yaşamın içindeki edilginleşmeden ötürü sığınılan toplumsal **totalite**'nin tümüyle güvenilir bulunmadığını; son anda bile, insanın, kendisi dışındaki tüm üst-güçlere, kurumlara, toplumsal sistem-

lere karşı ayrı bir varoluş kazanmayı daha onurlu bulduğunu simgelemektedir. Reel-yaşamı sürdürebilmenin başka bir çaresinin hiç kalmadığı anda bile, insan'ın içindeki özgürleşme ve birey-kalma duygusunun söndürülemeyeceğini bize hatırlatan bir simge olmaktadır bu süren ıstırap. Doğal olarak, gitgide ölgünleşerek sürer bu ıstırap...

Bu söylediklerimizi şimdi Drakula filmlerinin en iyilerinden biri olan Bela Lugosi'nin canlandırdığı Drakula filmini (Tod Browning, 1931) inceleyerek sergileyelim.

Tod Browning'in Drakula Filmini Çözümlemesi

Bu Drakula filmi de, daha önce incelediğimiz King Kong filmi gibi, 1930'ların ekonomik bunalımı sırasında yapılmıştır. Organik muhalefetin güçlendiği bir dönemdir filmin yapıldığı yıllar. Geniş halk kitleleri ise, örgensel muhalefete katılmasa, sempati duymasa bile, köktencileşme içindedir. Kapitalizm, tarihinin en ciddi sarsıntılarından birini yaşamaktadır.

Film başladığında, sürücüsü olmayan bir atlı kupa arabasının kırlarda dolanıp giden bir yolda ilerlediğini görürüz. Sürücüsüz arabada, içerde, sıska, ufak-tefek Renfield oturmaktadır. Korkmakta, bir köşede büzülmüş gibi durmaktadır. Araba bir handa durur. Handa köylüler Renfield'e nereden gelip nereye gittiğini sorarlar. Renfield, Kont Drakula'nın şatosuna gittiğini söyleyince, köylüler, şatonun tekin olmadığını; kontun ve karılarının geceleri tabutlarda uyuduklarını, gündüzleri de kan içerek yaşadıklarını; kurt-insana dönüştüklerini söylerler. Renfield, şatoya gitmesi gerektiğini söyler alçak bir sesle ve ekler: «...it is a matter of business.» (*)

Kont Drakula, kentte taşınmaz mal alım-satımı ile uğraşan Renfield'i kendisine daha iyi bir yerde arazi ve ev bulması için; bu konuyu konuşmak için çağırmıştır şato-

(*) «...Bir alış-veriş işi bu.» anlamında.

ya. Renfield, Greenberg'in tatlı hicviyle, tüm bu korkutucu uyarılara karşın «kazanç itkisini kendine kılavuz yaparak» ve «İngiliz görev duygusuyla, üst sınıflara hizmette bulunma hazzına tutkun biri olmanın alışkanlığı ile» şatoya doğru harekete geçer...

Sürücüsüz arabada Renfield daha bir büzülmüştür. Ama araba şatoya gitgide yaklaşmaktadır bir yandan. Arabaya dev bir yarasa yol göstermektedir. Şatoda ise, İngiliz toplumunun hâlâ egemen zümresi olan soylulardan kişiler oturmaktadır. Araba yaklaştığında şatonun dev kapısı iner, kapılar açılır. Soylular dünyasına açılan kapıların ardından muhteşem bir viranlık gözükmektedir. Yarasalar, fareler, **armadillos** denen kabuklu kertenkeleler dolaşmaktadır bu viran **interior**'de. Giriş salonuna bakan ikinci katın merdivenlerinin sahanlığında, kuşku yaratan bir gece elbisesi ile, Kont Drakula ortaya çıkar. Bu viran iç yaşam uzamında kontun gece elbiselerini kim temizlemekte, ütülemektedir, onu kim giydirmektedir? Kont Drakula, yıkım dönemini yaşayan viran bir sınıfın üyesi olduğunu hiç ayrımsamaz gibi -insan, daha 16. Yüzyılda bile Kuzey İtalya ve nehir yolları kavşaklarında gelişen Orta Avrupanın tecim merkezlerindeki tecimcilerden aldıkları 5 milyon florin borç paranın yarıdan çoğunu saraylarındaki opera temsillerinin masrafları için harcayan yıkık ve gösterişçi prensliklerin hükümdarlarından sözeden Fernand Braudel'i anımsar- tecimci Renfield'e yirmi ayak yukardan bakmaktadır. İçi boşalmış bir egemendir Kont Drakula. Ama, hâlâ viran haşmetiyle hüküm ferman olan bir egemendir tecimci Renfield'in karşısında.

Bela Lugosi, Drakula'yı ritmi tuhaf, yabancı aksanlı bir sesle konuşturmaktadır. Sinagogda ayin yöneten bir haham gibidir. Saçma, ama karşısındakini felç eden gotik bir retorik ağdalandırır konuşmasını. Renfield, tazı karşısında sıkışmış bir av gibi donmuş kalmıştır. Merdivenleri birlikte çıkarlarken, merdiven kenarında örümcekler ağlarını kurmakta, avlarını beklemektedir. Kont Drakula, konuğuna, «örümcekler ağlarını, kuruyor... sinekler ise ha-

bersiz... kan yaşamdır ne de olsa..» diyerek ev sahipliğinin gereklerini yerine getirmeye başlamıştır! Uzaktan kurtlar ulumaktadır. Kont, Renfield'e, «onları dinleyin... gecenin çocuklarını» der. Renfield, ısınamadığı halde geldiği bu dünyaya, Konta yaranmak istemektedir. İyice kokmuştur. Kont, konuğunu geceyi geçireceği odasına götürür. Bir süre daha konuşurlar. O sırada Renfield'in eli birşeye takılır, hafifçe kesilir. Kan akar. Renfield yarasından sızan ince kanı emer. Drakula, refleks halinde kana eğilir. Elinde kırmızı şarap şişesi vardır. Renfield, «ince bir sıyrık sadece...» der. Kont, elindeki şarap için söylese de, «bu eski, çok eski bir şarap» der. Kendisinin hiç şarap içmediğini de belirtir bu arada. Sonra, konuğunu uyuması için yalnız bırakarak odadan çıkar...

Uykuya dalan Renfield'in odasının kapısını açan Kontun karıları (üç kadın) Renfield'e bakarlar. Hemen arkalarından Kont Drakula da odaya girer. **Necrophiliac** olan üç karısı Drakula'nın örtük eşcinselliğini (Ranfield'i kıskanarak kadınları dışarı kovduktan sonra Ranfield'i üzeri mürekkep lekeleri ile dolu pelerinine sarıp emzirir gibi göğsüne bastırır Kont Drakula) iyice ortaya koyar. Drakula, Renfield'e simgesel bir biçimde sahip olmuştur. Renfield'in kimliği erimiş, kaybolmuştur artık. Drakula, Renfield'in kanını emdikten sonra İngiltere'ye gider deniz yoluyla. Renfield yakalanır ve tımarhaneye kapatılır. Sineklere ve örümceklere karşı **maniac** bir iştah kazanmıştır. Drakula'nın özdeşi olmuştur artık.

Örümcek korkusu heriki cinsiyetten hastalarda çok yaygındır. «Örümcek herşeyi yeyip bitiren bir hayvandır» derler hastalar. Eklemliler korkusu (arachnidophobia) hastaların bu savlarıyla açıklanacak kadar basit bir korku değildir. İşin aslı, çalışkan ve masum bir böceğin, bilinçaltında Kötü Ana ile eşitlenmesi -aynı sayılması- diyebileceğimiz bir yansılsamadır. Renfield'in Kontun şatosuna geldiği ilk gece Kontun örümceklerden sözederek, «örümcekler ağlarını kuruyor... sinekler ise habersiz» demesinde de vampir'in temelde dişilik öğeleri taşıdığını çağrıştıran

bir serbest çağrışım **(free association)** vardır.

Filmde, **Kötü Ana**'nın örümcekliğine ilişkin bir başka yan daha işlenmektedir. Drakula kendisine «tedaviye» gelen kadınların da kanını emerek onları **vamp** durumuna getirmektedir. En son olarak Mina Steward'ı kul eder kendisine. Bu kız Drakula'nın yeni açtığı mezarlara yakın bir yerde (Carfax Abbey) sanatoryumu olan bir hekimin kızıdır. Aptal bir de nişanlısı vardır: Jonathan Harker. Kont Drakula bu kızla nişanlısının dostluğunu da kazanır sinsice. Bir gece Mina'nın yatak odasına girer ve kıza sahip olur. Kızın kanını emdikten sonra, telepatiyle, kıza nişanlısı Harker'e saldırmasını telkin eder. Kız artık vamp olmuş ve Drakula'nın gücünü kazanmıştır. Ay ışığında bir gece balkonda Harker ile otururlarken kızın yüzü korkunçlaşmaya başlar. «Gece, sadece geceleri yaşadığımı duyumsuyorum,» der nişanlısına. Harker korkar. Kız birden Harker'e saldırır. Boynundaki atardamarı bulur ve emmeye başlar kanını. Harker kansızlıktan ölecek duruma gelmektedir. Yaratıcı, cömert ve yaşatıcı olan Toprak-ana (kız/kadın) artık ölümün yüzünü takınmıştır. Aşığını sıkı sıkıya sarıp kucaklamıştır. Aşığı Harker, çaresiz, güçsüz bir bebek gibi kalmıştır... Tam o sırada Doktor Van Helsing gelir, elinde bir haç vardır. Doktor ve haç kurtarırlar aşığı...

Vampir 1930'larda elinden kaçırdığı insan'ı, zamanımıza daha yakın yıllara doğru yeniden yakalar. Bu kez **pop morality**'nin tüm öğeleri ile zenginleştirmiştir kendini. Sanayi toplumunun getirdiği «dünyanın» karşısında aristokrasinin adım adım gerilemesi, kendi **interior**'üne çekilmesi daha bir tertipli olmuştur. Korkusuna karşın, yüzyılların egemen sınıfı olmanın kazandırdığı çeşitli yetenekler, beceriler ve kültürel birikim sayesinde bu sınıfın modern topluma geçiş süreci karşısında Tarih sahnesinin gerilerine çekilmesi bir bozgun biçiminde olmamıştır. Yani gelen sınıf da, kimi yerde, ikisinin de karşıtı olan, ama henüz nicel anlamda oluşumu tam biçimlenmemiş bulunan işçi sınıfı ve emekçi halk karşısında başka çaresi olmadığı

için, eski egemen sınıfa toplumun egemenlik yapısında yeniden göreli bir yer bırakmıştır. Kimi yerde ise, getirdiği dünyanın kabalığını ve yıkıcılığını kendi başına örtemediği için, eski egemen sınıfın görgülülüğünü, incelmişliğini ve erişilmezlik atfettiği görkemini bir kalkan olarak kullanmayı yeğlemiştir.

Yeni Koşullar ve Yeni Vampir Öykülerine...

Dünyadaki vazgeçilmez yerini ve önemini hiçbir zaman netlikle anlama olanağı bulamayan toplumsal sınıf ve katmanlar ise, uzak atalarından beri yüklendikleri acılı kaderin kendilerine birgün bir «kefaret» sunacağını umarak destek oldukları kentsoylu devrimlerinin hemen ardından, kendilerinin siyaset düzeyinden sürülüp çıkarıldıklarını görmüşlerdir çağdaşlaşma sürecine girişle birlikte. Durağan toplumsal dönemlerde uzun yıllar içinde oluşan gelenekler aracılığıyla dış-gerçekliklerini kavrayabilen bağımlı sınıf ve katmanlar, merkantil kapitalizmden sınai kapitalizme geçişle birlikte ortaya çıkmaya başlayan çağdaş toplumun karşısında kültürel yönden en birikimsiz kesimler olarak en çok ürküntüye kapılan, en çok umut ve umutsuzluk arasında gidip-gelen kesimler olmaktadır.

Bu nedenle olsa gerek, Batı toplumunun en ileri örneği Amerikan toplumunda tüketimin demokratikleştirimiyle, büyük oranda, yaşam biçimi yönünden orta sınıfa dönüşmüş görünen geniş kitlelerin popüler **morality**'sine seslenebilen, çakışık düşebilen «başarılı» korku filmlerindeki kendini horgörme, mistisizm, şiddet, usdışıcılık, sadomazoşizm, hiçleşme, hatta **voyeurism** (cinselliği, başkalarının cinsel edimlerini, ya da cinsel nesneleri seyrederek yaşamak) gibi türlü-çeşitli yeni öğeler gitgide yoğunlaşmaktadır. Vampir öykülerinin günümüzdeki yeni türleri, örtük bir eşcinsellikten başka hırpalanmış yanı yok gibi görünen eski vampir öykülerindeki 19. Yüzyıl insanın-

dan çok daha hırpalanmış bugünkü çağdaş insanı yansıtıyor. Kendini hiçleştirecek kadar kendinden nefret eden, şiddeti cinsel doyumun aracı yapacak kadar sevgiden uzaklaşmış bulunan, aklını hor gören, tümüyle kendi geleceğini başkalarının eline teslim etmeye hazır ve güçsüz; ama öte yandan da, aynı anda, acımasız, sadist, dengesiz bir insan; hem de «nezaheti» bile kalmamış, kaba ve ilkel bir insan viranesi, yıkıntısı olarak yansıtılmaktadır bu yeni insan. Bu açıdan yeni korku filmlerine burada verilebilecek en iyi örnek **Şeytan Kovucu** (Şeytan Çıkarıcı) diye çevirebileceğimiz **The Exorcist** filmi oluyor. Şimdi bu filmi inceleyelim.

The Exorcist: Popüler Moraliteye Göre Yaratılmış Yeni Vampir

Filmin baş karakteri Reagan O'Neil on yaşlarının başlarında, masum olduğu hemen görülebilen bir kız çocuğudur. Bu nedenle, filmin teması olan bilincin Şeytan tarafından istilâsı çok daha korkunç ve çarpıtıcı gösterilebilmiş oluyor. «Haça gerilecek birine» hiç benzemeyen tertemiz, masum bir kız görünümü bilerek seçilmiş bu rol için. Anababası boşanmış bir kız çocuğu bu. Babası sorumsuz ve ilgisiz. Çocuğuna karşı ilgisi az ve yanlış. İlgisizliği, çocukta sessiz ama derin bir iz bırakıyor. Babanın kızını reddi (rejection) sonunda kahramanımız olan bu kız çocuğunun annesi Chris ile yakınlığı yoğunlaşıyor. Ergenlik çağına girerken olgunlaşması hâlâ normal seyrediyor. Annesinden neredeyse normal bir «kopmayı» bile başaracak gibidir. Mutlu koşullar sürse bu da olacaktır... Sağlıklı ruhsal ayrılma ve ayrı bir kimliğin kesinleşmesi (consolidation) de gerçekleşecektir neredeyse...

Ergenliğin biraz daha sonraki dönemlerinde, ne var ki, babanın ilgisizliği annesiyle yakın olma istemini ölçüsüz bir biçimde arttırır. Bu ise, ayrı kişilik edinmesini engelliyor. Annesinden ayrılmak istediğinde ise, bir cin ya da

Şeytanın kendisi (**Kötü Ana**'ya dönüşen Chris) Reogan'ın kimliğini mide bulandırıcı, iğrenç bir **symbiosis**'e sürükleyerek onun ayrı ve bağımsız bir kimlik kazanmasını engelliyor. Bu Cinin ya da Şeytanın sonul-ereği Reagan'ı tümüyle yutmak, öldürmektir. Bu «Şeytanın hükmüne girme (possession)» durumunun belirtileri artınca kızı alıp bir kliniğe yatırıyorlar. Doktorlar birşey söylemezler. Ama hem psikiyatris, hem de aynı zamanda rahip olan Damien Carras'ı çağırırlar düşüncesini almak için.

Rahip-psikiyatris Carras'ın kendisi de daha önce bir yitirme (loss) olayı geçirmiştir. Yakınlarda annesi ölmüştür. Kariyer tutkusu yüzünden rahipliği bırakmış, çabuk yükseleceğini gördüğünden psikiyatrisliğe başlamıştır. Annesi ise rahip olmasını istemiştir. Annesinin isteğini yerine getirmemenin verdiği bir ıstırap duymaktadır ve annesinin ölümünden kendisini sorumlu saymaktadır. Bu nedenle, uzunca bir süredir **depressive rumination** (derin derin düşünmek) durumu içinde bulunmaktadır.

Carras'ın annesi ölmüştür. Bunun acısını çekmektedir. Ayrıca Ana Kilisesine inançsızlığın acısıyla yaşamaktadır. Tanrının, kendi sorununa karşı ilgisiz ve sessiz kalışının ve, ayrıca, kendi içinde çözümleyemediği başka sorunların da etkisiyle din adamları sınıfına karşı artık açıkça kuşkular duymaya başlamıştır.

Kuskucu (sceptic) biri olan Carras, önceleri, Reagan'ın bu lanetlik hastalığa tutulmasını tinsel bir hastalığın sonucu sanır. Yukarılarda belirttiğimiz gibi, bunu nevroz tahlilinin sonunda düşünmeye başlamıştır. Ama hastası ölecek derecede kötüleşmeye başlayınca -Şeytan azap ve öfke içinde kızı yeyip bitirmektedir sanki- bilimsel yöntemleri bir yana bırakır. İster hastalığın kendi akışından, ister Şeytandan olsun, hastayı Şeytan Çıkarma (Exorcism) yoluyla iyileştirmek için onu kamçılamaya karar verir. Şeytanın bedende yerleştiğine (kızın Şeytanın temellükü altına girdiğine) hâlâ tam inanmadığından, Reagan «olayını» kendi üstleri ile de görüşmek ister. Carras, hâlâ, yarı inançlıdır.

Bu kişiler ise, hem ünlü bir kazıbilimci, hem de rahip olan Peder Lankester Marrin'i çağırıp ona danışmak isterler. Bu adam Şeytanı bedenden çıkarıp kovmasını bilenlerdendir. Böylece, hep birlikte, insanın en **ancient** (eski) düşmanına karşı ortaklaşa bir savaşa girişmek isterler. (Merrin'in Kuzey Irak'da yaptığı kazılar, o istemeden, Şeytanı harekete geçirmiş olabilir diye düşünürler...)

Carras, Merrin'e karşı derin bir inanç beslemektedir. Çünkü, Merrin de geçmiş yıllarda ciddi bir inanç bunalımı geçirmiştir. Ama, kibar ve ağırbaşlı bir Şeytan Kovucu olmuştur sonraları. Ondan aldığı akılla Carras, ruhu İblisce istila edilmiş bulunan kızı kurtarmak için, Merrin'in ritüellerinin de yardımı ile, İblis'e kızın bedeninden çıkıp kendi bedenine girmesini söyler. Şeytan Carras'ın bedenine geçince de Carras «ölüme uçar» ve örtülü bir anlatımla, «İsa'nın sevgi ve dostluğu içinde yeniden-doğuşa» doğru ilerler.

Exorcist, kitap olarak da, film olarak da çok iyi «iş» yapmıştır! Film olarak çok daha başarılı olmuştur. Dinsel görünümlü tam bir **Grand Guignol** (korkuya dayanan dehşet film türü) olduğu kadar, diğer öğeleri ile de tam bir **pop morality** içeriği kazanmıştır. Film, bu türün alışılmış sınırlarını çok aşmış; seyirciyi de, film olarak kendi karakterlerini de aşırı derecede aşağılayan bir film olmuştur. Dindarlık görünümünün ardında, teşhircilikten sadomazoşizme kadar herşey vardır içinde. Bunu bilerek yapmış gibidir yönetmen. Nitekim, romanındaki (yazarı William Blatty) bir temel soruyu filmin piyasaya çıkarılan kopyalarından önceki kopyalarda Carras'ın ağzından Merrin'e sordurtur açıkça:

Carras: «Eğer bu bir Şeytan'ın elkoyması ise, niçin bu küçük kıza?...»

Merrin: «Kim bilebilir? Ama bence... Şeytanın hedef aldığı Şeytana tutsak olan değil, bizleriz... bunu görenleriz... ereği, bizi umutsuz kılmak, insanlığımızı bize reddettirmek... kendimizi bize çirkin, onursuz ve değersiz gördürtmektir. (Çünkü, Tanrıya inanç us işi değil, bir aşk

ve sevgi sorunudur... Belki, İblisten gelecektir iyilik... anladığımız ve de gördüğümüz bir yolla da gelmeyebilir... Belki de, İblis, İyiliğin potasıdır... ve belki de kendisine karşın, şöyle ya da böyle, İblis, Tanrının iradesini yerine getirmektedir...»

Bu konuşmalar, film piyasaya çıkarken bütün film kopyalarından atılmış kesilmiştir. Greenberg'e göre bunun nedeni, yapımcıların Şeytanla (ya da İyilik ve Kötülüğün savaşımıyla) felsefi yanından çok, «gikesel yanı» ile ilgilenmeleridir. Filmde, tecimsel erekler zorunlu kıldığından, Kötülük galip gelmektedir. Böylece, seyirci alabildiğine korkutulabilmiş olmaktadır. Seyirci de, sinema-dışındaki reel-yaşamı yüzünden, buna zaten hazırdır!

Yukardaki konuşmalar filmden gösterime girdiğinde çıkarılmışsa da, insanın aşağılanmışlığı, iğrençliklerle dolu oluşu, acımasızlığı, rezil bir canlı türüne dönüştüğü açıkça söylenmektedir. Hatta, tüm bunlar filmin ilgi çekici bir film olduğu yolunda güvence vermek ister gibi, filmin başında özel bir Çağrı ya da Duyuru ile filmin kendisince seyirciye haber olarak verilmektedir:

> «...İşte burada ey ahali... Sadece bir tek değil, iki, üç, dört tane İblis...
>
> Cehennemden gelme hem de, Küçük hanıma saldırıyorlar... Siz de sayın. İspirtizma ile göğe yükselip uçtuğunda bağıracaksınız... mastürbasyon yaparken görüp titreyeceksiniz... psikiyatristin testislerini elleriyle avuçlayıp koparırken dehşetten titreyeceksiniz... Yani, hep vahşi düşlerinizde görüp hiçbir zaman yapamadığınız şeyleri yaparken görüp sarsılacaksınız... İlk kez, şimdiye kadar hiç görülmemiş Şeytan Çıkarma ritüellerini izleyip seyretmeye dayanamıyacaksınız. Ama, seyretmekten de alakoyamayacaksınız kendinizi...»

Filmde ise, Georgetown'da iyice bir restoranda Reagan orta yere işer. Vaginasının içine haç sokar. Annesinin başını tutar. Demir bir el tutamağı ile alır annesinin başı-

nı, kanlı kasıklarına gömer. Doktorun muayenehanesinde ise, doktorun kızı muayene edişi, kızın masum bedeninin yabancı güçlerce istila edilmesi gibi gösterilir. Böylece, yukardaki sadomazoşistik çağrı film boyunca da doğrulanmış olur. Tüm bunların seyirciye seyrettirilmesiyle, film piyasaya çıkarken makaslanan deminki yerdeki, «Şeytanın hedefi kurban değil, onu seyreden bizleriz... hiçleşen seyirciler olan bizleriz» iletisi de haklılaştırılmış olur. Şeytan'ın bu dünyadaki «ihkak-ı hak» istemine boyun eğilir. Çağdaş insanlar (seyirciler), bu durum karşısında, insan olarak hiçleşmiş olurlar... Gerçek yaşam, Şeytan'a terkedilmiş olur, sonuçta.

Böylece, **Psycho**'da olduğu gibi, **The Exorcist**'de de Hıristiyan mitolojisindeki kötülüklerden sonra iyiliğin geleceği yolundaki kefaret (redempion) beklentisi de ortadan kalkmaktadır. Merrin'in İblis'in potasından iyiliğin hasıl olacağı inancı bile boşa çıkmaktadır. Seyirciyi daha bir etkilemek için kurban olarak seçilen bu masum kız çocuğunun giydiği «ateşten gömlek (ordeal)», film boyunca, tam anlamıyla bir tür kutsallığa saygısızlık, baştan çıkarmak ve küfür (desecration) durumuna dönüştürülmüş olur. Başka bir deyişle, insanın her türlü alçaklığa ve adiliğe yatkın bir tür olduğu olumlanmış; seyirciye de olumlattırılmış olur. Üstelik, en son insan onuru ve vekarı örneği olarak ortaya konan rahiplerin feragatları da moral tüm önem ve ağırlığını yitirmiş olur. Rahiplerin **heroic** fedakârlıkları da moral tüm önemini yitirmektedir. Çünkü «ölümleri» alçak, adi, değersiz bir vodvile dönüşmektedir. Böylece, dindarca görünümünün ardında, çağdaş insan için Tanrının bile varolmadığı savının bir itirafı olur film. Greenberg'in deyişiyle, «paragözlük içinde kurgulanmış bir desise ve hile ile, öykü dindarlık kılığı içinde sunulmakta, ama erek, yalnızca, bundan da para kazanmak olmaktadır. **The Exorcist**'in izlediği bu felsefî çizgi, popüler bilim-kurgu türünün son yıllardaki gelişmesinde diğer örneklerde de görülmektedir.

Şimdi de Bilim-Kurgu filmlerini ve bu filmlerin bilime ve teknolojiye bakışlarını inceleyelim. Korku filmlerinin söylediklerini, Bilim-Kurgu türünün de yinelediğini; üstelik işe bilim ve teknoloji gibi öğeleri de katarak daha da ürküntü verici bir görünüm içinde yinelediğini anlamamızı kolaylaştıracaktır, bunu yapmamız. Bilim-kurgu türünde, son ana gelinceye kadar önerdiği çözümleri bakımından tutarlı görünen, ama son anda bundan yüzgeri eden **Invasion of The Body Snatchers** filmi üzerinde özellikle uzun uzadıya duracağız. Aynı biçimde, **2001 Uzay Odyssey**'si ile **Yıldız Savaşları**'nın üzerinde de uzun uzadıya durmamız gerekecektir. Bu tutumumuzun amacı, korku türü filmlerdeki temel sorun olan «ben'in çocukluktaki **symbiosis** ilişkisine yeniden sürüklenmesi korkusu'»nun ve bundan kaynaklanan Şeytan, Kurtlaşmış-insan figürlerinin bilim-kurguda da aynen işlendiğini; korku filmlerindeki, kişinin bağımsız bir varoluş kazanamaması sorununun kişinin **symbiosis** ilişkisine tam olarak yeniden girmesiyle çözümlenmesinin bilim-kurguda da aynen benimsenmiş olduğunu göstermektedir. Makinanın ve teknolojinin hem faşizan bir güç olarak (Kötü Ana), hem de hayranlık verici ve kendisiyle birleşilmesi gereken bir sistem (kendisine teslim olunması gereken güç) olarak görünmesinde de bu durum yansımaktadır. Ne var ki, bu filmlerde Şeytan/İblis ve Kurtlaşmış-insan gibi olguların yerine, **bilim ve teknoloji gibi olgular** ya da **kişilik-yitirimi gibi sorunlar** konulmaktadır. Çağdaş insan olarak hepimizin yaşadığı korkularımızı perdede seyrettikten sonra, filmin bitiminde, bu türde de aynı sonuca ulaşılmaktadır: korkulan, nefret edilen, bize yaşama olanağı bırakmayan teknolojinin, bilimin ve reel-dünyanın karşısında tam bir teslimiyeti benimsemek; eriyerek içinde yeralınan sistemin bize sevgi ve merhamet duyabileceği günleri beklemek...

II. BİLİM-KURGU VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİSİNDEKİ KAYDIRMACASI: «KÖTÜ ANA» YERİNE «ÇAĞDAŞ TEKNOLOJİ»

Bilim-kurgu filmlerinin bizi ilgilendiren bir kesimi, korku türünün yaptığı işi, günümüzün bilim ve teknolojisinden oluşan korkutucu yeni öğelerini kullanarak yenileştirmektedir. Gerçekte ise, basit bir yinelemedir bu filmlerde yapılan. Korku türünde **Kötü Anababa**, bizim iyiliğimiz için de olsa, bizi sıkıp boğulacak duruma getiren **güçlü varlıklar**dır. Bizim «efendilerimizdir». Bu «efendilerimizi» Bilim-Kurguda da aynen bulmaktayız. Örneğin, 2001'de **monolitik yapıcıları**; ya da, en kötü ve en aşırı bir örnek olarak, korku türündeki vampir figürü gibi, bizi yeyip yokeden uzaydan-gelme **seedpod**'lar (bedenimizi yeyip yokeden, bize benzeyen bir dış görünüm alarak kendilerini bizimle besleyip gelişen bakteriden türeme ve hepsi birbirinin kişilik olarak tıpkısı olan insan-replikaları (kopyaları)/bitkisel insanlar bunun örnekleridir.

Bilim-kurgu türü, **Şeytanın** ya da **kurt-insanın** yerine **bilim ve teknolojiyi** konu edinmekte; insanın, bu kez, çağdaş teknoloji yüzünden «kişilik-yitirimine» uğradığını ileri sürmektedir. Bu türe göre, sağlıksız ve zararlı bir biçimde gelişip tüm yaşantımızı etkisi altına alan modern teknoloji, insanın kanını emen bir Drakula gibi, üzerimize hipnotik bir etki de kurmuş bulunmaktadır. Kalpsizleşmiş teknokratlar ya da gezegenler-arası verimlilik uzmanları, korku filmlerindeki Drakulalar gibi, bizi kanı donmuş bir uyumlanım (conformity) içine hapsetmek, kapatmak istemektedirler. Bunun için de, hayranlık uyandıracak kadar gelişkin, gözalıcı güzellikte makinalar, makina sistemleri, bilimsel buluşlar kullanmaktadırlar.

Bu türün, bilime, makinaya ve teknolojiye bakışıyla,

teknolojinin yaşamımıza etkisi konusundaki genel değerlendirmesi (ya da felsefesi) arasında da kafa karıştırıcı bir ikilileştirme vardır. Enfes bir satir niteliği taşıyan **Çağdaş Zamanlar'da** ya da **A Nous la Liberte'de** çirkin ve saçmalaşmış bir zalim ve despot olarak işlenen teknoloji ve makinaya, Bilim-Kurgu filmlerinde bazan hayranlık, bazan korkuya bakılır. Makinanın yaptıklarının, makinanın tek başına kendi marifeti değil tüm bir teknolojinin marifeti olduğu unutulur. Teknolojinin, makina ve makinalar sisteminden ibaret olmayıp, **ölü-olanı canlı-olanın** üzerinde egemen duruma getiren (makinayı insanın üzerinde konumlayan) toplumsal ilişkiler olduğunu unutturan bir yaklaşımdır bu. Alman düşünürleri Adorno'nun, Horkheilmer'in ve çağdaş bir Amerikalı bilim adamı olan Raul Piccone'nin gösterdiği gibi çağdaş» teknolojinin rasyonalitesinin bugünkü toplumlardaki egemenlik yapısının kendi rasyonalitesinden kaynaklandığını gözardı eden bir yaklaşımdır bu. Bu nedenledir ki, bilim-kurgu türünden ilk yapıtlardan olan Fritz Lang'ın **Metropolis**'in de makinalar (ve teknolojinin özdeksel yanı olan gelişkin makina sistemleri), bel ağrıtan ağır işlerde çalışan işçileri bu makinaların **brutalize** ettikleri bile vurgulanarak eleştirilmekte; ama bu teknolojinin toplumsal belirleyicilerinin de içinde yeraldığı çağdaş toplumun kendisi eleştirilmemekte, gökdelenler ve gökdelenlerle dolu bir Cermen ormanına dönmüş kente ise hayranlıkla bakılmaktadır. Öyle ki, kent bir sanat dekoru gibi gösterilmektedir. (8)

Şimdi, Bilim-kurgu türünün toplumsal eleştiri açısından en gelişkini sayabileceğimiz örneği olan **Önümüzdeki Gelecek** (The Shape of Things to Come) filmini incelemeye başlayalım. Bundan başlamamız, günümüzdeki popülerleşen bilim-kurgu filmlerini eleştirmemizde işimizi kolaylaştıracaktır.

Önümüzdeki Gelecek (The Shape of Things to Come): Teknoloji, Totalitaryanizmin ta Kendisidir...

H. G. Wells'in romanından, İtalyan Futuristi Alexander Korda tarafından sinemaya aktarılmış bir çalışma bu. Greenberg'e göre, Bilim-Kurgunun en tutarlı örneği. Makinaya bakışı ile felsefî değerlendirmesi bir tümlük oluşturabildiği için bu niteliği kazanıyor. Ne var ki, «teknoloji ve makinayı totalitaryanizmin oluşturucusu» saydığından, gene de önemli bir yanlışlık içindedir. (9)

Filmin öyküsü **Armaggedon** denen yıldırım-savaşı canavarının Everytown'ı biranda yıkması ve kenti ilkel fragmanlar biçiminde komünitelere ayırıp herbirini bir şefin yönetimine vermesi ile başlar. Dünya Savaşı türünden savaşlar artık ortadan kalkmıştır. Oswald Spengler gibi düşünürlerin yaşamın tek anlamı saydığı savaş artık soysuzlaşmış, küçük talanlara dönüşmüştür. Bunların ardından, daha sonra gökyüzünden gümüş gibi parlak bir gemi gelir. İçinden uzay adamları çıkar. Bu adamlar bir bilim adamları konsorsiyumudur. Yanlarında silah diye, yalnızca, silahların en naziği olan «barış gazı» vardır. Dünyadaki ilkel canlıları bu «nazik» silahla yokederler ve «salt aklın» yönetiminde yepyeni bir dünya federasyonu kurarlar. Kendileri de insandırlar. Ama, deriden siyah elbiseler giymektedirler. **Everytown** dünyasının **SS**'leri olurlar. Kenti yeniden kurup bayındırlaştırarak tam bir **Bauhaus** fantazyasına dönüştürürler. Artık, bilim ve teknoloji kentin her görünümüne egemendir ve «güzel olan, böylesidir» denilmektedir sanki. Teknisyenler ordusu ve onların karmaşık makinalar sisteminden oluşmuş yeni bir dünya kurulmuştur artık. Yıl 2036'dır. Savaş, yoksulluk ve hastalık ortadan kalkmıştır. Tüm insanlar aynı biçimde düşünmektedir. Öfkeli bir sanatçı olan Theotocopolous bu Gökten Gelenler toplumuna ve onun steril konformizmine karşı bir başkaldırı (rebelilon) düzenler. (Filmin, bu «başkaldıran sanatçıyı» megolomanyak bir karakter olarak sunduğunu da belirtelim!)

Muhalefetin artması üzerine, Birinci Uzay Adamının sulbünden gelme (kalıtsal mirasçısı) ve **Everytown**'ın Baş Teknokratı olan Jonathan Cabal (tiran), aya bir füze gönderilmesine ve içine kendi kızı ile (Cabal'ın) en yakın arkadaşı Passworthy'nin oğlunun bindirilmesine karar verir. Aslında bu tam bir füze değil, dev bir gülle gibi küresel birşeydir. İçinde oturma ve yaşama yeri olan bir gülledir. Cabal tirandır. Passworthy ise, üzülür, ama tiranın karşısında sessizdir. Her ikisi de, çocuklarının yüklendiği bu kötü-kaderli misyonun sonucunu merak etmektedirler. Daha sonra, aralarında şöyle konuşmaya başlarlar:

Passworthy: Yaptığımız şey canavarca birşey.

Cabal: Evet, ama onların yaptığı iş, muhteşem bir iş.

Passworthy: Dönmezlerse neye yarayacak?

Cabal: O zaman, yerlerini başkaları alacak ve onlar gönderilecek.

Passworthy: Tanrım. Hiç mutlu bir çağ olmayacak mı? Dingin bir çağ olmayacakmı hiç

Cabal: Dinlenmek ve durmak birey insan içindir... Bu gereğinden fazla ve çok çabuk geliyor, ölüm dediğimiz. Ama insanlık için dinlenmek yoktur, durmak yoktur, son ve bitiş yoktur. İnsanlık işini sürdürmeli, fetih ve ardından gene fetih. Bu dünya, bu dünyanın rüzgârları, yolları, insanı daraltan, sıkıştıran aklın ve maddenin yasaları hep fethedilmeli. Sonra, dünyanın çevresindeki gezegenler, sonra daha uzaklardaki sonsuz yıldızlar... şu yıldız, öteki yıldız, daha ötedeki yıldız... Tüm evren, ya da hiçbir şey... Hangisi? Tüm evren mi, yoksa hiçlik mi?

Cabal'ın söyledikleri Nazilerin, «Bugün Almanya, yarın Dünya,» demelerini çağrıştırır. Bu sözler de, **dehumanize** edilmiş bir fütürat için kullanılmış tam bir Nazi «amentüsü» olmaktadır. Hitler gibi, hatta Führer'de eriyip kendilerini ona verenler gibi, Cabal da kafasındaki evren egemenliği için kendi çocuğunu bile feda etmektedir. Cabal'ın **Everytown**'da kurduğu dünyanın yaşamı da buna uygundur. Hitler Almanya'sında «kişiye» tam olarak dö-

nüştürülmüş bireyden, Tötonik bir fazilet olarak, kendi bireysel iradesini «Devletin» iradesi karşısında ast duruma indirgemesi istenmekteydi. Cabal'ın getirdiği teknokraside de tüm insanlar çalışma saatları dışındaki gereksinimlerini (sanata, aşka, oyuna ilişkin gereksinimlerini), **Jenerik İnsan** karşısında, ikincil duruma indirgemeye ikna edilmişlerdir. Aşk, oyun ve sanata ilişkin edimler, Uzay Adamlarının «hayırhah devlet despotizmine» bağımlı kılınmışlardır. Bir adım daha atılmış olsa, Cabal'ın **Everytown** insanlarına getirdiği bu yeni dünyada **inançsız ve bilim-dışı muhalefetin** tam olarak ezilmesi, yokedilmesi de gerçekleşecekmiş gibidir. Hatta, «oldu olacak, bu da olsun da, bitsin bu iş» denecek gibidir durum... Cabal'ın ve Passworthy'nin çocuklarını gönderme sahnesi, 1934'de Leni Riefenstahl'n yaptığı **İradenin Zaferi** (The Victory of the Will) filmindeki Aryan gençliğin gamalı haçlı bayraklar altında, vaadedilmiş bir dünya egemenliği geleceğine yürüyüşünü andırır. Bin yıllık bir gelecek için bu gençlerin bireysel iradelerini Führer'in iradesi içinde eritip kendilerini hiçleştirmeleri; Stukaları ve panzerleri ile birleşip kaynaşarak, birbirinden ayırtedilmez bir insan ve makina halitasında oluşmuş bir savaş makinasına dönüşmeleri anımsanır bu sahnede.

İronik bir biçimde, **Things to Come**, Nazi denizaltılarının Manş'ta dolaştığı dönemin başlangıcı olan 1936 yılında gösterime girmiştir İngiltere'de.

Filmde, Cabal'ın tiranlığı, **Yaşaklanmış Gezegen**'de Dr. Morbius'un tiranlığı gibi, çarpıtılmış bir humanizma içinde rasyonalize edilmiştir. (10)

Makina ve teknolojinin tiranlığından sızlanıp, sonunda hastalıklı bir humanizma aracılığıyla bu tiranlığın eleştiri dışı bırakıldığı, kaçınılmazlaştırıldığı, hatta basbayağı rasyonalize edildiği bu tür filmler çoktur. Bu tür filmlerin daha «rafine» olanları ise, «makinaya» insandan tümüyle soyutlanmış bir tiran olarak bakanlarıdır. **Things to Come**, İngiltere'nin Nazi Almanyası karşısında yapayalnız kalacağı günlere doğru yapılmışsa, bu ikinci çe-

şitin ilklerinden olan **The Forbin Project** (1970) filmi de kıt'alar arası balistik füzelerin Washington-Moskova arasında kırmızı hattı nükleer başlıklı füze sistemlerini karşı tarafın göndereceği «husumet» sinyallerini alır almaz harekete geçirecek olan kompütürlerin yapabileceği yanlışlıkların konuşulduğu yıllarda yapılmıştır. **Forbin Projesi**'nde tiran, artık, insan da değil; kurgulanması ve imali sırasında kendini yaratan insana salt olarak itaat ettikten sonra, «canlanır canlanmaz» insana hükmetmeye başlayan makinalardan oluşan tüm bilim ve teknoloji sistemidir. Bu sistemin tüm öğelerini biraraya getiren ve sistemin başyapıtı olan akıl almaz gelişkinlikteki üstün makinalardır.

Şimdi de, **Forbin Projesi**'ni inceleyelim.

Forbin Projesi: Siyasetçilerin ve generallerin iradesini aşan «ruhsuz akıl!»

Filmin uzamı (mekânı) Washington, D.C.'dir. Çok yakın bir geleceğin Washington'udur bu uzam. Nükleer bir genel savaşın olasılığını önlemek için Birleşik Amerika tüm savunmasını dev bir kompütüre terketmiştir: COLOSSUS.

Film başladığında, Colossus'un yaratıcısı Dr. James Forbin devreyi açar. Bu dev kompütür artık hiçbir insanın karışmasına gerek kalmadan işlemeye başlar. Artık, savunmaya ilişkin politik kararların uygulanmasındaki yanlışlık olasılığı giderilmiş kararlar (fail-safe decisions) bile politikacıların ve generallerin yetkisinden çıkmış ve insanal tutkulardan yanılabilirlikten arındırılmış bu dev elektronik beynin mantığına aktarılmıştır. Bu aygıt her «husumet» uyarısında anında yanıt verilebilecektir. Sovyetlere karşı. Ne var ki, böyle bir sistemin varlığını duyunca korkup yıldırılacağı umulan Sovyetler Birliği de gizlice bu sistemin aynını geliştirmiştir. Sovyetler de **Guardian** adında bir kompütür yapmışlardır. Bu da, bir kez işledi mi, artık, insan müdahalesinin dışındadır.

Bir süre sonra **Colossus** ve **Guardian** kendi aralarında kıt'alararası bir iletişim kurarlar. Aralarında matematiksel kavramlar üzerine konuşmaya başlarlar. Çok kısa bir zamanda herikisi de, kendilerini programlayan bilim adamlarının akıl yetiremediği bir iletişimsel düzeye çıkarlar: **superhuman** düzeyde bir iletişim başlar aralarında. Artık, herikisi de **tek bir varlık** (entity) olmuştur. Yalnızca, birbirlerine yanıt verebilmektedirler. İkisi birlikte, kendilerine müdahale edilecek olursa, «demirperdenin» heriki tarafındaki büyük kentlere aynı anda füzeler göndereceklerini kararlaştırmışlardır. A.B.D.'de Başkan şaşırmıştır. Dr. Forbin'in önerisi ile füzeler havaya uçurulur ve havada patlatılır. Bu, makinaya geçici bir teslim oluştur. **Colossus** komut verdiğinde, Sovyet yoldaşı bunları yerine getirmektedir. **Colossus**'un tanıdığı hiçbir moral ilke kalmamıştır. Tek ölçüsü **etkin çalışmaktır**. Çünkü, **Colossus**'u yapan Dr. Forbin yapım sırasında noral ilkeler (imperatives) programlamayı boşlamıştır! Ruslar da bunu boşlamıştır. Şimdi ise, heriki tarafın bilim adamları bu «olağanüstü makina» karşısında bağımlı duruma düşmüşlerdir. Tüm dünya bunun acısını çekecektir. Bir elektronik beyin olan **Colossus**, kendini yaratan Dr. Forbin'i tüm yaşam uzamına (life space) bir Kötü Ana gibi yayılmış, egemen olmuştur. TV'deki kapalı yayınları izlemekte, yönetmekte; günlük yazılı emirleri o yayınlamakta; diet ve uyuma izlencelerini bile o yapmaktadır!

Ama herşeye karşın, bir ara, Dr. Forbin «kendisi için özel zamancık» olanağı bulur. Hemen bundan yararlanır. Kendi yarattığı «Frankestein'i» yok etmeye kalkışır. Bunun için kompütüre yalan söylemeyi; gizlice, bir planla onu altetmeyi düşünür. **Colossus**'a, yanından ayrılmak istediğini; çünkü, bir kadınla birlikte olmak istediğini söyler. **Colossus**, çalışmada etkinliği arttırmak için kadına duyulan gereksinimin neden önem taşıdığını anlayamaz. Ama, Forbin'in çapkınlığına izin vermek zorunda olduğunu, en sonunda, «dekode edebilir.» Forbin, bundan yararlanarak, asistanı olan bir kadını «metresi» olarak tanıtıp, **Colos-**

sus'un bu kadının yanlarına gelmesine kızmamasını sağlar. Ereği, bu asistan kızın yardımı ile **Colossus**'un hükmettiği nükleer savaş başlıklarının yakıtlarını boşaltmaktır. Bu arada, asistan kız hem akıllı, hem de «göğüslü» olduğu için, Forbin kızla gerçekten yatar da. Ama, **Colossus**, tüm bunlara karşın, Forbin'in ikili oynadığını anlar. Ama sonuç iyice ağır olsun, diye anlamazlıktan gelir. Başkaldırı bozguna uğrar. Atom başlıklarının yakıtlarını boşaltmakla görevlendirilen birlikleri **Colossus** atomize eder. Forbin'in adamları öldürülmüş olur böylece. Ama gene de Master Builder olan Forbin, kendi Frankestein'ini bozmak için çabalarını sürdürür. Aynı anda, **Colossus** da tertipler peşindedir. İnsanlığın yüzyıllar sürmüş kötü yönetiminin verimsizliğini sona erdirecek, ulusal çıkarları çok daha etkin bir biçimde yerine getirecek bir yönetim kuracaktır. Bunun için, tüm insanları sonsuz bir dinginlik içinde çalışılan bir karıncalar yuvasına kavuşturacaktır, toplumu yeniden biçimlendirerek, **Colossus** bu çok kapsamlı planlarında Forbin'e de yer verir. Forbin, **Colossus**'un bu dehşet verici Ütopya'sında Baş vezir; yani, «özgürlüğünü yitirmişlerin en özgürü» olacaktır!

İnatçı Forbin, **Colossus**'un bu «programını» algılar allamaz, filmde buraya kadar ki taş sessizliğini ve dinginliğini bırakıp ilk kez heyecanlanır ve **Colossus**'un buyruğu altına girmeyeceğini haykırır. **Colossus** ise, mekanik bir «vızıltılar» dizisi ile hiç durmadan konuşmaktadır. Yazılı olarak konuşurken kompütür çok daha insanî görünmekteyken, **Colossus**'un ikna için vızıltı biçiminde de olsa, «sesle» konuşmaya başladığında birden bire, çok daha fazla mekanikleşmişe dönüşür. Forbin bu sese ve **Colossus**'un teklifine ilk anda karşı çıkmıştır. Arkadaşlarının ölümüne, umutlarının yıkımına çok üzülmüştür. Ama, yeni bir Çağın başlangıcında olduğunu düşünmeye başlar bir süre sonra. Bu yeni çağın seherinde, boyun eğeceği yeni bağımlılığının hem geçerli, hem de değerli birşey olacağını düşünmeye başlar. «Gün gelecek, beni seveceksin bile...» demekte, dil dökmektedir **Colossus** bu sırada Forbin'e. Üstelik, haklı

olan da, Colossus'u yaparken işin en başından beri bu projesiyle zaten «evlenmiş bulunan» Forbin değil; Forbin'in, «kendisini verdiği» **Colossus**'tur. **Colossus**'un dil dökmesi, ikisi arasında yeni ve o zamana kadar hiç olmamış bir ilişkinin kurulması için değil; kompütür ile Forbin arasındaki (insan-makina arasındaki) insanı hiçleştiren **symbiosis**'i yeniden-betimlemek ereğiyle olmaktadır. Yoksa, ikisi arasındaki ilişki, işin başında, yapılan işin yapılış mantığının içinde zaten baştan beri kurulmuş bulunmaktadır!

Böylece, yanlış başlayan, ama bu yanlışın hangi toplumsal koşullardan ileri geldiği belirtilmeyen teknolojik gelişim insan için bir yıkım olup çıkar. **Forbin Projesi**'nde teknolojinin özdeksel görünüşü; yani makina ve makinalar sistemi, artık, insanlık için bir Frankestein olmuştur. Ama, Frankestein'ın varolan toplumun kendi varoluş biçiminin ürünü olduğu gözden saklanmıştır. Şimdi elealacağımız, az önceki sayfalarda kısaca değindiğimiz bir başka Bilim-Kurgu filminde ise, **ego**'ya yöne.ik tehlike mekanik bir tehlike değil, botaniksel bir tehlikedir. 1950'lerin McCharty döneminde yapılan **Beden Kemiricilerin İstilası** filminde ölümcül bir toplumsal homojenleştirim; ve bunun da ardında, kamusal kimliğin içinde bireysel kimliğin tümüyle erimesi sorunu işlenmiştir. Ne var ki, enfes bir film olan, «Beden Kemiricilerinin İstilası», **nonconformist** Miles'in «korkunç trafiğe» çıktığı sahnede bitmesi gerekirken, o noktaya kadar ki kusursuz deneylerle mantığından ayrılır ve inandırıcı olmayan bir **sistem-içi çözümle** noktalanır. Şimdi de bu filmi görelim.

Beden Kemiricilerinin İstilâsı (Don Siegel, 1956).

Bu filmin yapıldığı yıllarda McHarthy'cilik almış yürümüştür. Hollywood'da en iyi sanatçılar «Komünist avında» işten atılmışlardır. Cadı avı atmosferi içinde yapılan bu filmde, ölümcül bir homojenleştirimi erekleyen grup kimliğine kapanmaya karşı direnen bilinçli bir insanın uğ-

radığı acımasız suçlamalar ve yaşadığı kâbus anlatılmak istenmiştir.

Filmin başında, bu «hür vicdanlı» ve bilincini yitirmemiş adamı, Mr. Miles Bennell'i polisler yakalayıp Güney Kaliforniya Hastanesi Acil Servisine getirirler. Dr. Bennell, âcil servise kapatılırken, nöbetçi doktorlara, «Ben deli değilim, söyleyin onlara çok geç olmadan!» der. Filmde, Dr. Bennell'in durumu, tutumu ve giyimi seyirciye, «bu adam gerçekten kaçırmış» dedirtecek gibi gösterilmiştir. Bu sahnenin ardından, kamera birkaç gün öncesine geri döner.

Dr. Bennell Santa Mira kasabasında hekimdir.. Bir tıp kongresinden dönmektedir kasabaya. Kendisi yokken kasabada birşeyler olduğu anlaşılmaktadır. O kasabada yokken birçok kişi muayenehanesine gelmiş kendisinden konsültasyon (danışışım) isteminde bulunmuşlar, daha sonra da nedense bu isteklerinden vazgeçmişlerdir. Muayenehanesine girdiğinde, panik içinde bir çocuğun büyükannesi tarafından kendisine muayeneye getirildiğini görür. Çocuk, eve dönmeyi istememekte; annesinin eski annesi olmadığını; onu yemek istediğini söylemektedir.

Dr. Bennell'in eski nişanlısı Becky de Santa Mira'ya dönmüştür o sıra. Durumu o da görür. Bennell'e, hastasını bir psikiyatris olan amcasına da göstermesinin; ona danışılmasının uygun olacağını söyler. Bennell, hastası Wilme'yi bu doktora götürür. Psikiyatris Sam Kaufman, önce, kasabadaki durumun bir kitle isterisi olduğunu; bunun, «dünyada olup bitenler hakkında duyulan endişelerden ileri geldiğini» söyler. Ama bu teşhisinde tam emin değildir. Zaten filmde de kasaba halkının hastalığı, isteri olmaktan çok, guyâ çok az görülen bir **Capgras sendromuna** benzemektedir. Bu hastalığa tutulanlar en yakın ve en sevdikleri kimselerin kendileri yerine iblis-ruhlu insanların geçtiklerine inanmakta, **paranoid** bir sanrı içinde yaşamaya başlamaktadırlar. Öyle ki, bu kuruntu içinde yaşamalarının sonunda, herkes herkesi suçlamaya başlamaktadır. Hatta, hastalar terapisti bile suçlamaktadır bir noktadan sonra...

Bennell ve eski nişanlısı, bu arada, yeniden birbirlerine tutulurlar. .Başbaşa bir yemek yerler bir yerde. O sırada, kasabanın aydınlarından Jack gelir ve onları evine davet eder. Evde onlara birşey göstermek istediğini söyler. Eve gittiklerinde esrarengiz, ceset gibi birşeyle karşılaşırlar. Bu, henüz tam olarak insan biçimine girememiş bir **humanoid**'dir. Bitmemiş gibidir. Karakteri belirmemiş gibidir. Ayrıntılardan yoksundur sanki. Ama ev sahibi Jack'ı andırmaktadır. Jack'tan izin alır Bennell, nişanlısını evine götürmek için. Durumda bir gelişme olursa hemen kendisine haber vermesini de ister, Jack'tan.

Daha sonra kamera yeniden Jack'ın evine döner. Humanaid'in arkasında Jack'in karısı, evin deminki yeri görünür sahnede. **Humanoid**'in elinde bir yara vardır. Bu ince bir kesiktir. İçki karıştırırken Jack'ın bir gece önce kestiği elindeki yara yeri ile tıpatıp aynı yerdedir. Jack'ın karısı korkar, yanında Jack uyumaktadır. Hemen Jack'ı kaldırır ve birlikte Miles'in evine koşarlar. Dr. Miles Bennell, korkuyla nişanlısı Becky'nin evine koşar. Evin kilerinde nişanlısının bir replikasıyla karşılaşır. Replikayı oraya babası alıp yerleştirmiştir. Nişanlısı uyur durumdadır. Dr. Bennell, nişanlısının replikasını kucaklar ve evine götürür. Sabah olunca da, hemen, psikiyatris Dr. Kaufmann'ı ve kasabanın şerifini alarak yanına, Jack'ın evine götürür onları, **humanoid**'i göstermek için. Jack'ın evine geldiklerinde **humanoid** ortadan kaybolmuştur. Kaufman onlarla alay eder...

Ama onlar gittikten sonra, Jack'ların evinin çiçek serasında dört fide tarhı (sandukası) görürüz. Islak, çamurumsu toprak vardır içlerinde... Sandukaların yanlarından ve altından, sanki, bitkisel bir özsuyu akmaktadır. Adeta, bir doğum parodisidir görülen. Humanoid'ler bunlarda doğuyor gibidir... Burada doğan **humanoid**'ler, mide bulandırıcı kokularla doluymuş gibi görünen bu küf tutmuş çiçeklikten çıkarak, birer insan taslağı olarak, Santa Miralıların bir bir yerlerini almaktadır. Ve bu işi, geceleri yaparlar (Tüm korku filmlerinde bilinç yitirimi, bilinç transferi

zaten hep uykuda olur. Gece ve uyku anlamlıdır bu bakımdan. Çocukların ölüm korkusu da geceye ve uykuya böyle bir içerikle bakmalarındandır. Uykuda çocuk, İyi Ana ile **symbiosis** ilişkisi içine girer. Bilinç yitirimini düşündüğünde ise, çocuk, Kötü Ana ile füzyon durumuna geleceğini tasarlamaktadır). Bennell, Jack'ın evinde iken, seradaki fideliklerden birinde ona benzemeye başlayan bir **humanoid** de görülür bir an kameraya... Bennell de tam o sırada Jack ve karısından kuşkulanmaya başlamıştır: arkadaşları gerçekten ondan yardım mı istemekte, yoksa kendileri hastalanmışlar ve hastalıklarını ona da bulaştırmak mı istemektedirler? Miles Bennell'de de kimlik yitirme korkusu başlamıştır artık...

Miles, FBI'a telefon etmek ister. Ama kasaba santralındaki görevlilerin yerine çoktan replikaları geçmişlerdir santralda. Miles, Jack'a döner ve ondan kasabanın dışına çıkıp biryerlerden yardım bulup getirmesini ister. Kendisi de yaba gibi birşeyle çiçeklikteki **humanoid**'leri eşeler, tırmıklar, bozmaya, biçimlenmelerini durdurmaya çalışır. Artık durum açıkça ortadadır. Miles, nişanlısı Becky'yi alarak humanoid'ler tarafından yok edilme salgınından kurtulmak için sokaklara fırlar. Sokaklar da kurtuluş getirmez. Her yol kesilmiştir. Santraldaki görevli insan replikası çeşitli yerlerdeki diğer replikaları uyarmıştır. Miles ve Becky, çaresizlik içinde, Miles'in muayenehanesine (daireye) gelirler. Pencereden kasabayı seyretmeye başlarlar. Aşağıda kasabadaki polislerin **pod-people** olmaya başlamış bulunan ve bundan korkup kasabadan kaçmaya çalışan başka insanları da kasaba dışında yakalayıp otobüslerle kasabaya geri getirdiklerini görürler. Jack ve Kaufman da çıkagelirler. Onlar da fideden-insan (**pod**-people) durumuna gelmişlerdir. Miles'ten direnmemesini, kurtulma çabalarından vazgeçmesini; ego-transplantasyonuna rıza göstermesini isterler. Bu konuşmada, psikiyatris Dr. Kaufman, hükümet tabibi olan Bennell'e, Santa Mira'nın daha bir ay öncesine kadar envai çeşit dertleri olan insanlarla dolu bir kasaba iken, artık, göklerden gelen bu

çözüm ile (fide-insan oluşturan ilk parazitler ya da bakteriler gökten bir çiftçinin tarlasına düşmüş, ordan da Jack'ların çiçekliğine gelmişlerdir) dertsiz ve birbirlerinden hiçbir ayrımı olmayan insanlarla dolu dinginlik içinde bir kasaba durumuna gelebildiğini söyler. İlginç bir metaforla, filmin başlarında bunun böyle olacağı zaten imâ edilmiştir: Fide-insanları oluşturacak olan bakteriler önce tarlada gelişmekte, sonra da Jack'ların çiçekliğine gelmekteydi. Bunların en büyük özelliği de yaşama hangi koşullar altında olursa olsun uyarlanarak varlıklarını sürdürebilmekteki sonsuz yetenekleriydi. Bu metafor, Santa Mira'lıların, ilerde, David Riesman'ın «other-directed man» dediği insanlara, ya da kültür tarihçilerinin «protean self» (yani, her kalıba girebilen, yanar-döner kişilik) dedikleri türden kişilik taşıyan insanlara dönüşeceklerini haber vermektedir.

Kaufman, Bennell'e, «bedenini fide-insanlara teslim ederse, hücre hücre yeniden imâl edileceğini... uykudayken usunun biranda yeniden-biçimleneceğini... belleğinin tümüyle yokedileceğini (11) ve böylece dertsiz bir dünyaya aktarılmış olacağını; tutku, inanç ve istemlerin bulunmadığı basit ve güzel bir yaşama kavuşacağını» söyler. Çözümleyecek olursak bu söylenenleri, diyebiliriz ki, Kaufman kişi ile toplum arasındaki bağıntının **symbiotic** ilişkiye döndüğü çağdaş toplumu savunmakta; **awareness of seperateness** denilen, birey-olarak toplumsal sistemden ayrı bir varoluş taşımakta olduğumuz bilincinin terkedilmesini; böylece, bilinçlenmenin zorunlu ve acı yükümlülüğü olan **ölümlü ölümsüzlük** yerine, güç yetirilemeyen yıldızlardan gelme üstün güce teslimiyet sonunda **ölümsüz ölümle** kaynaşmayı; başka bir deyişle, tıpkı bitki-insanlar gibi, yaşadığının bilincinde olmak sorumluluğundan kurtularak yaşayan bir ölü olup **ölüm içinde özgürleşmeyi** önermektedir.

Miles Bennell bu öneriden hiç hoşlanmaz. Dehşete kapılır ve sokaklara fırlar. Kendini tutuklamışlar gibi gör-

düğü bu insanlardan kaçabilecek bir yer aramaya başlar. Yanında nişanlısı da vardır. O gece bir mağarada saklanırlar. Miles yola devam etmek ister. Nişanlısı ise, yorgunluktan neredeyse uykuya dalmak üzeredir. Yüzü çok bitiktir. Miles'e yaslanır. Miles nişanlısını sevgiyle öper. Becky, Miles'in omuzuna başını dayadığında bir saniye kadar uyur. Başını kaldırır. Yüzü değişmiştir. .Hileci bir **mask**'a dönüşmüştür yüzü. Tıpkı Drakula filminde vampirin Kötü Anaya dönüştüğü sırada, Mina Steward'ın Harker'in **nemesis**'i olması gibi, Becky de fide-insana dönüşmüştür. Miles'e, balkonda vampirleşen Mina'nın nişanlısına baktığı gibi bakmaya başlar. «Aptallığı bırak Miles, bizim gibi ol!» der nişanlısına. Miles korkar ve gecenin içine kaçmaya başlar. Yola çıkar, akıp-giden trafiğe karışır. Bir taksiye biner. Şoföre bu olup bitenleri anlatmaya; kasabadan uzaklaşmak istediğini; tehlikenin giderek herkesi tehdit etmeye başladığını söyler. Şu konuşma olur şoförle aralarında ve filmin piyasaya çıkışı sırasında eklenen son bölümü atlarsak, film aslında burada biter:

Miles : **Beni dinle, iyi dinle... tehlike karşısındasınız...**

(Arabanın iki yanından trafik bir sürü gibi ilerlemektedir).

Şoför : **Haydi canım, kafayı çekmişsin sen.**

(Soför de çoktan fide-insana dönüşmüştür).

Miles : **Bana bakın, aptal mısınız siz? Tehlikedesiniz diyorum... geliyorlar. Sıra sizde...** (Perdede Miles'in görüntüsü seyirciye döner) **Sıra sizde diyorum.** (Bu bir haykırıştır.)

Bu sahnenin bitiminde kamera, yeniden, en baştaki hastanenin âcil servisine geri döner. Nöbetçi doktorlar (pratisyenler) Miles'e bir deli gözüyle bakmaktadırlar. Miles'i muayene eden hastane psikiyatrisi ise emin değildir. O sırada hastaneye trafik kazası geçirmiş bir kamyon sürücüsü getirilir. Adamı getirenler, «bu adamı yaşamda gördüğümüz en tuhaf şeylerin yığını altından kazır gibi çıkarıp getirdik... çiçek tarhı gibi şeylerdi üstüne yığılmış şeyler» derler. Psikiyatris, artık bunun üzerine FBI'a te-

lefon eder ve tüm kavşakların tutulmasını; fide-insanların başka yerlere yayılmasına engel olunmasını bildirir. Kamera, yeniden Miles'in yüzüne döner. Kazanmıştır Miles. Ama artık son derece umutsuz ve yenilmiş bir insan yüzüdür gördüğümüz...

Böylece, gene füzyon fantazyasının işlendiği bu film, mütevazi bütçeli, teknik yönden fakirce bir film olduğu halde, müthiş canlılığı olan aktör ve aktrisleri ile bir küçük kasabadaki günlük yaşamın üstündeki örtünün kaldırıldığı anda, gündelik yaşamın **facade**'ının altında korkunç bir dehşetin hüküm sürdüğünü oldukça dürüst bir biçimde göstermeyi başarmıştır. Biz, filmin sonuna eklenen bu zoraki «mutlu sonu» yok sayacak olursak, **Invasion of the Body Snatchers**'in yıllar sonraki **2001: Uzay Odyssey**'inden daha insanca, daha doğru bir açıklama getirdiğini söyleyebiliriz. Füzyon fantazyasının tam olarak gerçekleştirilmesinden sonra, Don Siegel'in filminde, **ego**'nun tahribinden söz edilmektedir. Kubrick'in **2001**'inde ise, füzyon'dan sonra, insanı çocukluktaki kadar temiz, masum, sorunsuz ve ölümsüz bir yaşamın beklediği söylenmektedir. **2001**'i az sonra inceleyeceğiz. Şimdi, son olarak, Don Siegel'in filmindeki eleştirilmesi gereken yanları belirtmeye; böylece, bu filmdeki çağdaş toplum eleştirisinin de, dikkatli bakılacak olursa yeterince aydınlık getirici bir eleştiri olmadığını belirtmeye çalışalım.

Filmdeki iki psikiyatristen biri olan Dr. Kaufman, filmin başından itibaren, **mediocry**'nin apolojisti gibidir. Hastalarını represyondan kurtarmakta fazla istekli görünmemektedir. Yetersizdir bu konuda. **Status quo**'ya bağlıdır. Tapınmaktadır varolan topluma. Hastasını, **status quo**'nun **procrustean** (ne maliyetle olursa olsun, uyumluluk telkin eden) yatağına yatırmakta; ona, ne bahasına olursa olsun, varolan topluma kendisini uydurmasını söylemektedir. Bu ise, Freud'un «psikanalizin yapabileceği, nörotik bir dünyaya, **daha az nörotik** bir adaptasyondur» sözlerini bir kenara bırakmak olmaktadır.

Diğer psikiyatris —yani, Güney Kaliforniya hastane-

sindeki— ise psikiyatrinin namusunu kurtarmaktadır. Psikiyatrinin ille de ve yalnızca varolan topluma uyarlanmanın bir aracı olmayabileceğini; tam bir uyarlanmayı hedef almayabileceğini göstermek ister gibidir. Nitekim, Miles'i hemen «deli» diye damgalamaz. Fide-insanların dünyayı işgâl etmelerine; dünyayı, bir «ayrıntısızlar ve konformistler» dünyasına indirgemelerine karşı çıkar, engeller.

Tüm bunlar çok çekicidir, ama fide-insanların amipler gibi çoğaldığı; «televizyonun egemenliği altında» yaşanan ve bireyliğin gitgide feda edildiği bir dünyada; bomboş bir yaşam sürdüren insanlara dönüşüldüğü bir çağda, filmin bu ekleme «Son»undaki iyimserlik inandırıcı olmadığı gibi, yanıltıcı da olmaktadır. Çağdaş toplumun gündelik yaşamının **facade'ı** altındaki dehşet ve korku onun arızî (geçici) bir parçası, geçici bir özelliği değil; yabancılaşmış, ama en derinlere inmiş yanlarından biridir. Burada karşımıza çıkan sorun reel-yaşamın karşısında salt uyumlamayı (conformity) benimsemenin olup olamayacağı sorunudur. Bu, gerçekler karşısında yenilgiye uğrayan insanın «İyi Ana» ile (toplumsal dizgeyle) **yeniden-symbiosis'e** girerek ben'ini ana rahmindeki ilk-durumuna geriletme yoluyla, verimli dölyatağından bir kez daha, bu kere daha güçlü olarak, **yeniden-doğma** fantazyası olmaktadır. Nitekim, çağdaş toplumlarda psikiyatrise giden «hastaların» beklentisi de budur. Ne var ki, terapistler, Freud'un yıllar önce altını çizerek vurguladığı gibi, sadece «nörotik bir dünyaya, **kişilerin** kendi başlarına yapabildikleri uyarlanmaya oranla, biraz daha az nörotik bir uyarlanma» yapabilmekte; bu ise «hastaların» terapiste öfke duymalarına neden olmaktadır tedavi sonucunda.

Bu kırgınlıktan sonra da reel-yaşam karşısında bireyleşemeyen **kişi** olarak yaşamını sürdürmek zorunda kalan modern toplumdaki insan ise tüm korku ve bilim-kurgunun ana teması olan **bu yeniden-symbiosis'e girme fantazyası** ile, vara vara, **yaşamda-sonsuz-ölüme** varabilmektedir. Bu noktaya varıştan itibaren **kişi**, kendi bireyliğini gerçekleştirmeyi düşünmekten hepten kaçmakta; ayrı

varoluşu olanaksızlaştıran, bunu anımsatmayan yeni özdeşleşmeler yoluyla —örneğin Nazi hareketine katılarak, yeni bir tarikata girerek, ya da yaşam yerine onun egemenlerce estetize edilmiş çeşitli görüngülerine eskisinden daha da yoğun bir biçimde katılarak— kollektifleştirilmiş geniş kimlikler içine girip, bunların içinde **erimeyi** kurtuluş saymaya başlamaktadır. Bu ise, bir «ölümdür.» Daha doğrusu, gerçek ölümü reel-yaşamın biricik «narkotiği» durumuna getirip canlıya ölümü sevdirip arattıran bir uyarlanma; bir mutlak edilginleşmedir. Drakula'nın sözleri ile, gerçek ölüm için artık şunlar söylenebilmektedir bu durumda: «...too dye, to be really delt, dat must be glowreeus.» (12) Oswald Spengler'den 1940'lara kadar ki Alman düşünce ve sanatındaki «cengaver felsefesi» geleneğinde söylenen, savunulan da nitekim bu olmuştur. Kentlerin üzerinde bombardıman uçağı ile uçarken Tanrısal uzleti içinde ölümü ve yaşamı bağışlayabilen bir «mutlak birey» durumuna geldiği sanısı içinde yaşayan Nazi savaş pilotu, bu işlevinin dışında ve (bu işlevi ona, onun için tek yaşamsal etkinlik olarak uygun gören) Nazi toplumunun yaşam biçimi dışında başka bir yaşamdan tümüyle yoksunlaştırıldığını unutmaktadır böylece... (13) Bu ise, yenilginin ve edilginleşmenin ardından, toplumsal yaşama katılmanın, salt bir konformiteyle düzenlenmiş yaşamın içinde ölüme dönüştürülmesi olmaktadır. King Kong'taki, Drakula'daki «ölüm busesinden» itibaren yaşanan «ruhun dinginliğe kavuşması» da budur. Ne var ki, bu huzura kavuşma, **sorunlu ego**'nun, onu öyle kılan toplumsal dizge içinde eritilmesi yoluyla, daha mükemmel, ama **infant-ego** olan bir ben'e indirgenmekle olmaktadır. Bireysel yaşam ve onu yaşayan özne tümüyle ortadan kalkmış olmaktadır.

Bu felsefe, günümüzün sinemasında Kubrick'in **Uzay Odyssey**'sinde de savunulmuştur. Şimdi bu filmi inceleyelim.

2001 : Uzay Odyssey'si.

Füzyon fantazyasının getirebileceğini, 1960'ların ağır-

laşan toplumsal koşulları içinde, **Invasion of the Body Snatchers**'teki karamsarlığı da aşarcasına, olumlu bir gelişme sayan bu film, insanlığın ortaya çıkışını anlatarak başlıyor. Çıplak bir yeryüzüdür ilk gördüğümüz. **Pleistocene** çağdaki insanlıkla karşılaşırız. Hayvanımsı durumda bir insan topluluğu en düşük düzeyde bir varoluş içinde yaşarken görülmektedir. Bu hayvansı insanlar topluluğu, Doğaya öbür hayvan türleri kadar uyumlanamamıştır. Trajik bir biçimde, artık kendilerinin bir tür olarak yokolacaklarını anlamaya başlamışlardır. Ama, onların bilgi ve iradelerinin dışında birşey olur o sıra. Uzayda yaşayan bir bilginler topluluğu tarafından —bu uzaylı antropologların 'kimin nesi olduğunu anlayamayız bir türlü— uygulamalı jenetik deneyinden geçirilmeleri kararlaştırılmıştır. Göklerde bu karara varılmıştır. Böylelikle, insanın geleceğine evrimleştirici bir «hassa» katılmış olmaktadır. Bu, perdede, dört köşe, masif bir siyah taş olarak görünür: **monolit**. Kabilenin en parlak akıllısı olan Aygözcüsü (Asur ve Mısır'ın rahiplerini çağrıştırıyor) etrafta gezinirken, dünyaya indirilen bu monoliti görür. Korkuyla, huşuyla parmağını taşa değdirir. Sonra taşa alışır, ürküntüsü geçer. «Kardeşleri» de etrafını çevirirler o sıra... Hepbirlikte monoliti ellerler, okşarlar ve eğilip öperler. Onda kutsal bir cevher olduğunu anlamışlardır sanki (başka bir deyişle, «Tanrı kendini insana bildirmiştir» sanki).

Hemen sonraki sahnede Aygözcüsünün evriminin başladığını görürüz artık. Aygözcüsü Ur-pusatanı icad etmiştir. Bu pusat, bir hayvan kemiğinin basit bir biçimlendiriminden geliştirilmiştir. Sonra tüm topluluk bu silahla avcılık yapmaya başlar. Avda bir su çukurundan birden bire bir vahşi hayvan çıkar, bir ara. Aygözcüsü elindeki Ur'u göğe fırlatır... O zamana kadar komşu kabileleri egemenlikleri altına almakta kullandıkları, bu silah (kemik) **slow-motion**'la gökyüzünde uçarken, biranda, Yeryüzünden Aya giden bir uzay gemisine dönüşür. Böylece, Bay Kubrick insanlığın yüzbinlerce yılda gerçekleştirdiği gelişmeleri; ateşten, tekerlekten, **dil**'den, sapan ve sabandan

tutun da buharlı gemi, kibrit, uçak ve roketlere kadar ki tüm insanal gelişmeleri monolitin lütfuna nail olan Aygözcüsünün becerisine dönüştürür. Çünkü, uzak yıldızlardan bizleri seyreden «yabancı anababamız» için bizim tüm bu gelişmelerimiz, Tarihsel **zaman** boyutunun insanal sorunlardan soyutlandırılması sayesinde, kemiğin Ur-pusatına dönüşmesinden ibaret oluvermişti! Hepsi, aynı kefeye konabilecek birer adımdır. İnsanlığın evriminde herbiri acılarla ve binlerce yılda yapılanlar ise, ayrıntılandırmaya bile değmeyecek şeyler olmuştur. Tümü bu ilk hızdan ivmelenmişlerdir: Tanrının «ol» buyruğundan; ya da, aynı şey olan, havaya atılan kemiğin uzay gemisine dönüşmesinden...

Mızrak gibi bir uzay gemisi uçmaktadır uzayda artık... Dev boyutlarda ve kendi etrafında dönen bir uzay limanına varır uzay gemisi: **Crbiter Hilton.** Bu bir Hilton oteli değil, aslında bir Uzay İstasyonudur. Dünyadaki Hilton'ların bir devamı olarak filme gelmiştir, «kitle toplumu» insanının «aşina yüzler tutkusuna» ve gerçek yenilikten duyduğu ürküntüye güvenerek... Uzay Hiltonuna yanaşan gemiden bir tek yolcu çıkar: Dr. Heywood Floyd. Bu bilgin-yöneticisi ABD'nin Clavius'taki Ay Üssüne **top-secret** bir ziyarete gelmiştir. Uzay Hiltonu'nda dekor son derece sterilize edilmiş ve sessizleştirilmiş bir yaşam uzamını temsil etmektedir. **Things to Come** ve **The Forbin Project**'te de bu sterilize uzam vardır (bu, bir tür **narcissism** yansıması mıdır?). Burada da, teknoloji insanın dünyasını fiziksel olarak genişletmiş, ama duygusal yanlarını yoketmiş, onu bir makinaya döndürmüştür sanki... Zaten Dr. Floyd'un bazı Rus meslekdaşlarıyla «ağırbaşlı» konuşmaları; kızının yaş gününde klişeleşmiş laflarla dolu bir konuşma yapması; Clavius'taki **techitalk**'ların «buzluğu» da bunu anlatır bize.

Görevi ise, göklerdeki «bilinmez ebeveynin» insanın jenetik koduna müdahale etmesini incelemek; meslekdaşlarına, gelişme sürecinde «ebeveyn rehberliğinin» hâlâ gerekliliğini sürdürmekte olduğunu kanıtlamaktır. Bunun

için, **Tycho** kraterindeki ikinci bir monolitiği bulması gerekmektedir. Kraterin başında Dr. Floyd, bilinmez bir tanrının heykeli önünde durur gibidir. Kiklop heykelleri önündeki insana dönülmüştür atom reaktörü çağında... İkinci monolitiğin önündeki Dr. Floyd da, ilk «atası» Aygözcüsü gibi, huşu içinde elini değdirir taşa. İkinci monolitik aracılığı ile, göklerdeki «bilinmez anababa» insanın gelişmesinde ikinci bir aşamayı başlatmaya karar vermiştir: insanın, insanal-olmayan nitelikler kazanmış bulunan modern bilim ve teknolojiden özgürleşmesini sağlamak.

Onsekiz ay sonraya geçiş sahnesinde ise, Uzaydaki istasyondan Keşif adlı bir uzay gemisi (Discovery) ile altı kişilik bir mürettebat Jüpiter'e gitmektedir. Misyon kumandanı Dave Bowman, Gemi Sürvari Subayı Frank Poole, dondurulmuş durumda üç astronot ve bilgisayar Hal, gemi de bunlar vardır. Keşif gezisinde korkulacak hiçbir yan yoktur. Herşey programlanmış; bilinmeyen hiçbir şey kalmamıştır. Çünkü, **Keşif** uzay gemisinde insan ve makina (bilgisayar) **symbiosis**'i tam olarak gerçekleştirilmiştir. Gezide her işlemi, her işi **Hal** yapmaktadır. Bowman ve Poole'ye düşen bir tek iş vardır: derin uzayın can sıkıntısını yaşamak. Astronotların hissî yanları, tepkileri bile otomatize olmuştur. Bu derin uzay gezisinde, ironik bir biçimde, insanların sesindeki hissedilenden daha fazla bir tedirginlik vardır bilgisayarın çıkardığı seslerde. Makina, makinanın efendisi insandan çok daha insansallaşmıştır. Bunun tersi de düşünülebilir, doğal olarak!... Ayrıca, makina-insan **equilibrium**'unun (dengesinin) teklemeye başladığı her keresinde, ilk etkilenebilen, bundan ilk tedirginlik duyabilen bile Hal (Kompütür) olmaktadır.

Birara Hal, Bowman'a misyonla ilgili olarak endişe ve korku duymaya başladığını bildirir. Algılamaları zayıflamaya başlamıştır. AE-35 iletişim biriminde bir bozulma olabileceğini bildirir misyon şefi Bowman'a, **Keşif** uzay gemisinin bozulma olabileceği düşünülen bu birimini görebilmek için bir mini-gemi ile **Keşif**'ten uzaya çıkar. Arızayı bulamaz. Döner, içeri gelir. Hal ise, «insanal bir yan-

lışlık» nedeni ile bu bozukluğunun bulunamadığını; ama, kendisinin, iletişim biriminin bozulduğundan emin olduğunu söyler!

Bowman ve Poole ise, bunun üzerine, Hal'in misyondaki kendi rolüne ilişkin değerlendirmesinin değişmesi olanağı üzerinde dururlar. Bir kenara çekilerek aralarında sessizce konuşmaya başlarlar. Öyle ki, bilgi işlemlerindeki bilinç merkezinin bağlantısını kesmeyi konuşurlar kendi aralarında... Ama Hal, dudaklarının hareketinden bu iki insan-yoldaşının ne konuştuklarını anlar. Poole, tam araçdışı uzaya çıkıp, Hal'in canalıcı yeri olan iletişim birimini yerinden sökmeye gidecekken, Hal onun içinde bulunduğu bölmeyi (pod) denetimine alır. Bowman, Poole'yi kurtarmak ister. Hal onu da durdurur. Bowman'ın da gemiye dönmesine izin vermez. Ama Bowman bir imdat kapısından içeriye girer; ta Hal'in beynine kadar ilerler. Onun mantık merkezini boşaltır. (Bu durum, insan bilincinin dışardan istilâ edilmesini anımsatır.) Hal'in programlanmasında, korkusunu dışarıya vurması programlanmadığından «kimlik bunalımı» anında kompütür Hal durumu yalnızca sessiz bir biçimde protesto eder: «Dur Dave... Du-ra-cakmısın?... Korkuyorum Dave... Aklımı yitiriyorum» der. Daha sonra, imâlatı sırasında kendisi için kodlanmış ilk şarkısını söylemeye başlar: «İki Kişi İçin Yapılmış Bir Bisiklet.» Sonra sesi kesilir. Artık, sadece, dişliler ve devreler yığını, daha doğrusu yıkıntısıdır.

Hal'in «kaput» olmasından sonra, **Keşif** uzay gemisi Jüpiter'in uzayına girer. Televizyonda önceden kaydedilmiş bir brifing (özetleyim) yayınlanır. Dr. Floyd tarafından bu özetleyimde uzay gemisine talimat verilmektedir. Dr. Floyd, misyonun gezisi sırasında uzay gemisinin müretteb atı sanki uyanıkmış gibi, o ana kadar «güvenlik nedenleriyle» açıklanmayan misyonun gerçek hedefinin sadece Hal'e açıklanmış bulunduğunu söyler. Gerçek hedef, dünyanın dışında, başka gezegenlerde yaşam olup olmadığının saptanmasıdır. Ay monolitiğinin Jüpiter'e gönderdiği bazı yüksek frekanslı dalgalar bu olasılığı işaret etmiş-

lerdir. «Güvenlik nedenleriyle...» sözleri ise, hâlâ Soğuk Savaş içinde bulunulduğunu fısıldar sanki seyirciye. Amerikalıların, «yabancılara» Sovyetlerden önce erişmeyi düşündükleri gelir aklımıza. Yani, «güvenlik nedeni» sözlerinin edilmesindeki mantık, filmin içinde değil, 1960'ların bildiğimiz dünyasındadır; Soğuk Savaş paranoyasındadır!

Hal'in dengesinin bozulması sorunsal bir durum olmuştur. Bu durum, en iyi şöyle yorumlanabilir: Hal, Jüpiter misyonunun tamamlanmasının kendisinin gerçek sonu olacağını kestirmeye başlamıştır. Dünyalı yapımcıları ise, teknisyenleşmiş bilim adamları olarak kendilerinin de robotlaşmış bir kişilik edinmeleri yüzünden olsa gerek, Hal'in kendisine verilen görevi bir noktadan sonra kendisine yönelik bir tehlike olarak görebileceğini ve cinayet de dahil her yolla savunma eyleminde bulunabileceğini hesaba katmamışlardır. Kafalarındaki tek düşünceleri derin uzayda Amerikan hegemonyasını kurmak olduğundan, Hal gibi eksiksiz bir makinanın komut-dışı kalması durumunda neler yapabileceğini ortaya koyacak bir deneme kurgulamamışlardır sefere çıkmadan önce. Ama Bowman, Forbin'in yenik düştüğü noktada yenik düşmeyerek, bu makina sisteminin karşısındaki bağımlılığından kurtulabilmiştir. Ne var ki, hâlâ madeni giysiler içindeki Bowman, artık, ilk atası Aygözcüsü gibi göklerin esrarı karşısında çıplak ve güçsüz düşmüş; filmin ilk başlangıcındaki insanın gelişme-öncesi durumuna dönmüştür. Bu vardığı çıplaklaşması ile yeniden «gezisi» başlar: Keşif uzay gemisini terkederek, kendi «baklasıyla» uzayda yıldız Eşiğine (Kapısına) doğru son ve bitimsiz yolculuğuna çıkar. Onu artık dışındaki derin uzaydaki güç çekmektedir. Üçüncü bir monolit ile karşılaşır. Tanrısal gösterimlerdir bunlar. Hem onun yolunu göstermekte, hem de ona hükmetmekte olan göksel «ebeveynin» görünümleridir bunlar, Yıldız Kapısı bir çeşit galaktik «lokomotiflerin» toplandığı ve oradan yola çıkmak için hazırlık ve ikmâl yaptıkları dağılım noktasıdır. «Lokomotiflerin» bindirilip yönlerinin değiştirildiği demiryolu tesisleri gibi, burada da

uzay gemilerinin gidecekleri yerlere göre yönlendirilmeleri yapılmaktadır. Bu «her yön için başlangıç noktasında» göksel yabancı güçler Bowman üzerinde gösterişli simya işlemleri yaparlar. Onu altınla kaplarlar. Transformasyondan (dönüşümden) geçirirler Bowman'ı.

Nitekim bu istasyona gelirken Bowman'ın, filmde, ızgara şişleri gibi her yöne dağıtılmış oklara benzer ışınların göz kamaştırdığı **psychedelic** bir uzay içinden boyun kırıcı bir hızla yolaldığını görürüz. Renkler bir **plazma** görüntüsü oluşturmaktadır. Bowman'ın ise gözleri kısık, yüzü son derece gerilmiştir. Tahta gibi «dümdüz,» tertemiz ve «boş» bir yüzdür bu. Dünyanın dışında, yalnız ve münzevi bir canlıdır artık. Bowman'ın «baklası» geldiği bu istasyonda galaksiyel bir biçimde görünen, ama Fransız Baroku biçiminde döşenmiş zengin bir yatak odasına çekilir. Gökteki yabancı «ebeveyn» Bowman üzerinde demin söylediğimiz simya işlemlerini burada yapar. Bowman kendini rahat ve güvence içinde hissetsin diye de, onun bir TV programında görüp belleğinde sakladığı bir piyesteki Barok dekorlar yeniden canlandırılmıştır, sanki. Bu odada Bowman'ın ayakta durduğunu görürüz, bir süre sonra. Saçları ağarmıştı. Bedeni uzay giysisinin içinde gitgide kurumakta, küçülmektedir. Yüzünde **prematüre** dönemin çizgileri belirmiştir yeniden.

Biraz daha sonra, Bowman'ın daha da yaşlı durumunu görürüz. Kamburu çıkmış, akşam yemeğini yemektedir. Bunamış, yaşlının yaşlısı bir Bowman'dır bu gördüğümüz. Tek bir şey düşünmektedir: oburca boyna birşeyler yemek ve yaşamak. Perdedeki görüntüye bakarken, sönen bir ateşin son közlerini karıştırıyormuşuz gibi oluruz. Birara bu ihtiyar Bowman kadehini alır, yere atar. Kadeh paramparça olur. Bu sırada akıl almaz bir sessizlik oluşur. Aynı anda, yavaş, düzensiz bir can çekişme hırıltısı duyulmaya başlar... Kamera yatağa geçer.

Yatakta Bowman'ın akıl almayacak kadar **ancient** (yaşlı, eski) bir **reincarnation**'dan (ölümden sonra yeniden doğuş) geçmiş hâli yatmaktadır sanki. Ölçüleri yarı yarı-

ya küçülmüştür artık. Bu Bowman'ın gökteki ebeveyni ile **fusion**'a (bütünleşmeye) geçeceği andaki (terminal moment) son durumudur. Bu sonul ve ereksel anda, yatağından kolunu çıkarmıştır. Ayak ucunda gitgide büyüyen, büyüyen **monolite** doğru elini uzatmaktadır hâlâ... Yeniden, önce Floyd'a, sonra da yeniden en baştaki durumu olan Aygözcüsüne dönüşüdür bu, ihtiyarladıkça küçülüp, büzülen ve **«prematüre»** durumuna dönüşen Bowman.

2001'deki «inançsız entellektualizm»den Uzay Savaşları'na...

2001'deki öykü kısaca bu... Simgesel düzenlemeleri daha da ilginç. Bir kere hemen belirtilmesi gereken bir özelliği var bu bakımdan: doğurmaya ve gebeliğe ilişkin sayısızsız denecek kadar çok gelecekçi dolaylı anlatımlar vardır. Mızrak görünümündeki «spermler» Uzay Hilton'una (döl yumurtası) girerler. **Keşif**, sürekli olarak hep yumurta benzeri «baklalar» doğurur. Ölen astronot Poole'nin, kurtarma baklasının robotumsu kollarına şefkatle yatırılması; Hal'in, çocuklarının nefes almasını önleyen bir Kötü Ana gibi, onların baklalarının hava musluklarını kapatarak oları hareketsiz bırakması bunu örnekler. Ayrıca, Bowman, kendini çok güçlü bir hava cereyanı oluşturacak biçimde «iştial» ettirerek (tutuşturarak), hava kanalından, yeniden **Keşif** uzay gemisine girer. Bilgisayarın bilincini bozarak yeniden-doğar. Başka bir deyişle, dünyadaki programlanmaya göre çalışmayarak kendisi için yararlı olmaktan çıkan makinalar sistemine bağımlılığından kurtulunca (gökteki bilinmez ebeveynin insan'a yapacağı ikinci yardım da, zaten, insansal niteliklerini yitirmiş teknoloji ve biliminden insanı özgürleştirmek değil miydi?) yeniden-doğması da çok ilginçtir. Bu yeniden-doğuş anından itibaren Bowman, rahimden çıkan bir bebekte olduğu gibi, özlem, ıstırap ve elem dolu bir geçiş (passage) yaşamaya başlar. Nitekim hemen az sonra da, daha önce değindiğimiz

Yıldız Eşiğinden geçmeye başlar. Eşik geride kaldıkça, bu kez (yeniden doğuştan itibaren) Bowman'ın geçişi geriye değil, ileriye yönelik bir geçişe dönüşür. Çünkü, bu geçiş yaşlılığın (senility) ardına geçiştir; ikinci çocukluğa geçiştir. Önlenmesi olanaksız bir geçiştir **bu. Daha yüksek biçimde bir symbiosis'e varıştır** bu geçiş.

Yatakta yatan, kuruyup büzülen figürün filmde tecessüs uyandırıcı bir biçimde sisler içinde gösterilmesi de ilginçtir. Bu sis bulutunun içinde —ya da ardında— Bowman'ın önce çözüntülendiği (dissolved), daha sonra da bir cenine (fetus) dönüşmekte olduğu görülür. Kamera, Cehennemdeki **Styx Irmağı** kıyılarında olduğu gibi, ölüm kadar karanlık monolit'e döner. Daha sonra ise, yeniden monolitten ayrılır ve kamerayla birlikte bir kez daha uzaya döneriz. Perdenin bir yarısında, uzaktan dünya görünür. Diğer yarısında ise, Cenin vardır. Bowman'ın yeniden cenine dönüşmesi, dev boyutlardaki ve rahim-biçimindeki dış uzayda olmaktadır. Filmin son görüntüsünden ise, ceninin Yıldız Çocuğa dönüşmeye başladığını anlarız. Belli-belirsiz bir yüz oluşmaktadır ceninin suratında. Bowman'ın bir kopyası olacaktır bu. Masum, lekelenmemiş, güçsüz ve Tanrıya olan teslimiyetinin verdiği huzur içinde yepyeni bir insandır görünen. Milyonlarca yıllık acıların kazandırdığı tüm gelişmeleri ile vardığı noktada bozguna uğrayıp, ilkelliğinde tanıdığı Tanrısına yeniden dönmeyi yeğleyen insandır son görüntüde gördüğümüz. Ve, günahsız ve mutludur bu insan!

Huşu veren görüntü düzenlemeleri içinde bu insan, yıldızlar boyu sürecek olan bu son gezisi bittiğinde, düşün ötesinde bir güç kazanacaktır. Geçmiş atalarını **yanlış-yapan insanlar** olarak yaratan Tanrıların onun elinden tutması ile bu yeni insan, zamanın rahminden artık ölümsüz bir varlık olarak yeniden doğmuş olacaktır. Bu «cenin insan,» kozmik bir alınyazısını yüklenmiştir. Işık yılları öncesi atalarını harekete geçiren Tanrılar, şimdi artık bu yeni insanı yaratmışlardır. Derin uzaylarda dilediğince gezinebilecek olan sınırsız bir özgürlük ve sınırsız bir huzur

içindeki **yalnız insandır** bu. Kubrick'in Uzay **Odyssey**'sindeki yücelttiği çözüm, binlerce yıllık uygarlık gelişmesinden sonra, insanın kendini Tanrısal-güce tam olarak teslim etmesi olmaktadır. Başka bir deyişle, daha önce belirttiğimiz gibi, McCharty döneminin filmi olan **Invasion of the Body Snatcher**'de bile kendisine umut bağlanmayan, eleştirilen füzyon fantazyası, 1960'ların sonlarında yapılmış bulunan **Uzay Odyssey**'sindeki **cynic** entellektüalizmin gizemciliğinde günümüz insanlığına önerilebilecek tek çözüm durumuna gelir.

Uzay Odyssey'sinde varılan bu gizemcilik, sıradan seyirci için, söyleyeceğini hâlâ «kapalı» söyleyen bir gizemciliktir. Bu gizemciliğin söylemek istediklerini hiç çekinmeden, açık açık söyleyebilmesi için, çağdaş dünyayı eleştirir gibi görünerek yanına çekeceği kitlelere «devrimi değil, varolanı sürdürmeyi ancak kendine hedef edinebilecek olan bireysel başkaldırıyı» benimsetmeyi üstlenmiş bir başka film olan **Yıldız Savaşları**'nı beklemek gerekmiştir. **Film Comment**'ten Arthur Lubow'un nefis deyişiyle, «bireysel başkaldırıyı... Heroism'i (kahramanlığı), tiksindirici tecimcilere ve ekinsiz (kültürsüz) toprak insanlarına karşı üstün-insanın güç ve iradesinin onurluğunu yücelten» bir filmdir bu. Ama «pragmatist (yararcı) bir kaçakçı olan Han Solo'nun yolunda» ilerleyerek» gelecekçi görünümünün ardında iflâh olmak bilmeyen bir gericiliğe varan **Yıldız Savaşları**'nın vardığı «son» ve bu «son» ile verdiği ileti, bu pis ve saçma dünyayı düzeltmekte «en fazla, parlamenter monarşiye izin var» olur. **Yıldız Savaşları**, incelememizde ele alacağımız son film olacak. Şimdi bu filmi görelim.

Yıldız Savaşları : Eroik, nihilist, anti-modern.

Atilla Dorsay'ın da ..... tarihli **Cumhuriyet**'teki yazısında belirttiği gibi, 175 milyon dolarlık bir hasılatla sinema tarihinde rekor kırmış bulunan **Yıldız Savaşları**

«aydınca dudak kıvırma ile geçiştirilemeyecek» bir popüler sinema ürünü, «kapitalist sanatın kusursuz bir örneği,» bir «sinema olayı,» hatta toplumbilimsel bir olay» niteliğindedir. Gene aynı sinema eleştirmenimizin belirttiği gibi, «gerçeklerden cüzzamdan kaçar gibi kaçan» bu film, ilk bakışta ideolojik yanı yokmuş gibi görünse de, filmsel yapısından ve anlatım üslûbundan gelen birçok öğeler aracılığı ile, yapımcısının amacı salt para kazanmak gibi masum bir amaç olsa bile, bu amacı aşan ve güçlü ideolojik yanı ağır basan bir film. Tiplemelerinden kazandığı grotest görünümü; serüven filmlerinden seyircinin alışık olduğu bildik sahne düzenlemeleri (loş köşelerdeki «şüpheli kişiler,» caz yapan orkestra, kabadayılar, vb...) ile alışılmış bir güldürü filmi gibi görünen **Yıldız Savaşları**, kötülüğe karşı çıkan karakterin güce tapınan yalnızlaşmış bir erkek kahraman oluşuyla, bu karakterin bireysel savaşçılığı ile; insan ilişkilerinde «şövalyece davranabilme» olanağının hâlâ varlığını sürdürmekte olduğu boş inancı gibi Amerikan tecimsel sinemasının beylik ideolojik öğeleri aracılığı ile etkin bir ideolojik yan kazanıyor. Bu yanı ile de film olarak, düş gücüne alabildiğine zorlayan uzam ve zaman düzenlemeleri içinde bile, bugün yaşanan modern toplumu, bu toplum içindeki verili yaşama üslûbunu ve bu yaşama üslûbunu haklılaştırıp tutarsızlığa kavuşturan etik'i olumlayan edilginleştirici bir fantazya oluyor; tecimsel popüler sinemadaki ideolojik yerini alıyor.

Kitlelere bu denli başarı ile erişebilmiş bulunan; yaşanan hayatı olduğu gibi vererek, hiç belli etmeden, damla üstüne damla akıtarak bugünkü yaşamın etik'ini pekiştiren bu endüstriyel popüler fantazya ürününü incelememiz birçok bakımlardan ilginç olacaktır.

Filmin Öyküsü.

Çok, çok eskiden bir zamanlar şimdi bizim bilmediğimiz bir yıldız sisteminde insanların bireysel değerlere bağlı, onurlu ve şövalyece yaşayabildikleri bir toplumsal yaşam varmış.. Gezegenler arası bu sistemde, daha sonrala-

rı, bir diktatör çıkmış. Şövalyelerden biri bu diktatöre kapılanmış. Diktatörlük kurulmuş galakside.

Yüzü kara bir demir maske ile gizlenen bu diktatör yaşlanmış bir generaldir. Bireysel değerlere dayanan toplumsal yaşamın yerine, bu «kötü güçler» şimdi artık Kötüler İmparatorluğunu kurmuşlardır söz konusu galaksi-de. Yardımcısı ise, goril kılıklı bir şövalye olarak görünmektedir. Bireysel değerlere bağlı eski günlerdeki şövalyece yaşama ihanet ettiği için goril görünümüne girmiş gibidir. Bu iki «kötülük» simgesi güçlü kişi, temsilcisi oldukları diğer kötülük güçleriyle birlikte bütün soylu, onurlu ve bireysel değerlere bağlı kişileri yenilgiye uğratmış; büyük bölümünü kıyımdan geçirmiş; evrene egemen olmuşlardır. «İyilerin» başındaki soylu Prenses Leia'yı ise İmparatorluk harekat merkezi yaptıkları ve her yanını kalın çelik zırhlarla donattıkları kendi harekat merkezleri olan yapay gezegende, yanlarında hapse atmışlardır.
Demokrat güçlerin kılıç artıkları ise, diktatör konumundaki yaşlı general ile onun sağ kolu olan hain Kara Şövalyenin kendilerine üs yaptıkları bu İmparatorluk merkezinden çok uzaktaki Tatooine gezegenine kaçıp sığınmışlardır. Bu gezegende, yenilgiye uğramış demokrat şövalyelerin yanısıra, siyasete karşı hiç ilgi duymayan biri de yaşamaktadır: filmin «kahramanı» Luke Skywalker. Bu genç, diktatöre karşı savaşta ölmüş bulunan şövalyelerden birinin oğludur. Ama bunu bilmemektedir. Tatooine gezegenindeki amcasının çiftliğine sığınmıştır. Çiftlikte çalışan iyi bir makina tamircisidir. Hayatta tek ideali ise okuyup birgün mühendis olmaktır!

Kötüler İmparatorluğunda yaşam böyle sürüp giderken, bireysel değerlere bağlı insanlar ve onların başındaki soylu Prenses Leia boş durmamıştır. Güzel Prenses, kendisinden gizli bilgileri demokratlara ileteceği için kuşkulanan diktatör ve Kara Şövalye tarafından tutuklanmadan önce diktatör olan yaşlı general kurusunun ve Kara Şövalyenin egemenliğine son vermek için, Galaksi İmparatorluğunu ortadan kaldıracak formül ve planları **C3 PO**'rümuzu ile

de çağrılan Artoo Detoo adlı sevimli robotun belleğine kaydetmiştir. Prenses tutuklandıktan sonra işte bu robot ve arkadaşı olan ikinci robot Threepio demokrat güçlerin sığındıkları Tatooine gezegenine inecekler ve orada Prensesin tarif ettiği yaşlı şövalye Obi-Wan Kenobi'yi bulacaklardır. Ondan, kendilerini demokrat güçlerin savaşçı pilotlarının yaşadığı binlerce ışık yılı uzaklıktaki demotratların savaş üssüne götürmesini isteyeceklerdir. Böylece, demokrat güçler yeniden karşı-saldırıya geçecekler ve Galaksi İmparatorluğuna son verip bireysel değerlere dayanan eski dünyayı yeniden kurabileceklerdir.

C3 PO ve öteki sevimli robot, gerçekten Prenses Leia'dan aldıkları talimatla yüklü olarak Tatooine gezegenine inerler. Fakat çaldıkları şeyleri ona buna satarak geçinen gezginci cüce serserilerin eline düşerler. Olumlu bir rastlantı sonucunda bu serserilerden çiftlikteki Luke Skywalker tarafından satın alınarak kurtulurlar. Ama tam o sırada Tatooine gezegeninin yerli halkı olan vahşilerin saldırısına uğrarlar.. Gene olumlu bir rastlantı sonucu, bu belâdan da dünya işlerinden elini eteğini çekmiş yaşlı bir adam tarafından kurtarılırlar. Bu adam ise, gene mutlu bir rastlantı sonucu, aradıkları Obi-Wan Kenobi'dir!

Prenses Leia'nın sevimli robot Artoo Detoo'yu Galaksi imparatorluğunun diktatörlük harekat merkezini yıkıp yokederek bilgilerle birlikte gönderdiği ve kendisinden yardım istediği Obi-Wan Kenobi demokrat güçlerin eski komutanı bir başka yaşlı generaldir (bütün generaller kötü değildir). Böylece, Prenses Leia'nın istediklerinin bir bölümü olmuştur. Ama, bu ikinci general kurusun da savaşarak güç-takat kalmamıştır. Obi-Wan Kenobi, bu nedenle, gizli bilgileri demokratların üssündeki karargâha eriştirme görevini kendisinin üslenemeyeceğini söyler; görevi siyasetle hiç ilgilenmeyen ve dünyada mühendis olmaktan başka şey istemeyen genç ve bakir Luke Skywalker'a aktarmak ister. Luke'a, onun babasının da diktatör Dart Wader tarafından öldürülmüş demokrat şövalyelerden biri olduğunu söyler. İlerki sayfalarda yeniden deği-

neceğim gibi, sanki Luke'un ikinci kez yaratıcısı, manevi babası olur. Onu «göreve çağırır;» Luke'u demokrasinin «çağrı almış» savaşçısı, misyoneri yapar. Şimdi artık bütün sorun Tatooine gezegeninden demokratların üssüne kadarki uzun yolu Luke'un nasıl aşabileceğidir... «İyi general» Obi-Wan Kenobi, Makyavelist bir politika ile buna da çözüm bulur. Gezegenler arası ticaret ve kaçakçılık yapan tacir Han Solo ile anlaşır. Han Solo hem bir kaçakçı ve tacir, hem de son derece yetenekli bir tek kişilik uzay gemisi pilotudur. (Gezegenler arası savaşlarda da zaten şövalyeler ışın kılıçları ve bu tek kişilik uzay gemileri ile donanmaktadır!) Anlaşma sağlandıktan sonra, Obi-Wan Kenobi, Luke'a babasının bu ışın kılıcını takar. Yüklüce bir para verilir kaçakcı Han Solo'ya ve Luke yola çıkarılır.

Fakat işin en başından beri tetikte duran ve Prenses Leia'nın bu gizli bilgileri demotratların karargahına ulaştırmasından kuşku duyan diktatör Dört Wader ve Kara Şövalye de boş durmazlar. Han Solo ile Luke'u uzay gemilerini elektronik tekniklerle yakalayıp, zorla, Galaksi İmparatorluğunun harekat merkezi olan üslerine indirirler. Han Solo'yu ve Luke'u tutuklarlar... Ne var ki, birbir serüvenden sonra Han Solo ve Luke bu diktatörlük harekat merkezinden kaçmayı başarırlar. Üstelik, Güzel Prenses Leia'yı da kurtarıp yanlarına almışlardır! Han Solo, Luke ve Prenses demokrasi güçlerinin karargâhına erişirler. Şimdi artık, genel bir karşı saldırı ile, Galaksi İmparatorluğunu ele geçiren bu «kötü.ük» kuvvetlerini ortadan kaldırmak ve «eski, mutlu, bireysel değerlere bağlı» alışılmış dünyayı yeniden kurmak kalmıştır önlerinde, yapılacak iş olarak...

Genel karşı-saldırı başlamadan önce Luke Skywalker amcasının çiftliğinin bulunduğu Tatooine gezegenine uğrar. Her tarafın yakılıp yıkıldığını, yakınlarının öldürüldüğünü görür. Bu arada, onu yeni kimliği içinde ikinci kez dünyaya getiren manevi babası Obi-Wan Kenobi'nin de öldürülmüş bulunduğunu görür. Obi-Wan Kenobi'yi de, Dart Wader ve onun Tatooin'e beklenmedik bir saldırı dü-

zenleyen hücum kıt'aları katletmiştir. Obi-Wan Kenobi, son cenginde Dart Wader'e bir kez daha yenilmiştir. Ama, Luke skywalker'un tam bir demokrasi şövalyesi olduğunu bilmekte olduğu için mutlu ve gamsız bir ölüm olmuştur bu...

Bütün bunları gören Luke Skywalker yakınlarını yitirmiş oluşundan uzun boylu bir üzüntü bile duymaz! Görevine adamıştır kendisini!... Yakınlarını yitirmiş olmak, kendisini görevine daha bir rahatlıkla vermesi yolunda oluşmakta bulunan kararını kolaylaştırmaya yaramıştır sanki (bu konuya da ilerki sayfalarda yeniden değineceğim.)

Luke Skywalker, Tatooine gezegenindeki bu son durumu gördükten sonra Galaksi İmparatorluğuna karşı başlatılan genel saldırıya katılmak üzere uzayda yola çıkar. Bu sırada ise, diktatör Dart Wader'in uşağı hain Kara Şövalye demokratların bütün şövalye pilotlarını uzayda birer birer yakalamış, yenip öldürmüştür. Artık Kara Şövalye de son cengine hazırlanmaktadır! Luke'un peşine düşmüştür. Uzayda Luke'un tek kişilik savaş aracını (heroik çağdaki cenk arabalarını; ya da, daha doğrusu Romalı soylu cengaverlerin savaş arabalarını hatırlatan bir sahnedir bu; çünkü heroik çağda cengaverler savaş arabalarını yalnızca savaş alanına gelinceye kadar binmek için kullanırlardı) aramaktadır... Bu galaksiler çağı savaşlarında ise mertlikten de öteye, yenmek ya da yenilmek tek kişilik uzay aracını iyi kullanmaya bağlıdır. Bu işte ustaların ustası olan kaçakçı ve tacir Han Solo ise genel saldırıya katılmayı kabul etmemiş, bir köşede sonucu beklemeyi yeğlediğini söylemiştir... Neyse ki, son dakika da kaçakcı ve tacir Han Solo bile «imâna gelir» ve Luke'u Kara Şövalyenin elinden kurtarır. Demokrasi güçleri son dakika diktatörlüğün Galaksi İmparatorluğunu yıkar; eski, alışılmış ve soyluların baş tacı yapıldığı «demokrasi» dünyasını yeniden kurarlar. Fakat bu «meşruti monorşi»dir artık!...

Kara Şövalye ise, Luke Skywalker'in verdiği ceza

ile sonsuza kadar tek kişilik uzak aracında yalnızlığa mahkum edilir...

...

Yıldız Savaşları'nın öyküsü budur kısaca. Hollywood sinemasından alışkın olduğumuz Nazi subaylarını çağrıştıran tipler, kovboy filmlerinden bilinen sahneler ve Sosyalizmi temsil eden «olumsuz» tiplerle oldukça gelişkin ve rafine bir ideolojik kodlamaya da sahiptir film.

Şimdi de, **Yıldız Savaşları** filminin dünyaya (şu yaşadımız dünyamıza) nasıl baktığını; «yüksek sesle» hiçbir ideolojik söylemde bulunmadan verili toplumdaki etik'i kendine temel alarak heroik, nihilist ve anti-modern bir ideolojik nasıl içerik kazandığını incelemeye çalışalım.

Yıldız Savaşları'nın Dünyamıza Bakışı

Yıldız Savaşları, belki film olarak, sinema sanatı olarak fazla ciddiye alınmayabilecek bir film. Ama popüler türden bilim-kurgunun dünyaya bakışındaki gelişmeleri yansıtan bir film olarak bizim açımızdan büyük önem taşıyor. Onun için üzerinde genişçe duracağız.

Yıldız Savaşları, Arthur Lubow'un değerlendirmesi ile, içinde kovboy filmlerinden, resimli romanlardan, Tarzan filmlerinden devşirilmiş birçok öğenin serbestçe birarada getirildiği bir film ve «erkekler için yapılmış bir film.» Teknolojiyi eleştiriyor. Ama çağdaş teknolojinin tek tek araç-gereçlerinin, silahlarının karşısında tapınmacı bir hayranlık duyuyor. Romansı çok kısa. Düşündürücü ve derinlikli bir yanı da yok. Fakat serüven temposu hiç düşmüyor. **Heroic** nitelikte bir sürü öğeler barındırıyor içinde. Ultra-modern giysiler içinde anti-modern bir iletisi (mesajı var. Biçimindeki şıklığı da, aslında, bu zıtlığından ortaya çıkıyor. Felsefesi ise, madde ile ruh arasındaki çatışmada ruhtan yana. Güçlünün güçsüzler üzerinde

buyruklayan olma durumuna gelmesini onaylamaktadır. Tarihi, güçlü kişilerin yaptığını söylemektedir. İnsanın bağlanabileceği en üstün değerin Yaşam Gücü (elan vital) olduğunu savunmaktadır. Bütün bunlar Eflatun'dan Spengler'den gümüze kadar bilinen şeyler!...

Konusu, **iradenin zaferi** olduğundan, Tarih anlayışı da buna denk düştüğü için söyledikleri, savundukları **Volkische Beobachter** ile aynı oluyor. Ya da, **Michael** adlı romanında «Zaferi elde eden ordular değil, ordulardaki kişilerdir» diyen; bir konuşmasında ise, «Tarih, bir'den çok sayıda ve erkekçe alınmış kararların bir sekansıdır» diyen Joseph Goebbels'in ileri sürdüğü **heroic** görüşlere tıpa tıp denk düşüyor. Kuşkusuz, bu denk düşmenin, **Yıldız Savaşları**'nın yöneticisinin, Goebbels'in kişiliği ile her alanda, her konuda aynı görüşte oluşundan ortaya çıktığını söyleyemeyiz. Denk düşme, belki de, 1920'lerden itibaren yoğunlaşan, kökenleri ise 19. Yüzyıl ikinci yarısının başlarına kadar giden Alman İdealizminin ve Alman Romantizminin türettiği mistik, usdışı, **heroic** ve anti-modernist sanat, felsefe, bilim ve siyaset kültürü geleneğinin, günümüzün Batı toplumlarının bu en gelişkininde de epey bir süredir önem kazanmaya başlamasından ileri geliyor. «Amerikan düşü,» «Amerikan yaşam biçimi» kendini oluşturan ve haklılaştıran koşullardan yoksunlaşmaktadır. Birçok toplumbilimciye göre, günümüzde. Amerikan toplumunun kendini yeniden-biçimlendirmesi gerektiği, artık, Daniel Bell'i ile, Paul Piccone'si ile, C. Wright Mills'i ile Alvin Gouldner'i ile, birçok düşünür tarafından, açık açık söylenmektedir. Bunun için çok geniş yol-yordam tartışmaları yapılmaktadır. Geniş kitleler ise, bu arayışa yönelmemiş olabilirler. Ama, bu tür filmlerin yapımcılarına filmlerini «pazara» çıkarmadan önce güvence veren bazı siyasal kültür değişimlerinin epeyce belirginleştiği niye söylenemesin.

Filmde, silâh en sadık dosttur. Makina, artık, «öldürücü silâh» olmuştur. Ama başkaldırı (devrim değil) zayıfladığında silâha güvenmektense, kişideki **Yaşam Gücüne**

ve **ergil kişinin erkeksi-gücüne** (virility) güvenmek daha doğrudur, denilmektedir. Erkekler için yapılmış bir film olduğundan, **erkek** filme göre, Tarihin karşısında bile tek başına bir insan olarak kalmayı bilen; kendinden başkalarından birşey beklemeyen yalnız bir erkektir. İnsan'ın yüklenemeyeceği kadar ve yüklenmesi gerekmediği ölçülerde sorumluluklar yüklenmesi ileri sürülen film de direnmeyi birbaşına kişiler, «kahraman-kişiler» yapabilir denmektedir. Ergilci bir siyasal kültür içinde toplumsallaştırılmış bulunan; astları karşısında ergil, üstleri karşısında efemineleşmiş bir insan olması istenen «çağdaş kitle toplumu erkeği»dir bu Tarih'i yaratması beklenen kahraman. O, ne bir sınıftır; ne de başkaları ile birlikte eylemde bulunmayı benimseyip onayabilecek bir toplumsallaşmış insan!... Tarih karşısındaki tavrı işe, idealist (ülkücü), romantik, ve **heroic**'tir. Ne var ki, basit bir filmmiş gibi görünmesine karşın, filmin akıllıca yaptığı tek bir iş var: film de «comics» türündeki yalınç, düzeysiz ve klişeleşmiş sözlere dayanan anlatıyı, görüntülerinde zenginleştirmesi. Yani, filmin sonunda Luke, Han Solo, Wookie Chewbacca, hepbirlikte, madalyalarını almak için geçit töreninin yapıldığı yolda ilerlerken, Leni Rienensthl'ın yaptığı **İradenin Zaferi** filmindeki Nuremberg Anıtına doğru ilerleyen Hitler, Himmler ve Lutnin görüntülerine bir çağrışma yaptırarak, kendi **heroic** tavrının altına bir **kuşku notu** düşmekte olması! Böylece, filmin genelindeki özgürleştirici olmayan fantazyanın gerçek niteliğinin yeniden örtükleştirilmiş olması. Fantazyanın, tüm bir film boyunca «haklılaştırıldığı bölüm bölüm fantezilerin yaşamın gerçekliğine ters düşmekte olduğunu algılamamız için gereksindiğimiz uyanıklığın son anda bizden esirgenmesi. Başka bir deyişle, filmin kendi yapısındaki anlatının bir «şaka» sayılması gerektiği filmin sonuna kadar hiç anımsatılmıyor. Gerçekliği anlamaktan kaçınma eğilimi kazandırılmış olağan seyircilerin film boyunca yakınlık duyabilecekleri birçok yanlış anlatılar, bir başınalığı içindeki seyircinin kendi dünyasına ilişkin kendi yanlış ya da eksik açıklamalarını meşrulaştırdıktan sonra,

anlatılanların gerçeklik karşısında olsa olsa bir «şaka» sayılabileceği anımsatılıyor. Ama bu şaka, o noktaya gelinceye kadar kullanılan «popüler» anlatımdan hemen uzaklaşılarak, ancak belli bir düzeyde sinema kültürü ve onun da dışında, belirli bir siyasal kültür (ekin) edinebilmiş olanların «algılayabileceklerini» bir simgeleştirmeyle anlatılıyor. Bu ise, eleştirilen bir reel-dünya karşısında şaşırmış ve ürkmüş bulunan çağdaş kitle toplumu insanını (kişisini) «aydınlatmak» olmamaktadır! Onu, korku ve kuşkularının herkese yayılmış şeyler olduğunu söyleyerek kısmen rahatlatmak, kısmen de «onun bilinçsizliğinin sırtından yapılmış bir sanatla» sanatsal üretimde bulunmak oluyor. Enddüstriyelleşmiş bir sanatın, tüketicisini, kendisi ve kendisinin işlevini belirleyen toplumsal sistem için **clientile** dönüştürmekten başka bir motifle hareket edemeyeceğini ileri sürenleri haklılaştıran bir durum oluyor bu durum. Yani, filmin seyircisine izlediği filmdeki öykünün tam bir «fantazya» olduğunu son anda ve çok kapalı bir dille söylenmesi bu kuskumuzu haklılaştırıyor. (14)

Filmdeki Obi-Wan Kenobi tam bir **Ubermensch**'dir. Gücü, «iradenin gücü»dür. Direnişi, kişiseldir. Ardındaki inancı, güçlü olan değiştiğinde, egemenlik ilişkilerinin de yeniden belirlenebilecek oluşudur. Başka insanlarla eşit yetki, sorumluluk ve olanak sahibi olmak değildir. Bu bir devrim değil, bir «başkaldırıdır.» Sınırlıdır. Burjuvazi, bu bireysel direniciye ve bireysel direnme felsefesine göre çağdaş insana ket vuran, aptallaştırıcı bir toplumsal yaşamdan öteye birşey getirememiştir. Luke, tıpkı Hitler gibi, tiksinti duyduğu tecimcilerin dünyasında huzuru kaçmış, dikiş tutturamamış bir **yeoman** çocuğudur. «Kültürsüz» toprak insanlarının arasına dönmekten ise korkmaktadır. Kala kala, barbar, çirkin ve kokuşmuş bir reel-dünyaya karşı Güc'ün şerefini ve haklılığını tek başına savunmak, yüceltmek kalmaktadır onun için. Yanına toplayabildiği ise, Obi-Wan'ın çevresinde bu iş için kendilerini feda etmeye «dünden hazır» burjuvazinin en alt kesimlerindeki

«döküntüler» ve yitikler olmaktadır. Mamonlara karşı direnmekten sözeden ve idealizmin gerçekte hayâli karıştıran mantığı içinde kentsoylu dünyasına karşı, kentsoylu sınıfın dünyasının varoşlarında kalmış, bu güçlüler dünyasının içinde dikiş tutturamamış kesimlerden devşirilmiş hırçın, eziklik içinde, edilgin, zalim ve hastalıklı kesimler olmaktadır dünyaya bir başına başkaldıran «kahramanın» etrafına toplayabildikleri.

Obi-Wan'a göre «galaksiyi birarada tutan» bile güçtür. Bergson'un «elan vital,» ya da Jung'un «ortak bilinçaltı» dediği de zaten budur. Nazilerin, «doğadaki en temel nitelikteki birlik, yaşayan tüm şeylerin arasındaki sonulereksel (ultimate) karşılıklı bağıntılılıktır» dedikleri de budur. Filimin felsefesine göre, büyük bir **güç** elde etmek için yapılması gereken tek şey, Güç'e engel olan şeyleri ortadan kaldırmaktır. Darth Vader gücünün sonsuz olduğunu söylerken, «bir gezegeni yoketmek **Gücün** sadece küçük bir görünümüdür,» der.

Darth Vader, kendisine başkaldırılacak olan İmparatorluk galaksisindeki yaşamda kendisine önem verilmez olmuş, astımlı, eskimiş bir peygamberdir. Teknokratlar, eskimekte olan dine karşı, artık bilimi yeğlemektedirler.

Pragmatist biri olan kaçakcı Han Solo ise, «başkaldırıcı sınıfın» bugünkü dininin nasıl yeniden biçimlendiğini çok daha iyi görebilmektedir: «Hokey dinlerinin, ya da ancient dinlerin, şöyle güzel bir narkotik karşısında artık ne hükmü olabilir!»

Ölü Yıldız ise çağdaş bilimin en büyük başarısıdır. Gerçekte, Güç'ün iktidarınca bu duruma indirgenmiştir. Luke, **Ölü Yıldız**'ı patlatıp yok ettiği sırada, Lubow'un ilginç benzetmesi ile, «Pentagon'a taş atan köktenci gençlere benzemektedir. Başkaldırı, gençlerin yaşlılara yöneltiği bir protesto olarak sunulmaktadır. Oysa, gene Lubow'a göre, «eskiye, böyle, bireysel ve **heroic** karşı çıkışı Goebbels de onamaktaydı.» Luke'un **Ölü Yıldız'a** «sızması» ise, **Ölü Yıldız**'ın savunma sisteminin sadece makina-düşmanlara göre programlanmış olması sayesindedir. Kahramanlara

karşı ise, bu savunma düzeneği eksiktir; eksik donatılmıştır. Böyle birşeyin olabileceğini tasarlayamamıştır **Ölü Dünya**'nın egemenleri. Kendileri **heroic** tavırdan uzak oldukları için bunu düşünememişlerdir. Ama, bu «sızma» bir «çıkış yolu» olabilir mi?

Luke, **Ölü Yıldız**'a onu bombalamak için sızdığında, kutsal «mürşidi» Obi-Wan'ın sesini duyar içinde: «Bilgisayarları bırak, beni dinle, bana güven. Bilinçli varlığını dinle. İçgüdülerinle hareket et. Gözlerine güvenme, gözlerin seni aldatabilir... Duygularınla bul...» Luke, **Yıldız Savaşları'nda** günümüzün kitle toplumu insanına hergün reel-yaşamında da sunulan bir yanlış öneriyi sınamaktadır, kısacası... Ve bu yanlış siyasal felsefe, **Yıldız Savaşları'nda** başarıya erişebilen bir felsefe olarak gösterilir. Luke, bilimden hem daha kutsal, hem de daha «etkin» bir yol ve yönteme inanır «mürşidinin» dediklerine uyarak ve ona duyduğu sevginin rehberliğiyle atar bombayı Varolan Dünya'nın en can alıcı yerine (şaftına). Üstelik bu **salt yıkımdan** sonra, uygarlık, nihilistlerin bu yengisi ile kendini sürdürme olanağı bulur.

Görülüyor ki, fütüristik (futuristic) görünümünün altında onanmaz bir gericilik vardır filmin felsefesinde. Böylece, korku türünde ve bilim-kurgu türünde yaygın olan bu en önemli ikili yapıyı bu film de paylaşır. Eleştirici bir görünüm içinde yenilgicilikten başka birşey getirmeyecek; dolayısıyla, reel-olan'ı giderek artan sızlanma ve homurtulara karşın erişilebilir tek yaşam biçimi olarak benimsetecek yanlış bir yaklaşımı vardır **Yıldız Savaşları'**nın. Filmin çağdaş yaşama ve çağdaş bilime duyduğu karşıtlık da, bunları aşmak isteyen, bunları aşabilecek bir tutumdan değil, gizemciliğe (mistisizme) yönelik bir tutumdan kaynaklanmaktadır. Filmdeki karakterler bile gerçek insan değildir. Tüm karakterler makinalardır. Bu nedenle, anti-teknolojiktir. Çünkü film, önemli bir sorunu ele alırken gösterilmesi gereken özeni hiç göstermeden, günümüzdeki durumu içinde ardındaki gerçek nedenleri hiç anımsatmadan, yaşadığımız herşey için bilime saldırmaktadır.

Mistisizme ise, şükran şarkıları söylemektedir. Bu antimodern tutum, Nazi **myth**'inin ta kendisidir. İkisinin felsefeleri de aynıdır. Nazi kahramanlık anlayışı da, **kendini feda etmek** ve **gizemcilikten** oluşmaktadır.. Lubow'un deyişiyle, «Eskinin bilinen **Liebfraumilch**'i yeni şişeye doldurulunca etkili bir narkotik olabilmektedir» filmde. Sanılır ki, Galaksi İmparatorluğuna karşı başkaldırıcı, gizemsel bilim-düşmanı, us düşmanı Luke başarı kazanacaktır, kazanabilecektir. Bir tür kovboy ya da bir Tarzan; yahut da bir eskimiş peygamber kalıntısının müridi» ya da Tanrılaşmış Üstün-İnsan olan Luke, İmparatorluk Hücum Birliklerine karşı ipnotik bir biçimde bakışlarını çevirdiğinde **Ölü Dünya** yıkılıverecektir... Yıkıntıdan ise yeni, mutlu, esenlikle, özgürleşme açık ve faziletli bir başka dünya çıkıverecektir, oluşuverecektir!...

George Lucas'ın filmini inceleyen bir başka eleştirmen olan Terry Curtis ise, **Yıldız Savaşları**'nda «aptallıkla saçmalığın birarada yeraldığına» vurguda bulunuyor. «Toptan tutarsız bir film,» diyor filme. Başkaldırıcıların tarafı mı, yoksa İmparatorluk yandaşları mı kazanacaktır? Birbirinin gezegenini önce hangi taraf yokedecektir? Buna verilen yanıtta Luke ile Vader bir satranç oynamaktadır sanki. Üstelik, Curtis'e göre, bula bula, Luke'un elinden tutacak adam olarak narkotik felsefenin savunucusu kaçakcı Han Solo'yu bulmuştur yönetmen George Lucas!

Yıldız Savaşları'nın, Terry Curtis'in belirttiği (ama günümüz toplumlarındaki toplumsallaştırma kurumlarının rollerinin ve önemlerinin değişmekte oluşu açısından kazandığı anlamı açıklamadığı) bir diğer önemli yanı da, aile kurumunun geçirdiği değişikliği apaçık ortaya koyması; aile kurumuna, alışılagelmiş kalıpların çok dışında, ailenin reel-durumdaki yeri oranında yer verebilmesidir. Gerçekten, yakın onyılların çağdaş toplumların siyasal kültürüne getirdiği bir yeniliktir toplumsallaşma kurumlarının yer ve önemlerindeki değişme ve toplumşallaşma olgusunun gitgide daha bir yoğunluk ve yaygınlık kazanmakta oluşu. (Bu konuda, Tim Luke'un **Yapay Negativite** incelemesine bakılabilir.)

Filmde Luke çölden geldiğinde, «hukuksal ana-babasının,» o yokken olan İmparatorluk güçlerinin baskınları sırasında katledildiğini öğrenir. Yokolmuşlardır. Ama üzülmez bu duruma. Ailesi kalmamıştır. Bu, çağdaş toplumda en üst konumdaki sınıf ve katmanların dışında, diğer sınıf ve katmanlarda gitgide yaygınlaşan bir olgudur. Aile, artık yaşam-sürdürme uğraşında kişinin istek ve gereksinmelerini karşılayabilecek olanakları bizzat kendisi sağlayabilen bir kurum olmaktan çıkmaktadır. Kişinin, reel-toplumda karşı koyamadığı, ses çıkaramadığı, karşılarında «yüksek sesle konuşamadığı» toplumsal ilişkilerindeki insanlar ve kurumlardan sonra akşamları içine çekildiği, sığındığı, içinde başka insanlara kendi dertleri hakkında «sızlanabildiği» insanlar bulabildiği bir iç-uzama indirgenmektedir. Luke'da ailesini yitirdikten sonra, Obi-Wan'ı hem ana, hem baba sayar yitirdiklerinin yerine. **Heroic** bir bakış (tutum) kazanır; «Tarihi» yeniden anlamlandırır! Ama, ikinci ebeveyni olan Obi-Wan'ın ikincil toplumsallaştırmasından geçerek yapar bu işi... (Tıpkı, yitirdiklerinin acısını bastırmak için sinemanın, popüler muziğin, popüler ikonolojinin, popüler kitle basınının arınmaya yönelik sızlanmalarının, bireysel homurtularını, edilginlik yansıtan cilvelenmelerini ve nihilistik radikalliğini (nihilistik köktenciliğini) paylaşan ve kendinden başka herkesi kendi durumunun nedeni sayıp «kitle» diye adlandıran çağdaş kitle toplumu **kişisinin** yaptığı gibidir Luke'un bu durumu. Tükenmiş ve demode olmuş bir **düzen-aracı** yerine, daha etkin, daha etkin, daha esnek bir başka **düzen-aracı**'nı «ebeveyn» olarak oynamak. («Kitle toplumu» kavramının bu yanı ile ilgili olarak Raymond Williams'ın **Culture and Society: 1980-1950** başlıklı kitabına bakılabilir.)

Luke, Obi-Wan'ın yolunu izlemeye karar vereceği sırada, birara, bu yolu izlerse «halalarını» filân da yitirmek zorunda kalacağını düşünür. Ama sonunda, herkesi ve herşeyini tümden bırakır ve bir «kovboy» gibi **yalnız adam** olmayı onar. Aslında, ailesinin ölümü Luke'un almak durumunda bulunduğu bu kararı güçleştirmiş de değildir.

Çünkü, toplumsal konumu onu böyle bir karara zaten getirmek üzeredir. Ailesini birden bire öldürülmüş görmesi, içinde duyduğu ve bir yanı giderek güçsüzleşen ikirciliği daha kolay gidermesine yaramış olmaktadır. (Bu da çok ilginç bir yanı filmin. Çağdaş toplumdaki sorunlarımızın, bize zor gözükseler bile, alınabilecek siyah-beyaz niteliğindeki kararlarla çözümlenebileceğini; bunun için **İyi ve Kötü** arasında, biraz ince eleyip sık dokumayla alınabilecek kararların yeteceğini söylüyor **Yıldız Savaşları.**)

Şu sıralarda ileri toplumlarda yaygınlaşan —hattâ bazılarına göre, yaygınlaştırılmak istenen— bu tür değerlendirmeleri **Yıldız Savaşları**, anlattıklarının sonlarına doğru birbirlerine bağlaya, bağlaya açık-seçik bir siyasal felsefe durumuna da getiriyor. Filmin sonlarında Obi-Wan'ın aşıladığı inançla yola çıkıp, Han'ın «kuşağına oturan» Luke bu kaçakçı ve narkotikçi ile konuşuyor. İkisi birlikte, «Cumhuriyetin öldüğünü, Senatonun da yetkilerinin kaldırıldığını» söylüyor. «Dünya, kahramanları temel almalıdır.» Ayrıca, dünya bununla da kalmamalı, sadık bir biçimde Prenses Leia Organa'ya itaat etmeyi de öğrenmelidir. Yani, «dünya, en fazla parlamenter bir monarşi olmalıdır!...»

Bu siyasal felsefe için söylenebilecek şeyi, **Film Comment'ten** Terry Curtis şöyle söylüyor: «Yani, başkaldırı güçleri devrimin değil, restorasyonun peşindedir.»

Kısacası, korku filmlerinin —hatta dedektif öykülerinin— tersine, yüzeydeki tüm sinema tekniklerine, özel efektlere karşın hâlâ gelişkin bir tür olamayan bilim-kurgu filmlerinin en budalacası ve en ilkellerinden biri diye nitelendirilen bu film, reel- toplum karşısında çağdaş insana tutarlı bir yol göstermiyor. Bu konudaki eylem ve davranışlar için bilim-kurgunun henüz gelişkin bir yanıtının olmadığını söyleyenleri haklılaştırıyor. Fantazya dünyası olarak bile olsa, bilim-kurgu sinemasında, reel-toplumu asabilecek bir yaşam ve özgürleşmiş bir varoluş biçimi arayacak çağdaş insanın yolunu aydınlatacak eylem ve düşünce seçeneklerine hâlâ yer olmadığını gösteriyor. Filmdeki fantazya ütopyası bir fantazya olmaktan ne denli uzak ol-

duğunu gösteriyor. Popüler bilim-kurgu türündeki **bilimsellik** görünümün kalpazan işi (counterfeit) bir bilimsellik olduğunu; bu türün, bilimsel bazı bilgilerin bölük-pörçük yanyana getirildiği, bunlar arasındaki tutunumun ise bazı popüler inançlar, korkular, beklentiler ve düşlerle sağladığı bir tür olduğunu gösteriyor.

Popüler bilim-kurgu filmleri için son sözümüzün **Yıldız Savaşları** için söylediklerimizin olmaması gerektiğini biliyoruz. Gerçekten, bu konunun başka yanları üzerinde durmamız gerekiyor. İyi gişe yapan; yani, kapitalist sanayi toplumlarında hem egemen kesimlerin büyük ölçüde biçimlendirebildiği hegemonik ideolojinin kültürel öğelerini, hem de bağımlı kesimlerin hegemonik ideolojiyi benimseyen, benimser görünen, hatta karşı çıkan kendi ideolojik özelliklerini Alwin Goldman'ın deyişiyle, bazı yönden «bölgesel ideolojilerini» de biraraya getirip aralarında bir tümlük ve homojenlik oluşturan «pazarda» başarılı olmasını bilen bu türün içinde olumlu bazı yanların da yeralması gerektiğini unutmamalıyız. Bunu bulmak, konunun çok daha dikkatle incelenmesini, yeniden değerlendirilmesini gerektiriyor. Şimdi, buna yönelebiliriz.

Bilim-Kurgu Türünün Yeniden-Değerlendirilmesi

Bilim-kurgu filmlerinin kimisi Bronz Çağında, kimisi ise Uzay Çağında geçebiliyor. Kimisi yerkürenin merkezinde, kimisi insan bedeninin içinde, kimisi ise galaksilerde geçebiliyor. Kiminde uzayadamları, kiminde «canavarlar,» kiminde robotlar, kiminde kutsal varlıklar, kiminde de bunların hepsi birden, ayrıca insan görünebiliyor. Kısmen, çeşitli bilim dallarından bilgiler alınıyor; kısmen, kurgudan ibaret öğeler alınıyor ve bunlar biraraya getiriliyor. Ama, hepsinde salgın hastalıklar, kimlik yitirimi, homojenleştirim, kitlesel kırımlar, yokedilmeler, başka türlere dönüşümler vb... gibi ko·ku, endişe ve dehşet duygusu yaratan öyküler işleniyor. Kimisinde, Atom Çağını, kimisinde So-

ğuk Savaşı kimisinde ise McCharty Dönemini dolaylı olarak anlatan metaforlara rastlanıyor. Bunlar toplumların gerilim dönemlerine denk geliyor. Bilimsel görünen yanı ile insanların varolan toplum ve dünya karşısındaki inançsızlıklarını, kuşkularını, korkularını, umut kırıklıklarını; kurgusal yanı ile de, insanların çağdaş yaşamda erişebildikleri beklentilerini daha iyi bir yaşama yönelik, ama açıkça ve korkusuzca dile getiremedikleri umut ve beklentilerini yansıtıyor. Bunları yıldırmak çarpıtmak için bu tür öğelere içinde yervermekte. «Satış yapmak için» bunları «konu» olarak almak zorunda...

Bilim-kurgu türünün bir başka özelliği ise, dünyadaki gerilim ve yumuşama dönemlerine son derece koşut bir kötümserlik ya da iyimserliği yansıtmasıdır. Kitlelerin yerine (onlar adına) konuşan bir tür de olma durumundaki bu filmler, ister istemez, kitlelerin yaşamlarını etkileyen dünya siyasasındaki değişmeleri, kendi prizması içinden de olsa, yansıtmak zorunda kalıyor. Yansıttıkları ile kitlelere yakın gösteriyor kendini; onların kendi sorunlarına çözüm bulma girişimlerini «evcilleştirmek,» hatta ertelemek için «popülerleşiyor» (yaygınlaşıyor). Ayrıca, öte yandan, bilim-kurgu filmlerinin bu türü kendi içinde ikiye ayrılabilir gibi görünüyor. Varolan dünya karşısında bir kısmı **Ütopyan** bir tutuma sahip; bir kısmı ise **Distopiyan** bir tutuma sahip. Birinci kesimdekiler **reel-dünya** yerine, **geleceğin dünyasının** gelişini beklemekte sabırsız olan Ütopyan düşüncelilere sesleniyor. İkinci kısımda yer alanlar ise, içinde bulunulan dünyanın zaten kendisinin yitik bir dünya olduğunu, bugünkü dünyanın geçmiş dünyanın özlemini duymamıza neden olacak kadar değersizleşmiş bir dünya olduğunu; gelecekteki dünyanın ise, böyle bir dünya bugünkü dünyamızın ilerde alacağı durum olacağı için gelecekten de birşey beklenemeyeceğini savunuyor. Bu nedenle, bu tür filmlerde betimlenen «geleceğin dünyasının,» aslında, yalnızca bugünkü dünyaya yönelik bir «satir» olarak görülmesi gerektiğini söyleyen **distopiyanlara** sesleniyor bu ikinci kısımdakiler. Örneğin, Kubrick'in filminde

(2001 : A Space Odyssey) Amerikan toplumunun semptomu olan bilgisayarlar ve robotlar işlenmiştir. Hal'in ağzından, «yaşamınızı teknolojiye emanet etmeyiniz» denildiği için, bu film distopiyan nitelikte bir bilim-kurgu filmi olmuştur. George Lucas'ın 1973 yapımı **Yıldız Savaşları**'nda ise, sadık ve sevimli C3 PO ve R2 D2'ler, «teknolojiye güvenin» diyorlar. Özgürleştirici ve eleştirici değil, bugünkü reel-toplumun yaratabileceği gelecekteki dünyayı benimsetmeye yönelik ütopyan bir film oluyor bazı yazarlara göre. Bunun nedeni ise, bu filmin, insanoğlunun geleceğini umut kırıcı görmemesi; derin uzaydaki Üstün Aklın bir görevlisinin eliyle de olsa insanın dış-uzayda bir yerlerde yeniden-doğacağını (şimdiki insanal sorunlarından, yetersizliklerinden kurtularak ikinci kez doğacağını) söylemesidir. Bu ileti ise doğaötesel (metafiziksel) bir ileti olduğundan, varolan sisteme karşı direnmeyi değil, ondan sızlanmayı; kurtuluşu doğaötesel güçlerden beklemeyi önermektedir. Film, bu nedenle bir **submissive** fantazya filmi olmaktadır. (15) Ama bu, salt bir homojenleştirme savunularak da yapılmamaktadır.

Bu tür filmlerin bir diğer eksiklikleri de, bilimsel birçok çalışmadan yararlanmalarına karşın, yöneticisinin, sanatçılarının dünyaya bilimsel bir açıdan bakamamaktaki olağanüstü ilginç özellikleridir. Meliès, Fritz Lang ve Stanley Kubrick'in kehanetlerinin, bu yüzden olsa gerek çoğu yanlış çıkmıştır. En gülüncü, Aya inişe üç ay kaldığı günlerde Kubrick'in Mars'da yaşamın olup olamayacağı sorusunu, «yüzde elli olabilir de, olamaz da» diye yanıtlamasıdır. Mars'da bazı canlıların olabileceğini öylesine ciddiye almıştır ki, ünlü sigorta şirketi **Loyd of London** ile **Mariner IV** Mars'a iner de orada bir canlılar topluluğu görülürse filmi «batar» diye korkusundan büyük tutar da bir sigorta sözleşmesi yapmaya çalışmıştır. Kısacası, Bilim-kurgu türüne giren filmlerdeki tasarımlama bile bilimin, hatta bilim-kurgu romanlarındaki tasarımlamanın çok gerilerinde kalmaktadır. (Roman türünün ve okuma eyleminin farklılığından ileri geliyor bu durum. Kitap uygarlı-

ğından geçmemenin, bu tür filmlerden etkilenmedeki olası farklılıklarını da bizim için ayrı bir sorun durumuna getiriyor bu durum. Bu durum bir çelişkisini ortaya koyuyor bilim-kurgu filmlerinin, yapımları sırasında bilim kurumları, bilim adamları, en üst düzeydeki yetkili uzmanlar yardım etmektedir bu filmlere; ama bu türün sanatsal anlatımı yaşanan gerçekliğimizi aydınlatmak yerine, yaşamımızın «birbaşımıza» iken anlayabildiğimiz bazı alanlarını bile yeniden ve bilinçli olarak karartmaya gerçekliğin algılanmasını bozup gerçekliği gizemselleştirmeye ısrarla yöne'mektedir. Fritz Lang'a Herman Obert ve Willy Ley yardım etmişlerdir. Bu adamlar, daha sonra, Hitler'e U-2'leri yapan bilginlerdir. 1950'de Hollywood yapımı **Destination Moon**'da danışman bilgin Robert Heinlein idi. Günümüze doğru yapılan Kubrick gibi kişilerin filmlerinde ise NASA Projelerine katılan kurumlar ve araştırma merkezleri, şaşılacak kadar cömert bir biçimde, bilgi, araştırma sonucu ve geleceğe yönelik önkestirimler sunmakta, bu filmlere geniş yardımlarda bulunmaktadır. Ama bunlara karşın, sonuç, filmde bilimsel düşüncenin ısrarla yadsınması ve karalanması olmaktadır. Bu çelişkiyi açıklamak için ileri sürülen bir sava göre, bu durum, Bilim Çağında yaşadığı hâlde, kendi çağına Bilim Çağı demekten ürken çağdaş toplumlardaki egemen sınıf ve yöneticilerin, çok daha geniş bir alana yayılan nedenler yüzünden, antikleşmiş düşlere ve boşa çıkmış umutlara giderek daha yoğun biçimde gereksinmesinden oluşmaktadır. Bu filmler işte bu duyguları dile getirmek zorundadırlar **pazar**'da iş yapabilmek için. Ayrıca, çoktandır işlenen alışılmış «iyimserlik düşlerinin» reel-dünya karşısında inandırıcılığını yitirmesinin de bunda etkisi vardır. Bunların, reel-durum karşısında birer fantazya oluşlarının ayrımsanmaya başlaması yepyeni ve çok önemli bir sorunla karşı karşıya bırakmaktadır bu türü. Bilimin ve reel-durumun çok hızlanmış bulunan gelişmeleri karşısında şimdiye dek iyimser fantazya kurgulaması içinde yapılan ileriye dönük ön-kestirimlerin ardı ardına yetersiz ve yanlış çıkması, bu tür

fantazyaların açıklanması iyice güçleşmiş (denetimi insanların elinden çoktan çıkmış) bir durumun yaşanmakta olduğunu gözlerden saklamasını iyice zorlaştırmış bulunmaktadır.

Bu yeni durumda, daha gelişkin; yoğunlaşan ve gerçekliği saklanamayan bir bunalım dönemini gizemselleştirebilecek daha usdışı, daha edilginleştirici, «imâncı» inanmaya yakın laik görünümlü, fakat metafizik nitelikte fantazyaların kurgulanması gerekmiştir. **Earthquake** (Deprem), The **Towering Inferno** (Yangın Kulesi) gibi yeni bilim-kurgu filmlerindeki fantazya, artık, İngiliz Moralistlerinin felsefesine sığınmayı önermeye başlamıştır: «Herşeye karşın yaşam sürecek.» Böylece, çok yoğun korkuların yaşandığı 1950'leri izleyen **Dr. Strangeleve** ve **On the Beach** (biri Stanley Kubrick gibi aydın ve sinik birinin, diğeri de Nevil Shute'un filmi) gibi filmlerde, bu filmlerin piyasaya çıktığı 1960'ların reel-yaşamında 1950'lerin şokları yavaş yavaş atlatılmaya başlandığı için, daha basit bir kötümserliğe varılıyor ve insanlara, reel-durumu değiştirmezlerse başlarına gelecekleri göstermeye çalışıyordu. Başka bir deyişle, bu filmlerin kötümserliklerinde, yaşanan durumdan hâlâ «ders alınabileceği» biçiminde, güçsüz de olsa, bir iyimserlik bulunuyordu.

1950'lerdeyse baskıcı siyasal yöntemler, Soğuk Savaş ortamı ve merkeziyetçi devlet düzenlemeleri hâlâ geçerli olduğu için, bu yılların filmlerinde **xenophobic** değil fantazyalar ağır basıyordu. Bugünse çok daha bunalımlı bir döneme gelinmiştir. 1960'lardaki «İyimserlerin» yanıldıklarını göstermek de sakıncalı bulunduğundan, dünyanın durumunun bugüne kadarki gidişatından ne çıkarmak gerektiğini düşünmeyi terkederek, 1970'lerin ortalarından itibaren geleceğin herşeye karşın iyi olacağını telkin eden, bir inancıllığa geçilmiştir. Popüler kültürün derine inmekten ürken; insan aklını yeni şeyleri o zamana kadar öğrenilmiş bilinen şeylerle ilintileştirerek şöyle-böyle anlamlandırmakta kullanmakla yetinen zihinse. yönelimleri, 1970'lerin korkutucu yeni olgularıyla birlikte, yeni bilim-kurgu

filmlerinde gitgide yaygınlaşmaya başlamıştır. Popüler kültürün «keşfi,» bu yeni dönemde, bir bakıma, büyük paralarla yapılabilen bilim-kurgu için de bir «cankurtaran simidi» olmuştur. Bu durum, çevrebilimcilerin görüşünü benimseyen bazı açıkça kötümser nitelikteki bilim-kurgu filmlerinin başarısızlığından sonra başlayan bir gelişmeyi gösteriyor. Karşı-kültürcülerin filmleriyle, bu ekolojistlerin dediklerine hiç aldırmaksızın sihire, gizemciliğe (mistisizme) ve tapınç (kült) oluşturucu bir iyimserliğe yönelen moralistlerin filmleri arasında bir karşılaştırma yapıldığında bu «gelişme» daha iyi anlaşılmaktadır. Karşı-kültürcü çevrebilimciler yaptıkları bilim-kurgu filmlerinde dünyadaki nüfusu azaltmak ve başırı korumak için insanlar arasında kanlı spor yarışmaları düzenlemek ve yaşanmaz olan bu dünyayı tümüyle yıkmak gibi, popüler kültürün onayamayacağı çözümler önermektedir. Ne var ki, özel efektlerden ve Joan Baez'in müziğinden bile yararlandıkları hâlde, çok kötü «gişe yaptıkları» için, bu bilim-kurgu filmleri tutmamıştır. (**Roller Ball, Death Race 2000, Logan's Run** bunlara örnek verilebilir.) Bu filmlerin kötümser oldukları açıktır. Acımasızlığı ve ruhsal yönden sağlıksızlığı da ileri sürülebilir. Gerçekten de, 1950'lerin şoklarla geçen döneminde «yabancı olan herşeyden korkmak ve çekinmek gerekir» diyen ve klasik paranoya durumuna denk düşen filmlerindeki kötümserlikten; 1960'ların, örneğin uzay gemili filmi olan **Star Trek**'deki «yabancı olan herşey güzeldir» diyen popüler iyimserliğinden; 1970'lerin ikinci yarısını izleyen yıllardaki **Yıldız Savaşları**'ndaki, bunu izleyen **Earthquake** ve **The Towering Inferno** gibi filmlerindeki korkuyu tüm insanlar için ortak bir olgu gibi göstererek tek tek insanları kendi korkusuna alıştıran ve böylece, korkuyu kişisel yaşamda hafifleten moralist iyimserlikten sonra, ekolojistlerin bu tür filmlerindeki kötümserlik **nihilistik** denecek kadar yoğun olmuştur. Fakat bu filmlerde, çözümün insanların eylem ve edimlerine bırakıldığını; bunun, bir tür «iyimserlik» olduğunu söyleyenler de vardır. Bu tür filmlerdeki, «iyimserlik»

sayılabileceği söylenen «kötümserlik,» bizce, 1950'lerin şoklarından daha da ağır bir bunalım dönemine girilmekte olduğunu göstermişlerdir, 1970'lerden itibaren. Bu nedenle, bu yoğun kötümserlik, durumun kötümserliğini saklamak için «bulunmuş» bir iyimserlik de sayılabilir. Theodor W. Adorno'nun, **Los Angeles Times**'deki Yıldız falı köşesine sürekli mektup gönderenler üzerine yaptığı bir araştırmasında ileri sürülen sonuçlara benzeyen bir durum olmaktadır bu. Adorno'nun bu araştırması, yaşamlarının gidişatını belirlemekte kendilerini yetersiz görenlerin kendi sorunlarının çözümünü göklerdeki yıldızlardan beklediklerini ortaya koymaktadır. **Dünyaya Eğilmeleri İstenen Yıldızlar** (The Stars Down to Earth) başlıklı bu araştırmada, çağdaş toplumda yaşayan bu tür insanların, psikanalizin diliyle «anal regresyon» içinde bulundukları ileri sürülmektedir. Bu bakımdan, popüler kültür yaşamı içindeki kitlelerin açık bir dille söylenmesini istemediği **kötümserlik yaratabilecek boyutlara varmış bir reel-durumun** gözlerden saklanması güçleştikçe, çevrebilimcilerin hırçın ve korkutucu sunumundaki kötümser gibi görünen «iyimserlik» yerine, **Yıldız Savaşları**'ndaki gibi **iyimserlik görünümü içindeki kötümserliğin** daha ilgi çekici oluşu hiç de anlamsız değildir.

Bu yeni bilim-kurgu filmlerindeki kötümserlik, çevrebilimcilerin filmlerindeki kötümserlikten ayrıdır. Bunlardaki **moralist** (aktüreci) felsefe ve bugünkü kötülüklerin birgün mutlaka Tanrısal güçlerin eliyle sona erdirileceği inancı, kuşkusuz, bir anal regresyondur. Ama, çevrebilimcilerin yaptıkları filmlerde çözüm insana bırakılmaktaysa da, çözüm olarak önerilen insanların birbirleriyle tam bir «Romalı gibi» döğüşüp birbirlerini yoketmesi; böylece, Doğa'ya uyumlanması olmaktadır. Bu, hem bir tür doğallığa dönüştür; hem de buna koşut olarak ortaya çıkan bir nihilizmdir. Moralist felsefe, «usdışılığı» verili-toplum yaşamından alan bir **pseudo-rasyonalite**'ye sahiptir. İkinci tür bi im-kurgu filmlerinde ise, usdışı ya da **pseudo-rasyonel** bir «beklenti» bile kalmamaktadır.

Birincisinde, filmlerde doğrusal bir gelişme izleyen, gerilimini basit bir çelişkiden üreten bir öyküleme yapılmaktadır. İnsana ve topluma ilişkin sorunların moralist yeğlemelere ilişkin sorunlar olduğu söylenmektedir. Güce tapınma vardır. Cinsellik, artık, narsisistik bir görünüm almıştır. Adaleli bir görünüm içindeki erkekler, adları bile erotik (Leia Organa gibi) kadın karakterler vardır. Ama, cinsel edimler azaldıkça azalmıştır. Aslında, bu tür filmlerde eskiden beri cinsellik hastalıklı bir cinselliktir. Cinsellikten çok, «tuhaflıklar» olarak yeralabilmektedir. Eski günlerdeki **Flash Gordon**'da hafiften bir sapkınlık vardır. Erkeksi (viril) adaleli görünümünün ardında hasta bir ruh vardır. Ayrıca, hafif giyinik vamp kadın Ming'in kardeşi ile, ciddi giyimli Dale Arden arasındaki uyumsuzluk da Madonna-Fahişe ikilileştirmesine yolaçan bir cinsel edilginleşmenin ürünüdür. Öte yandan, sürekli çıplak dolaşan viril bir erkek görünümü olan Larry Grabbe'nin posterlerinin, o yılların otuz yaşını aşkın edilgin eşcinsel erkekler arasında en çok sevilen iç uzam (mekân) ikonu olduğunu da biliyoruz.

Salt cinsellik boyutundaki bu hastalık, **Flash Gordon**'un siyasal felsefesinde de, çok tutarlı bir yansıma bulmaktaydı. **Siegfried**'deki yahudi ırz düşmanı öyküsünün yerine, bu filmde, gizemselleştirilmiş (mistifiye edilmiş) bir yaşam-biçimi olan **ırk**'ın arılığını bozmak için ulusun içinden harekete geçen ve yalnızca ırz düşmanlığı gibi «arızî» bir tehdit olmaktan çıkıp ırklar-arası evlenmeyi savunan, kullanan bir **iç düşman** öyküsüne geçilmiş bulunuyordu. Bu «düşman» ise, Nazilerin gösterdikleri «düşman» ile aynıydı. Güce boyun eğmeyi; «pis» bir dünyayı düzeltmek için, kendini toplum adına bu işe adamış **güç**'e tam olarak boyun eğmeyi; gücün gösterdiği **düşman**'a karşı, gücün dediklerini yapmayı savunan; üstelik, **kahramanı** da bir Aryen olan bu filmin işgâl altındaki Fransa'da Nazilerce hiç yasaklanmadan yıllarca oynatılabilmesi, bu bakımdan, anlamlı olmuştur.

Yıldız Savaşları'nın yaratıcısı George Lucas da filmi

hakkında konuşurken, «eğlenim ve düşün yeteneğinin; şöyle güzel bir eğlenim ile cinselliğin uzlaşmaz şeyler olduğunu» söylemiştir. Gerçekten, bu yeni popüler bilim-kurgu filmlerinde, örneğin bir Leia Organa'nın «kadın» mı, yoksa «oğlan» mı olduğunu; filmde cinsel bir işlevinin bulunup bulunmadığını anlamak olanaksızdır. Cinsellik, artık, daha çok bir çekicilik aracı olarak yeralabilmektedir bu filmlerde. Yarışmacılığın ve baskı kurma isteminin, karşı taraftaki insanı belirli ereklere erişmek için etkileme amacıyla kullanılan bir araca dönüşmüştür cinsellik. (16)

Politik felsefe ve kültür yönünden ise, bu durum, fantazyanın yeniden «tümlüklü-geleneğe» kapanması sayılabilir. **İlyada**'dan sonra, **Odysseus**'un dönüş destanı olan **Odysseia**'ya geçildiğinde bile görülen tümlüklü-geleneğin dışında birey-olarak dünyaya bakabilen insan, bu yeni popüler bilim-kurgu filmlerinde, sanki, bir kez daha yeniden «tümlüklü-geleneğe» kapanmaktadır.

Tüm bunlar insan'ın gelişmesi ve özgürleşmesinde olumsuz bir sona gelindiğini mi gösteriyor? Gerçekten, ortadaki tabloda karamsarlığı haklı çıkaracak yanlar ağır basıyor. Ama, çevrebilimcilerin insanın geleceğini insanın kendi ellerine bırakıyormuş gibi göründüğü için, ilk bakışta **iyimser** sayılabilecek bilim-kurgu filmlerinin iyi gişe yapamaması; buna karşılık, **Yıldız Savaşları** gibi insanın geleceğini göksel güçlerin eline bıraktığı için ilk bakışta «kötümser» görünen filmlerin çevrebilimcilerinkinden daha çok ilgi çekmesi sorunun bu denli basit bir biçimde ele alınmaması gerektiğini düşündürmektedir. Gerçekten, geniş kitlelerin bu eğilimi «kalabalıkların,» Walter Benjamin'in belirttiği gibi, hâlâ, Tarihin zaman boyutu dışında da olsa, messianic bir beklentiyi sürdüklerini göstermektedir. Yarışmacı, acımasız ve bölüntülenmiş bir toplumsal yaşam sürdüren, «amorf» bir topluntu olma durumunu aşamadığı için yanlış-bilinç içinden çıkamayan; ama bir yandan reel-toplumun gereklerine uyarken, diğer yandan daha iyi bir toplumsal yaşam için yüreğinde yaşattığı **messianic** beklentileri de içinden söküp atamayan «kalabalık-

ların» durumunu derinlemesine incelemek gerekmektedir. Örneğin, farklı toplumsal sınıfların düşünme, konuşma ve çeşitli iletişimde bulunmalarının birbirlerine göre ayrımlar gösterdiğini yeni yeni öğrenmekteyiz. «Kalabalıkların» kendi dış gerçekliklerini anlamadıklarını düşünmeye alışkın olan aydınların, «kalabalıkların» kendi dış gerçeklikleri karşısında gösterdikleri bazı davranışlardaki tutarlılık (çevrebilimcilerin filmlerinin beğenilmemesi gibi) da bunu doğrulamaktadır.

Bu bakımdan, «kalabalıkların» popüler kültür tüketicisi olarak gösterdikleri çeşitli özelliklerin yalnızca, onların ree-topluma bir yanıtı olmadığını; bu yanıtın bile reel-toplumun bir bölümü olan **eğlence endüstrisi** ve **bilinç endüstrisinin** belirli bir oranda etkisi altında biçimlendiğini gözönünden ayırmadan incelenip değerlendirilmesi gerekmektedir. Ancak böyle bir değerlendirme, 19. Yüzyıldan günümüze kadarki sanayi kapitalizminin gelişmeleriyle birlikte ortaya çıkan yeni toplumsal yaşamı ve bu yaşam içindeki çağdaş insanı anlamamıza yardım edebilir. Özellikle, Aydınlanmanın başından 1850 ya da 1870 öncelerine dek kendisine umutla bakılan bilim ve teknolojinin, daha sonraki dönemde, insanlığın reel-toplumdaki sorunlarının nedenleri olarak —hem de bu sorunların ortaya çıkışında birer bağımsız değişkenmişcesine— gösterilmeye başlamasının kültürel ve siyasal düzeyde bugün ne anlama geldiğini «düşünmemizde» böyle bir değerlendirme çok yararlı olacaktır. Bu amaçla, şimdi artık bu tür bir değerlendirmenin kuramsal kaynakları sayabileceğimiz Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin ve Jurgen Habermas gibi en yakın dönemin düşünürlerinin bu konularda ileri sürdükleri görüşleri incelemeye başlayabiliriz.

Korku türü de, bilim-kurgu türü de 19. Yüzyılın sanayi kapitalizmiyle yaygınlaşan ve (ikinci tür için) ortaya çıkan türler olduğundan, işe Theodor W. Adorno ile Max Horkheimer'in çağdaş toplumda teknolojinin siyasal kültür açısından konumuna ilişkin görüşlerinden başlamamız yararlı olacaktır. Ayrıca, Adorno ve Horkheimer'in bu görüş-

leriyle başlamakla, günümüzün korku filmleriyle bilim-kurgu filmlerinin içiçe girmiş yapısında temel bir yeri olan teknoloji ve bilimin etrafında yaratılan yılgı aracılığı ile bunların birey şeyselleşme (reification) aracına dönüştürülmeleri olgusunu da, işin en başında, ele almış, belirli ölçüde aydınlığa çıkarmış olacağız.

III. ADORNO VE HORKHEİMER'E GÖRE, MODERN TOPLUMDA ŞEYLEŞME (OBJECTİFİCATİON), ŞEYSELLEŞME (REİFİCATİON) VE KÜLTÜREL HEGEMONYANIN OLUŞUMUNDA TEKNOLOJİNİN YERİ. (17)

Adorno ve Horkheimer'e göre, çağdaş toplumlardaki birçok olumsuz yanların çağdaş teknolojinin ve bilimin sonucu olduğunu ileri sürenler, bugünkü teknolojinin ve bilimin çağdaş toplumlar üzerinde güç ve etkinlik kazanmasının temelinde, teknolojinin ve bilimin ardındaki «toplumdaki ekonomik üstünlükleri en büyük olanların» bulunduğuna hiç değinmemektedirler. **(Dialectic of Enlightenment,** s. 349) Oysa, bu noktaya özellikle vurgulamada bulunulmazsa, çağdaş toplumlardaki şeyleşme (insan'ın ve insanal-olan her değerin yalnızca şey ya da nesne'ye ait bir olgu ya da sorun olarak algılanabilmesi) ve seyselleşme (egemen konumdaki kesimle bağımlı konumdaki kesim arasındaki ilişkilerin, «sermaye» ve «ücretli işgücü» gibi yalnızca ekonomik kategoriler olarak «görünen» ve insanal özünden soyutlanmış kategoriler arasında ilişkiler olarak algılanabilmesi) olgularını anlamak olanaksız kalacaktır. Ayrıca, bunlarla işleyen **kültürel hegemonya** ve **hegemonik ideolojinin** nasıl işlerlik kazandığını anlamak ve anlatabilmek de son derece güçleşecektir. Hatta, yapılacak açıkla-

malar, ortadaki «şeyselleşme» olgusunu daha da mistifiye etmek durumunda kalacaktır. Bu bakımdan, örneğin, çağdaş toplumlardaki hegemonyacı ilişkilerin çağdaş teknolojinin kendi rasyonelinden neş'e ettiğini söylemek, Adorno ve Horkheimer'e göre, temel nitelikte bir yanlıştır. Çünkü, «bu teknolojik rasyonel [toplumdaki] egemenlik ve baskının kendi rasyonelidir. [Teknolojik rasyonel] kendine yabancılaşmış toplumun baskıcı ve zorba doğasıdır.» (a.g.e., s. 349.) Çünkü, bu iki düşünüre göre, **çağdaş toplumlardaki sorunlar, toplumsal sistemin** «herşeyi aynı düzeye getirici [herşeyi birbirinin eşitlenebiliri kılan; herşeyi birbiriyle değiştirilebilir kılan] öğesinin [ki, toplumun ekonomik temelidir], otomobilleri, bombaları ve sinema filmlerini kullanarak, **kendisinin arttırdığı yanlışta** ki, **yanlış**, bu iki düşünüre göre, teknoloji ve bilimin kazandığı gelişme potansiyelinin, toplumsal ilişkiler nedeniyle engellenmesi yüzünden teknolojinin hayata ters olan negatif yönde «ihkak-ı hakta» bulunmaya itilmesi] teknolojinin rasyonelinin, [toplumsal hegemonyanın kendi rasyonelinin] kendi gücünü ortaya koymasına dek, her şeyi bir araya getirip [herşeye] birliktelik kazandırmasından» ileri gelmektedir. **(loc cit.)** (+)

«Herşeyin birbiriyle eşitlenebilir kılınması» ve «herşeyin biraraya getirilerek birliktelik içine sokulması» ise, Adorno ve Horkheimer'e göre, işlikteki çalışmanın (work) mantığı ile, işlikteki çalışmanın dışındaki toplumsal yaşamın diğer alanlarındaki mantık arasındaki ayrımların gitgide ortadan kalkması anlamına gelmektedir. Daha açık bir anlatımla, çağdaş insanın çalışma saatleri dışındaki yaşamının tüm alanlarının, işlikteki çalışmanın mantığı tarafından istilâ edilmesi demektir. İncelememizin konusu olan

(*) Köşeli parantez içindeki **eklemeleri**, ben yaptım. Adorno ve Horkheimer'i olduğu gibi Türkçeye çevirmek zor. Bizim için, epey de «yeni» yazarlar. Önce, köşeli parantezlerin içindeki **eklemeler** ile birlikte okunur, daha sonra, ikinci seferde köşeli parantezlerin dışındaki metinden gidilirse, **sanıyorum, Adorno** ve Horkheimer'e yabancı okuyucu için en sağlıklı çeviri metni bulunmuş olacaktır. Çevirimin «tatsızlığı» biraz da, bu güçlükten...

sinema sorunsalı açısından ise, **insan** ile **toplum** arasındaki **symbiotic** ilişkinin, en temelde, üretimin gitgide toplumsallaşması nedeniyle, çağdaş insanı toplumsal sistemin dışında ayrı bir varoluş alanına sahip olmaktan alakoyması demektir. Psycho'daki Norman Batein Norman Bate'i ayrı bir varoluş edinme yeteneğinden yoksunlaştırması gibidir günümüzün bireyleşememiş insanı ile Toplum arasındaki ilişki. King Kong, Drakula ve Frankestein öykülerinde; ya da, **Uzay Odyseys**'sinde «beyaz uygarlığının» çalışma, kültür ve siyasal yaşam alanlarının genel geçer etik'i budur. Viktoryen etik'in yarışmacı toplumsal normlar içinde yaşamaya, ve hayatını sadece «başarı» motifine göre düzenlemek zorunda kalmaya yolaçan «bilimsellik» anlayışı da budur. Son olarak da, bazı yazarlara göre, çağdaş toplumlarda bir sınıfın bilimi ve bir sınıfın teknolojisi durumuna indirgendiği için çağdaş insana 19. Yüzyıldan beri özgün, özgür ve bireylikli bir yaşam-alanı bırakmayan günümüzün reel-toplumlarındaki bilim ve teknolojinin **kültürel** işlevi ve işleyişi de budur!

İşlikteki çalışma ethics'i ile, işlikteki çalışmanın dışındaki **leisure**'ın birbiriyle değiştirilebilir (aynı) değerler içine sokulması ise, çağdaş toplumlarda, herşeyden çok, «kültür endüstrisi» aracılığı ile gerçekleştirilmektedir. Teknolojinin rasyoneli [ki, toplumsal hegemonyanın kendi rasyonelidir] kültür endüstrisinin teknolojisini de, çalışmanın (work) mantığı ile toplumsal sistemin mantığı arasındaki önemli sayılabilecek her **ayrımın** feda edilmesiyle sağlanan **standartlaştırma** ve **mass production**'dan ibaret bir işleyiş biçimine indirgemiştir. **«Bu durumı teknolojinin kendi devinge (movement) yasasının bir sonucu değil, teknolojinin bugünkü ekonominin içindeki işlevinin sonucudur.»** (18) «Merkezi kontrole karşı koyma» gereksiniminin hissedilebilmesi ise, daha işin en başından tek tek «kişilerin» bilinçlerinin, bağımlı konumdaki kitle toplumu insanına aynı hegemonik ideoloji ögelerinin herbiri ayrı ve özgün gibi görünen tür ve öykü düzenlemeleri içinde konumlanmasına özen gösterilerek bilinç endüstrisince üretilmiş kültür

ürünlerinin sunulması ve tükettirilmesi sayesinde işletilen bir homojenleştirme sonucunda, kontrol edilmesiyle zaten baskıya alınmış olmaktadır. (İbid, s. 349 - 50'den özetlenerek.)

Bu süreç içinde, bilinç endüstrisi ve eğlence endüstrisi karşısında **etkilenen** insanın tümüyle «reaktif» bir durumda olduğunu söylemiyor Adorno ve Horkheimer. Bu **belirleyici** ifadelerinin derininde, analitik açıklamaları da var. Bu iki düşünüre göre de, bugünkü reel-toplumlardaki **eğlence endüstrisi** ve genel olarak **bilinç endüstrisinin** bağımlı konumdaki sınıf ve katmanlardaki insanları etkilemesi, yalnızca tek-yanlı bir manipülâsyon olgusu olarak açıklanması son derece yanlış bir olgudur. Bu etkileme, bağımlı konumdaki sınıf ve katmanlardaki insanların sürdürmekte oldukları yaşamın totalitesi içinde taşıdıkları reel-bilinçleri nedeniyle, bilinç endüstrisinin ürünlerine, belirli bir oranda adeta **kendiliklerinden** yönelmeleriyle gerçekleşmektedir. Ne var ki, bu **yönelme** bile özgür bir yönelme değildir. Beğeni yönünden, toplumsal yaşam totalitesi içinde **brutal** ve bilisiz bir duruma düşmüş «kitle toplumu» insanını bilinç endüstrisinin ve eğlence endüstrisinin ayrıca koşullandırabildiği bir yönelmedir. Ayrıca bu yönelme, eğlence endüstrisi karşısında bile edilginleşmekten kurtulmaya yetecek parasal, zamansal ve kültürel olanaklara sahip olmayan **kalabalıklaşmış**, amorf ve atomize olmuş bu «sınıf» ve «katmanlar»daki insanlar için reel-toplumca konulmuş birtür sınırlılık ya da zorunluktan başka nedir ki? (19)

İnsanın toplumdaki başat kültürün içinde yalnızca **kişi**'ye indirgenmesi, bizim korku filmleri ve bilim-kurgu filmlerindeki konumuz açısından, mikro-evren ile makro-evren (insan evreni ve toplum evreni) arasındaki **symbiotic** ilişkinin, her iki tarafın hem birbirleri sayesinde varlık kazanabilmesine, hem de bu ilişki içinde bulunurken ayrı ayrı varoluşa sahip olabilmesine olanak bırakan bir ilişki niteliğinden giderek yoksunlaşmakta olduğu anlamına geliyor. Makro evren, mikro evreni, bir «Kötü An-

ne» gibi gereğinden fazla kucaklamış ve sarmış; onu nefes alamayacak bir duruma getirmiştir. Sistemin kendisi ise güçlenmiş —ki, Paul Piccone ve Tim Luke gibi yazarlara göre, bugünlerde artık bu sürecin tersine döndüğü, sistemin etkinliği için bile beklenmedik handikaplar yaratmaya başladığı söylenmektedir— ve aşırı derecede rasyonelleşmiştir. Bu rasyonelleşmede ise, başat ölçü insanın mutluluğu değil, sistemin etkinliğidir. Toplumsal sistem güçlenip, rasyonelleştikçe mikro-evren üzerindeki denetimlerin ve manüpülatıp etkilerini arttırmakta; mikro-evren (çağdaş insan) beşikten mezara kadar hiç bitmeyen bir **çocukkalma** sorununa sürüklenmiş bulunmaktadır. Hayat, bitmeyen bir sosyalisazyon süreci içinde yaşanmaktadır. Maddi ve manevi değerlere erişebilmek için hep makro-evren ile boş geçinmek; onun karşısında boyun eğimci (submissive) bir tutum içinde kalmak gerekmektedir. Bireyleşemeyen çağdaş insan, kendisi için ve kendisince konulmuş ilkelere göre bir yaşama sahip olma olanağından giderek yoksunlaşmaktadır.

Öyle ki, 1830'larda başlayan bu değişim sürecinin içinde 1950'lere gelindiğinde, gelişkin batı toplumlarındaki işçi ve emekçi kesimlerin ücretlerinde bir azalmaya yolaçmaksızın uygulanan çalışma saatlerinin azaltılması uygulamaları ile elde ettikleri **leisure** olanaklarını, kendilerini **insan** olarak yüceltecek amaçlar için nasıl kullanabilecekleri bilememekte, öğrenememekte; buna yarayacak bir kültürel birikime sahip bulunmadıklarını göstermektedirler. (Svados, «Less Work, Less Leisure,» Larrabee, 1957'de) Tatillerde, hafta sonlarında, iş saatleri dışındaki boş zamanlardaki dinlenme etkinlikleri bile, iş'likteki çalışma disiplininin bir uzantısına dönüşmüştür. Uzak ülkelere giden «tatilciler,» turizm firmalarının toplayıp düzenledikleri «aynı kültürden topluluklar» olarak dünyayı dolaşmakta; gittikleri yerlerde, kendilerinin dışındakileri, kendi **yaşama uslûblarının** dışındaki yaşama uslûblarını görüp, tatmak deneyimlemek olanağı bulamamaktadırlar. Bunları görüp, çağdaş toplumsal yaşam yüzünden uzak kaldıkları Doğa'-

dan ve yoksun kaldıkları insanlar arası yakın ilişkilerden ötürü ne gibi insanal değer yoksunlaşımına uğradıklarını eleştirel bir tutumla düşünmeye olanak bulamamaktadırlar. Üstelik, kültürel bir homojenleşme içindeki ileri ülkelerin bu toplum kesimleri fantazyalarına gitgide şiddete, **brutalism**'e, sado-mazoşistik davranışlara, siyasal apathy'ye, nihilizme ve gericiliğe yönelmek durumunda kalmaktadır. Radikalleşmeleri artan bu kesimlerin olumsuz yönlere sürüklenmesi olasılığı ciddi bir tehlike olarak ortada durmaktadır.

Böyle bir kültür ortamı içinde, toplumsal sistemde **eriyen birey** olmanın yarattığı iç sıkıntıları, bulantılar, ruhsal hastalıklar, edilginleşme ve tutuculaşma eğilimleri nedeniyle çağdaş toplumlardaki geniş kesimler, toplumdaki egemenlik yapısının rasyonelinden kaynaklanan teknolojinin rasyonelinin bu özelliğini farkedebilecek bilinçlilikten de uzaklaşmaktadır. Bu kesimler, yaşadıkları bütün bu sorunlar için neden olarak, yaşamlarının yüzeydeki en görülgen yanlarını, görülmesi en kolay yanlarını görüp algılamakta ve bilim ve teknolojiyi suçlu görmeye sürüklenmektedir. Aydınların bazı kesimlerinde bile Doğa'ya kaçış, kentlerden uzaklaşma, «alt-kültür adacıklarına» çekilme, radikal tutumların «ağıtçı seslenmelerine» yönelme gibi eğilimler görülmektedir. İşte bu kültür ortamı sayesindedir ki, her bilimsel buluştan ve gelişmeden —bunları toplumsal üretim sürecinde uygulanmaya aktarabilecek **tek** sınıf egemen sınıf olduğu için— toplumun alt kesimlerinden çok daha önce yararlanmakta olan üst kesimler, geniş kitlelerin verili toplumsal yaşamdan duydukları kırgınlık ve ezikliklerin yarattığı «husumete» hedef olarak tüm insanlığın acılarının ve emeklerinin onbinlerce yıllık birikiminin ürünü olan bilimi ve teknolojiyi «koyabilmektedirler.» Alt kesimler, anlaşılması gitgide güçleşen modern toplumsal yaşamın karmaşık yapısı içinde, bu yanlış-açıklamayı kabullenmeye sürüklenmekte; bilim ve teknolojiden duyulan korku» kitlesel bir yaygınlık kazanmaktadır!

Bu işte en seçkin (!) yeri ise, kitap okuma eyleminde-

ki «kandırma» olanaklarından çok daha zengin «kandırma» olanaklarına sahip bulunan **görsel iletişim araçları** almış bulunmaktadır. Burada yerimiz az olduğu için uzun uzadıya değinemiyeceğimiz bir konu olan **sıcak ileticiler** ve **soğuk ileticiler** ayrımı da bu açıdan çok önemlidir. İletişim kuramcısı McLuhan ve bazı benzerlerinin bu çarpıtıcı ve asılsız savları, kitle iletişiminin teknolojisindeki gelişmelere dayanan son derece yanlış ve yanıltıcı bir iyimserlik yaratmaktadır. Günümüzde etkisi azalan McLuhancılar, sinemadan televizyona geçişle, sıcak (izleyicinin mesajın algılanması sırasında kendisinin de birşeyler katmasını gerektirmeyen, dolayısıyla izleyiciyi algılama sürecinde edilgin bir durumda bırakan) iletişim araçlarının etkinliklerinin azaldığını; buna karşılık, soğuk (yani iletinin algılama sürecinin tamamlanabilmesi için izleyicinin zihinsel düzeyde kendisinin de birşeyler katmasını gerektiren) iletişim araçlarının yaygınlaştığını, bu tür araçların etkinliklerinin modern toplumda arttığını ileri sürmektedirler. Kitaptan sinemaya; sinemadan da, son olarak, televizyona geçişi olumlu bir gelişme saymaktadırlar. Gerçekten, «kitap» anlatımını kendisi tamamlayabilecek bir yapıya sahipken, sinema ve hele televizyon seyircinin, izleyicinin kendinden birşeyler katmasını gerektirmektedir. Çünkü, ilk bakışta ters görünecek belki ama, bu iletişim araçları kitaba oranla çok daha güçsüzdürler anlatım olanakları bakımından. Hele televizyon izlerken, sesini kapattığınızda, «gülünçleşecek» kadar güçsüzdür. Ekranda uçuşan «mercimeksi lekelerden» oluşan görüntüler, ne ışık tonlarındaki farklılaştırmalar aracılığı ile, ne de derinlik izlenimi yaratacak diğer öğeler'e iki boyutluluğu aşarak gelişkin perspektifi olan görüntülere dönüşebilmektedir. Bu nedenle, hızlı izlenen, durup düşünme olanağı bırakmayan televizyon izleyiciliğindeki anlamlandırma tam bir **ikonolojiye** dönüşmektedir. McLuhancıların televizyona atfettikleri «soğuk iletişim» niteliğinden onlar gibi iyimser sonuçlar çıkarmak bu nedenle, kesinlikle olanaksızdır. Çünkü; (a) eğer, **izleyicinin katılması** ile, ekranda uçuşan mercimeksi lekeleri, algılama sürecinde belirli bir yeri olan sinirsel yapımız-

daki çeşitli duyu organlarımızla duyusal olarak tamamlamak, bütünleştirmek kastediliyorsa, bu düzeydeki bir katılma işlemi zihinsel boyutta anlamsal bakımdan gelişkin bir kültürel işlem değil, duyusal düzeyde bir fiziksel algılama işlemi; bir oranda da, bir ikon-aracılığıyla basmakalıp anlamlara varma işlemidir.

Kültürel düzeye erişebilmek için, algılanan ilk uyarılar olan uçuşan «mercimeksi» binlerce lekenin aralarının kapatılmasını sağlayan sinirsel işlemler düzeyinin de aşılması algılama da temsilî (representative) düzeye çıkılması gerekmektedir. Yani, ekrandaki görüntülerin birincil düzeydeki algılanımlarındaki katılma, izleyicinin kendisinden birşeyler katması durumu, etkin bir kültürel zihinsel içeriği olan kültürel bir anlam katma işlemi değil, daha çok, fizyolojik bir süreçtir. Sinirsel yapımızı son derece yoran fiziksel bir iletişim engellemesidir aslında. Uçuşan dağınık lekelerin görüntülere tamamlanmasıdır bu. Ne var ki, bu süreç içinde **sign**'ların anlamlarının açımlanması (decode) için, temsilî düzeye çıkmak gerekmektedir. Ekran, renkli alıcılarda bile, ne sıcak ve soğuk renk ayrımları, ne de —sesin derinlik farklarının katabildiğinin dışında— diğer perspektif oluşturacak öğeler bakımından zengin bir iletişim yüzeyi olmadığı için, izleyicinin iletişim sürecine katılmasına, gerçekten, son derece muhtaç bulunmaktadır. Ama bu durum da McLuhancıların yanlış iyimserliğini haklılaştırmıyor! Çünkü, perspektif olanaklarından en yoksun iletişim aracı olan TV'nin iletişim kanallarının etkinliğini arttırmak için başvurulan hızlı aksiyon akışı, **sing**'ların algılanmak üzere seçilmesinde sivrileme, keskinleme, düzleme, yuvarlayıp aynı şeyde toplama gibi işlemler sonunda izleyicilerin de iletişim sürecine birşeyler katması sağlanmaktadır. Ama bu izleyici katkıları, ikonun önündeki «müminin» ikondan, her gün, kendi reel-bilinciyle sınırlı anlamlar açımlaması gibidir. Çünkü, ikonun anlamı ikonun nesnesinden ve biçiminden değil, onu yaratan başat kültürünün ve başat kültürce özümsenmiş reel-bilinci içindeki insandan kaynaklanmaktadır. Görüntü ve ses düzen-

lemelerinden özgün ve bireysel anlamlar çıkarsamak değil, başat kültürün (daha açıkçası, hegemonik ideolojinin) yarattığı sınırlılık ve çarpıtmalara göre işleyen bir açıklama işlemiyle, hegemonik ideolojinin yeniden-üretilmesi olmaktadır bu işlem.

Böylece, televizyondaki görüntülerin ve sesin oluşturabildiği iletişim kanalları, Kitle Toplumu insanının özü hiç değişmeyen, ama etkinliği ve olumsuz genişlemesi her zamankinden daha da artmış bulunan ikonolojisinin pekiştirici aracı olmuş bulunmaktadır. Televizyon, sinemadan ve hele kitaptan çok daha yoğun bir sinirsel (duyu organlarımızın fizyolojik işlemleri alanında) katılma istemekte ve beklemektedir. Fakat gelişkin kültürel düzeyde algılamalarımızda bizden eleştirel ve özgün bir anlamlandırmaya yönelik **zihinsel bir katılma** istememektedir. Kitap okuma süreci içinde geliştirilebilen metindeki düşüncelerin eleştirel bir tutumla yeniden-değerlendirilmesi, TV izleyiciliğinde, ne aranmaktadır, ne de buna olanak vardır. TV'nin bizden beklediği katılma, hegemonik ideolojiden edindiğimiz «izafet çerçeveleri» aracılığıyla hızlı, ama yüzeyden bir anlamlandırma ile sınırlandırılmış bir katılma olmaktadır. Düşünmemizi, değerlendirmemizi, uslamlamamızı değil; iki boyutluluğunun da arttırdığı ikonolojik etkinliği ile, TV'deki iletileri (mesajları) çok kaba bir biçimde izlemizi isteyen TV izleyiciliği başat kültürün **bireysel yaşam uzamı** gibi görünen «evlerimizde» bizler tarafından yeniden-üretilmesine yaramaktadır. Ayrıca, bu süreç içindeki TV iletim kanallarından algılanan isteklerin anlamlarının açımlanmasında şaşırtıcı bir homojenleştirme de sağlayabilmektedir. Kısacası, başat kültüre göre kazandığımız hazır anlamlandırma kalıplarına göre işleyen sınırlı anlamlandırmamızı, sınırlı düşünmemizi istemektedir TV izleciliği! Bu nedenle, McLuhancıların savları olan, «kitabın seckinliği ve anti-demokratikliğine karşı, televizyonun kitlesselliği ve demokratikliği» görüşü geliskin gibi görünen, ama gerçekte bilimsel olarak savunulması güç, yanlış ve yanıltıcı bir görüştür.

Görsel iletişim araçlarının ikonlaştırma olanaklarının diğer iletişim araçlarından çok daha zengin olmasının bunda büyük rolü olduğunu belirtmiştik. İkonlaştırma, son yirmi yıl içinde sinemada giderek azalan star'laştırma ile olabildiği gibi, dış-gerçekliği mistifiye etmek için başvurulan diğer yalınlaştırma, stereotipleştirme, keskinleme gibi yollarla da; hatta ses ve ışık oyunlarına, teknolojik aygıtlara «aktörlük yaptırılması» gibi yeni tekniklerle de yapılabilmektedir. Böylece, görsel iletişim araçlarının kitlelere yöneltilmiş **güdümleyici iletişimde** ağırlıklarının artmasıyla birlikte Bilinç Endüstrisinin kültürel hegemonyanın sürdürülmesinde yüklendiği işlevin önemi de artmış bulunmaktadır. Sinemanın ve sinemanın yanısıra işe başlayıp artık onu aşacak duruma gelmiş bulunan televizyonun son yıllarda daha da yoğunlaşarak korku türüne, bilim-kurgu türüne yönelmesi de bu çerçeve içinde ele alınması gereken bir sorundur. Şimdiye kadar bu türler üzerine yapılmış çeşitli incelemeler, nasıl, bu türlerin 19. Yüzyıldan beri süren toplumsal değişmelerin dışında ele alınmamasının olanaksızlığını gösteriyorsa, korku türünden ya da bilim-kurgu türünden filmlere yönelen Kültür Endüstrisinin bu yönelimini incelemek için de, soruna tek tek işletmelerin kâr motifi açısından değil, bu endüstri ile endüstrinin diğer sektörleri arasındaki ilişkilerden; ayrıca Kültür Endüstrisinin kültürel etkileri ile toplumsal totalite arasında denk düşümü sağlayan **pazar** kurumunun bu işteki rolünden yola çıkarak yaklaşmak gerekmektedir.

Adorno ve Horkheimer'in işte asıl bu düzeyde konuya önemli açıklıklar getirdiklerini görüyoruz. Bu iki düşünüre göre, «çağımızda nesnel toplumsal eğilim, en önde gelenleri endüstrinin en güçlü sektörlerinde yeralan büyük malî ve sınai kuruluşların kendi yönetimlerindeki kendi öznel amaçlarında oluşup biçimlenmektedir **(incarnate).**» Bunlar, çelik, petrol, elektrik, enerji ve kimya sektörleridir. «Kültür endüstrisindeki tekeller, endüstrinin diğer sektörleri karşısında zayıf ve bağımlı konumdadırlar. Bu tekeller, endüstrinin önde gelen asıl güçlü sektörlerini

hoşnut etmek zorundadırlar. Kültür endüstrisindeki bu ikinci dereceden tekeller kitle toplumundaki kendi faaliyet alanlarında (ki, bu alan «özgür ama şu ya da bu biçimde, düzene uyup gitmesini bilen bir düşünsel liberalizmle ve Yahudi entellektüellerle yakından bağlantılı **bir tip** meta üretmektedir) seri işten çıkarılmalar, kızağa çekilmeler gibi işlemlere uğramayı göze almadıkça, ihmal edemezler.» **(Aydınlanmanın Diyalektiği**, s. 351).

Öte yandan, Kültür Endüstrisinin diğer endüstri sektörlerine olan bağımlılığının, Kültür Endüstrisinin ürünlerinin tüketicisi ile olan ilişkilerine zarar vermediğini de ileri sürüyor Adorno ve Horkheimer. Aşağıdaki genişçe alıntıda ileri sürdükleri görüşleriyle Adorno ve Horkheimer'in **Drakula, Frankestein, King Kong, monolit ve Obi-Wan** gibi tiplerin nasıl olup da toplumdaki **egemen insan** ile **bağımlı insanı** biraraya getirebilen birer **kültürel ürün**, birer **ikon**; bu öykülerin işlendiği filmlerin başarıyla para kazanabildikleri **pazar'ın** ise, **egemen insan** ve **bağımlı insan'ı** kültür düzeyinde biraraya getiren etkin bir **düzenleyici alan** olduğunu anlamamıza katkıda bulunacaklarını sanıyorum. Şöyle diyorlar:

> «Endüstri toplumunun güç ve iktidarı insan aklının içinde temellendirilmiştir. Eğlenim imalatçıları, tüketici kırgın ve şaşkın bile olsa, ürünlerinin iştiyakla tüketileceğini; çünkü herbirinin, işlikteki çalışmada ya da çalışma saatleri dışındaki serbest zamanda (leisure) —ki, işlikteki çalışma yaşamının hısımı denecek kadar yakını olmuştur—, kitleleri herzaman elinde tutan büyük ekonomik makinanın birer modeli olduğunu bilmektedirler. Her sesli filmde ve her radyo yayınında (elde edilecek —ç,) toplumsal etki, hiçbir birimi (yani, diğerliği olan hiçbir toplumsal kesimi, hiçbir kişiyi, vb,) dışarda bırakmamacasına ve bütün birimlerce benzer biçimde paylaşılmacasına önceden kestirilebilmektedir. Bir bütün olarak Kültür Endüstrisi, insanları, (sinemanın,

radyonun, vb,) her ürününde hiç hatasız yeniden-üretilebilecek tarzda kalıba dökmüştür. Bu sürecin tüm işlevlileri (egents), prodüktörlerden kadın derneklerine kadar, bu ussal durumun basit yeniden-üretiminin nüans kazanmasına, ya da, şu veya bu tarzda yayılıp genişlemesine ihtimam göstermeyi yüklenmişlerdir.» **[Aydınlanmanın Diyalektiği,** s. 354].

Bu durumun sonucu olarak, Adorno ve Horkheimer'e göre, 20. Yüzyılın başlarına doğru bazı düşünürlerin savunduklarının tersine, çağdaş toplumlarda dinin mantıksal temellerinin zayıflaması, bu durumun geniş kesimlerce de anlaşılmaya başlaması, ve son olarak işbölümünün gelişmesine koşut olarak bilim ve teknolojideki gelişmeler nedeniyle toplumsal bir kaos'a varılacağı görüşünün doğru çıkması önlenmiş; ama bu kere, **pragmatist** ve **objektivist** eğilimli ve **human-olanı inhuman-olanının** boyunduruğu altına almakta olduğunu tüm toplumsal ilişkilerin gerçekliğini saklayan fetişleştirmeler aracılığı ile örtüleyen yeni bir **toplumsal din**'e varılmıştır. Bu yeni ve laik görünümlü «dinde» Tanrı bütünüyle bağımlı konuma getirilmiş; Tanrısal öğretinin yerine, varolan düzenin birbiriyle çelişkili gibi görünen, ama esnek ve dinamik bir homojenlik oluşturabilen yapısı içinde etkin bir işlerlik ve istikrar kazanmış bulunan, toplumun başat (dominant) kültürü geçmiştir. Adorno ve Horkheimer bu durumu şöyle anlatıyorlar:

> «Objektif olarak oluşturulmuş dinin desteğinin yitirilmesi, prekapitalizmin son kalıntılarının da ortadan kalkması ve teknolojik ve toplumsal farklılaşma ya da uzmanlaşma ile birlikte bugün kültürel bir kaosa yolaçmıştır' diyen toplumbilimsel kuram günümüzde doğru görülemez; çünkü, günümüzde kültür herşeye aynı damgayı basmaktadır... Filmler, radyolar, magazinler bir tüm olarak tek bir tür (form) olduğu kadar, her bölümü kendi içinde de ayrı bir tür olan bir sistem oluşturmaktadırlar... Siya-

sal yönden birbirine karşıt konumda olanlar bile müzikte aynı ritmlere özenle boyun eğmektedirler... Dekoratif sanayi yapıları otoriterci ülkelerde hep birbirinin aynıdır... Kentler ruhunu yitirmiştir... Bireyler kentbilim uzmanlarının tasarımsal olarak bağımsız saydıkları (bina) birimler (i) içinde... (birey'in) karşıtları olanın, yani kapitalizmin mutlak iktidarının çok daha başarıyla işletilen etkisi altında yaşamaktadırlar...

... tüm yaşayan birimler çok iyi örgünleştirilmiş bileşkinler (kompleksler) biçiminde kristalize olmaktadır.ar. Mikro-evren ile makro-evren arasındaki bu şaşırtıcı birlik insanlara yaşadıkları kültürün bir modelini vermektedir: evrensel-olan ile özel-olan (particular) arasındaki asılsız özdeşlik... Tekel altındaki tüm kitle kültürü, bunun için, özdeştir... günümüzde üst-konumdakiler bu tekeli gizlemeye bile önem vermemektedirler. Çünkü, görmüşlerdir ki, tekelin ihlâl edildiği özel (particular) durumdaki davranışlar sıklaştıkça tekelin gücü de o oranda artmaktadır. Sinema ve radyo (TV o yıllarda henüz yaygın değildir —benim eklemem), bunun için, sanat olarak görünmeye çalışmaktan bile vazgeçmişlerdir. Bugün bunların tüpedüz bir iş (alanı) olmaları gerçeği bir ideoloji durumuna sokulmuş; böylece, bilebile ürettikleri süprüntü sayılabilecek ürünler haklı kılınmak yoluna gidilmiştir...

... kültür endüstrisi salt teknolojik terimlerle açıklanmaktadır. Buna bugün milyonlarca insan katılıp içinde yeraldığı için, milyonlarca özdeş (düz anlamda 'özdeş' değil söylenen; farklılaştırmalar içinde, özde özdeş anlamında söyleniyor —benim eklemem— meta üretmekle bu kitlelerin gereksinimlerinin karşılanması gerekmektedir; ve ilginç olan şu ki, **gereksinimler de özdeş kılınmıştır.** Ama gene de, birbirleriyle ilişkili üretimlerin sayılı merkezlerde yapılması; tüketimin ise, yaygın, serpiştirilmiş, birbirin-

den ayrı tutulmuş milyonlarca yerde yapılması (bu işlerin) planlanma (sı) ve örgütlendirilmesi ile yakından ilgilenmeyi günümüzde gerekli kılmış bulunmaktadır. Sonuç olarak, toplumsal sistemin homojenliğinin eskisinden daha da artırıldığı bir güdümleme (manüpülasyon) ve geriye-geçerli (**retroactive**) gereksinimler çemberi yaratılmış, oluşturulmuştur. Bu arada, doğaldır ki, (birincil düzeyden algılamalarımızda, bu durumun nedeni gibi görülebilen ve gösterilebilen —benim eklemem.) teknolojinin toplum üzerinde etkinlik (nüfuz) kazanmasının nedeninin temelinde, toplumun üzerinde en büyük ekonomik iktidarı kurmuş olanların iktidarlarının bulunduğu gerçeğine hiç değinilmemektedir...» (**Aydınlanmanın Diyalektiği**, s. 120-121).

Öte yandan, kişiye içinde yaşadığı, doğduğu an kendisinin dışında hazır bulduğu reel-dünyadaki konumunun değiştirmezliğini çok esnek bir yapı içinde **göstermek** için; gene aynı Bilinç Endüstrisinin aracılığı ile, kişinin fantazyaları da toplumsal sistemin mantığına göre kimi dönemlerde disipline edilmekte kimi dönemlerde ise bireysel bir başkaldırıya özendirilerek kendini yokedici bir sonuca vardırma aracılığıyla yılgınlığa uğratılmaktadır. Böylece, çağdaş toplum insanının «düşleri» de toplumsal varoluşunun sınırlarına çekilmektedir. Kişi, kendi başına düş kurmaktan bile alakonulmakta; sistemin sorunlarının gitgide karmaşıklaştığı günümüzde ise, çok rafineleştirilmiş yöntemlerle, sanatta iletişimsizliği savunan bir bölüm **avant-garde** sanatçıdan popüler sanatın en etkin aracı olan TV dizilerine kadar heryerde farklılaştırmalara dayanan çelişkinlikler görünümü içinde dinamik bir homojenleştirim oluşturulmaktadır. Adorno ve Horkheimer bunu da şöyle anlatıyorlar:

«... kitleye, içerikleri özdeş olan kültürel metalar dışsal ögeleri farklılaştırılarak verilmektedir. Böy-

lece, gelir düzeyi, cinsiyeti, oturduğu semti, eğitimi, etnik kökeni, vb., bakımından belirli kategorilerde toplanan herkese birşeyler hazırlanarak çeşitli nitelikte mallar sunulmakta; herkes için birşeyler hazırlanarak hiç kimsenin kaçamaması sağlanmaktadır... Mekanik yönden ayrı ürünler, sonunda, bu yolla hep birbirinin özdeşi olmaktadır: ucuz olanı, pahalı olanı, içinde rol alan yıldızlarının sayısı ve bunlara verilen ücretlerin miktarı; kullandıkları teknolojinin gelişkinlik düzeyi; kullandıkları, yararlandıkları psikolojik formülalar ayrı ayrı olsalar bile, özde hepsi aynı olmaktadır: estetiğin gerilemesi ve yatırımlanmış sermayenin yengisi ve Kant'çı beklentinin, yani duyusal deneyimlerin temel kavramlarla ilintilendirilmesinde bireyselliğin katkıları olabileceği umudunun boşa çıkışı; endüstrinin, bireyden, bireyin bu işlevini de soyup alması. Kant'a göre, ruhta gizli bir mekanizma vardır ve bu mekanizma dolaysız sezgilerimizi **Saf Akıl**'ın sistemine denk düşecek bir biçimde hazırlamaktadır. Bugün ise, bu gizli mekanizmanın gizi artık çözümlenmiştir. Kültür Endüstrisi bu mekanizmanın işleyişini planlamakta; bunun da ardında, ussal kılmak için ne denli çalışırsak çalışalım gene de ussallık-dışı kalan, toplumsal iktidar bulunmaktadır. Herşey basitleştirilmiş, sınıflandırılmış kitleselleştirilmiş (kişileştirilmiş) bireylerin düşleri de kendilerinin olmaktan çıkarılmıştır. Ne var ki, herşey, düş tutkunu İdealizme uygun düşecek biçimde düzenlenmiş bulunmaktadır...» **(Aydınlanmanın Diyalektiği,** s. 123 - 124).

Böylelikle, sinemada, romanda, radyoda, televizyonda, tiyatroda, bir kesimiyle **avant-garde** sanatta, bütün bunlar toplumsal sisteme bağımlı endüstrilere dönüştükleri için, kullanılan **dil**, sentaks, hatta tek tek sözcükler (kelimeler) bile kurgulanıp düzenlenebilmektedir. Bu sayede, bütün karmaşıklığa karşın yeni ve beklenmedik gibi görünen

bütün hileciklerine (trük) karşın, bu türlerde izlenen öykülerde hangi karakterin başına nelerin geleceği; hangi karakterin ne kadar ve niçin acı çekeceği, Orta Çağın din adamlarının bile kendi günlerinde beceremeyecekleri bir bilicilikle önceden kestirilebilmektedir. Okuyucunun, izleyicinin ve seyircinin bu türlerde **paylaştığı fantazya boyunca ilerlerken** bir yandan sınırlı bir arınma (catharsis) elde etmesi; bir yandan da, her an, fantazyasını sonuna kadar götürmeye kalkışması durumunda kime karşı çıkmış olacağını ve kimin tarafından cezalandırılabileceğini gözden kaçırmaması, fantazyasında bile «evcilleştirilmesi» sağlanmış olmaktadır. Ama bu «evcilleştirilmenin çeşitli dizilerde, çeşitli filmlerde, çeşitli romanlarda hiç aşınmadan yapılabilmesi için, durmadan **yeni gibi görünen** öyküler; öykülerin gelişme şemaları için ise, yeni gibi görünen **sosyo-psikolojik oyuncuklar** bulmak gerekmektedir. Bu amaçla en çok başvurulan yol ise, sürekli olarak yeni etkiler (efekt) oluşturmak; bunların eski kurgulama kalıplarına özde denk düşecek biçimde sözde-yenilikler olarak görünebilmesini sağlamak; kurgulanan bu yeni görünümlü öykülerin içinde «ağdan geçecekmiş gibi görünen» her ayrıntının ve her başkalığın, aslında, geleneğin ve verili yaşam üslûbunun ihlâl edilmezliğini kanıtlayan birer çıkmaz sokak olarak, alışılmışı hak.ılaştıran ve güçlendiren yeni birer kural olma işlevini yüklenmesi olmaktadır. Böylelikle, çok karmaşık, çok gelişkin ve seyircinin önceleri kendi aklı ile izlemeye çalışsa bile sonlara doğru bundan vazgeçmek zorunda kalacağı bir gelişme şeması içinde, reel-toplumdaki yaşamın oluşturduğu dış gerçeklik ile filmlerdeki, dizilerdeki, romanlardaki yapay gerçekliğin özdeş oldukları sanısı oluşturulmaktadır. Bu ise, TV dizilerinin, sinema filmlerinin ve romanların üretildikleri yerlerin; şimdilerde ise, bütün bu işleri yapmak için oluşturulmuş «şebekelerin» ya da Endüstri Kuruluşlarının sayısıyla karşılaştırılamayacak kadar çok sayıda mekanlarda yaşayan tüketicilerin kendi dış gerçekliklerini aşmak için başvurabilecekleri fantazyalarında bile bireysel tasarımdan alakonulmalarının güvenceye kavuşturulması ol-

maktadır. Başka bir deyişle, ilkel insandan beri dış gerçekliğin aşılmasını yüreklendirmek için kendisine umut bağlanan sanat ve fantazya sanayi toplumuna geçişten günümüze doğru hızlanan bir süreç içinde, sistemin mantığının gerekli gördüğü yerlerde örgün ve eşgüdümlü bir yaşam içine sokulmuştur. Bunun dışındaki yaşam-alanlarında ise, amorf bir topluntu olmaya bırakılarak homojenleştirilmiş çağdaş Kitle Toplumu insanının dünyasında özgürleştirici birer öğe olma özelliğini yitirmiş bulunmaktadır.

Düşünme yetenek ve olanakları da bugünkü reel-toplumlardaki yaşam yüzünden en aza indirilmiş kitlelerin içine sürüklendiği bu durum; yani, verili dış-gerçekliği fantazya dünyasında bile aşamama durumu Bilim'de de gerçekleştirilmiş bulunmaktadır. Bir ölçüye kadar, 19. Yüzyılın ilk yarısına dek **tüm insanlığın bilimi** olarak gelişmesini sürdüren bilim, sanayi kapitalizminin 1870'lerden sonraki kültürel gelişmelerinde artık iyice yapılanmış bir biçimde **tek bir sınıfın bilimine** dönüşerek kendi Aydınlanma geleneğine karşıt bir konuma girmiştir. Bilim olmaktan çıkarılarak, sınırlı bir pragmatist belirlemeler ve haklılaştırmalar tekniğine ya da ideolojisine indirgenmiştir. Yeni bilimin bu özellikleri kazanmasında da, en başta, kuşkusuz toplumsal sistemin üretim düzeyindeki değişkenlerden kaynaklanan ve tüketim düzeyine (kültürel tüketim de içinde yeralmak üzere) kadar inen düzenlemeler rol oynamaktadır. Üretimin gitgide daha çok toplumsallaşması sonunda, bilim alanında da bağımsız ve bireysel «tecessüsleriyle» seçtikleri konuları üzerinde araştıran ve düşünen bilim adamları yerine, büyük araştırma kuruluşlarının bürokratik yapısı içinde çalışan **bilim-teknisyenleri** öne geçmiştir. Her türlü bilimsel çalışmanın bireysel çalışmanın bireysel kaynak, olanak ve yeteneklerle izlenemeyecek kadar hızlı değişimlerden geçtiği ve büyük olanaklara sahip geniş kurumlarda yapılabilmesi bilimsel alanda da bireysel çalışmayı olanaksızlaştırmış bulunmaktadır. Günümüzde, bilimi, bu kuruluşlar ve bu «bilim-teknisyenleri» yönlendirmektedir. Bilim, bunların elindedir. (20)

Bilim, teknoloji ve siyasette önemli kararların gitgide daralan bir seçkinler topluluğunca alınması ve bu nedenle en önemli bilim adamlarının ve teknotratların bile temel kararların ardındaki «felsefeyi» zamanında kavrarayıp anlayamamaları, denetleyememeleri; bilim-üretiminin en üst düzeylerinde yeralan bilginlerin bile ancak kendi çalıştıkları daldaki kadar dar bir alanı görebildikleri için bunun dışındaki bütünlüğün oluşturulmasında çaresiz kalmaları da bu olgunun sonuçlarıdır. (Ondan olsa gerek, bu en yukarlara kadar çıkabilmiş bilim ve teknoloji çevrelerindeki «seçkinler», bile, fantazya olarak, ancak, ya Kraliçeye sadakat göstermek yükümlülüğünün dışında, öldürme özgürlüğüne bile sahip kılınmış James Bond öykülerini; ya da, insanın bir başka insana «yaklaşmasını,» yalnızca, birinin av, diğerinin ise avlayan olabileceği bir araçsal insan ilişkisi olarak düşünebilen Hitchcock'un filmlerini sevebilmektedirler!

Bilimdeki bu durumu daha iyi anlamak için, şimdi de, Habermas'ın bu konudaki görüşlerini incelemeye başlayalım:

HABERMAS'ın Görüşleri:

Kapitalist sanayi toplumunda Bilime Dayalı Uygarlığın Kuram ile Pratik Arasındaki ilişkileri ilk bakışta kavranamayacak kadar karmaşık bir görünüm kazanmıştır. Araştırma alanı, teknoloji alanı, üretim alanı ve yönetim alanı birbirleri karşısında bağımlı duruma gelmişlerdir. İşlevlerini yerine getirebilmek için birbirleri karşısında bağımlı duruma gelirlerken tek başına hiçbirinin dünyaya egemen olmadığı bu yeni dönemde aralarındaki işbirliğinin biçim'endiricisi olma özelliğini, hepsinin üstündeki **toplumsal sistem** kazanmıştır. Reel-toplumun içinde yaşanan hayat ise, **praxis**'i (yani, etik'ten ve siyasetten hareket eden ve tümden gelimci olmayan bir yaşamı) yaşamın dışına itmiş bulunduğu için, Habermas'a göre, insan'ın bu durumu al-

gılamasını ve anlamasını da olanaksızlaştırmaya başlamıştır. Habermas'a göre bugün varılan durum şudur:

1. Olguculuk (pozitivism) ile birlikte, insanın bilimsel bilgi üretmedeki ölçütleri değişmiştir. Bilimin, **etnics** ve siyaset alanındaki insan eylem ve edimleri üzerinde ne gibi etkilerde bulunmakta olduğunu kendine sorun edinmeye yöneltici bir **eleştirel bilgi tutkusu** kalmamıştır. Bilimsel bilgi üretmek için yola çıkılırken, düşüncenin başladığı andaki varolan toplumsal koşullara göre birtakım tümceler oluşturulmakta; sonra bunlar denetimlenebilen sınamalardan geçirilmekte; bu yolla elde edilmesi başlangıçtan beri zaten tasarlanmış bulunan bazı hipotetik yasalar oluşturulup bunlar bilimsel kuram diye ortaya konulmaktadır. Başka bir deyişle, varılan bu yasalar, bilimsel düşüncenin başladığı anda zaten tercih edilmiş, kararlaştırılmış, bulunan tümcelerle ifade edilen olguları, açıklamaya değil, ancak, belirli bir perspektiften ve daha düzenli olarak görebilmeye yaramaktadır. Yaşamdaki olguları açıklamak endişesi yerine, belirli bir işlevsellik açısından, bu olguların «ele alınmasını» daha düzenli bir biçimde yapabilmeye yarayan teknik̇sel bir bilgi üretimidir bu. Bu tür bilgiye duyulan tutku egemen duruma gelmiştir bilimsel etkinliklerde;

2. Benzer bir diğer değişim de —ki, birincisi ile bağlantılıdır— geçmiş yüzyıllarda bir zenaat erbabı gibi mesleğinin görgü ve göreneklerine ve bunun yanısıra kendi özdeyimlerine dayanarak kendi kuramsal düşünce yöntem ve araçlarını geliştiren **bilim adamlığı mesleği** yerine çağımıza doğru geldikçe, bilgi üretme araçlarının ve bunların kullanılmasına ait bilgi ve becerilerin (tecnne) kurumsal birimlere (kuruluşlara) geçtiği yeni bir **bilim adamlığı işinin** ortaya çıkması olmuştur. Bu yeni **bilim adamlığı işi,** maddeye ve insanal ortama ilişkin bilgilerin elde

edilmesinde kullanılan genelleştirmeci bilimlere temel oluşturan ve bilimsel yollarla sınanabilen önkestirimlere; bunlara bağımlı olarak baştan belirlenebilen (ya da, belirlenerek kullanılabilecek olan) araç ve usullere; yani, ancak «toplumsal emek sistemi bağıntılı olarak» çalışabilen ve anlamlılık kazanabilen yepyeni bir tekniklere (hatta teknolojiye dayanmak mecburiyetinde olan bir iş, bir tür **bilim-teknisyenliği** işine varmıştır;

3. Bu karmaşık yeni ilişkileri ve yeni yapısı nedeniyle günümüzde bilimin hemen kavranamayan bir diğer özelliği ise, yeni bilim adamlığı işi'nin benimsendiği yöntembiliminin yaşama (praxis) ilgi göstermemesi, onu dışlaması ve özgürleşim sorunu ile değil, salt, teknik ile ilgili bilişimsel (cognitive) sorunlara öncelik vermesidir. Bunu yaparken, «değerlerden özgür kılınmış bir yöntembilim anlayışını» savunmakta; bilimsel açıklamalar yaparken kendisinin **etik bir yansızlıktan** yana olduğunu ileri sürebilmektedir;

4. Bunların sonucu olarak, günümüz toplumlarında bilim için kabul edilebilir tek «değer», değer olarak kabul edildiği açıkca söylenmeyen, ama «rasyonalite» adı altında olumlu birşey olarak betimlenip geçilen, toplumsal yaşamla bilim arasındaki ilişkide amaçsal-ussal araç ve yöntemlerin seçimi açısından ekonomi sağlayıcılık olmaktadır. Bu ise, bilimsel çalışma yapanların önlerine konulan amaçsal-ussal araç ve usullerin seçimine ilişkin teknik salıklamalar (tavsiyeler) biçiminde ortaya konulan, ve bilimin dışından saptanan koşullara göre düzenlenen önkestirimler aracılığı ile güvenceye kavuşturulan **araçsal bilgiler üretme** yoluyla sağlanmaktadır. İşte bunun içindir ki, çağdaş bilimin yaşamla (praxis) tek bir ilgilenme isteği (saiki) vardır artık: **toplumsal emek sistemlerinde içselleştirilmiş ve üretim süreçlerinde işe koşulmakta olan emeğin verimliliğini (performan-**

ce'ını) yüksek tutacak destek-yankı (feedback) denetlemeleri alanı oluşturmak. Bilim, kendisinin dışından konulmuş amaçlara en uygun (ekonomik) araçların seçilmesine ve toplumsal emek sisteminde işe koşulmuş bulunan emeğin performansını yükseltmeye yarayabilecek bilgi ve becerileri araştırıp bulmakla sınırlı bir bilime dönüşmüştür, bu yüzden;

5. Bu arada, bilimsel olmak için yeni dönemde gerekli görülen **yaşama (praxis) ilişkin temel değerlerin bilimsel çalışmada dışsallaştırılması;** bunların, «dogmacılık» ve «ideoloji» diye yaftalanıp, benimsenen yöntembilimce hor görülmesi durumun olumsuz-ideoloji tutkunluğunun ve doğmacılık sayılan temel **değerlerin bilimsel çalışmaarda gözönünde tutulması anlayışının** terkedilmesi, günümüzde bilimin yaşam üzerinde yapabileceği etkilere ilişkin tercihler kararlaştırılırken özgür bir iletişime dayalı toplumsal **consensus'u** dayanak alma gerektiği yolundaki inanç ve düşünsel göreneği de ortadan kaldırmıştır. Bu tür temel nitelikteki bilimsel kararları bile toplumun **consensus** oluşturucu düzenlemeleri, hatta bilim adamları topluluğu değil; bilim-teknisyenlerine indirgenmiş dar bir bilim adamları seçkinlerinin de bir oranda içinde yeralabildiği son derece dar bir **üst düzey seçkinleri** almaya başlamıştır. Bunlar bilimsel çalışmaları [insan'a ve özgür yaşama yönelik] «değer sistemlerinin irrasyonel yeğlemelerinden kurtardıklarını» ileri sürerek bu işi yaptıklarını söylemekte; bilimin gelişmesinin yön ve gidişini etkileyici en önemli kararları alırken bile, toplumsal **consessus'u** oluşturacağı varsayılan geleneksel demokratik yol ve yöntemleri önemsememekte, kale bi'e almamaktadırlar. Bunun sonucu olarak da, «bilimin rasyonelliği» dedikleri şey arttıkça, çağdaş toplumlardaki yaşamın (praxis'in) kendi alanındaki irrasyonelliklerde artmaktadır.. Daha açık bir deyişle, çağdaş toplumlardaki bilim ve teknolojinin dayanağı olan olguculuğun

(pozitivizmin) yaşam'a (praxis'e) ilişkin değerlendirmeler için gerekli olan **ideolojiyi** horlaması ve kendisine karşıt sayarak onu dışlaması ile başlattığı «bilimselleşme» gelişmelerinin sonucunda, insanın bedensel ve zihinsel edim ve eylemleriyle kendi yaşamını **daha insanca** ve **daha özgür** kılmakta insana rehberlik edebilecek ve praxis'e ilişkin ideolojik bir yanı da olan bir bilgilenme süreci terkedilmiştir. Bunun yerine herşeye teknolojik rasyonalitenin egemen olduğu bir bilimsellik anlayışı dönemine girilmiştir. [Buraya kadar, Habermas'ın «Theory and Practice in a Scientific Civilization» makâlesinin, Connerton'un derlemesi olan **Critical Sociology**'deki tam metin çevirisinden özetledim. s. 330-336'da.]

Jurgen Habermas, günümüzde bu sorunun çözümü için, bilimsel ve teknolojik alanın yeniden ideolojiye de kendi içinde yer vermesi gerektiğini zorunlu görmektedir. Üstelik, bu ideolojik alanın işlevi olan gerçekliğin bilimsel olarak ussallaştırılması (ussallaştırılmış biçimlendirilmesi) ile, insanın ve dünyasının yorumunu yapmaya çalışan bir **doğer-yüklü dünya görüşünün oluşturulmasını** birbirinden ayırmamayı; bunları birlikte ve uyum içinde gerçekleştirmeyi de şart koşmaktadır. İki işi birbirinden ayrı tutmayı kabul edecek olan bir **ideolojik alan oluşturma girişimi**, Habermas'a göre, ideolojik eleştirinin yükleneceği görevini kuramsal olarak haklı kılmaktan kendisini alıkoymasına varacaktır. Bilimin böylesi bir kısıtlanmaya sürüklenmemesinin yolu ise, söz konusu ideolojik alanın **«gerçekliği biçimlendirmek yerine, bilinci aydınlığa kadisinin getirdiğinden yüklerin sorumluluğu duymayan vuşturmayı işlev edinmesi»** olacaktır. (Aynı kaynak, s. 336).

Ne var ki, gene Habermas'ın da söylediği gibi, **«kendisinin getirdiğinden yüklerim sorumluluğu duymayan bir us'un, bilincin doğmacı baskılardan kurtarılması sorununa karşı ilgi duymadığı günümüzde» böylesi bir ideolojik eleştiri alanının gücü nereden gelecek, nereden sağ-**

lanacaktır? Bunu, Habermas'ın yanıtlayabildiğini söylemek zor. Yanıt olarak söyleyebildiği şeylerin geçersizliği, yanıtının temelini oluşturan savının geçersizliğinden ileri gelmektedir. Habermas, özetlenecek olursa, **ideolojik eleştiri alanı öyle bir alan olabilmeli ki, sadece teknik bilgileri arttıran deneyimci bilimlerle ilgilenmekle varılabilecek bir anlama düzeyini aşabilmeli; ideolojik eleştiri alanı bilimsel tekniklerin insan'ın özgürleşmesi yolunda yetkin bir kurtuluşun (emancipation) gerçekleştirilmesindeki yerini ve etkisini de yeniden değerlendirebilecek bir anlama düzeyine varabilmeli** demektedir. Bu ise, hemen bu satırların arkasından gelen tümcelerinde kendisinin de kabul ettiği gibi, «bilimsel bir uygarlıkta kuram ile **praxis** arasındaki ilişkiye bağlı» bir sorundur. (Aynı kaynak, s. 338-339). Böyle olunca bu sorunu bilimin kendi alanındaki öğelerle; yani, akıl ve bilimin yöntemleri ile ilgili öğelerle, vb., elealınıp çözümlenebilecek bir sorun saymak da olanaksızlaşmaktadır. Oysa, şimdi sunacağımız alıntıdan da açıkça anlaşılacağı üzere, Habermas kendisinin de kabullendiği tüm bu temel nitelikteki sorunların çözümlenmesi için **«daha yüksek düzeyde bir düşün»**e ve **«özgürleşme ve kurtuluş (emancipation) yolunda ileriye yürüyen etkin insanın bilinci»**ne güvenmek gerektiğini savunmaktadır.

Şöyle diyor Habermas :

> «Geçerlikteki (formal) ussallık ile masumca kurulan bu yandaşlık içinde bastırılmış bulunan özsel (asıl olan) nitelikteki ussallık, açıkça ne olduğu söylenmeyen (zımnî) bir Tarih Felsefesi olan sibernetikçi yol ile kendi kendini düzenliliğe kavuşturabilen bir toplum örgütleniminin olabileceğini kabul eden anlayışta kendini göstermektedir. Bu bastırılmış özsel ussallık, insanoğlunun kendi kaderini, bu kaderi üzerinde toplumsal tekniklerin uygulanımı derecesinde denetleyebileceği; insanlığın kaderinin sibernetik denetim ve bu tekniklerin uygulanımı ölçüsünde kendisine yol gösterebilecek birşey olduğu biçiminde,

sorulara açık bir sava dayanmaktadır. Oysa, böylesi bir **dünyanın ussal yönetimi** Tarihin ortaya koyduğu pratiksel sorunların çözümü ile hemen özdeş sayılabilecek birşey değildir. Şeyleştirilmiş süreçler üzerindeki tekniksel denetim yeteneğinden başlayıp Tarihe ait süreçler üzerinde pratik ile bağlamlı yetkinleşmeye (mastery) uzanan bir ussallık (rasyonalite) sürekliliği çizgisinin bulunabileceğini düşünebilmek için ortada hiçbir neden yoktur. Tarihin (bugün de —benim açıklayıcı eklemem) ussal olmayışının kökü, tarihi bilinçli olarak Tarih yapabilme yeteneği ve olanağı edinememiş olarak bizlerin yapmakta olmamızdadır. Bu nedenle, Tarihin ussal kılınması güdümlenebilirlik içindeki insanların bulunduğu yandaki denetim güç ve yetkilerinin genişletilmesi ile değil, ama ancak **daha yüksek düzeyde bir düşün** ile, özgürleşme ve kurtuluş yolunda **ileriye yürüyen etkin insanın bilinci ile** olanaklı kılınabilir.» (Aynı kaynak, s. 346)

Simon Frazer Üniversitesinden Dallas W. Smythe ise, Habermas'ın bu görüşlerini paylaşmamakta; çözümün «daha yüksek düzeyde düşünebilen —yani, toplumsal varoluşunun gerçekliğini kavrayabilen eleştirel düşünce yeteneğine sahip— insanlar yaratmakta değil, bunun öncesinde, bunun gerçekleştirilmesini sağlayacak olan «yeni toplumsal ilişkilerin oluşturulmasında» bulunabileceğini ileri sürmektedir. Ona göre, ancak, tüm yabancılaşma görünümlerini kapsayacak biçimde **yabancılaşmanın** somut bir olgu olarak ele alınması ve çözümlenmesi ile gerçekleştirilebilir bu düzeydeki toplumsal sorunlar. Başka bir deyişle bu çözüm, düşüncenin kuşkusuz ilgili olabileceği; ama tek başına gerçekleştiremeyeceği bir çözümdür. Bu soruna, çözümlenmesi yalnızca düşünceden beklenen bir sorun olarak bakıldığı sürece, reel-dünyaya karşı direnecek **insan**'ın varabileceği nokta, bireysel anlamda da, siyasal anlamda da, **nihilizmdir**; kendini **hiçleştirmektir.** Zaman zaman, bunlara yönelindiği sıralarda **narcissism** gibi

görünen davranışlar bile, varacağı kendi sonu ile henüz karşılaşmadığı halde sonunun ne olacağını görmeye başlamanın yarattığı bir ruhsal sağlık yitirimidir. (21) [Bk.: Dallas W. Smythe, «Critique of 'The Consciousness Industry'» **Journal of Communication**, 27 (Kış 1977), s. 198-202.]

Tüm bu gibi sorunları daha iyi anlamak için, son olarak, yüzyılımızın en ilginç düşünürlerinden Walter Benjamin'in görüşlerini inceleyelim. Yüzyılımızın bu çok acı çekmiş düşünürü, ilginçtir, derinden incelendiğinde, daha az kötümser açıklamalarda bulunuyor insanlığın bu tür sorunlarıyle ilgili olarak.

WALTER BENJAMİN'in Görüşleri :

Benjamin'in iyimserliği, bizce, modernleşmenin getirdiği sorunları çözümlemek için çağdaş insanın modernleşmeyi kesiksizliğe kavuşturacak potansiyelleri farketmesini sağlayacak nitelikte bir Tarih Felsefesinin özelliklerinin neler olması gerektiği üzerinde özenle duran bir düşünür oluşundan kaynaklanıyor. Bu Tarih Felsefesinin iyimserliğinin temelinde, 19. Yüzyıldan günümüze kadarki modernleşme sürecini ve onun kültür tarihini değerlendiren bir düşünceden sonra ortaya konulmuş, ilginç bir «kefaret» (redemption) ve özgürleşme stratejisi yeralıyor. Bu «kurtuluş» stratejisinin en önemli öğesini ise, en eski dinlerden beri insanın yoksun bırakılamadığı «kefarete» yönelik bir Tarih anlayışı; ve çekilen acıların beklenen «kefaretin» hazırlayıcısı olduğu inancı bulunuyor. İnsanlığın büyük bölümü Tarih boyunca hep acılar çekmiştir. Uygarlık süreci, bu süreçten en az yararlanan, ama onun yaratıcısı olan acılar içindeki kalabalıkların eseridir. Tarihin bu akla ters düşen işleyişini egemen sınıflar olağan bir süreç olarak göstermektedir. Dahası, Tarihi anlamak için, onu, «nasılsa öyle incelemek gerektiğini» söylemektedirler. Bu, Tarihin şimdiye dek nasıl olmuşsa öyle sürmesine yarayan

bir Tarih anlayışıdır. Kalabalıklar ise, öznesi olamadıkları bir Tarihin üretiminde yeraldıkları için, bilimsel yöntemlerle irdelemekten alakonuldukları Tarihin karşısında onu anlamaktan çok, kendilerinden yola çıkarak onu bir oranda olsun anlamlandırabilmek için kesiksiz olarak fantazyalarına yönelmişlerdir. Kendi acılarından oluşan Tarihi sanki bu fantazyaları ile dile getirmiş ve getirmektedirler. Acılar içindeki kalabalıklar, özgürleşime yönelik beklentilerini bu fantazyaları ile canlı tutmuşlardır. Ama bu beklentilerini; yani, acılarla dolu Tarihlerinin karşılığında birgün acılarını dengeleyecek bir mutluluğa erişme beklentilerini, Tarihin kendi zaman boyutunda değil, dinsel **mesianism**'in (mesihciliğin) Tarih'e ait zaman boyutu dışındaki sınanması olanaksız bir zaman boyutunda dile getirmişlerdir.

19. Yüzyılın başlattığı kısıtlanmış modernleşme ise, acıları yoğaltan, bağımlı insanın bağımlı olduğunu görebilmesini güçleştiren yeni kültürel olgularına karşın insanlık tarihinde en güçlü umut kaynağı olmuştur. Çünkü, verili toplumdaki herşeyin başındaki «haleyi» dağıtıp yoketen modernleşme sürecinin sayesinde, Tarihe o zamana dek «kefaretçi» bir tutumla bakan insan için artık bir tek zaman boyutu kalmıştır: çekilen acıların çoktan hakettirdiği «kefaretin» gerçekleştirilebileceği tek zaman boyutu olan Tarihin kendi zaman boyutu. Bu boyut içindeki zaman, kefaretinin gerçekleştirilmesi için müdahele etmek durumundaki insan, artık dinsel kurtuluşa değil, siyasal yollardan geçen bir kurtuluşa; ancak, Tarih'in içinde elde edilebilecek bir kurtuluşa yönelmek gerektiğini öğrenmek durumundadır!

Tarih-dışı zaman boyutundaki «kurtuluş» beklentisini, Tarihin kendi zaman boyutunda aranacak ve gerçekleştirilmek istenecek bir **özgürleşme programına** dönüştürmekte ise en önemli sorun, bir yandan, acılar içindeki insanların bu kendi beklentilerini dile getiren fantazyalarındaki özgürleştirici öğeleri bulup ortaya çıkarmak; bir yandan da, egemen kesim durumuna geldikten sonra, modernleş-

menin doğal-olmayan (savaşlara, ölüm'e, insan'ı edilginleştirmeye ve doğayı yoketmeye, vb.) yönlere itilmesi için gerici bir sınıfa dönüşen egemen sınıfın üretici güçlerdeki gözlerden saklanması güçleşen gelişme potansiyeli ile kendi toplumsal konumu arasındaki çelişkileri mistifiye etmek için oluşturduğu irrasyonel, ürküntü dolu, kötümser ve modernleşme karşıtı, karanlık fantazyalarının içyüzünü ortaya koymaktır.

Benjamin'e göre, toplumun kollektif imgeleminin (imajinasyonunun) ilgilendiği tek bir konu vardır: üretim güçlerindeki değişimler. Kollektif imgelemeyle topluluk, yaşanan günde bu güçlerdeki değişmeleri, uzak geçmişteki imgeleri (images) ile birleştirerek, kendisi için anlamlandırmaya çalışır. Başka bir deyişle, yeni-olanın en temeldeki, en özündeki doğasını (mahiyetini) anlayabilmek için, hayata katılan yeni üretici güçlerin ve yeni üretimin toplumsal ilişkilerinin yaşanan gündekinden farklı (özgür) bir biçimde olacağı bir zaman kesiminin fantazyasını oluşturup, düşünü kurar. Böyle özgür bir gelecekte, önündeki yeniliklerin yaşanan gündekinden nasıl apayrı sonuçlar verebilecek olduğunu düş'e düşünü arasında tasarlamaya yönelir. Bu fantazyalar, en karanlık dönemlerde, en kısık sesle söze döküldüğünde bile, canlı ve özgürleştirici öğelerle doludur. Çünkü, bu fantazyalarıyla «kalabalıklar» yeni üretici güçleri özgürleştirilmiş üretim ilişkileri içinde tasarlamaya, artık, bir kez merak sarmışlardır. (+)

(*) Bunun böyle olduğunu, fantazyaların, Tarihte, hep anlamlandırılması çok güç olan büyük toplumsal değişimlerin yaşandığı dönüşüm dönemlerinde yaygınlaşmasından anlaşılmaktadır. Değişim sürecinde yeralan, ama yaşadığı değişim sürecini kendi açısından anlamlandırmakta güçlük çeken «kalabalıklar,» değişim süreci karşısında yaşamlarında karşılaştıkları anlamsal bulanıklığı fantazyalarının oluşturabileceği metaforik açıklamalarla aşmaya çalışmaktadırlar. Bu nedenle, fantazyaların içindeki toplumsal anlamı kavrayabilmek, hem yaşanmakta olan tarihsel değişimin anlamını daha net görebilmek; hem de, yaşanan tarihsel değişim sürecinin ütopyan olanaklarının bilincine varabilmeyi kolaylaştırmak için son derece gereklidir, Benjamin'e göre. Fantazya, yeni olguların yarattığı şoku, bu yenilikleri üre-

Tarihin, Ranke'nin dile getirdiği gibi, «nasılsa öyle düşünülen» bir Tarih olmak yerine, üretim ilişkilerinin özgürleştirildiği bir Tarih olarak tasarlanması; hiç değilse tasarımlarımızda, özgürleşmenin başlatılabileceği yeni bir «Tarih zamanının» aranmaya başlaması, bir bakıma, çağdaşlaşmanın önüne set çekemediği için onu yanlış yönlere sevkeden etmenlerin ortadan kaldırılması için tutarlı yol ve yordam arayışının, henüz açıkca adı konmamış bir başlangıcıdır.

Bugüne kadar ise, Benjamin'e göre, «düşlerin tarihi hâlâ yazılmamıştır.» Tarihin büyük bölümü fantazyalar ve düşler düzeyinde yaşanmakta olduğu hâlde; özgürleşmemiz ve yabancılaşmadan kurtulmamız, yaşanan bu **«düşten uyanmaya bağlı olduğu halde»** ayrıca, özgürleştirici bir tarih bilgisi yöntemi, ancak, yaşanan bu düşlerin yorumlanmasının yöntemi olabileceği hâlde, düşlerimizin ve fantazyalarımızın tarihi hâlâ yazılmamıştır! Diyalektik düşünce, bunu da yapabilmelidir! Yapabilirse, tarihin her **moment'ini, geçmişi, yaşanan günü ve geleceği** bir bütünlüğe kavuşturacak olan yeni bir Tarihin oluşumuna yöneltebilecektir. **Olağan gibi gösterilen Tarih zamanının «nasılsa öyle» denen akışının kesintiye uğratılması** için bir başlangıç anına dönüştürebilecektir. Kısacası, fantazyalarımızın ve düşlerimizin anlaşılmasına ışık tutmak, «doğaya tutsak düşmüşlüğün oluşturduğu doğa-üstü güçlere karşı, tarihsel aydınlanma aracılığıyla, öldürücü bir darbe indirmemizi» sağlayacaktır. Tarihsel aydınlanmanın organı olan diyalektik düşünce, bu nedenle, fantazyalarımızı aydınlatmayı temel bir görev edinmelidir. (22)

tim ilişkilerinin özgür olduğu **arkaik** bir geçmişteki insan ilişkileri içinde tasarlarken nasıl tarihselse; fantazyanın **formu** (biçimi) anlatımı, ve materyalize oluşu da, gene, tarihseldir. Bu nedenle de, hem egemen kesimin fantazyalarının, hem de bağımlı kesimin fantazyalarının açıklanmalarında kullanılan; bunların materyalize edilişlerini açıklayıp dile getiren nesneleri (yazın, mimari, resim, müzik ve gösteri sanatlarının ürün ve imgeleri) **de kendi doğalarındaki tarihsel değişikliklerle birlikte** anlamak gerekmektedir.

Düşlerin, fantazyanın ve tüm bilinçaltının kendisi ve kendini anlatım biçimleri tarihsel olduğu için, bunlar Tarihsel olarak aydınlatılmadıkça ve bunları aydınlatıp kendimize ilişkin bilgilenmişliğimize katmadıkça biz de aydınlanmış olamayız! Bağımsız varoluş kazanamaz tam özne durumuna gelemeyiz! Düşlerimizin ve fantazyalarımızın anlamlandırılması ve diyalektik düşünce aracılığı ile yeniden değerlendirilmesi düş'ün uyanık bilinçliliğe aşkınlaştırılması (aufhebung) olacağı için, diyalektiktir. Düşün uyanık bilince aşkınlaştırılması sorununu, Benjamin, **Tarih Felsefesi Üzerine Tezler**'inde ayrıntılı olarak işler. Daha önceki çalışmalarında olduğu gibi, bunda da, düşler ve fantazyalarla ilgilenmesinin nedeni, düş görene ve fantezistin, yaşadığı kendi Tarih dönemine, zamanına ve gününe ilişkin öğeleri açısından, fanyazyasının içeriğini görmesini kolaylaştırmaktır. Bunu yapmak için de, fantezisti ve düş göreni bir **birey** olarak değil; belirli bir tarih kesitinin, belirli bir toplumun, belirli bir kültür yapısının ürünü olarak, yani **kişi** olarak elealır. Bu ise, alışılmış kliniksel Freudçuluğun geliştirilmesidir. Bireyi aşan boyutlarıyla tüm çağdaş yaşamın görünümlerinin toplumsal ve siyasal düzeyde açıklanmasına yönelen bir **bilinçaltı irdelemesidir.**

Amacı ise, modern toplumdaki fantazyaların toplumsal işlevlerini değişiminin kendisiyle yakından ilgili bir konu olarak inceleyebilecek bir yöntem geliştirmektir. Bunun için işe, **Arkadlar Projesindeki** «Sunum» yazısıyla fantazyaların ne olduğunu; niçin toplumsal yaşamın sınırlılık ve yetersizliklerini hem ortadan kaldırmaya (ilga etmeye), hem de onların görünümünü değiştirerek, yarattıkları «acıyı» dengelemeye yöneldiklerini açıklamakla başlar. «Sunum» yazısında bu konuda söyledikleri çok ilginç. Şöyle diyor:

> «Başlangıçta hâlâ eskinin egemenliğindeki yeni üretim araçları biçimine, içinde yeninin eskiyle karışık bir varoluş kazandığı kollektif bilinçaltındaki

imgeler (imajlar) tekâbül eder. Bunlar, istek-imgeleridir ve kollektif bunların içinde toplumsal üretim düzeninin yetersizliklerini hem ortadan kaldırmak, hem de biçimini değiştirmek ister (değiştirmeye yönelir). Üstelik, bu istek-imgelerinde kişinin kendisini zamanı geçmiş olandan —yani, yaşanıp tükenmiş olandan— çıkarıp kurtarmak uğruna giriştiği **emphatic** (kesinlik kazandırılmış) aranışlar da belirir. İşte bu yönelişler (eğilimler) imge-üreten fantazyayı, gücünü (itkisini) yeni olandan edindirerek, geriye, **archaic** olana yöneltir.» (23) («Paris,» **Schriften**, vol. I, s. 408'den, aktaran Shierry M. Weber, a.g.m., s. 260)

Benjamin'in burada söylediği, istek-imgelerin fantezistin toplumsal üretim düzenini aşkınlamak; bunu gerçekleştiremediği sürece de onu değişik bir biçimde tasarlayarak yaşadığı gün içinde kendine güç ve sabır kazandırmak için gösterdiği çabaların rastgele ve yönsüz çabalar olmayışı çok önemlidir. Bunlar, imge-üreten fantazyayı, çağdaşlaşma sürecinde yeni varılmış gelişme noktasından alınan ivmeyle, en uzak geçmişte kalmış **archaic** yaşamı yeniden, bu kez gelişmenin sınırlanmalarını aşarak gerçekleştirmeye yöneltmektedir. **Archaic**-olan ise, yabancılaşma öncesi «topluluk» yaşamıdır. Çağdaş insanın fantazyasının yönelimi, **archaic**-olanı, toplumsal gelişmeyi bugünkü durumundan geriye çevirerek değil, onu kendini aşkınlayacak bir sınırsızlığa evrilterek gerçekleştirmek olmaktadır. Başka bir deyimle, örtülü de olsa, içinde Tarih bilinci de taşımaya başlayan bir fantazyadır bu. Gelişmeyi ve insanal olan Tarih birikimini feda etmeyi, yıkımı doğru görmeyen; ama, insanın Tarihe özne olmasını yeniden olanaklı kılmak isteyen bir fantazyadır bu. Benjamin, Freud'un daha çok tek bir «birey» olarak elealdığı, incelediği insanı, artık Tarihle etkileşimi içinde, toplumsal varoluşu açısından ele almaktadır. Fantazyayı toplumsal içeriği ile, Tarihsel işleyişi ile anlamak için sürdürür bu irdelemelerini.

Ona göre, daha önce değindiğimiz gibi toplumun kollektif tasarımlarının tüm ilgisi, tüm «meşgalesi» üretim güçlerindeki değişmeler olduğu için; yani, yeni değişimlere en uzak, **archaic** geçmişteki imgeleri iliştirerek bunlara anlam kazandırmaya çalışmak olduğu için; ve son olarak, böylece, kollektif düş gücü yeni üretici güçleri özgürleşmiş üretim ilişkileri içinde tasarlamaya çalışarak bunların yaşanan gündeki olumsuz ve ürkütücü etkilerini telâfi etmeye çalıştığı için, fantazyaları anlamak hem tarihsel değişimi görmeye ve anlamaya, hem de değişim sürecinin kendi içindeki ütopyan olanakları farketmeye yarayacaktır. Bunu şöyle anlatıyor Benjamin:

> «Üretim güçlerinin gelişmesi [kendilerinden] önceki yüzyılların istek-simgelerini, bu simgelere materyal biçim kazandıran anıtlar henüz yıkılıp viran olmadan, yıkıp yokeder... Her çağ kendinden bir sonra gelecek olanın düşünü görmekle de kalmaz, düş görürken, düş görmesinin aracılığı ile uyanışa doğru bir atılımı da başlatır, zorlar. [Böylelikle], her çağ kendinin sonul-ereğini bağrında taşır ve —Hegel'in görebildiği gibi— ustaca bir örtüklükle, kendi sonunu kendisi için dile getirir. Meta ekonomisinin güçsüzleşmesi ile birlikte, burjuvazinin anıtlarının da, gerçekten yıkılıp yerlere serilmeyi bile beklemeden, viran olduklarını görüyoruz.» («Paris...» **Schriften**, vol. I, s. 408'den).

Çağdaş toplumlarda 19. Yüzyıl başlarında bile fantazya, üretici güçlerin «getirmekte olduğu» engin gelişme olanaklarını yücelten; insana ve Tarihe kısmen aydınlık bir tutumla bakabilen bir fantazya niteliği taşımaktaydı. Fantazya, hâlâ, yaşanan günden oluşan, ama gelecekte gerçekleştirilebilecek olan istekleri yaratan iyimser bir fantazyaydı. Ne var ki, günümüzde yaşamın bu isteklerin yerine getirilmesine yatkın bir yaşama çevrilebilmesi için, insanın Tarihe özgürleşmeci bir tutumla sahip çıkabilmesi

gerekmektedir. Varolan reel-yaşamla yetinmeyen, varolanı sınırlılıklarından ötürü kabullenmeyebilen bir insan olarak yaşayabilmek gerekmektedir. Çünkü ancak böylesi bir insan varolanın reddine yetenekli bir bilinçaltına sahip olabilir. Bu ise, sanayi kapitalizminin evrimine koşut olarak gitgide olanaksızlaşmaya başlamıştır, yüzyılın ikinci yarısından itibaren. İş'likteki çalışma yaşamının şoklar biçiminde algılanması, tarihsizliği (ahistoricity), yinelemeciliği, aynılığı, dış uyarılara yanıtlar biçiminde (reactive) geçen bir gündelik yaşam biçimi oluşu, giderek çalışma yaşamının dışındaki yaşam-alanlarına (leisure) da taşmaya, yayılmaya başlamıştır. Kapitalist **mass production** süreci ve meta fetişizmi, bir yandan, insanın gereksinmelerini bile insanın kendisinden kaynaklanan gereksinimler olmaktan çıkarıp **reactive** (metalaşan şeylerin uyarımcılığı aracılığı ile duyulan) gereksinimlere dönüştürmekte; bir yandan da, yaşamı, ya da yaşanan zamanı, tümlüklü bir zaman yaşamı olan **Erfahrung** olmaktan çıkarıp, bölük-pörçük ve tümlükten yoksunlaştırılmış bir şoklar yaşamı olan **Erlebnis**'e dönüştürmektedir. Birey-insanın yaşamından kaynaklanmayan, **metanın uyarısından** kaynaklanan gereksinimler, paradoksal bir biçimde, her zaman yeni gibi görünen, ama temel özellikleri bakımından hiç değişmeyen gereksinmelere dönüşmüştür. Organik-olanın; örneğin, moda da insan bedeninin, inorganik-olanın bir aracına dönüşmüş oluşudur temel özellikleri. Organik beden üzerinde, inorganik metaları taşıyabildiği kadar bir dizi uyarılar yaratabilen bir araç olmuşlardır. Aynı transformasyon (biçim değişimi) içinde, modada olduğu gibi, canlı-olanın içindeki **eros** bile metanın zenginleştirilmesinin aracı olan **sexuality**'ye dönüşmüştür. Yani meta erotik - olanı kaplayınca cinsellik (sex) insanal bir arzu olmaktan çıkarak, inorganik-çevreden alınan algılanan bir uyarım (stimulus) durumuna indirgenmiştir. Başka bir deyişle, cinsellik **eros**'u dile getiren bir arzu olmaktan çıkarılmış, metanın bir gereksinme olarak duyulmasının aracı olmuştur. Böylece, şoklar yaşamının strüktürünü kapitalist toplumda insanın meta ile olan ilişkileri yeniden üretmektedir. Cinsellik ala-

nında bile, yaşam **Erlebnis**'e dönüşmüş olmaktadır, bu nedenle.

Oysa, insanın kendi yaşamından kaynaklanan bir gereksinmeyi dile getiren her **istek**, bir yaşam-deneyimidir (yaşamı yaşamaktır). İstek, yaşam, ve bir isteğin yerine getirilebilmesi arasındaki bağlantıyı ise şöyle anlatıyor Benjamin:

> «Bir istek... bir yaşam-deneyimidir bir tür. İnsan yaşamda ne denli erken davranırsa istek duymakta, isteğinin yerine gelebilme şansı da o denli artar. İstek, zamanın içinde ne denli kök salabilmişse, yerine getirilebilme umudu da o denli güç kazanır. Ama insanı zamanın bir yerinden alıp bir uzak yerine getiren, zamanı dolulaştıran ya da boş bölüntülere döndüren de, insanın yanında yaşar tutabildiği kendi özyaşam-deneyimleridir. İşte bunun içindir ki, yerine getirilebilmiş bir istek, zaman içindeki yaşam-deneyiminin (yaşanan yaşamın) alnında taşımayı haketiği bir taçtır.» (Benjamin, «On Some Motifs in Baudelaire,» **Illumination**, 1969 baskısı, s. 1979'dan aktarıldığı yer için bk. : Weber, a.g.m., s. 266).

İstek duyma, yeni istek-simgeleri yaratma, ve bunları durmadan üretecek olan özgürleştirici bir fantazya, bu nedenle, Benjamin'in Tarih Felsefesinde önemli bir yere sahiptir. Böylesi istekler duyabilmek için, insanın Tarihe özgürleşmeci bir tutumla bakabilmesi gerektiğini, bu nedenle, üst üste vurgular Benjamin. Varolan reel-yaşamı aşabilmek için onun verililiklerini redde hazır olabilen bir «insan» ortaya çıkarılmadıkça, yaşanan-anın özgürleştirici olanaklarının sınanması ve aranması da olanaksız kalacaktır. Böyle olunca, insanın yaşam-deneyiminin, gerçekleştirilmiş isteklerin oluşturacağı taçlarla onurlu kılınması da olanaksız kalacaktır. Yaşanan zamanın Tarihe dönüştürülmesi; **Erlebnis**'in **Erfahrung**'a yükseltilmesi, işte tüm bunlar yüzündendir ki, verili-toplumun verebildiklerini aşan

isteklerin duyulması ile başlatılabilecek, canlandırılabilecek olan bir **kefaretçi tarih perspektifine** bağlı bulunmaktadır. Fantazyalar ise, insanın hiçbir zaman soyutlanamadığı bu kefaretçi tutumunu (şimdiye kadar varlığını sürdürdüğü dinsel **messianism**'i) tarih-zamanının boyutu dışındaki zaman boyutundan kurtararak Tarihin-zaman boyutunda konumlandırmak için en ince özelliklerine kadar açıklanması anlaşılması gereken ilk zenginliklerdir, Benjamin'e göre. Şimdiye kadarki Tarihi edilginleştirilmiş bir toplumsal varoluş içinde ve acılarla yaşayabilen insanın binlerce yıldır sürdürdüğü kefaret beklentisinin, sınanması bile olanaksız **dinin tarih-dışı zamanından** kurtarılıp, Tarihin zaman boyutunda tasarlanabilen bir kurtuluş ve özgürleşme beklentisinin itici gücüne dönüştürülmesi, ancak, fantazyalarımızın ve düşlerimizin küçük görülmemesiyle, derinliğine incelenip anlaşılmasıyla olabilecektir.

Tüm bir düşünsel yaşamını, 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren **Erlebnis**'e dönüştürülmüş modern toplum yaşamını yeniden bir **Erfahrung** olarak anlamlandırabilme uğraşı ile geçirmiş bulunan Benjamin (24) fantazyalarımızı bu açıdan değerlendirmemizze ışık tutacak özgün düşünceler de geliştiriyor. Benjamin'in bu düşünceleri, öyle sanıyorum ki, bizim bu incelememizi sona erdirmekte de anlamlı olacaktır. Başka bir deyişle, toplumsal planda henüz yeni yeni algılamaya başladığımız bu sorunları anlamamız için; örneğin, bizim çalışmamız açısından, **Drakula**'dan, **Frankestein**'dan, **Uzay Odyseys**'sinden **Yıldız Savaşları**'na kadar çağdaş zamanların kitlesel fantazyalarını anlamamız için de bunlar tutarlı bir kuramsal çerçeve oluşturmaktadır.

Benjamin'e göre, 19. Yüzyılın kollektif bilincinin bir bölümü, yaşamı özgürleştirecek yolun başlatıcısı olabilecek **istek-duymak**'tan bile bile kaçınmaya başlamıştır. Kollektif bilincin bu «bir bölümü» kendisi egemen sınıf olmuş bulunan burjuvazinin topluluk bilincidir, sınıf bilincidir. Kendisi egemen sınıf oluncaya değin, burjuvazi insanlığın fantazyalarının da uzun süre öncülüğünü yapmıştır. Nite-

kim. Orta Çağ sonlarındaki opera-komikler bile, bunlarda aristokrasiye yöneltilen alaycı tutum ve ironi ile canlı, iyimser ve umut verici bir fantazya türü oluşturmuş, dünyanın değişmesine katkıda bulunmuştur. 19. Yüzyılın ortalarından itibaren ise, burjuvazi, gitgide, karşıtı olan yeni bir sınıfın «heyulâsının» saldığı yılgınlığa kapılmaya başlamıştır. Bu durum onun **istek-duyma** yeteneğini yitirmesine neden olmuştur. Benjamin, 19. Yüzyıldan itibaren burjuvazinin **istek-duyma** yeteneğini yitirmesini, fantazyalarının karanlığa yönelmesini, bu sınıfın üretici güçlerdeki gelişmelerin oluşturabileceği özgürleştirimin yolaçacağı **gelecekten duyduğu korkuya** bağlamaktadır. Burjuvazi varolanı aşkınlayabilecek bir gelecek sorunsalından kendini bile bile soyutladığı için de, kendi tasarım gücünü kısırlaştırmaya yönelmiştir. Bu durumun toplumsal bir baz'ı da vardır. Geçici ve rastantısal değildir. Bu yüzden, 19. Yüzyılın başlarından başlayıp ikinci yarısından itibaren daha da kesinleşerek, burjuvazinin fantazyaları özgürleştirici fantazyalar olmaktan çıkmıştır. Çünkü, kendi toplumsal konumunu ve ayrıcalık tutkularını silkip üzerinden atamamaktadır. Atamadığı için, burjuva ekonomik düzenini yetersiz bulamamakta; yetersizliklerini görse bile, bunu söyleyememekte; söylenmesini isteyememektedir. (25) Öte yandan, kapitalist ekonomik düzeni işler kılabilmek ve bunu sürdürmek için, üretici güçlerin gelişmesini de durdurmamak zorundadır. Bu zorunluğu aşamadığı için, Benjamin'in önemle belirttiği üzre, tek yol olduğu için önünde, üretici güçlerin gelişmesini doğal-olmayan yollara yöneltmektedir. Kendisi için sakıncalı olan doğal gelişmelerinden, bu güçleri alakoymanın çabasını sürdürmektedir. (26)

Bu durumu gözönünde tutarak, Benjamin, fantazyalarımızın da içinde büyük bir yer kazanacak olduğu gelişkin bir Tarih Felsefesi ve özgürleşme stratejisi geliştirir. Bu Tarih Felsefesi ve özgürleşme stratejinin en önemli yanı, özgürleşmenin alabildiğine zorlaştırılmış bulunduğu bir çağda, ısrarla, kendisine, bu aynı çağdaş yaşamının tam da içindeki özgürleşme olanaklarını temel almış bulunmasıdır.

Bu stratejiye göre, Tarihe özne olabilmemiz için -ya da, kendi tarihimizin yazarı olabilmemiz için- kendi öz-bilincimizi kazanmalıyız. Bu bilincimizi ise, tam da çağdaş yaşamın onu tahrip ettiği yerde; ancak, onu yitirdiğimiz o yerde yeniden kazanabiliriz. Bunun önemli bir yolu da, çağdaş yaşamı oluşturan değişimlerin kendilerine özgü niteliklerini enine-boyuna incelemek ve anlamaktır. Örneğin, meta ekonomisinin kültürel boyutta da kendini olgunlaştırmasından sonra ortaya çıkan «halenin ortadan kalkması» olgusunu derinlemesine anlamaktır.

Bu özgürleşme stratejisinin önemli bir diğer yanı ise, gerçekliğimizi açıklayabilecek bir bilinçliliği oluşturmak için, çağdaş şok-yaşamının, açıkca, kendisine karşı kullanılmasıdır. Çağdaş şok-yaşamının insan psikolojisinde oluşturduğu «şiddeti» ona karşı kullanmaktır bu. Bu şiddet -dar anlamda ki, fiziksel şiddet değildir bu- çağdaş şok-yaşamının insan psikolojisi; insanın duyusal ve zihinsel yetileri üzerinde oluşturduğu şiddettir. Benjamin'in önemle vurguladığı ve tüm çalışmalarının temelini oluşturan bu şok-yaşamından yapılacak kotasyonlar ise, insan zihninin reel-bilincin yaşamın üzerine serdiği şal'ı aralayacağı «karşı-şiddettir.» Diyalektik düşünceye uygun olarak kullanılacak olan bu kotasyonlar, bu nedenle, şiddetle özdeşleşmiş bulunan reel-yaşamın, bir anda, alışılmış algılanma biçimini kırıp aşacak biçimde algılanıp görülebilmesidir. Olağan yaşam akışının taşımakta olduğu, ama yaşamın rutin akışı ve olağanlığı içinde algılayamadığımız reel-yaşamın kendi dehşetini görebilmektir «karşı-şiddetin» ereği. Rutinin, algılanmasını önlediği bu dehşet, böylece, reel-yaşamın bilincine varılması için özgürleştirici bir öğeye evrimlendirilmiş olacaktır. (27) Bunu yapabilmek için, ne var ki, modern dönemin içindeki potansiyelliklerin kendiliğindenlikli (spontane) gelişmelerine bel bağlamak yerine, bu potansiyellikleri belirli bir Tarih Felsefesinin perspektifi içinde algılamaya çalışmak gerekmektedir. Bu nedenledir ki, Hans Mognus Enzensberger gibi bazı yazarların Benjamin'e yakıştırdığının tersine, modern toplumun içindeki

çelişkiler (örneğin, çağdaş toplumlarda bilinç endüstrisinin, **diğer endüstri sektörleri kadar etkin bir biçimde denetim altına alınamaması**), ancak böyle bir Tarih Felsefesi kazanıldıktan sonradır ki, «özgürleşmenin ve kurtuluşun tutunup içinde kök salacağı, yaşamın süren katastrofu içindeki incecik çatlaklara ve yarıklara» dönüştürülebilecektir. (28)

Modern dönemin getirdiği bu araçları, özgürleşmeyi kendine sorun edinmek durumundaki kesimlerden yana etkinliğe kavuşturmakta bu araçların ve tüm çağdaş-olanın en temel sorunu ise, üretici güçler ile üretimin toplumsal ilişkileri arasındaki çelişkidir. Toplumsal fantazyaya işlerlik kazandıran da, işte, çağdaş-olanın kendi içinden söküp atamadığı, gözlerden saklayamadığı bu temel çelişkisi olmaktadır. Çağdaş insan, bugün büyük bir bölümüyle meta üretiminin emrine koşulmuş (29) çağdaş fantazyayı da, bu nedenle, çağdaş-yaşamın bilincine varmak amacıyle, kendine karşı kullanmak için yeniden değerlendirmelidir. Bunu yapmak için, çağdaş fantazyayı açıklığa kavuşturmalı ve bunu çağdaş yaşamın çok geniş alanlarında yapabilmelidir.

Bundaki en büyük gelişme potansiyelini ise, sanatın, «geleneği» bir tüm olarak sosyalize eden bir ritüel olmaktan çıkarak, varolana karşı eleştirel bir tutum kazandıran; insana, yaşadığı fantazmagoryanın bilincine varmasında yardımcı olan; atılımcı, geniş soluklu, özgürleştirici bir çağdaşçılığa yönelmesi durumunda yapabileceği olumlu etkileri arttıracak olan yeni teknik olanaklar oluşturmaktadır.

Çağdaş teknoloji sayesinde geniş yeniden-üretim olanaklarına kavuşan sanat, ancak böyle bir fantazyayı oluşturabilmesi halindedir ki, yönetici sınıfın üretici güçlerdeki gelişmelerin canlı tuttuğu toplumsal antinomileri mistifiye etmek için Bilinç Endüstrisi aracılığı ile yoğun bir biçimde sürdürdüğü **gerçekliği ideolojik trasfigürasyondan** geçirme işleminin etkinliğini dengeleyebilir. «İnsanın etrafındaki nesneler dünyasının gitgide daha yoğun olarak meta karakterie büründüğü; ama aynı anda, örneğin, reklâmcılığın nesnelerin meta karakterini sakladığı ve mistifiye

ettiği; meta dünyasının bu aldatıcı transfigürasyonu aracılığı ile, metanın artık fazla utanmadan kendisine bakıp seyredebildiği» bir reel-yaşamın korku, karanlık ve ussallık-dışılığı ile sınırlanmışlığını aşmakta ancak böyle bir fantazyayı üretebilecek nitelikte ki yeni bir sanat ve onun yararlanacak olduğu modern yeniden-üretim teknikleri etkin olabilir. (30)

Bu açıdan bakıldığında, modern insandaki ve toplumsal evrendeki sorunları gerçekliklerinden saptırarak yanlış «açıklayan» Korku filmleriyle Bilim-Kurgu filmlerini **genel olarak** nasıl değerlendireceğiz? Yaşanması da, anlaşılıp açıklanması da gerçekten güç olan bir çağın insan ve toplumunun sorunlarını konu edinen bu filmler için buraya değin söylediklerimizin de ışığında, sonul bir değerlendirme çabasını **okuyucu ile birlikte** paylaşmak daha doğru olacak sanıyorum. Bu amaçla, **sonuç** bölümünde, Aydınlanma Geleneğinin kendi içindeki kırılımının -ki, bizim açımızdan çok önemli bir konudur- ilk örneğini oluşturan Voltaire ile Rousseau'nun **1760 Lizbon Depremi** karşısındaki tutum farklılıklarını belirtmekle yetineceğiz. «Toplumsal yaşama insan aklının müdahale edebilmesine olanak tanımak ya da tanımamak» konusunda Voltaire ile Rousseau arasındaki «yolların ayrılması» olayı, dinsel-irrasyoneliteden laik-irrasyonaliteye geçiş sürecini anlamımıza yarayacaktır. Bu ise, «akıl ve bilim çağı» denen modern çağın niçin, din'den özgürleştikten sonra da yeni bir din yaratmak durumunda kaldığını anlamamızı kolaylaştıracaktır.

Bu tartışmalar, Aydınlanmanın bu iki büyük düşünüründen Rousseau'nun siyasal felsefe açısından sonuna kadar insan aklına güvenmesine karşılık, rasyonalist Voltaire'in bile «varolan toplumsal dünyanın kimin, hangi iradenin ürünü olduğu» gibi sorunların saat imalâtçısı zanaatkâr çocuklarınca» tartışılmaya başlamasından itibaren niçin eskiyen dinin-dışında yeni bir irrasyonelite inşa etmeye yöneldiğini açıklayacaktır. Bu ise, Bilim ve Tekno-

loji Çağı dediğimiz günümüzde, yalnızca kitleler için değil, en seçkin bilim adamları, yöneticiler ve varlıklı kesimler arasında bile ussallık-dışı inançları, korkuları, kuşkuları, kör-inançlarıyla **Yeni** ve **laik görünümlü** bir irrasyonalitenin yaygınlaşmakta, yaygınlaşabilmekte olduğunu anlamamıza ışık tutacaktır. Yaşamı ussal bir yaşama evrimleyebilmenin, ancak, özgürleşim yolundaki insanlığın ussal yeteneğine sınırlılık getirmemekle mümkün olabileceğini savunan Cenevre'li yurttaş Rousseau ile; varolan soylular düzenini hükümdar ile Filozofu yanyana konumlayarak üst-yapı düzenlemeleri aracılığı ile sürdürmeyi «düşleyen» ve orta-soylular zümresinden çıkıp da Avrupa'nın «en aşırı zenginlerinden» biri olmayı becermiş bulunan Voltaire arasındaki bu görüş ayrılığı günümüzün korku ve Bilim-Kurgu sinemasındaki görünümüyle incelediğimiz çağdaş **laik-irrasyonalitenin** nereden çıktığını ve günümüzdeki işlevinin ne olduğunu, bilim ve teknolojiden kategorik olarak ümidi kesmemiz gerekmeden, anlamamızı kolaylaştıracaktır.

Şimdi, Rousseau ile Voltaire arasındaki bu ilginç tartışmayı elealmaya çalışalım.

IV. SONUÇ YERİNE: VOLTAİRE İLE ROUSSEAU ARASINDAKİ TARTIŞMALAR YA DA AYDINLANMA GELENEĞİNİN KENDİ İÇİNDE KIRILMASI

Günümüzün modern toplumlarında bilim ve teknolojinin bu denli gelişmesine karşılık, «İnsan'ın» özgürleşip gelişebilmekten alakonulmasından ileri gelen gündelik yaşamımızdaki ussallık-dışılığın bu denli yaygınlaşması, ne şaşılacak bir olaydır, ne de yalnızca günümüzde başlamış yeni bir olay... **Toplumun** gelişmesine yandaş, **İnsan'ın** gelişmesine ise karşıt bir toplumsal gelişme anlayışının ilk tohumları, Aydınlanma Geleneğinin 18. Yüzyıl ortalarında kendi kendine koyduğu kısıtlamalar sırasında atılmıştır. Aydınlanmacılardan Rousseau, insan'ın dünyasındaki kötülükleri, yoksullukları, zulümleri ve felaketleri insana açıklamaktan uzak tutulmuş bir **gelişme** anlayışının insan'a yararlı olamayacağını görebilmiş ilk düşünürdür. Bu tür sorunların **insan** ile **insan** arasındaki ilişkilerden kaynaklandığını; insan aklının bunların nedenlerini açıklayabileceğini; insan'ın bu sorunları «Takdir-i İlâhinin» işleri saymasının Aydınlanma Çağında artık gerekli şeyler olmaktan çıktığını ileri sürdüğünde, amansız ve en ahlâk dışı biçimde karşısına çıkan ise Aydınlanmacılardan olmuştur. Çoklarının sandığının tersine, Kilise öğretisine, feodal kurumların çoğuna, Hıristiyanlık öğretisine eleştiriler yönel-

ten Voltaire bir **deist** olarak kalmış; Rousseau'nun tersine, dünyayı yeniden biçimlendirmekte fazla heyecanlı davranmamış; hatta, dünyayı değiştirmekte geniş halk kesimlerine doğru yayılacağını gördüğü için, **insan'a** ve **akl**'a etkinlik tanımaya yanaşmamıştır. İnsan'ı ve insan aklını bu işe yönelmekten; bu işe özenmekten alakoyacak, Kilise öğretisinden çok daha gelişkinini kurmuştur Aydınlanmanın bu büyük filozofu... Bunu yapmakla, **toplumun gelişmesinde** kendisinden çok şeyler beklenen akıl, bilim ve teknoloji çağında sıra **insan'ın özgürleşmesine** geldiğinde akla, bilime ve teknolojiye karşı kuşku duyduğunu söyleyen günümüz egemen kesimlerinin öncüsü olmuştur. Varolan sisteme yaradığı alanlarda akla, bilime, teknolojiye karşı olumlu bir tutum takınma; varolan sistemi daha özgür ve daha eşitlikçi insan ilişkilerine yöneltici alanlarda işlevlendirilmeleri istendiğinde ise aklın, bilimin ve teknolojinin karşısında korku ve güvensizlik duyma ve bu insan kazanımlarını «karalama» eğilimi Voltaire ile başlamıştır. Bu durum Voltaire'in kişiliğinin bir sonucu olmayıp, Aydınlanma Geleneğinin sürengin kalabilmesini önleyici nitelikteki yeni sınıflararası ilişkilerin bir sonucu olmuştur. (*)

Aydınlanma Geleneğinin bu iç kırılması, bu çalışmamızda elealdığımız Korku ve Bilim-Kurgu türlerinin «po-

(*) Aristokrasiden burjuvaziye geçişi sırasında, siyasal yaşamdaki etkinliklerin «halk» topluluğunun geniş kesimlerine kapalı tutulmasına çalışılmıştır. Aydınlanma Filozoflarının bu eğilimi, kendi iktidarını kurduktan sonra, burjuva seçkinciliğinde varlığını sürdürmüştür. En hırslı savunucuları da küçük burjuva radikaleri olmuştur. «Halk adına» konuşma tutkusu, gerçekte, küçük burjuva-radikalizminin siyasal yaşamı halk kesimlerine kapalı tutma eğiliminin ürünüdür. Modernleşme sürecinde marjinal bir konumdaki küçük burjuvazinin radikalliği, gerçekte, onun yükselen burjuvaziye duyduğu özenç ve kıskanma duyguları ile, içine sürükleneceğinden korktuğu alt kesimlerden duyduğu ürküntü ve tiksintisinin biçimlendirdiği tutum ve modernleşmeyi kısıtlayıcı nitelikte bir siyasal yönsemedir. Eyyamcılığı, acımasızlığı, insan'a inançsızlığı, siyasal kararsızlığı ve tutarsızlığı da bu toplumsal konumunun; Tarihi bitmekte olan bir kesim, «sonunu bekleyen bir kesim» oluşunun sonucudur.

püler» görünümlü olanlarında yaygın bir biçimde rastladığımız akla, bilime ve teknolojiye karşı güvensizliğin nedenlerini daha iyi anlamamıza yarayacağı için, Rousseau ile Voltaire arasındaki tartışmayı biraz ayrıntılı bir biçimde incelemeye çalışalım.

Rousseau'nun Yaşamı :

Rousseau 28 Haziran 1712'de doğmuştur. Doğumundan birkaç gün sonra annesi ölmüştür. On yaşına kadar babasının yanında büyümüştür. Düzenli bir okul öğrenimi görememiştir. Babasından Plutarch'ı ve roman okumayı öğrenmiş, sevmiştir.. On iki yaşında bir noterin yanına yazıcılığa girmiştir. On üç yaşında bir zenaatkârın yanına çırak girmiştir. Çok dayak yediği için bir süre sonra bu işten ayrılmış ve 14 Mart 1728'de Cenevre'den kaçıp, Savoy'da, Annecy'de, Madam Warens adında, Katolikliğe dönmüş (ihtida etmiş) bir kadının yanına sığınmıştır. Sardunya Kralı bu kadına gizliden yardım etmektedir, katoliklerin sığınabileceği bir yurt işletebilsin diye. Bu kadın Rousseau'yu 1728'de Turin'de papaz okuluna vermiştir. Rousseau papaz okulunun korosunda yeralmış, müzik çalışmalarına başlamıştır. 1730'da papaz okulundaki bu müzik çalışmalarını da bırakıp Neuchatel'e gitmiş, müzik öğretmeni olmuştur. Burası Lozan'a bağlı bir yerdir.. 1731'de aç ve sefildir. Soleure'daki Fransız elçisi tarafından Paris'e gönderilmiştir. Paris'te birkaç gün kalabilmiştir. Yaya olarak, 1731 yılında, gene Madam Warens'in yanına sığınmıştır. Bu iyiliksever kadın genç Rousseau'nun metresi olmuştur. 1740 yılına kadar Rousseau burada kalır. Uzun uzun okuyor, yazıyor, düşünüyor bu yıllarda. İlk yazılarını da gene aynı yıllarda, burada yazmıştır. Mayıs 1740'da, yirmi sekiz yaşındayken, bir iş bulup, Lyons'a mürebbi olmaya gitmiştir. Yılın sonunda gene Madam Warens'in yanına döndüğünde, kadın kendisini soğuk karşılamıştır. .Rousseau'dan daha genç bir erkekle metres hayatı yaşamaya başlamıştır. Fakat Rousseau'ya da yer vermiştir yanında...

1742 yılında, ikinci kez Paris'e gitmiştir. Otuz yaşındadır. Yanında, yeni bir notalama sistemi üzerine çalışması, şiirleri, bir operası, bir de komedisi vardır. 1744 Ağustos'unda Fransız büyükelçisinin katibi olarak Venedik'e gitmiştir. Bu yıllarda biri Paris operasında, biri de Versay Sarayında iki operası sahneye konuyor. İlgi çekmiyor. Zengin ve ünlü kişilerle görüşmektedir. Fakat onlardan eşit davranış göremeyeceğini anlamıştır. Bir tek arkadaşı vardır yakınlık kurabildiği: Diderot. **Ansiklopedi**'ye müzikle ilgili maddeleri Rousseau yazmıştır. Bu arada, Condillac ile de tanışmış, arkadaş olmuştur.

1745 yılında Venedik'ten döndüğünde yerleştiği otelde kat hizmetçisi olan Bayan Therese Vasseur ile evlenmiştir. Bu kadından beş çocuğu olmuştur. Çocukların beşini de, o yıllarda yaygın bir iştir, bakımevlerine bırakmıştır.

1749 yılında Vincennes'deki hapishaneye kapatılan Diderot'yu ziyaret etmiştir. 1750'de **Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev**'ini yazmıştır. Bu çalışması 1751'de yayınlanmıştır. Dijon Akademisi ödül vermiştir bu çalışmaya. 1752 yılında operatik intermezzosu **Le Devin du Village** sarayda, XV. Louis'nin huzurunda icra edilmiş, sahneye konmuştur. Kral kendisini saraya davet etmiş, Rousseau ise sarayın bu çağrısına karşılık vermemiştir. Aynı yıl, Fransız Tiyatrosunda, **Narcisse** komedisi sahneye konmuştur. 1752'de, son olarak, İtalyan operasının Fransız operasından daha iyi bir müzik türü olduğunu savunduğu **Fransız Müziği Üzerine Mektup**'u yayınlanmıştır.

1754 yılında yeniden Cenevre'ye dönmüştür. Yeniden Kalvinist olmuş ve yeniden Cenevre yurttaşlık haklarını kazanmıştır.

1754 ve 1755 yılları ise, Rousseau'nun hem kendisi için, hem de 18. Yüzyıl Batı düşüncesi için büyük önem taşıyan yıllar olmuştur. O sıralar Aydınlanma Felsefesi din kurumunun karşısındaki tutumunu kesinleştirmekle uğraşmaktadır. Voltaire bile, bu konuda berrak bir tutuma sahip değildir. Kiliseyi, Hıristiyanlığı eleştirmekte, fakat Tanrıcılıktan (deism) ayrılamamaktadır. Ömrünün sonu-

na kadar da ayrılmayacaktır. Halk arasındaki, sıradan insanlar arasındaki dini inançlara saldırmaktadır. Kiliseyi ve ruhban sınıfını (zümresini) yerin dibine batırmaktadır. Fakat, dünyadaki kötülüklerin nedeninin insan aklı tarafından sonuna kadar araştırılabileceğini; bu sorunları insan aklının kavrayıp çözümleyebileceğini; bu dünyanın yerine, daha insanca yeni bir dünya oluşturmakta insan aklına sınır konulmaması gerektiğini söyleyen Rousseau'nun karşısında fena hâlde rahatsız olmaktadır.

Voltaire, soylular sınıfının alt kesimlerinden gelme biridir. Soylular dünyasının eskisi gibi, aynen sürmesini savunan eski kafalı feodal çevrelerden hiç hoşlanmamaktadır. Ama, yönetimin «avamın» eline geçmesine yolaçabilecek olan radikal düşüncelerden de nefret etmektedir. Spekülasyon işlerine de girmiş, çok başarılı olmuştur. Avrupa'nın sayılı zenginlerinden biri olup çıkmıştır. Avrupa'da hükümdar saraylarında baş köşelerde yeri olan bir onur konuğudur. Beğenmediği prensleri, kralları azarlar gibi eleştirmekte; di eğine uygun herşeyi yazıp yayınlayabilmektedir. Aydınlanma felsefecilerinin yaşça ve itibarca en başta gelenidir. Büyük Frederick'in de dostudur. Onun himayesi sayesinde Avrupa'nın en itibarlı seçkin'erinden biri olmuştur... Dünyanın, zamanı geçmiş Kilise öğretisindeki açıklamalarda olduğu gibi aynen sürdürülüp korunamayacağını görmektedir. Dünyanın değişeceğini sezmektedir. Bu değişmeleri en az sarsıntı ile geçiştirmek için, soyluluğun simgesi olan krallar ile, kralların «akıl hocalığını» üstlenecek kendisi gibi becerikli, işbilir ve «avamdan gelme olmayan» seçkin filozofların yanyana gelmesini önermektedir. Avrupa'daki değişim sancılarını duymakta; bunları, geçerliği kalmamış Kilise öğretisi yerine, bu dünyanın işlerine akıl erdirebilecek seçkinlerin (filozofların) geliştireceği yeni bir irrasyonalite aracılığı ile sınırlı tutmak istemektedir. Önerdiği çözüm, «meşruti krallık rejimidir.» Bunu savunabilmek için de, dünyadaki kötülüklerin Tanrısal var'ıklar zincirinin zorunlu halkaları olduğunu ileri süren Papa ve Leibnitz gibi artık kim-

senin inanmadığı açıklamalarda bulunmak yerine, daha «rafine» bir aldanımcılık yapacak açıklamalar peşindedir. Voltaire, az sonra, daha genişlemesine değineceğimiz gibi, bu amaçla, «dünyadaki kötülükleri kabul etmeye mecbur değiliz... fakat dünyamızda aklın açıklayamadığı kötülüklerin her zaman varolduğunu, varolacağını da kabul etmemiz gerekmektedir... şimdilik, daha iyi bir dünyayı ümit etmekle yetinmeliyiz» demiştir. Tam da kendisine yakışan bir bulanıklıkla, yepyeni bir Umut/Beklenti/Belirsizlik/Aklı Yıldırma alaşımı oluşturmuş; Kilisenin eskimiş bulunan irrasyonalitesi yerine, kendini daha iyi saklayabilen çağdaş irrasyonaliteyi kurmaya yönelmiştir. Kilise'yi aşabilen yanı, Voltaire'in insanlara, «umut etme» hakkını tanımış olmasıdır... Kilise ise, «varolan dünyayı eleştirmeden kabul ediniz ve Tanrının sevgisini bekleyiniz» hikmeti (1) dışında, yeni birşey söylemeyi kabullenemediği için, herşeyi yitirmemek amacıyla birşeylerin değiştirilmesi gerektiğini anlamaya başlayan egemen sınıfın **progressive** kesimlerinin gözünde bile saygınlığını yitirmiş bulunuyordu. (+)

Bu konuda en ileri noktalara kadar düşünebilen ise, bütün Ansiklopedistlerin içinde, «saatçi ustasının çocuğu» olarak dünyaya gelen ve kendi sözleriyle «hiçbir zümreden olmadığı için, toplumdaki sorunları, bütün zümrelerin

---

(*) Modernleşme sürecinde Avrupa'da geç kalmış ülkelerden biri olan Fransa'da Kilise bu sürecin ayağına vurulmuş bir köstek gibiydi. Voltaire gibi birçokları, halkı siyasetten uzak tutacak; soyluların **progressive** kesimleriyle, sınırlı burjuva çevrelerinin oluşturacağı bir **meşruti monarsi** çatısı altında, laik bir modernleşmeden yanaydılar. **Gelişme, ilerleme,** ve **uygarlaşma** anlayışları, gerçekte, soyut bir eşitlik anlayışının dışında, tutucu nitelikteydi. Varolan toplumsal sistemi modernleştirmek istiyorlardı. İnsanı özgürleştirmek ve geliştirmeye değil, **toplumu geliştirmeye** öncelik veriyorlardı. Sıradan insanın böylesi bir çarpıtılmış gelişme sürecine direnememesi için, onu gitgide daha soyut bir **kimlik** içine kapatıp **çıplaklaştırmak** istiyorlardı. Kilise ise, halkın, bu tür modernleşme karşısında kalınca, yeniden **sığınağı** olabilirdi. [Bu sorunla ilgili olarak, **bk.:** Karl Marx, **Yahudi Sorunu.**]

açısından görebilen» Rousseau olmuştur. Rousseau, **Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev**'de (1750) uygarlık geliştikçe, sanat ve bilimlerin insanı özgür kılacak biriktirimler olmaktan çıktıklarını söylemiştir bu tartışmalar sırasında. 1750'lerin ortalarına doğru hızlanan, «daha iyi bir dünya olabilir mi» tartışmaları sırasındaysa, tek ve değişmez bir dünya olduğunu söyleyen ve varolan dünyayı kabullenmek gerektiğini savunmak için de **Takdir-i İlahi ya da Kadir-i Mutlak** deyip duran Kilisenin açıklamasına da; Voltaire'in mektuplaşmalarında söyleyip durduğu ikircikli şeylere de karşı çıkmıştır. Ona göre, insanın dünyasındaki kötülükleri insanın (insan aklının) inceleyemeyeceğini ister Kilisenin diliyle, isterse Voltaire'in diliyle ileri sürmek, işe Tanrıyı karıştırarak, insan'ı, «insan dünyasının» kötülüklerini incelemekten alakoymak amacını güden apaçık aldatmacalardır. Fakat bir yanı vardır bu sorunun çözümlenmesi gereken. 1750 ile 1755 yılları arasında Rousseau'nun kafasını hep bu yan kurcalamıştır. Uygarlaşma arttıkça bilim ve sanatlar insanın mutluluk ve özgürlüğüne yarar getirmemekte; tersine, engel teşkil edici nitelikler kazanmaktadır. Rousseau **Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev**'inden beri bu görüşünden hiç ayrılmamaktadır. Öte yandan, daha iyi bir dünyanın olmasını, Voltaire'in göstermeye yanaşmadığı bilinmez bir kaynaktan besleneceğini umabileceğimiz sınanması olanaksız bir «daha iyi günler ümidine» bağlamak da, ona, doğru görünmemektedir. Bu görüş de Rousseau'ya göre, dünyanın daha iyi bir dünya olamamasını sonsuza dek kabullenen bir açıklamadır. Rousseau, bu nedenle, 1755'e doğru, daha iyi bir dünyaya erişmek için İnsan'ın kendi dünyasını değiştirip, dönüştürmesini ve bu işte İnsan'ın kendisinden başka hiçbir güce güvenmemesi gerektiği görüşüne varır. (31) Fakat, kendisine daha iyi bir dünya kurabilmesi için İnsan'ın, herşeyden önce, uygarlaşma denen ve yaşadığı kendi zamanına kadarki görünümü ile insan'ın özgürleşmesine zarar verdiğine inandığı bu sürecin yeniden kurgulanması gerektiğinin de anlaşılmasının bir zorunluk durumuna geldiğini vurgular.

Bu noktayı, açıkça, 1755 yılındaki **İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kökeni Üzerine Söylev**'de yazar. Uygarlaşma olgusu, o zamana kadarki gelişme anlayışından kurtarılmadıkça; yani, **uygarlaşma süreci** ile insanın **daha özgür ve daha eşitlikçi bir dünyaya kavuşma umudu** arasındaki çelişki ortadan kaldırılmadıkça, «Paris'teki filozoflar» diye andığı ve kendilerinden felsefi olarak da ayrılmaya başladığı Aydınlanmanın diğer düşünürlerinin hırsla savunmakta olduğu **gelişme** ve **ilerleme** sürecinin insanlığın hayrına sonuçlar vermeyeceğini, apaçık, söyler.

1755 yılı Ağustos ayında Voltaire, **Eşitsizlik Üzerine Söylev**'in bir kopyasını alıp okuduğunda bu kitabın Aydınlanma Felsefesinin en büyük savı ve inancı olan **ilerlemenin** saygınlığına karşı girişilmiş bir saldırı, bir tecavüz olduğunu söylemeye başlar. Hatta, bu kitabın «insanlığa karşıt bir kitap» olduğunu yazmıştır. (+)

Fakat, Rausseau'nun bu çalışmasının, insan'a ve topluma ilişkin sorunların siyasal temellere dayanan sorunlar olduğunu görebilmiş bir düşünürün habercisi olduğunu anlamazlıktan gelir. (32)

Gerratana'nın da belirttiği gibi, Rousseau ile Voltaire arasındaki bu **gelişme** nosyonu ile ilgili görüş ayrılığının temelinde Voltaire'in «yengici ve yönetici sınıfların ve onların değerlerinin temsilcisi, Rousseau'nun ise **pleb** yanlısı, hatta bir **homme de letters** oluşu» bulunmaktadır. Başka bir deyişle, Rousseau'nun «halktan yana oluşu, halkın davasını insanlığın davası sayabilmesi;» buna karşılık, Voltaire'in kendisini halktan ayrı tutması, Rönesansın «**umanita** ve virtu anlayışına bağlı» bir düşünür olması ve «**honnetes gens** için, **la bonne compagnie** için, onların davâsı adına, onların beğenisi, adına; bilim, sanat, ilerleme ve

(*) Bu konuda, bk.: Valentino Gerratana, «The Citizen of Geneva and the Seigneur of Ferney,» **New Left Review**, Sayı III, 1978, ss. 67-77'de, s. 71. Bu alıntıyı Gerratana şu kaynaktan yapıyor: **Select Letters of Voltaire**, der. T. Besterman, Londra ve Edinburg, 1963, s. 149.

uygarlaşma adına konuşan biri oluşu bulunmaktadır. (++) Rousseau'nun, «insan doğaya yaklaştığı oranda mükemmelleşir» demesine karşılık, Voltaire'in bir «kültür misyoneri olması» ve ilerlemeden, uygarlıktan kayıtsız şartsız olumlu bir olgu olarak sözetmesi de bu nedenledir.

Voltaire, Rousseau'nun **Eşitsizlik Üzerine Söylev'ini** bütün bu açılardan eleştiren; bir oranda da saygısız sayılabilecek bir mektup yazar ona. 1755 yılının sonuna kadar Rousseau hâlâ Voltaire'e karşı saygılı davranmaya çalışır. Verdiği yanıtta hâlâ eski üslûbunu sürdürür. Ama, içten içe üzülmekte ve «Paris'teki filozoflar» dediği Ansiklopedicilerden uzaklaşmaktadır. 18. Yüzyılın en önemli felsefe sorunu olan «theodicy» sorununu; yani, kadir ve bağışlayıcı bir Tanrının herşeye egemen olduğu bir dünyada kötülüklerin nasıl varolabildiği ve insanın niçin acılar ve yoksulluk içinde bulunduğu sorununu artık onlardan ayrı, yapayalnız düşünmeye başlar. Bu yepyeni bir olaydır 18. Yüzyıl için. Çünkü, Gerratana'nın belirttiği gibi, Rousseau'nun bu yeni yaklaşımı ile birlikte Aydınlanma Geleneğini kendi içinde sınırlı tutmak isteyen Voltaire ile, bu geleneği, onun gelişme ve uygarlaşma anlayışını değiştirerek, bütün insanlara seslenebilen bir yeni topluluk yaşamına geçişin programına dönüştürmeyi düşleyen Rousseau arasındaki «kopma», aslında, modern siyasal düşüncenin habercisi sayılabilecek bir olaydır. O zamana kadar, Tanrının ya da alın yazısının ürünü sayılan kötülüklerin, sorunların ele alınmasındaki görenek bu sorunları bir dinsel inanç sorunu, ya da soyut felsefî sorunlar olarak elealmakken, bu kopmadan itibaren insanlık bu tür sorunların «varolan toplumsal gerçekliğe uyumlanmakla mı yetinmeli, yoksa insan toplumsal gerçekliğini değiştirme yönünde eylemi mi geçmeli» diye özetlenebilecek siyasal bir sorun olarak ele alınması gerektiğini anlamaya başlamıştır.

(**) Gerratana bunları, kendisi de bu görüşlere katıldığını söyleyerek, Nietzsche'nin **Complete Works**, Vol. 14, s. 101'deki **The Will to Power** yazısının metninden alıyor. Gerratana, **a.g.m.**, **s. 68.**

Rousseau bu sorunu kendi yüzyılı adına sonuca bağlayan ilk düşünür olarak, 18 Ağustos 1756'da, «Takdir-i İlâhi» sorununu bir kez daha elealdığı **Kutsallık Üzerine Mektup**'u yayınlar. Bir nüshasını da gene Voltaire'e gönderir. **Kutsallık Üzerine Mektup**'da bütün bunları en açık bir biçimde anlatmıştır. Voltaire, okuduklarından bu kez de hiç hoşlanmaz!..

Rousseau bu sırada, Diderot'nun isteği üzerine, **Ansiklopedi**'ye **Ekonomi Politik Üzerine Söylev**'i yazmıştır. Bir yıla yakın süreden beri Paris'te, Madam d'Epinay'ın yanındadır. Burada **Julie,ou la nouvelle Héloise** üzerinde çalışmaktadır. Gene buradayken kendisinden yirmi yaş kadar küçük Madam d'Houdetot'ya aşık olmuştur. Bu «imkânsız aşk» yüzünden, genç kadının sevgilisi olan Baron von Grimm ile; dahası, Diderot ile bozuşmuştur. Sürekli izlenme ve cezalandırılma manisi başlamıştır Rousseau'da. Aralık 1757'de buradan ayrılarak Montlovis'de Moreşal dük de Lüksemburg'un evine konuk olmuştur. 1762 yılına kadar bu malikanede yaşamıştır.

Bu arada, 1758 yılında Cenevre'de tiyatro kurulmasını eleştiren ve bu konudaki tutumu yüzünden d'Alambert'e çatan bir yazı yayınlar. Yazının **Giriş** bölümünde ise Diderot'ya sataşır. «Filofozlar» ile bütün bağlarını koparır böylece. «Filozoflar» ile bağlarını kopardığı bu yıllarda, ardı ardına, önce 1761'de **Le Nouvelle Héloise**'i; sonra, 1762'de, önce **Du Contrat Social**'i (Toplumsal Sözleşme) ve bir ay sonra da **Emile**'i yayınlar.

Le Nouvelle Heloise'in tezi çok önemli, çok yenidir. Aydınlanma Geleneği'nin sıradan insanlara karşı horlayıcı, tepeden bakma eğilimini bir alanda daha yerin dibine batıran bir kitap olmuştur bu. Vicdan özgürlüğü (Tolerans) konusundaki felsefe tartışmalarında «filozofların» savunduğu görüşe de karşı çıkar bu kitabıyla. Rousseau bu konuda da seçkinci ve varolan toplumun yararına bir gelişmecilik (ilerlemecilik) yanlısı olan filozoflardan yana değil; mezhep ayrılıklarından, dindarlık dinsizlik ayrılıklarından ötürü birbirine düşürülmüş halk kesimlerinden ya-

na olduğunu gösterir. Din ve Kilise Kurumuna; kurum olarak dinin bağnazlığına karşı çıkmakla halkın gündelik yaşamındaki sorunlarından ötürü gereksindiği dinsel inançlarına karşı çıkmayı birbiriyle karıştırmanın yanlış ye akılla açıklanamayacak bir yargılama olduğunu savunur. Kişisel inanç olarak «din,» Rousseau'ya göre, insanın henüz ussal olarak çözümleyemediği sorunları karşısındaki **hissiyatının** oluşturduğu bir gereksinimdir. İnsanlar arasındaki ilişkilerde kişileri, ancak, rasyonel olarak düşünüp vargılara varabilecekleri eylem ve edimlerinden ötürü sorumlu tutmak söz konusudur. Bu nedenle, temeli ussal olmayan; hissiyatımızın yarattığı bu gereksinimlerimize yanıt veren kişisel inanç ve vicdanımızdan dolayı başkalarınca yargılanmamız da, başkalarını yargılamamız da yanlıştır. Başka bir deyişle, kilisenin yaptığı gibi, dinsizi suçlamak da; «Paris'li filozofların» yaptığı gibi, inanç sahibi olan halkı horgörmek de yanlıştır. Bu iki baskıcı anlayışa karşı, **atheist** olan kişiyle, kurumlaşmış dinin dışındaki özdenlikli «mümin» **iyi insan** olmakta eşit şansa sahiptir; birbirine çok yakın konumdadırlar. Rousseau, romanda bunları savunmuştur.

Romanın kadın kahramanı olan Julie inançlı bir kadındır. Fakat, başkalarına kendi inançlarını zorla kabul ettirmeye kalkışmayan; başkalarını ve onların inançlarını kendi inançları açısından değerlendirmeyi düşünmeyen **erdemli** bir kadındır. Kocası Wolmar ise bir **atheist'tir.** Rousseau bu iki olumlu tip aracılığı ile, bir yandan, dine yalnızca bir kurum olarak değil tek tek insanların kendi kişisel inançları biçimindeki görünümüyle de sataşan «filozoflara;» bir yandan da, dünyada herşeyi kendi dinsel inançlarına göre düşünen dar kafalı sıradan insanlara yanılgılarını göstermek istemiştir. Julie tipi ile, dini kişisel bir inanç olarak da eleştiren «filozoflara» şunu demek istemiştir: «İnancı olan, yalnızca kendisi gereksindiği için Tanrıya inanan bir insan da pekâlâ erdemli ve başka insanlara karşı anlayışlı bir insan olabilir.» **Atheist** Wolmar tipi ile de, dünyadaki konumlarını korumak için bütün

ümitlerini «dinin değişmezlikten» sözeden açıklamalarına ve inanç sistemine bağlamış bulunan insanlara şunu demek istemiş gibidir: «Baskıcı ve dar kafalı olmayan, sizlerin inancınızı hor görmeyen, sizi bu gereksindiğiniz inancınızdan yoksun kılmak istemeyen, size karşı saygılı kalabilecek **atheist**'ler de vardır. Daha iyi bir dünya için, niçin inananlar ve **atheist**'ler biraraya gelmesinler!» Rousseau'nun vicdan özgürlüğü konusundaki bu tutumu da, **toplumu** geliştirmeye öncelik verdikleri için, toplumsal değişim sürecinde kendisine eski toplumsal konumundan daha gelişkin bir konum edinemeyen kesimlerin, Kiliseli ya da Kilisesiz, daha yoğun olarak gereksinmek durumunda kalacakları bir sığınak olan dinsel inançlarını anlamayan; bu inançların, yeterince nimetlerinden pay alamayan bir değişim sürecine itilen halk için bir direnme biçimi olmasa da, bir «sığınak» olduğunu göremeyen Aydınlanma filozoflarının tutumundan çok farklı olmuştur. Üstelik, bu farklılık Rousseau'nun, değişimi engelleyici gücüne başvurmak istemesi anlamına da gelmemektedir. Çünkü, eşitsizliğe dayanan bir uygarlaşma sürecine; varolan görünümü içindeki, bilinen, yaşanmakta olan uygarlaşmanın gelişme sürecine karşı haklı bir «sığınak» saymaktadır bu tür dinsel inanış gereksinimlerini. Kendi yaşadığı dönemin diğer koşullarından soyutlanabilen bir olumlama değildir Rousseau'nun kişisel inanış sorununa ilişkin hoşgörü anlayışı...

... **Nitekim, Toplumsal Sözleşme** ve **Emile** ile, gene aynı sorunu elealdığında, bu kez, sorunu daha üst düzeyde çözümlemeye yönelir. Kişisel dinsel inanışa hoşgörü göstermekten amacının, insanın dinsel inanışlara gereksinmeyeceği bir uygarlaşma sürecine karşı çıkmak olmadığını bu iki çalışması ile açık-seçik ortaya koyar. Uygarlığın gelişmesinin kişisel dinsel inanç gereksinimini horlamak ve bastırmak yerine, kendi iç mantığını inceleyip, bu eşitsizlikçi iç mantığını değiştirmesi gerektiğini; «düğümün» burada, **uygarlaşma** ve **gelişme** ile, insan'ın gelişmesi ve özgürleşmesi arasındaki hâlâ bu iç mantık aracılığı ile savu-

nulmakta olan çelişkinin ortadan kaldırılmasında konumlandığını **Le Nouvelle Heloise**'den **Toplumsal Sözleşme** ve **Emile**'e geçiş yılları olan 1761 ve 1762 yıllarında farkeder, düşünür, kafasında berraklaştırır, açıkça yazar.

Toplumsal Sözleşme ve **Emile** ile Rousseau, uygarlığın ilerlemesi ile, **daha iyi bir dünyaya erişebilme** arasındaki antagonistik çelişkiyi de ortadan kaldırmak için o güne kadarki uygarlaşma sürecinin yeni baştan kurgulanması gerektiğini anlamıştır, artık! Üstelik, uzak geçmişte kalmış bir Altın Çağ'a dönmek ve o ilkel çağda kalmaya gerek bırakmayacak bir çözümdür önerdiği... «Gelişmeyi,» toplumla birlikte birey için de olumlu bir süreç durumuna evrimlendirecek olan yeni insan ilişkilerinin içinde yeniden işlerliğe kavuşturmaktır, önerdiği çözüm! Etkinliği arttıkça insanlar arasındaki eşitsizliği daha da arttıran ve insanı Doğaya ve kendi insan varlığına karşıt duruma getiren yaşanan uygarlaşma ve gelişme anlayışının özünden değiştirilmesi gerektiğini öneren ilk düşünür olmuştur 18. Yüzyılda... Başka bir deyişle, yaşanan reel-toplum hayatının yabancılaştırıcı etkileri karşısında içe kapanışçı, edilgince bir tutumun sonucu olmaktan çok uzak bir çözümdür, bu. 'Geçmişe özlemci, ya da, sinik bir pesimizmin süsleyip «melâl» görünümü kazandığını bir edilginleşme yerine; akla, insan'ın özünde «iyi» oluşuna güvenmenin yarattığı bir iyimserlik, bir etkinleşme özendirimi vardır Rausseau'nun önerdiği çözümde.

«Gelişme» diyebileceğimiz yenileşme ve uygarlaşma beklentilerimizle, yeniden —özgürleşme ve yeniden insanal— özümüze kavuşma beklentilerimiz arasında ille de çelişkin bir ilişki olması gerekmediğini; böyle düşünmemizin nedeninin yaşadığımız toplum ve onun kendisine temel olarak kabul ettiği bugüne kadarki gelişme ve uygarlaşma biçim ve anlayışı olduğunu; uygarlaşma ve gelişme konusundaki verili-toplumdan devraldığımız tüm değer tutum ve düşünce alışkanlıklarımızı yeni baştan gözden geçirip değerlendirecek olursak bu çelişkiyi ortadan kaldırmanın yolunu, yöntemini bulabileceğimizi modern

çağın insanları olarak bizlere ilk «haber veren» Rousseau olmuştur. (*)

(*) Kuşkusuz, Rousseau'nun bu söylemi bir «ütopya» kurgulanımı içinde olmuştur. Uygarlaşma ve gelişme sürecini yeni baştan kurgulayacak olanın bir toplumsal kesim, bir toplumsal güç olması gerektiğini söylemiştir. Soyut bir «erdemli insan» kavramı etrafında kalmıştır Rousseau'nun bu açıklamaları. Fakat, yeni bir toplumun inşaasında **atheist**'lerden başlayıp, kendi gereksinimi için dinsel inanç taşıyanlara kadar çok geniş kesimlerin biraraya gelebilmesi gerektiğini görebilmesi ilgi çekici olmuştur. Özgürleşmeci hareketlerin, alışılmış açıklamalarda olası görülenden daha geniş bir «demokratik» yapıya kavuşturulması gerektiğini düşünenler, zaman zaman, Rousseau'nun görüşleri yönünde «arayışlarda» bulunmuşlardır. Bu görüşler bugün için de ilginçtir. Bize, «popüler kültürün» içindeki özgürleşimci öğelerin; örneğin, «kendileri de tarihsel olan düşlerimizin ve fantazyalarımızın içinde yaşattığımız özgürleşim ve bolluk **beklentilerimizin** önemini vurgulayan Walter Benjamin'i anımsatmaktadır. Rousseau'nun demokratikleşme için «faziletli insan»ı temel alması ise, kuşkusuz, idealist ve romantik bir tutumdur. Ama, örneğin, **Toplum Sözleşmesi**'nde yeni bir toplum kurma işine başlanırken sorunun ekonomik boyutuna da önem verildiğini; böylece, «faziletli insanların» oluşması için işe, tarlalardaki çitlerin sökülüp herkese çalışabileceği ve ailesine bakabileceği kadar toprak dağıtmakla, sonraki günlerde mülkiyetin yeniden adaletsizlik yaratacak biçimde belirli ellerde yığımlanmasını da önleyecek ve kamusal çıkarları, gözetecek kurumların neler olabileceğini araştırmakla başlandığını unutmamak gerekir. Temsilî yönetimde seçmenlerin temsilcilerini diledikleri an azledebilmelerini de, temsilî yönetimin eşitsizliğe yeniden yolaçabilecek soysuzlaşmasına karşı bir önlem olarak, gene Rousseau düşünmüş, önermiştir. Bütün bunlar, öte yandan, Rousseau'nun doğallığa ve Doğa'ya dönüşten anladığı şeyin «popüler» bilim-kurgu filmlerindeki gibi; ya da, Kant Hamsun'un; diğer **naturalistic realist**'lerin; yahut da, bunların çok yakınındaki ırkçı, faşizan, sinik nihilist kimi yazarların ürünlerindeki gibi insanı düpedüz ve yalnızca doğal yanına indirgemeyi amaçlayan, ve bu nedenle de **yaşam**'a, **uygarlaşmaya**, **gelişmeye** karşıt bir Doğa'ya, doğallığa dönüş anlayışı olmadığını işaret etmektedir. Nitekim. **Yalnız Gezerin Rüyâları**'nda bile, Doğa'ya ve İnsan'a karşı sevgiyle, sevecenlikle bakabilmiş; insanın mutlu, gelişkin, adaletli ve özgür bir İnsanal Dünyada yaşayarak doğallığını özgürleştirmesini, Doğa ile yeniden dost olmasını düşlemiştir. [Rousseau'nun bu son kitabı da Türkçeye çevrilmiştir. Reşat Nuri Drago, İstanbul, M.E.B. Yayınları, 1944.]

Voltaire'e gelince, o, 1760 yılındaki Lizbon Depreminin ardından yazdığı Lizbon Depremi Poemi'nde, Papanın ve Leibnitz'in dediği gibi, «dünyanın ve bu dünyadaki kötülüklerin olduğu gibi kabul edilmesi gerektiğini... kötülüklerin de Tanrısal varlıklar zincirinin baklaları olduğunu» ileri dırıcı olmaktan da çıktığını söylemiş, yazmıştır. Voltaire'e göre, «insanoğlu birgün daha iyi bir dünyaya kavuşabileceğini hayâl etmeli, edebilmelidir.» Fakat bunu böyle söylerken gerçek anlamda bir toplumsal reformculuğa —ki, tek kriteri, siyaseti halka açmaktan yana olmak ya da olmamaktır— kapıları sıkı sıkaya kapatmaktan da geri kalmaz. Voltaire, varolan dünyayı olduğu haliyle beğenmeyebilecek ve daha iyi bir dünyanın düşünü görecek olan yeni çağın insanlarının bu düşlerin vereceği umutla dünyayı kendi elleri ile düzeltmeye de kalkışmalarına meydan vermemek için, dünyadaki kötülüklerin nedenlerinin akıl tarafından açıklanmasının olanaksızlığından sözeder. Reformcu girişimlerin oluşmaması için, böylece, Kilisenin eskimiş savlarının yerine, daha modern görünümlü bir laik irrasyonalite oluşturmanın öncülüğüne soyunan Voltaire, dünyadaki kötülüklerin nedenlerinin uygarlaşma ve gelişme sürecinin bütün bir tarih boyunca kendisine temel aldığı belirli insan ilişkileri olduğunu gözler önüne seriveren Rousseau'yu ve **Eşitsizliğin Kökenleri Üzerine Söylev**'i, açıkca, insanlığa karşıt saydığını ilân eder! Bununla da kalmaz; Rousseau'nun hayatını zehir etmek için, elinden geleni ardına koymaz! Ortak dostlarına, toplumun ileri gelen çevrelerine Rousseau hakkında akla gelecek her şeyi söyler; iftiralar bile atar!

Rousseau ise, gitgide ağırlaşan bir ruhsal sarsıntı içindedir. Çevresinin düşmanlarla dolu olduğuna inanmaya başlamıştır. Duygusal olarak da, düşünsel olarak da Voltaire ve öteki Aydınlanma Filozoflarından uzaklaşır. Nitekim, **Eşitsizliğin Kökenleri** ile, ta 1755'te başlamış bulunan ve Voltaire'in 1760 yılındaki Lizbon depremi üzerine yazdığı **Lizbon Depremi Poem**'i sırasında Rousseau ile Voltaire'in açıktan açığa birbirlerine karşı cephe almalarına

yolaçan bu tartışmaları izleyen **Le Nouvelle Heloise** (1761), **Toplum Sözleşmesi** (1762) ve **Emile** (gene aynı yıl, 1762) Rousseau'nun «evcilleştirilmiş» Aydınlanma Felsefesinin «ip iğini pazara çıkardığı» donuk eserleri olur. Bu eserleriyle Rousseau, Voltaire'in yapamadığını yapar; **seçkinci** olmayan, karamsar olmayan, «kalabalıkların» ve sıradan insanların karşısında hem ürküntü, hem de tiksinti duymayan ilerici ve özgürlükçü bir siyaset teorisi kurmayı başarır.

1760'ların ilk yıllarındaki bu üç kitabında da Rousseau dine ve kiliseye yönelttiği eleştirilerinde dikkatli davranır; dine yönelttiği eleştirilerinde basit insanların dini inançlarını değil, Hıristiyanlık dininin kurumlarını hedef alır. Yalnızca o zamana kadarki dinsel açıklamaları değil, Aydınlanmacıların «gelişme» ve «uygarlaşma» anlayışları da içinde yeralmak üzere Felsefeyi sorguya çeker! Son olarak da, gene yalnızca Kiliseyi ve zamanı geçmeye başlayan feodal toplumun otorite yapısını değil, o zamana kadar ki bütün toplumsal yaşam biçimlerinde görülmüş bulunan çeşitli tiplerdeki toplumsal otoritenin oluşum ve yapı anma biçimlerini sorguya çeker! Bu yüzden de, Kiliseyi savunanlardan olduğu kadar, burjuvazinin en hırslı ve en «parazit» takımı olan dinsiz-imânsız» noterlerinden, hukukçularından, tefecilerinden de binbir çeşit suçlamalar gelmeye başlar! Feodalitenin en progressive kesimlerinden, burjuvazinin en «sarsak» ve «aciz» kesimlerine kadar ortadaki reel-yaşamın ürünü olan bütün sınıflar, zümreler, topluntular ile birlikte Voltaire ve çevresi de Rousseau'ya «son taarruza» hazırlanmaya başlarlar! Bu «toz-duman» içinde, 1762'de yayınlanan **Toplum Sözleşmesi** ve **Emile**'in ardından Rousseau için tutuklama emri çıkarılır. O da, II. Frederick'e bağlı Neuchâtel'deki Môtiers'e kaçıp sığınır. 1763 yılında, **Emile**'i suçlayan Paris piskoposunun savlarına karşı yanıt olarak **Christophe de Beaumont**'un **Mektubu**'nu yayınlar. Ne var ki, 1764 yılı daha da kötü geçer Rousseau için. Çenevre Kent Meclisi **Toplumsal Sözleşme** ile **Emile**'in yakılmasını kararlaştırır. Rousseau bunun üzerine aynı

yıl Cenevre yurttaşlığını reddettiğini, yurttaşlıktan çıkmaya karar verdiğini ilân eder! 1764 yılı içindeki bu «kavgalar» boyunca kendisini oyalayacak tek işi, istek üzerine, **Korsika İçin Anayasa Taslağı**'nı hazırlamak olur. Bu çalışmasını tam olarak bitirememişse de, düşünür için, gerçekten bir kurtarıcı olur bu iş... Tam bunlarla oyalanırken 1764 yılı Aralık ayının en son gününde eline küçük bir risâle geçer. Rousseau'yu suçlayan; Rousseau'nun sorumsuz ve acımasız bir baba, yalancı ve iki yüzlü bir insan, sadakatsız bir dost o duğunu ileri süren ve **Yurttaşların Duyguları** başlığını taşıyan bu ahlâk dışı risâleyi Voltaire kaleme almış, üzerine imzasını bile koymamıştır!

Bu risâleyi okumak Rousseau'yu çok sarsmıştır. Ciddi bir şok geçirir! Daha sonra, oturup **İtiraflar**'ı yazmaya karar verir. 1765 yılında evinin pencerelerine taş atarlar. Môtiers'den (Neuchâtel'dedir) ayrılmak zorunda kalır. Le de Saint Pierre'e göçeder. Fakat orada da kendisini istemezler. David Hume'un aracılığı ile, Fransa'dan ayrılıp İngiltere'ye; orada, Hume'un bir arkadaşının evine sığınır. İngiltere Kralı II. George'dan «ilgi» beklemektedir. Bu olmayınca, Paris'teki David Hume'un da **Ansiklopedistler**, ya da onun deyişiyle «Paris'teki filozoflar» ile birleşerek kendisinin aleyhine döndüğünü düşünmeye başlar! Tutuklama emri yürürlükten kalkmamış olduğu hâlde, artık, İngiltere'de kalmayı içine sindiremez; tutar, Fransa'ya, Paris'e döner, 1767'den 1768'e geçilirken.

1768 yılında, uzun süredir üzerinde çalıştığı **Müsiki Sözlüğü** yayınlanır. 1770 yılında, Paris'e gidip, kendini suçlayanlara karşı savunmasını yapmak üzere çeşitli topluluklara katılıp konuşmalar yapar. Bu konuşmalarda **İtiraflar**'dan bölümler okur! Madam d'Epinay'ın aracılığı ile, sonunda, polis makâmlarının elindeki kovuşturma emri kaldırılır. 1771 yılında Kont Wielhorski adında bir Polonyalı asilzade ülkesi için reform anayasası hazırlamasını rica eder. **Polonya'nın Yönetimi İle İlgili Düşünceler**'ini kaleme alır Rousseau. (Bunlar 1782'de yayınlanmıştır.)

1775 yılında, hasta ruhunun çırpıntıları içinde, birden

bire, yaşadığı kendi zamanına anlatamadığını hissettiği ütopyasını; ya da daha açık bir deyişle, **Eşitsizlik Üzerinde, Toplumsal Sözleşme, Emile, Le Nouvelle Heloise** başta olmak üzere ilerleme ve uygarlaşmanın nimetlerini bütün insanlara açabilmenin ilk kuramsal çerçevesini kuran eserlerini Paris'in ünlü kilisesi **Notre Dame**'ın en üst sunağında Tanrıya emanet etmek isteğine kapılır! Ne var ki, onun bu niyetini duyan ilgililer **Notre Dame** kilisesinin sunaklar mahalline çıkışın yolunu, cemaat yerinden itibaren demir parmaklıklarla çevirip, kapatıverirler! Rousseau, kiliseye geldiğinde durumu görür; Tanrının da «filozofların» yanında saf tutmaya karar verdiğini düşünmeye başlar! 1775 yılında yaşadığı bu trajik olaydan sonra **narsisistik bir paranoyaya** dönüşür ruhsal rahatsızlığı... 1777 yılına dek bu hastalığı artar. Fakat ömrünün 1776 ve 1777'de yaşayacağı son iki yılında **Yalnız Gezerin Rüyâları**'nı yazıp yayınlamaktan da geri kalmaz. Bu trajik eserinde hayatının yeniden bir dökümünü yapar. Onu suçlayanlardan söz eder... Haklı, haksız adını anmadığı kimse bırakmaz. (+) Ne var ki, kendisini suçlayanların ve üzenlerin tek tek kimler olduğunu bize işin gerçekliğine uygun bir biçimde tam olarak anlatamamış olsa bile, bu kimselerin hangi toplumsal kesimlerden olduğunu çok güzel anlatır... Bunların arasında başı çekenler, ilginçtir, çökmekte olan

(*) Rousseau ile Voltaire'i ayrı ayrı, ve değişik yanlarından ötürü sevdiğini söyleyen Nietzsche'nin Rousseau'nun tam da bu harsisistik, mazoşistik ve paranoyalı yanını sevdiğini belirtelim. Rousseau'nun hiç hoşlanmadığı yanı ise, halka, olağan insanlara, çalışan kesimlere karşı olumlu duygular taşıması ve daha iyi bir yaşamın «kalabalıklarla» birlikte yapılabileceğini savunan demokratik bir siyasal felsefe geliştirmiş oluşudur.

Nietzsche'nin Voltaire'de sevdiği yan, onun kalabalıklara, sıradan insanlara ve aşağı sınıflara karşı sonuna kadar seçkinci oluşu; toplum yönetiminde, siyasal yaşamda bu kesimlere rol vermenin özlenen **umanitarian** yaşamda yozlaşmaya neden olacağını açıkca savunması; bunu, siyasal felsefesinin **credo**'su durumuna getirmiş oluşudur.

Sevmediği yan ise, Voltaire'in soğuk ussalcılığıdır. [Bu konuda, **bk.**: Gerratana, **a.g.m.**, ilk üç sayfa.]

feodal toplumdan çıkıp yeni bir toplumsal yaşam biçimine geçince de insanların acıları, umutsuzlukları ve özgürlükten yoksun bırakılmaları sayesinde yaşayabileceklerini bilen noterler, hukukçular, Kilisenin papazları, memurlardan oluşan alt-orta sınıftan serbest meslek sahipleri ve bürokrasiden geçinenler olur. Bunlar Rousseau'yu «dinsizlik» ve «ahlâksızlıkla» suçlarken, Aydınlanma Geleneğini, tüm insanlığın yüzyıllardır içinde yaşattığı özgürleşimci bir gelişme ütopyası görünümünden çıkarmakta kararlı Voltaire gibi «filozoflar» da onu Aydınlanmanın temel direği olan gelişme ve uygarlaşma inancına ihanet etmekle, insanlık karşıtı olmakla suçlarlar!..

Rousseau, 2 Temmuz 1778'de, altmış altı yaşında, Ermenonville'de ölür. Oraya defnedilir. Fransız Devriminin eli kulağındadır. Devrimle birlikte gelen günlerde; yalnızca egemen sınıf konumuna gelme hazırlığındaki burjuvazinin değil, küçük burjuvazinin alt kesimleriyle, kent ve kır yoksullarının da siyasal yaşamda etkin bir biçimde yeraldıkları ilk dönemde Rousseau'nun mezarı **Pantheon'a** taşınır. Bu, yüzlerce yıl özgürleşim düşleri içinde yaşayarak reel-toplum hayatına dayanabilme olanağı bulabilmiş yoksulların, «düş görücüye;» onların düşlerini örgünleştirip özgürleşmeci bir ütopyaya; hatta, bir özgürleşmeci «siyasal programa» evrimleştiren Rousseau'ya ödedikleri saygı borcu olur.

Aydınlanma Geleneğinin **ilerleme** ve **gelişme** kavramlarını kullanırken bunlara yükledikleri anlamı bilinçli olarak bulanık bırakması sayesinde Devrim'e kadar ittifakı kazanılmış bulunan kesimler, Devrimin ilk yılları atlatıldıktan sonra, çeşitli yollarla siyasetten uzaklaştırılırlar. Napolyon Bonaparte burjuva toplumunun bütün önemli kurumlarını oluştururken, geniş kitlelerin Devrim günlerinde edindikleri toplumsal yaşama katılma alışkanlıklarını da değiştirir. Onları siyasetten soyutlayarak, kendilerini değil, bilindiği gibi, «Avrupa'yı özgürleştirme» işine koşar. Asker olurlar, yurttaş-birey olurlar. Siyaseti Napolyonlara bırakırlar! Kitlelerin toplumsal yaşama katılma biçimleri

edilginleşir. Kitleler, toplumsal yaşamın kendisine değil, estetize edilmiş replikasına katılmaya başlar. 1800'lerin başında bile iş başında tuttuğu ideologları bile görevlerinden alır Napolyon. İdeologlar, ne de olsa, aydınlar arasından devşirilmişlerdir. Yeni toplum yaşamının gereksindiği ideolojinin nasıl oluştuğunu, en yukarlardan, aydınlardan bir kesimin izlemesini bile sakıncalı bulur Napolyon. Aydınlardan bir kesimin ideoloji üretmesindekine oranla, halkı çok daha edilginleştirecek kendi yöntemleriyle ideolojiyi üretmeyi daha doğru bulur. Gerçek Napolyon'u izleyen 1830'ların ve 1849 sonrası yılların İkinci ve Üçüncü Napolyonlar ise, sanayi kapitalizmine geçiş süreci rayına oturdukça, halk kesimlerini siyasetten çok daha etkin yöntemlerle soyutlamaya; fakat bu işi toplumsal yaşama katılmayı gitgide demokratikleştirerek yapmaya yönelirler.

1830'lardan başlayıp, 1850'lerden ve 1870'lerden sonra hızlanan bir süreçle halk kitleleri siyasal yaşamdan soyutlanmakla da bırakılmazlar. Kitlelerin kendi başlarına, kendi aralarında düş görme yeteneklerine karşı da saldırı başlar. Yazılı basının, endüstri ve tecim örgütlenmelerinin buyruğundaki tekniklerin etkisi altına giren basın ve edebiyatın aracılığı ile, reel-hayatın içinde edilginleşen kitlelerin, işlik dışındaki serbest zamanlarında (leisure) kendi başlarına ya da kendi aralarında gördükleri, yaşadıkları, yarattıkları düşler de, metanın gitgide hakim olduğu; «uzağın yakın, yakının ise uzak olduğu» yeni, katılmacı toplum yaşamının reel-bilinç içinde algılanmasının oluşturduğu fantazmagoryalar tarafından kuşatılıp yok edilmeye başlar. Ütopya, siyasetten uzaklaştırılan insanların bu fantazmagoryanın aldatıcı tadleri içinde reel-topluma katılmalarının boyutları çeşitlendirildikce, siyasal bir programa evrimlenme şansını yitirir; yaşama yaşam katacak insan aklına, bilime, tekniklere, Doğa'ya ve doğal- yanlarımıza umutla bakabilen özgürleşimci bir ütopya olmaktan çıkar.

Basına ve edebiyat dünyasına sanayi kapitalizminin teknolojisi ve tecimsel kurumları biçim vermeye baş-

ladıktan sonra bu işler daha da etkinleşir. Bilimden ve teknolojiden, bunlar geniş kesimlerin eline geçecek olursa, kendi dünyalarının sonunun geleceğini; sanayi toplumuna geçişi gerçekleştirirken, istemeyerek de olsa, insanlığa, bilimin ve teknolojinin potansiyel olarak içinde taşıdığı sınırsız gelişme olanakları aracılığı ile, yüzlerce yıllık ütopyalarını gerçeğe dönüştürmesinin erişilmez bir umut olmaktan çıktığını «hissetme» olanağı verdiğini düşünmeye başlayan egemen kesimler bundan, bir anda, yoğun bir yılgıya kapılırlar. Bu nedenle, bir yandan makinadan, bilimden kendi bilme ve öğrenme tutkularından kendileri de korkmaya başlarken; bir yandan da, kendilerinin bir kısa an da olsa dünyaya getirdikleri aydınlanımı yeniden karaltmak için yepyeni, fakat bu kez geriye-yönelik (distopian) bir fantazya oluşturmaya; geniş kesimleri de bu fantazyanın içine çekmeye yönelirler.

Bilim ve teknolojiden, bunlar kendi doğal gelişmelerinden alakonulup, **doğal-olmayan gelişmeye** yöneltildikleri için, gerçekten zarar görmeye başlayan şairler, yazarlar, sanatçılar, düşünürler bile, olan-bitenleri anlamaları çok daha güç olan kitlelerle birlikte, özgürleşime karşıt nitelikteki bir yöne sevkedilen **gelişme** ve **uygarlaşma** sürecinin kendisini eleştireceklerine sorunun yüzeyde görünen nedenleri olan bilime, teknolojiye ve insan aklına saldırmaya yergiler yöneltmeye başlarlar. Sanatçının fantazyaları bile, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, geçmişe özlemci ya da toplumsallık karşıtı (non-social) fantazyalar olmaya başlar. Kitleler, özgürleşim düşlerinden yoksunlaştıkça, yaşanan reel-hayatın içinde günübirlik düşler görmeye; düzenin içinde tutuklanmış, evcilleştirilmiş yalancı mutluluklara, yalancı özgürleşimlere, yalancı değerlere yöneltici düşler görmeye başlar. Dahası, bu düsler bi'e reel-yaşamın mantığına uygun işlevler edinir: yalnızca kendisini, üstelik en yakınındaki insanın umudunu yokederek «kurtarmayı» düşleyen insanlar baskaları için, onların karşısında «kurtlaşmaya» yönelirler. Bir süre sonra, başka insanlara karşı «kurtlaşmaya yönelen herbir modern top-

lum insanı, tüm diğer insanların da kendisi karşısında birer «kurda» dönüşmüş bulunduğunu görür. Değişen toplum etik'i içinde, «maliyetsiz mutluluklara» tek başına ve yalnızca kendisini düşünerek ilerleyebileceğine inandırılan yarışmacı toplum insanı, sonunda, yalnızlaşma, edilgenleşme ve acımasızlaşmanın herkes için yaşanması gereken olgulara dönüştüğünü görür. Yaşamın dışına itilmiş, reel-yaşama yalnızca edilgin meta olarak katılabilme durumuna sürüklenmiş modern «Kitle Toplumu» insanları yanlarında ve yörelerinde korkudan ve şiddetten başka birşey kalmadığını anlarlar. Böylece, Horkheimer'in deyişiyle, yaşanmamış bir yaşamdan kaynaklanan korku ve şiddet yaşamın her alanını kaplamaya başlar!...

Çağdaş toplumlarda Bilinç Endüstrisinin ürünü sinemada yaygın olan Korku Türü ile Bilim-Kurgu Türünün belirtmeye çalıştığımız «en sondaki» edilginleştirici mesajlarının temelinde de, işte bütün bu iki, üç yüz yıllık yeni olgular bulunmaktadır. Günümüzün Bilinç Endüstrisinin ürünü olan kitlesel üretimli fantazyalardaki ütopyan, bu nedenlerledir ki, bir kez daha yalnızca, Tarihin zaman boyutundan modern laik irrasyonalitenin zaman boyutuna itilmiş, insan eliyle sınanması bile olanaksızlaştırılmış «Mesihgil bir kurtuluş beklentisine» indirgenmiştir.

Mesihgil kurtuluş beklentisini, zulmün, baskının, yoksulukların, salgın hastalıkların, din kavgalarının, soy kırımlarının günlerinde bile ne Kilise, ne de despotlar, tiranlar çok görmüştür insanlara. Dinsel ve siyasal baskı dönemlerinde bile insanların «sığınabildikleri» folk-dinsellikleri alanında ise, bu nitelikteki beklentiler çok daha sağlıklı, çok daha reel-dünyayı yargılayıcı kalabilmişler; hiçbir hegemonik ideoloji bu tür «beklentileri» bütünüyle yokedememiştir. Günümüzdeki toplumsal yaşamda «folk yaşam alanı» daraldıkça daralmakta; bu yaşam alanları, içine «sığınan» insanlara reel-toplumun dışında ayrı yaşama olanakları sağlama güç ve yeteneğini yitirdikçe yitirmektedir.

İnsanlığın özgürleşim beklentisini dile getirecek ütop-

yaların sinemada, edebiyatta ve diğer sanatsal anlatım alanlarında yer bulabilmeleri de gitgide güçleşmektedir. Zaman zaman, az da olsa, görülebilen olumlu örnekleri ise, kimi yazarlara göre, çağdaş toplumlardaki homojenleştirimin, aşırı güdümlemenin ve aşırı rasyonelleştirmenin ortadaki reel-toplum ilişkilerinin hiçbir spontane yaşam özelliği taşımaz olduklarının anlaşılmasına neden olacak kadar yoğunlaşmasından ötürü kullanım değeri kazanan «baskıcı hoşgörünün» sonucudur. Yakın yıllara kadar, daha çok, «underground» sinemada görülebilen bazı «olumlu» ütopyan filmlerin tecimsel sinemaya da sızması ortadaki genel durumu değiştirmiş değildir. Dehşet filmlerinde ve felâket filmlerinde bu iki türün biraraya getirilme eğilimi; yani, Korku Türüne giren filmlerle Bilim-Kurgu Türüne giren filmlerin «dehşet» ya da «felâket» filmleri içinde birçok öğeleriyle biraraya getirilmesi eğilimi günümüzde Bilinç Endüstrisinin biçimlendirdiği tecimsel sinemanın ütopyan «underground» sinemanın kazanımlarından da yararlanarak kitlelere birkez daha ütopyan-olmayan fantazyalar sunma yönelimi içinde olduğunu göstermektedir. «Dehşet» ya da «felâket» filmlerinde, reel-toplum karşısındaki edilginleşmişlikleri içindeki insanların sado-mazoşistik eğilimleri alabildiğine sömürülmektedir. Uzay yolculukları ya da galaksiler arası serüvenleri anlatan filmlerde kullanılan gerçekten bilimsel nitelikteki bilgiler, formüller, araçlar, teknikler aynen alınmaktadır. Fakat, tümü kurgulandığında, sonuç bilimsel değildir. Olayın uzamı, olayın öğeleri gerçek yaşamımızın neredeyse aynısıdır. Öykü, anlatım ögeleri, kurgu teknikleri büyük bir ustalıkla kullanılmakta; bu filmlerdeki «fantazyanın» bir fantazya olduğu ekranda izlenen kurgulama ürünü fantazya ile reel-yaşama ilişkin algılamalarını reel-bilinci içinde yapan çağdaş insanın gözünde, biribirinin aynısı, ya da biribirinin izdüşümü gibi görünmektedir. Bütün bunlar ise, izlenen fantazyanın reel-yaşama aktarımını kolaylaştırmaya; böylece, perdede, ekranda izlenen fantazyanın «fantazya» olduğunun algılanmasını zorlaştırmaya; fantazyanın mesa-

jındaki değer, tutum ve davranış biçimi öğretme, pekiştirme, haklılaştırma ve aşılama etkisini arttırmaya yaramaktadır.

Amaç, sayısız denecek kadar çoklu etmenler bileşkesi içinde, Bilinç Endüstrisinin ürettiği kitlesel fantazyalar aracılığı ile çağdaş insanı bilimin ve teknolojinin günümüzde yöneltildiği bu doğal-olmayan gelişme yönünü farketme ve eleştirme yeteneği kazanmaktan alakoymak; onu, bu yeteneği kazanmaktan alakoymakta en etkin düzen-içi araç olan yalnızlığa, korkuya, başka insanlardan soyutlanmışlığa itmektir. Bütün hegemonik ideolojiler gibi, günümüzün ileri sanayi toplumlarındaki hegemonik ideoloji de insan üzerindeki etkinliğini insan'ı hegemonik ideolojinin uygun görmediği yaşama üslübu anlayışlarından, niteliklerden, özelliklerden, «direnimci kimliklerden» en son noktaya dek yoksunlaştırarak; insan'ı hegemonik ideolojinin karşısında en geniş ölçüde «çıplaklaştırarak» kurmakta, işlerliğe kavuşturmaktadır.

Soydaşlar topluluğu içindeki topluluk yaşamından kazanılan **«soydaş kimliğinden,»** patriyarki ile birlikte, **site-yurttaşı kimliğine**; bu kimlikten ise, Tek Tanrılı dinlerle birlikte, belirli **bir dinin inanıcısı olma kimliğine;** bu kimlikten de, Tek Tanrılı dinlerden sonra gelen, modern dönemin meta kültürü yaşamı ya da yaşama üslûbu içindeki **fetişleştirilmiş görünümden kazanılabilen anonimleştirilmiş kimliğe** geçiş, derinden derine incelenecek olursa, genişleyen ve içeriği zenginleşen bir kimlik değiştirimi süreci değildir. Tam tersine, bir **kimlik yitirimi**; ya da, **asılsız kimlik, tözsüz kimlik** edinme sürecidir. Bir «çıplaklaşma» sürecidir. Çıplaklaşma arttıkça, çıplaklaşan insan'ın üzerine zamanın reel-toplumunun biçip-diktiği (hatta, evinde televizyonu karşısına oturup hegemonik ideolojinin yeniden-üretiminde ücretsiz işgücü olarak istihdam edildiğimizi de farkedecek olursak, **biçip-diktirdiği** de diyebiliriz buna) urbaları takıp-takıştırmak daha kolay olmaktadır. Öte yandan, farkedilmesi bundan da zor bir başka olgu ise, aynı sürecin içinde insan bedeninin ve insan ruhunun

hangi «urbanın» içinde rahat, özgür ve yaratıcılığa elverişli bir konumda olabileceğini düşünüp yargıya varmamız için gerekli olan yaşama üslûbu alternatiflerinin de görünürden silinmesi olmaktadır.

Gelişmekte-olan ülkeler açısından ise durum, iki kat sakıncalı sonuçlar verebilecek gibi görünmektedir. Bu ülkelerde gösterime sokulan bu tür ithal malı ve ileri ülkelerdeki Bilinç Endüstrisinin ürünü olan fantazyalar hem sınıfsal boyutta, hem de ulusal boyutta egemen/bağımlı ilişkilerinin pekiştirilmesinde ve yeniden-üretilmesinde önemli bir işlev edinme olanağı bulabilecek gibidir. Ayrıca, özgür bir uygarlaşma süreci yaşamadan dış dünyanın etkileriyle modernleşme sürecine girmekte olan bu ülkelerde, etkilerinin, insanın ruh sağlığı açısından da, ulusal kendine güven duygusu edinimi açısından da, çok daha dramatik boyutlara varabileceği de düşünülmelidir.

DİPNOTLAR

(1) «Semptom panoplileri:» ruhsal hastalıklarda «hastalık belirtilerini (arazlarını) «örtüleyip içinde yapılanma anlamında bir deyiş.

(2) Bayan Shelley bu öyküyü geliştirdiğinde Lord Byron'ın İsviçre gollerinden birine bakan bir kentindeki villasındadır. Kocası şair Shelley de onlarla birliktedir. Bir başka İngiliz, Bay Abraham Stoker ise, ilerki sayfalarda sözunu edeceğimiz **Drakula** öyküsünü geliştirir birkaç yıl sonra. Bunları da Kraliçe Viktorya çağı izler, on-onbeş yıl sonra. Toplum ise, degışmeye çoktan başlamıştır.

(3) Greenberg burada, «super:ego horde of cops» deyimini kullanıyor.

(4) «Fu Mançu» ve «Drakula» tipleri, yüzeydeki bu milliyetçiliğin ve **ethnocentiricism**'in de temelindeki baskıcı toplumsallaştırmanın, siyasal manipülâsyonun ve toplumsal edilginleşmenin bir dışa-vurumudur.

(5) Bu konuda bk.: Robın Wood, «Return of the Repressed», **Film Comment**, Temmuz/Ağustos 1978, ss.25-32.

(6) Bilim-Kurgu türünde, böyle birden bire olmayan değişikliklerin yolaçtığı benzeri bir değişim de, 19. Yüzyıl sonlarına kadarki bilim-kurgu türüyle 20. Yüzyıl ikinci yarısından sonraki bilim-kurgu türünun bilime ve teknolojiye bakışındaki farklılıktır. 19. Yüzyılın bilim-kurgu türünde bilime ve teknolojiye umutla bakılmaktayken, bizim yüzyılımızda, çoğunlukla, bu konuda kötümser bakış başat durumdadır. Bunun, bir ölçüde de olsa, en önemli nedenlerinden birinin bilim ve teknolojinin 1870'lerden ve 1890'lardan sonra hızlanan kurumsal değişimler yüzünden kendi geleneğini reddederek **yalnızca egemen sınıfın bilim ve teknolojisine** indirgenmesi olduğu söylenebilir. [Bu konuda, bk.: Paul Piccone, «Phenomenologic Marxism», TELOS, Sayı 9, 1971; ve Jur-

gen Habermas, «Science and Technology as an Ideology» başlıklı yazı. **Toward a Rational Society**'de.]

(7) Söylemek bile gereksiz, filmin buradaki tek ereği, Greenberg'in işaret ettiği gibi, yalnızca «para kazanmak» olsa bile, bunu çok aşan ideolojik işlevini de film bu tecimsel başarısıyla yerine getirmektedir. İlerde, üçüncü bölümde göreceğimiz gibi, tecimsel başarının gerçekleştirdiği «Pazar», kişilerin reel-bilinci ile, toplumdaki hegemonik ideolojinin çok karmaşık bir yapı içinde çakışıklaştırıldığı alan olmaktadır.

(8) Burada bir açıklama yapmak istiyorum. Bu filmde Fritz Lang ve karısı birlikte çalışmışlardır. Fritz Lang, «yorumlama» işini karısına bırakmıştır. Onun yorumlamasını paylaşmamıştır. Kendisi, daha çok, bu yorumlamayı görüntüleme işini yüklenmiştir. Bayan Lang'ın **yorumu** ya da estetik alandaki değerlendirmesi çağdaş toplumdaki sorunların **suçlusu** olarak teknolojiyi (hem de, yalnızca onun **materyal kültür** denen özdeksel yanını göstermek; buna karşılık, çağdaş Cermen kentini (toplumunu) ise eleştiri dışı bırakmak yolunda olmuştur. Bayan Lang'ın estetik alandaki yanlışlığı bir raslantı sonucu olmuş değildir. Nitekim, bir süre sonra, kocasından daha da ayrılarak, açıkça Nazi hareketine katılmıştır. Leo Lowenthal'in Knut Hamsun'da da karşılaştığımız bu durumu çözümlerken söylediklerinden yola çıkarsak, durumu şöyle açıklayabiliriz sanırım: Bayan Lang, çağdaş toplumdaki sorunlara **estetik planda** da, **siyasal planda** da yanlış bir yaklaşımla eğilmiştir. Siyasal plandaki yanlış yaklaşımı, dolaysız olarak estetik plandaki tutumuna yansımış değildir kuşkusuz. Ama, 1920'lerin Alman toplumundaki yaşam üslûbunu temelde benimsemiş olması, onun hem estetik planda, hem de siyasal planda birbiriyle tutarlı bir yanlış yorumlama yapmasına neden olmuştur. Estetik alandaki tutumu ile siyasal alandaki tutumu arasındaki uyumluluk, düz bir yansımanın sonucu değil; bu iki alanın da özdeksel ve tinsel öğelerinin oluştuğu, çıkarsandığı reel-toplumdaki yaşam üslûbunun sanatçı ve birey-yurttaş olan Bayan Lang tarafından benimsenmiş oluşunun ürünüdür. Bu konuda bk.: Leo Lowenthal, **Popular Culture, Literature and Society** (Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1961).

(9) Bu düşüncemizi ilerde açıklamaya çalışacağız. Şimdilik, II. Dünya Savaşı sırasında aynı sorunu ele alan Walter Benjamin'in savaş-teknolojisi ve faşizm arasındaki iliskiler üzerine yazdıklarından bir bölümü aktarmak istiyoruz:

«...Kendisi de önemli bir yazar olan Alphonse Deudet'nin oğlu ve Fransız kralcı partinin önderlerinden Leon Daudet, Salon de l'Automobile'de yapılan Action Français'in bir top-

lantısında, tam olarak böyle değilse de, sonuçta, L'automobile c'est la guerre' diyebileceğimiz bir sonuca varan bir rapor sunmuştur. Otomobil ve savaş arasında kurulan bu şaşırtıcı yakınlığın temelinde özel sektörün ne tam olarak soğurabildiği (emebildiği) ne de tam olarak yararlı bir alana yöneltebildiği; bu nedenle de, 'ihkak-ı hak' istemini sürdürmeye devam eden teknik ürünlerdeki, güç kaynaklarındaki ve genel olarak yaşamdaki tempo artışının algılanması bulunmaktadır. «İhkak-ı hak,» ancak, uyumlu bir dengenin karşısavında; yani, savaşta gerçekleştirilebiliyor; savaşın yıkıp yokedici gücü ise toplumsal gerçekliğin teknolojiyi kendisinin bir organı yapmaya hazır bulunmadığını, teknolojinin ise toplumun elementer güçleri üzerinde tam bir sulta kuracak kadar güçlü olmadığını açıkça ortaya koyuyordu. Savaşın ekonomik nedenlerinin önemini gösterecek katmana hiç yaklaşmaksızın bile, insan emperyalist savaşın en kötü ve en tehlikeli yanlarının, kısmen, teknolinin dev boyutlara varan gücü ile, aynı teknolojinin yaratabildiği (yaratma olanağı bulabildiği anlamında-ç.) moral aydınlanmanın ölçüde küçüklüğü arasındaki uçuruma varan uyumsuzluğun ürünleri olduğunu söyleyebilir. Gerçekten de, ekonomik doğasına uygun olarak, burjuva toplumu teknolojik olan herşeyi manevî diye nitelendirebileceğimiz herşeyden gücünün yettiğince en büyük ölçülerde ayırmakta; teknolojinin toplumsal düzenin içinde yasamı belirlemekte söz sahibi olmasını ısrarla dışlamaktadır. Bundan sonraki, gelecekteki bir savaş da teknolojinin köle isyânı olarak gerçekleşecektir... «[Bk.: **Die Gesellshaft**, 7(1930), cilt 2, ss.32-41'den alınan ve Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, cilt 3, Hella Tiedemann-Bartels (dev.), Frankfurt am Main, 1972, ss.238-50'de yeniden yayınlanan metnin İngilizcesi olan Walter Benjamin, «Theories of German Fascism: On the Collection of Essays **War and Worrior**, edited by Ernst Jünger, «Ingn. çev. Jerolf Wikoff, **New German Critique**, Sayı 17, Bahar 1979, ss. 120-28'de ilk sayfa. Ayrıca, gene aynı dergide, Benjamin'in bu yazısını «şerh eden» çok önemli bir inceleme olarak, Angsgar Hillach, «The Aesthetics of Politics: Walter Benjamin's «Theories of German Fascism.» a.g.k., ss. 99-119. İngilizceye çevirenler, Jerold Wikoff ve Ulf Zimmerman.]

(10) Bilim-kurgu meraklılarını şaşırtan bir noktadır bu. Gerçekten, Bilim-kurgu filmlerinin **büyük çoğunluğunda master of machines** tipler, ayrıcalıksız, **iflâh** olmaz faşist tiplerdir. **Flash Gordon'un** intikam tanrısı (nemesis'i) olan Acımasız Ming, iblis bir **devlet** giysisi **geçirmiştir** üstüne. Çevresinde

bir işe yaramaz, hayatta hiçbir işte dikiş tutturamamış insanlar doludur. Kaşları hep çatıktır. Günümüzde ise, James Bond'un iğrenç ve murdar tipleri Dr. No, Goldfinger, Ernst Stavro ve Blofeldt tipleri Acımasız Ming'ten bile çok daha aşırılaştırılmışlardır. Yeraltında bu iblisleşmiş tiplerin Ming'inkinden defalarca gelişkin kötülük laboratuvarları vardır. Ayrıca, dünyayı istilâ etmekteki erekleri de çok daha iğrenç ve meluncadır. Bunlara bakarak, Bilim-Kurgu'ya olan düşkünlüklerini aceleyle ussallaştırmak isteyenler, bu türde köktenci (hatta eleştirel) bir eğilimin yansımakta olduğunu ileri sürmektedirler. Ama, bu türe giren filmlerdeki tüm bu arch-villain tiplerin ereklerinin nedenleri, toplumsal sistemle, siyasal koşullarla, egemen insan-bağımlı insan symbiosis'i ile ilgili olmayan şeylerdir. Dr. No, çirkinlik duygusunun içinde yanıp erimektedir. Bu duygusunu tatmin için etrafını yıkmaktadır. Ming ise, Dale Arden'in kollarında tek bir gece geçirmek için yakalanır galaktik bir imparatorluk kurma hırsına, vb. Çatışmalar da kişiler arasındadır. Bu filmde de, sorun, yalnızca Nazizmin ürünü olarak yansıtılmaktadır. Frankfurt Okulundan Benjamin'in, bir önceki açıklamada özetlediğimiz görüşü ise, bunun çok sığ bir açıklama olduğunu göstermektedir. Theodor W. Adorno ile Max Horkheimer'in, Amerika'da, Otoriteryan Kişilik araştırması diye bilinen, fakat bu başlıkla yayınlanan kısmına oranla yayınlanmayan yanları çok daha «çarpıcı» olan Amerikan toplumundaki incelemelerinden çıkan sonuçlar da, sorunun, yalnızca Alman Nasyonal Sosyalizminin kaçıklığıyla açıklanamayacak bir sorun olduğunu göstermiştir. / Sonuçları, Amerika'daki Yahudi Vakfına verilen ve Anti-Semitizm araştırmaları denen bu araştırmalar için bilgi almakta Martin Jay'ın kitabındaki otoriteryan kişilik araştırmalarıyla ilgili heriki bölüme bakmakta yarar vardır. /

(11) «Bellek yitirimi», Marx-Engels'den itibaren yapılan araştırma ve incelemelerde sanayi kapitalizmine ilişkin en önemli sorunlardandır. İşlikte imâlat sürecinin; dışarda ise yaşamın fragmanlara ayrılması; üretim sürecinin ussallaşmasına koşut emekçinin düşün yeteneğinin körelmesi; monotonlaşmış bir akış içinde yaşamın ancak şok'lar olarak algılanması ve bu algılanmaların tümlüğe kavuşamaması; dolayısıyla, Tarih anlayışından yoksunlaşma yaratır belleksizleşmeyi. Toplumsal bilimlerdeki olguculuğun (pozitivizmin) ve denemciliğin (ampirisizm) metodolojik «amentüleri» ise, tümel kuramlara varabilecek bakış yerine, her olguyu diğerlerinden ayırarak ve durağan bir kesit olarak elealmak; olguları, yalnızca, betimlemekle yetinmektir. Ha-

bermas'ın dert yandığı, «bilimselleşmek için ideolojik-olanın terki» yüzünden bilimin **bir sınıfın ideolojisine** dönüşerek «Bilim» niteliğini yitirmesi de, bunların bir uzantısı sayılabilir. [Bu konuda, Benjamin'in Arkadlar Projesi'ndeki çalışmalarına; Habermas'ın da bilimle ilgili yazılarına bakılabilir.]

(12) «Ölmek, gerçekten ölmüş olmak, ne güzel birşey» anlamında.

(13) Bu sorunla ilgili olarak, Walter Benjamin'in «Alman Faşizminin Kuramları» yazısı ile, bu yazı üzerine Ansgar Hillach'ın «Siyasetin Estetize Edilmesi» başlıklı yazısı okunmalıdır. Başka bir nokta da önem kazanıyor bu açıdan. Alman halk kitlelerinin, uzun süre, Hitler'i iktidara getirmeyeceğini; getirirse, savaş başlar başlamaz iktidarına son vereceğini uman; ama bunlar olmayınca kitleleri suçlayanların bu tavrı hakkında Brecht'in, «...onlar kitlelerin, arkalarından uzatılmış bir sopa ile önlerine sarkıtılan ekmek için Hitler'in ardından gittiğini anlamamaktadırlar» sözünde değinilen boyutları da aşan bir yanı var sorunun. Temelde **ekmek** etmeni bulunuyor; ama, bu durum son derece örgün ve geliştirilmiş bir estetize edilmiş siyasal yaşam aracılığıyla benimsetiliyor kitlelere.

(14) Fantazya üzerine yapılan iletişim araştırmalarından da bildiğimiz gibi, bir fantazyanın seyirciye değer aşılaması, varolan değerlerini pekiştirmesi, yeni ileti-içeriği (anlam) öğretmesi, bunun akılda tutulmasını sağlaması, izlenen fantazyanın bir fantazya olduğunun anlaşılmama derecesiyle ve yarattığı güvenilirlik imajıyla bağlantılıdır..

(15) Varolan topluma **ironik** tavırla bakmayan bir türün **ütopyan** sayılması bizce güç. Ütopyayı, eleştirel bir bakışla yaratılmış bir fantazya türü saymak; üstelik, başarı kazanabileceği yolunda umut verici olmaya başlayabilmiş bir eleştireci fantazya saymak daha doğru. Onun için biz bu incelememizde, eleştireci olmayan fantazyaya edilginleştirici fantazya; eleştirel olanına ise «özgürleşimci fantazya» demeyi uygun gördük. Aslında, en başeğici fantazyada bile, reel-olanla yetinmeyen bazı öğeler bulunduğunu biliyoruz. David Riesman'ın **İncil'i** ikincil (derindeki) düzeydeki anlama varacak biçimde okumayı önermesi de bunu dile getiriyor. **İncil**'deki öte dünya vaadi bile, reel-dünyanın böyle bir vaad olmadıkça salt onanmasının olası olamayacağının bir kanıtı. Reel-dünyanın salt onanması değil, **onun aşılmasının ertelenmesi**'dir söz konusu olan. Bu özellik, popüler kültür ürünlerinde çok yaygındır.

(16) Bu bilgiler için, **bk.:** Carlos Clarens, «Sci Fi: Hits the Big Time,» **Film Comment**, Mart-Nisan 1978, ss.49-53.

(17) Adorno ve Horkheimer'in bu görüşleri **Aydınlanmanın Diyalektiği**'nden özetlenmektedir. Habermas'ın görüşleri «İdeoloji Olarak Bilim ve Teknoloji» makalesiyle, «Siyasetin Bilimleştirilmesi ve Kamuoyu» başlıklı makalesinden özetlenmektedir. Adorno'nun ve Habermas'ın daha sonraki yıllarda ekonomi ile kültür arasındaki etkileşim ve hegemonyanın oluşumu konusunda görüşlerinin değişimlere uğradığını ileri sürenler vardır. Adorno için, Martin Jay'in kitabındaki «Frankfurt Okulunun Kitle Toplumu ve itle Kültürüne Yönelttiği Eleştiri» bölümüne ve Freud'cu açıklamalardan yararlanmalarındaki tutumları ile ilgili olarak da otoritaryan kişilik araştırmalarını anlatan iki ayrı bölüme; ayrıca, TELOS'ta yayınlanan Adorno'nun 1932'deki Müzik yazısı çevirisine eklenen Wes Blomstern'in Sunum yazısına bakılabilir. / Bu Sunum yazısı çok önemli; çünkü 1932'den 1960'daki **Müzik Sosyolojisine Giriş**'e kadar Aodrno'nun görüşlerındeki değişimleri anlatıyor. İlkinde, müziğin toplumsal **dichotemy**'leri yansıtmasını savunurken, ikincisinde, 1960'da, müziğin bu erekle reel-topluma vereceği yanıtı kendi **interior**'ünde hazırlaması gerektiğini söylemektedir. Ayrıca, Adorno üzerinde çalışan Macar müzikoloğu Zoltai'nin 1932 Adorno'sunu yeğleyen anlayışı da eleştirilmektedir. / Habermas için ise, **TELOS'un** geçtiğimiz yakın yıllarda bu düşünürün ellinci yaşgünü için çıkardığı özel sayıdaki değerlendirmelerden yararlanılabilir. Kültür, kültür endüstrisi, mekanik teknikleri, kültür endüstrisinin diğer endüstri sektörlerine oranla göreli bir bağımsızlığının olup olmadığı gibi konularda ise Walter Benjamin'in 1930'lardaki «Mekanik Yeniden-Üretim Çağında Sanat Çalışması» makalesine -Adorno ve Horkheimer'in Aydınlanmanın Diyalektiği'ndeki üçüncü bölüm buna bir yanıttır- ve **Charles Baudelaire: Yükselen Kapitalizm Döneminde Bir Lirik Şair** adlı (1940'a kadar süren çalışması olduğu için daha olgundur) kitabına ve Brecht ile Danimarka'da (Svenborg) yaptığı söyleşilerin **Partisan Review** 45 (2: 1978), ss. 173-86'daki metnine bakılabilir. [Daha geniş bilgi için de, **bk.**: Ünsal Oskay, 19. **Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri-Kuramsal Bir Yaklaşım**, doçentlik tezi, A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi, 1980, Kısım I, Bölüm 1.]

(18) Adorno'nun, Horkheimer'in etkisiyle, **Aydınlanmanın Diyalektiği**'nde ekonomik düzeye hâlâ fazla önem vermekte olduğunu; 1950'lerin son yıllarına doğru gitgide artarak bu anlayıştan uzaklaştığını söyleyenler de vardır. Teknolojinin kendi devinim yasasının mantığı/toplumsal hegemonyanın rasyoneli/teknolojinin rasyoneli/kültür endüstrisinin rasyo-

neli gibi değişkenler arasındaki karşılıklı etkileşime ilişkin görüşlerinin, özellikle 1960'taki **Müzik Sosyolojisine Giriş**'e doğru, vurgulamaları bakımından değiştiği doğrudur. Ama bu değişim, teknolojinin ve kültür endüstrisi teknolojisinin rasyonelinin toplumsal hegemonyasının kendi rasyonelinden çıktığı görüşünü terk ettiği anlamına gelmektedir. **Aydınlanmanın Diyalektiği**'nde, yer yer, ekonomik düzeyin fazlaca belirleyici değişken gibi elealındığı yerler vardır. 1960'a doğru ise, bu değişkenler arasındaki etkileşim toplumsal sistemin kendi totalitesinin işleyişi aracılığı ile gerçekleşen bir olgu olarak değerlendirilmeye başlamaktadır. Totalitenin işlerliği, bu totalitenin oluşturucu tüm öğeleri -tüm bu değişkenler- tarafından gerçekleştirilir denmektedir. Örneğin, kültür endüstrisinin bir bölümü duruma gelmiş bulunan müzik etkinliklerinde de durumu böyle görmektedir Adorno, 1960'ta. Müzik, yabancılaşmayı temel almış bir toplumsal sisteme (bu sistemin gündelik yaşam olarak beliren durumuna) «yanıtlar» verirken, 1932'deki müzik makalesinden ayrımlı olarak, toplumsal sistem ile müzik arasında bir anlam da düz bir etkileşim ilişkisi içinde değil, bu ilişkiye karşın kısmen ayrı (özgür) bir yaşam-alanında (kendi interior'ünde) kendi yanıtlarını hazırlar denilmektedir. Kuşkusuz, kültür alanının göreli bir özerkliğini onadığından -ya da, bence daha doğru bir anlatımla, bu göreli özerkliği daha iyi vurguladığından- 1960'a doğru ortaya çıkan bu değerlendirme değişimi önemlidir. Ama bu değişim, toplumsal **hegemonyanın rasyoneli — teknolojinin rasyoneli — kültür endüstrisinin rasyoneli** sıralamasının terki ya da böyle bir sıralama içindeki ilişkinin yok sayılması -her değişkene tam bir özerklik tanınması- anlamına gelmemektedir. Kaldı ki, 1960'ların Adorno'sunda kültür düzeyine tanınan göreli özerklik, bu düzeydeki etkinlik alanlarının dış gerçekliğe verecekleri «yanıtı kendi interior'ünde hazırlayabilme» biçiminde olmaktadır. «Interior'e çekilmek» ise, gerçekten, yabancılaşma sorununu altederek, toplumsal sistemin hegemonyacı rasyoneline bağımlı olmayan bir sanatsal üretimde bulunabilmek demek değildir. Çünkü, 19. Yüzyıldan itibaren toplumsallaşmış bir üretim sürecinde yeralması gereği açısından sanatsal üretim, bu durumda da sınırlandırılmış bulunmaktadır. «Interior»de üretilmiş müzik ürününün topluma erişmesi bir sorun olarak ortada kalmaktadır. Stravinski'nin son dönemini vurgulaması bundan Adorno'nun, Müziksel iletişimin, yabancılaşmış reel-toplumun kendisi değiştirilmedikçe, gerçekleştirilemeyeceğini gösteriyor Stravinski'nin serüveni. Bugün ise, Stravinski'nin kodla-

dığı iletiyimi, yoksa radyolarda, plaklarda, konserlerde dinleye dinleye bizim bu yeni müziğe kendi reel-bilincimizden yola çıkarak yakıştırdığımız bir iletiyi mi buluyoruz artık alıştığımız Stravinsky'nin müziğinde? Bugün bile Adorno'nun söyledikleri geçerli gibi görünüyor, soruna bu açıdan baktığımızda. Başka bir değişik, gerçekten, popülerleşme sürecinin sonunda Stravinski'nin **Askerin Öyküsü'nü** radyolarda, pikaplarda dinleye dinleye edindiğimiz **kulak alışkanlığımız** sayesinde bu müzik bizim için **iletişimi olan bir müzik** durumuna yükselmiş midir? Yabancılaşmaya dayanan bir toplumsal yaşamda bulunduğumuzu söylemeye çalışan bir müzik olduğunu anlayarak mı dinliyoruz bu müziği? Yoksa, tekrar tekrar dinlememizden ötürü sevmeye alıştığımız bazı melodilerini, bazı tümcelerini «tanıdık yerler» olarak izleyip, müziğin tümlüğündeki iletisini es mi geçiyoruz? Adorno'nun müzik üzerine yazdığı diğer yazılara bakılırsa, sanatçının (kültür alanının) göreli bir özerkliği olduğunu; ama, reel-toplum değişmedikçe (yabancılaşma, müziğin dışındaki etkinlikler aracığılıyla sona erdirilmedikçe) bu göreli özerklik içinde (interior'ünde) sanatçı özgün ve yeni bir müzik üretse bile, bunun reel-toplumdaki **ya da** alt-kültür'lerdeki biçimleriyle yayılıp toplumsallaşmasının doğru nitelikteki **modernist** (çağdaşçı) iletiyi topluluk üyelerine iletmeyeceğini söylemek daha doğru olacaktır.

Dolayısıyla, 1960'a doğru öne geçen vurgulamaya karşın, toplumsal hegemonyanın rasyonelinin (teknolojinin de rasyonelidir bu) kültür endüstrisinin rasyonelinden önce gelmesi durumu ortadan kalkmadığı gibi, bizce, bunların tümüyle birbirinden ayrı düzeyler olduğunun kabullenimini gerektirecek bir vurgulama değişikliği de söz konusu değildir. Kaldı ki, bu «interior»ün çok da özerk olmadığını görüyoruz Adorno'nun **bildung**'cu müziğin 1930'lardaki dışlanmasından; Hindemith gibi, yabancılaşma sorununu müziğin kendi başına çözümleyeblieceğini savunan «gemeinschaft-müziği» anlayışından yana bestecilerin, Hitler iktidarına doğru, reel-toplumun karşısında ricat edeceği bir «interior»lerinin hiç kalmayışından (Hindemith'i bile **müziksel bolşevizm yapmak**'la suçlarlar ve o da Almanya'yı terk etmek zorunda kalır) açıkça sözettiği sayfalarda. Aslında, Hindemith yabancılaşma sorununun müziğin kendi içinde çözümlenebileceğini savunurken (ya da Hitler'e yönelmenin başladığı, yabancılaşmanın zirveye erdiği bir dönemde, reel-dünyaya ilişmeksizin müziğin kendi iç dünyasında **yabancılaşmadan özgürleşmiş bir yaşam-alanı** oluşturabileceğini umarken), Bela Bartok'un yabancılaşmaya dayanan toplum yaşa-

mının çok öncesindeki **archaic** müzik biçimlerine ve anlatım biçimlerine yönelik anlayışının çok gerilerindedir. Ne var **ki**, gitgide yoğun bir yabancılaşmaya sürüklenen Alman toplumunun içindeki toplumsal hegemonyanın rasyonelinin o günlerdeki momenti açısından, reel-topluma açık bir eleştiri yöneltmek gibi bir ereği olmasa bile, burjuva toplumunun eski «nezahatli» günlerini anımsatabilecek bir aldanım müziği yapması, burjuva sınıfının olumlu tüm geleneğini reddetme kararı almaya yöneldiği bir sırada, bu sınıf için gereksiz bir «vicdan muhasebesini» gerektirebileceği; böylece, açık Faşizme yönelmenin hızını kesebileceği için, Hindemith'in **bildung**'cu müziği bile aforoz edilmiştir. Reel-toplum hayatında «bireye» toplumsal sistem karşısında yaşamı değil, yaşamın Faşizm tarafından estetize edilmiş replikasını yaşatarak **hiçleştiren** daha aldanımcı, yeni bir **gemeinschaft-müziğine** geçilmiş; başında da Carl Orff yeralmıştır. Salt, müzik açısından belki de başarılı bir müzik yapmıştır Orff. Ama, Wagner'in müziği gibi, biçim olarak çağdaş; felsefesi ile çağ-dışıdır bu müzik. Geriye dönmek ister. Doğalcıdır (natüralisttir). İnsan'ı doğaya indirger. Toplumsal yaşamın insanı insansallığından yoksunlaştırmasını haklılaştırır. Güç'ün haklılığını savunur. Güçsüzün güç'e boyun eğmesini, kendini hiçleştirmesini, kadınlaştırmasını savunur. Müzikçi olarak kendisi ise, müzisyenlerin ve dinleyicilerin önünde bir küçük **Führercilit**; düzenin ya da reel-toplumun içinde ise, tıpkı hiç seçkinleşemeyen sıradan insanlar gibi, Führer'in ve onun ardındaki gerçek egemenlik odaklarının «bendesidir.» Bu yanlış-bilincinin «hazzını yaşayan» bir **totaliterci devlet** sanatcısıdır artık. Kendisi için olduğu gibi, sanatı için de **özgürleşme** ve **yabancılaşmadan kurtulma** sorununun sınırlarının çizilmesi sorumluluğunu, toplumsal edilginleşmesinin tapındırdığı Führer'e ve Faşizmin estetize edilmiş toplumsal yaşam replikasının düzenleyici kurumlarına terketmiştir. [Bu konuda, bk.: Ünsal Oskay, «Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno'nun Müzik Üzerine Görüşleri Açısından Bir Öncalışma,» **S.B.F., Basın ve Yayın Yüksek Okulu, YILLIK-1979/1980**, ss. 179-245.]

(19) Nitekim Batı ülkelerinden bazılarında bugün tecimsel televizyona, radyoya, sinemaya karşı direnen «alt-kültür» komünitelerinin kendilerinin bile, kendi ürettikleri radyo ya da televizyon izlencelerine (programlarına) ya da sinema filmlerine sürekli bir itibar göstermemeleri bu iki düsünürü doğrulamaktadır. Bunun nedeni ise, kültürel **pluralism**'i savunan bazı **popülist** yazarların «üzülerek» onadıkları üzere, yalnızca parasal olanakların azlığı yüzünden **kaliteli** ve gös-

terişli ürünlerin ortaya konulamaması da değildir. Reel-toplumdan özgürleşemeyen insanın -bazı sapkın davranışları için, toplumdan son yıllarda giderek artan bir serbesti elde etmesine rağmen (**liberation for the self** deniyor bu duruma; ki, **emancipation from the self** ile hiç ilgisi yoktur), yanlış-bilincinin içine çekilerek «dinlenebilmek için» aramaya muhtaç olduğu türden yayınları tecimsel türden radyo ve televizyonda daha rahat bulmasıdır asıl neden.

(20) Bu tür bilimsel çalışmaları önemsememek yanlış olacaktır. Mannheim'den, C. Wrigth Mills'den, Gouldner'dan beri Amerikan sosyal bilimlerinde bu tür çalışmaların, olgucu ve pratikçi deneyimciliğin araştırmalarından çok daha geçerli oldukları bilinmektedir. Ama, bugünkü teknolojiden ve diğer toplumsal olanaklardan yararlanmada ellerinin kollarının ne denli bağlı olduğunu; ayrıca, kitlelerin yaşamını belirlemekte ne denli edilgin bir konum içinde bulunmaya zoriandıklarını gözönünde tutmak gerekiyor. Bilim'in **ethos'u** bile, «müsteri haklıdır» felsefesini, «akıl özgürse vardır ve insanlığa yarar sağlar» ilkesinin önüne geçirmiş bulunmaktadır. Bilimlerin yöntembilim anlayışı ve paradigmaları da bu **ethos'un** birer uzantısı olmuştur. Veblen'in boşa çıkan umutlarından Sheldon Volin'e kadar çok tartışılan bir konu bu. [Bu konuda, bk.: C. Wrigth Mills, **Sociological Imagination.** (Türkçesi, **Toplumbilimsel Düşün**, çev. Ü. Oskay (Ankara: Kültür Başkanlığı Yayınları, 1978).]

(21) Smythe'nin bu görüşleri için, bk.: Dallas W. Smythe, «Critique of 'The Concsciousness Industry'» **Journal of Communication**, 27 (Kış, 1977), ss.198-202.
Ayrıca, Frankfurtçulara yönelen bu eleştiri için şu kaynaklara bakılabilir: Göran Therborn, «The Frankfurt School», the **New Left Review**, (1970), ss.65-96; David Martin, «Dr. Adorno's Bag of Tricks», **Sociology and Ideas**, A Special Book Section, (yılı?), ss. 67-76; Jane Flax, «Critical Theory as a Vocation», **Politics and Society**, 8(2:1978), ss. 201-23.
Frankfurtçuların bu eleştiriye verdikleri yanıt sayılabilecek çalışmalar için de, bence, şu iki kaynağa bakılmalıdır: Theodor W. Adorno, «Resignation», İng. çev. Wes Blomster, **TELOS**, sayı 35, Bahar 1978, ss. 165-68. / İlk yayımı için, bk.: **Politik, Wissenschaft, Erziehung, Festschrift für Ernst Schütte** (Frankfurt, 1969). /; ve Walter Benjamin, «Theses on the Philosopy of History», İng. çev. Harr Zohn. Şu kitapta: Walter Benjamin, Illuminations, Derleyen ve Giriş yazarı Hannah Arendt, İng. çev. Harry Zohn (Fontana/Collins, 1979, ilk baskısı 1970), ss. 255-266. / Almanca, ilk yayımı için, bk.: Adorno'nun derlediği Benjamin'in çalışmalarından oluşan,

Schriften, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-am-Main, 1955 / Özetlenecek olursa, Adorno, **özgürleştirici düşüncenin**, böylesi bir düşünceye sahip çıkacak ve güvence olabilecek bir politik ortamın bulunmadığı bir dönemde, kendine «eylem için-eylem» deyip de sınırlama koymaktan kaçınabilen bir eleştirel düşüncenin **praxis**'e en yakın eylem olacağını; bir kez sınırsız olarak geliştirilebildi mi, düşüncenin, bir gün mutlaka sahibini bulup eyleme dönüşebileceğini söylüyor. Karşıtları ise, Frankfurtçuların reel-toplumu eleştirmekte çok başarılı olduklarını, ama değiştirmeye yönelik bir «programı» amaçlamadıklarını; epistemolojik yaklaşımlarından itibaren, düşüncelerinin çoğu yanlarının buna elverişli olmadığını söylüyorlar. Frankfurtçuları en «sert» eleştirenlerden biri olan Göran Therborn ise, «felç olmuş bir düşünsel virtöozite» diyor Frankfurtçuların düşünsel çalışmaları için. Ama varolan toplumlara yönelik eleştirilerinin çok gelişkin olduğunu, da kabul ediyor.

(22) Benjamin'in bu görüşleri ve bunların değerlendirilmesi ile ilgili olarak, **bk.**: «Paris, die Hauptstadt des XIX, Jahuhunderts», **Schriften**, cilt I, ss. 422-23'ten aktarıldığı kaynak, S.M. Weber, «Walter Benjamin: Commodity Fetishism, The Modern and the Experience of History,» Dick Howard ve Karl E. Klare (der.) **The Unknown Dimension: European Marxism Since Lenin** (New York: Basic Books, Inc., 1977), ss.259 ve ardı; Walter Benjamin, «Theses on the Philosopy of History», Walter Benjamin, **Illuminations**, Derleyen ve Giriş yazarı Hannah Arendt, çev. Harry Zohn (London: Fontana/Collins, 1979)'da son yazı.

(23) Walter Benjamin, «Paris.,» **Schriften**, Cilt I, s. 408'den, aktarıldığı yer, Shierry M. Weber, **a.g.m.**, s.260.

(24) Bu yargıyı Shierry M. Weber'in incelemesinin sonundan alıyorum. Aslında, Weber'in Benjamin'in düşün-yaşamını değerlendirirken vardığı bu yargı, Benjamin'in Baudlaire'in yaşamını değerlendirirken vardığı yargıya çok benziyor. Çünkü, ikisinin de reel-yaşam karşısındaki **sorunsalları** aynı. Benjamin, «yağmura ya da fırtınaya karşı girişilmiş bir savaşıma» benzettiği Baudelaire'in çağdaş sanayi kapitalizmi çağında lirik şiiri sürdürme çabaları için, «yaşanıp geçiliveren bir yaşama insanın kendi yaşam-deneyimlerinin anlam ve ağırlığını kazandırabilme uğraşı» diyor. Daha sonra da şöyle sürdürüyor sözünü, Baudeleire'in «zor» yaşamı üzerine:

> «Bu, Baudelaire'in öz-yaşam-deneyiminin (Erfahrung) ağırlığını kazandırmak istediği şöylece yaşanıp geçiliveren yaşamın (Erlebnis) kendi doğasıydı. Baudelaire,

çağdaş (yeni) çağın duyulanımının ödemesi gereken bedeli göstermiş oluyordu: Şok'un yaşanmasıyla, «halenin» çözülüp dağılması, eriyip yokolması. O, bu çözülüp yokolmaya boyun eğerken ödenebilecek çok şeyler ödedi. Ama, ödedikleri, İkinci İmparatorluğun göklerinde, atmosfersiz bırakılmış bir yıldız' gibi parlayan şiirinin kendi yasasının gereğiydi.» / Bk.: Walter Benjamin, «On Some Motifs in Baudelaire», Illuminations, 1979 baskısı, s.196. /

(25) Belki, «sıkıcı» bir yineleme olacak. Ama, bu açıdan bakıldığında, 16. ve 17. Yüzyılda opera comique'in; 1890'lara doğru Offenbach müziğinin; 20. Yüzyıl başlarından itibaren de, sırasıyla, operetlerin, revülerin ve -Amerika'dan gelen- müzikallerin burjuvazinin ve burjuva dünyasını paylaşan, kendisini burjuvazi ile aynı sınıftan sayan «orta sınıf» ve «alt-orta sınıf» katmanlarının en sevilen fantazya biçim'leri durumuna gelmeleri tarih içinde değişik anlamlar taşımıştır. Revülerin ilgi çekiciliği, bir düşünürün söylediği gibi, «güzel kadın bacağı seyrettirmesinden çok, bu türde reel-bilincin dışında, düşünmeyi gerektirecek hiçbir iletişim öğesinin bulunmayışındandır». Müzikaller ise, reel-yaşamın ve toplumsal sistemin karşısında edilginliğe sürüklenmiş kitle toplumu insanının, kendi «soytarılığını» aşan «soytarılaşma» ve «çocuklaşma» gösterimidir. Sirklerdeki palyaçolara bakârken, palyaçonun «saltlaştırılmış» aptallıklarına ve güçsüzleşmelerine bakarak, kendi toplumsal edilginleşmemizin yarattığı kendi aptallaşmamızı ve güçsüzleşmemizi nasıl aptallık ve güçsüzleşme saymama olanağı buluyorsak, müzikallerde de, çoğunlukla, biz'im olumsuz özelliklerimizin saltlaştırılmış görünümlerini görüp, rahatlamaktayız. Ayrıca, bizim gibi «kitle toplumu insanlarını» alay konusu yapan parodilerinde ise, bir yandan kendimizden duyduğumuz bilinçaltı nefretimiz doyum bulmakta; bir yandan da, Mr. Bigot örneğindeki gibi, sorunu (alay konusu edilen özellikleri) kendimizin dışına koyabilme olanağı bulmaktayız.

(26) Burjuva sınıfının bu tutumu, kendi fantazyasını bile karanlığa yöneltir. Kendini de tutsak kılan bir fantazya olup çıkar bu kendi öz fantazyası. Drakula'lar, Frankestein'lardan başlar bu karanlık fantazya ve günümüze kadar sürer. Akılla kurulan uygar yaşamın reddidir bu fantazya günümüzde. 2001'e ve Yıldız Savaşları'na doğru da gitgide yoğunlaşır aklın karalanması; olduğu gibi duracak olan bir Tarih'i» yeniden ve yeniden başlatacağı umulan aklın dışında güçlere, «iman» etme... Üstelik bu, öyle bir imândır ki, dinsel inanış-

daki kefaret öğesini bile dışlamıştır. Kötüleşen, kötüleştiği gözlerden saklanamayan bir reel-dünyanın acılarını çeken insanlara vaadedebildiği ise, ya varolan dünyanın yeniden ve yeniden kurulması, ya da bilim ve akıl çağında insanın kendi geleceğini teslim edeceği göksel varlıkların, monolitlerin getireceği kurtuluştur. Daha doğrusu, yeniden «embriyon-insana» dönerek elde edilecek **ölü-yaşam içinde ölümsüzleşmektir.** Yıldız Savaşları'nda söylenen budur aslında. Jules Verne'in akla ve insana inanan bilim-kurgusundan uzaklaşılmaktadır artık. Bu uzaklaşmanın nedeni ise, Jules Verne'de de görülen, insan ilişkilerinde eşitsizliğin yeğlenmesi olsa gerektir.

(27) **Illuminations**'ın 1979 baskısında da yeralan Hannah Arendt'in Giriş'inde Benjamin'in şoklar yaşamından kotasyonlar yapması ile ilgili olarak verdiği bir örneği anabiliriz burada. Benjamin, sanırım Viyana belediyesinin bir yetkilisinin Yahudi mahallelerine verilen havagazının kesilmesinin nedenini açıklamak için bir gazeteye verdiği demecinin metnini aynen aktarıyor bu örnekte. Mealen şöyle bitiriyordu bu Viyana belediye yetkilisinin kamuoyunu «aydınlatmak» için verdiği demeç: «Yahudiler havagazı faturalarını ödeyemiyorlar. Bu nedenle Yahudi mahallesinin havagazını kestik... Yahudiler havagazını, en çok, intihar etmek ereğiyle kullanıyor...» Benjamin'in, dünyaya geldiği varlıklı Yahudi burjuva evi için, **Bir Berlin Çocukluğu**'nda, «doğduğum anda benim için hazırlanmış olarak bulduğum mozeliyum idi» dediğini; Yahudi orta sınıf üyelerinin evlerinin eşyalarını çoğaltarak, Alman toplumunun sorunlarına doğru bir açıdan bakmaktan kaçınarak kendilerine Alman toplumunda kalıcı bir yer hazırlayabileceklerini sanmalarını baştan itibaren eleştirdiğini hemen belirtelim. Kafka'yı hatırlatıyor Benjamin'in yahudi orta sınıfındaki bu illüzyonunu eleştirmesi. Bu illüzyonun Alman yahudilerinin kendi ölümlerini getirebileceğini söylüyor **Bir Berlin Çocukluğu**'nda. Kafka ise, «tek bir imlâ yanlışı yapmadan bu dille yazsak bile, birgün bizi bu dilin hırsızı olmakla suçlayacaklardır» diyor. Yahudi orta sınıfının Alman kültürü içine serilip yayılmakta bulduğu rahatlık ve güvenliğin ne denli boş olduğunu sezebildiğini gösteriyor Nazizmden yıllar önce. Hannah Arendt'e göre, Brecht ile birlikte, kendi yüzyıllarında Alman dilinin en seçkin yazarı olan Kafka'nın öngörüsüne koşut bir içeriği var Benjamin'in söylediklerinin de. Sanki, Benjamin'in 19. Yüzyılla ortaya çıkan **Erlebnis**'e yaşamının öznesi olabilmiş bir insan olma istemi ile bir **Erfahrung** gibi açıklık kazandırmak uğraşının kökeninde onun bu dar anlamdaki Yahudiliği (yabancı olan Yahudi olmayı) aşan, yabancılaşmış insan

sorunsalına verdiği öncelik bulunuyor. Yahudiliğini aşmak için, modern çağın tüm «sürgünlerine» yaklaştırıyor kendini; «sürgünleri» yaratan bir yaşam biçimini, bu yaşam biçimini değiştirecek olan «sürgünler» için yeniden anlaşılabilir kılmaya yöneliyor. / Bu konuda, Hannah Arendt'in belirtilen Giriş'i çok ilginç. /

(28) Benjamin, «Zentralpark», Briefe, cilt I, s.488'den alındığı yer için bk.: Weber, a.g.y., s.272.

(29) Kuşkusuz, yalnızca, kendisi de meta'nın bir türünü ürettiği için değil; meta üretimini belirli bir toplumsal oluşum olma özelliklerini sürdürmek için benimsemenin varolan toplumun kendini yeniden-üretmesinde kültürel boyutta vazgeçilmez bir araç oluşundan.

(30) Bir kez daha belirtmekte yarar var. Benjamin'in «Mekanik Yeniden-üretim Çağında Sanat Çalışması» 1936 tarihinde yazılmıştır. Bir kaç yıl sonra, Adorno ve Horkheimer'in Aydınlanmanın Diyalektiği'ndeki üçüncü bölümde mekanik yeniden-üretim olanaklarının «demokratikleşmesinin» ne anlama geldiği tartışılmadan, Benjamin'in bu konudaki iyimserliğinin inandırıcı olmadığı yolunda çok tutarlı eleştiriler yapılmıştır. Adorno tarafından. Benjamin, buradaki «mekanistik iyimserliğini», 1940'a doğru yazdığı «Baudelaire'de Bazı Motifler» ve «Tarih Felsefesi Üzerine Tezler»de terketmiştir. Kökü 1931'deki «Kitaplığımı Açıp Yerleştirirken» yazısına kadar uzanan, çok daha geniş ufuklu bir «iyimserliği» aramıştır. Benjamin'in çağdaş-olana karşı tutumunu anlamak için, Tarih Felsefesi Üzerine Tezler'ini ve Baudelaire'le (19. Yüzyıl ile) ilgili fragmanlarını temel almak gerekir.

(31) Rousseau'nun ünlü sözünü anımsatmak istiyorum burada: «hiçbir zümreden olmadığım için, tüm zümrelerin, tüm toplumun durumunu daha iyi görebiliyorum». Bu sözde bir gerçeklik var. Özellikle, zümreler toplumu yapısının hâlâ varlığını sürdürdüğü o dönemde... Ama, 20. Yüzyıl ikinci yarısından sonra yapılan bazı çalışmalar, toplumsal sınıfların bu denli dışında kalabilmenin de; bu eğilimdeki toplumsal açıklamaların pratiğe aktarılabilmesinin de pek kolay olmadığını göstermektedir. Çağdaş toplumda böylesi bir anlayışla işe başlayanların, Roussea'yu da aşıp, Nietzsche'ye yöneldiklerini söyleyenler de var. Bu da ilginç bir konu. (Rousseau'yu Türkçe'de en iyi inceleyen kaynaklardan biri olarak, Ali Fuat Başgil'in Teşkilâtı Esasiye Hukukuna Giriş diye 1940'larda Mülkiye Mektebi yayını olarak çıkmış kitabını da, bu arada, anmak istiyorum.)

(32) Ne var ki, aradan geçen iki yüzyılı aşkın süreden beri insanın ve toplumun sorunlarının siyasal-toplumsal nitelikte so-

runlar olduğunu yeniden mistifiye etmek için geliştirilen «türlü-çeşitli» düzen-yanlısı «felsefelere», «şans etkenine» dayalı tarih açıklamalarına karşın, Rousseau'nun getirdiği bu açıklama, o günden beri, sıradan insanların bile anlayabildiği; zaman zaman unutur gözükseler bile, bütün bütüne hiç unutmadıkları, unutamadıkları bir açıklama olmuştur. Rousseau, en temelde, insanın siyasal evrimine yaptığı bu katkısıyladır ki, gelişmeden, özgürlükten ve demokrasiden yana bir düşünürdür. Onda anti-demokratik düşüncelerin de başlangıcını bulanlara katılmak oldukça zor. Toplum eleştirilerinde ekonomik boyuta da yerveren bir düşünür olarak çağının öncü-düşünürlerinden. Üstelik, çalışma (istihdam edilme) ile yoksullaşma arasındaki ilişkiye dair açıklamaları da gözönünde tutulmalıdır.

Bu yanlarına değinmemekle birlikte, bizde Rousseau'yu en iyi anlayanlardan biri olarak Ali Fuad Başgil'e bakılmalıdır. [**Esas Teşkilât Hukuku Dersleri**, Siyasal Bilgiler Okulu Yayınları, 1943, yeni bası.]

KAYNAKLAR

Kitaplar

Adorno, Theodor W., Max Horkheimer., **Dialectic of Enlightenment**, İng. çev. J. Cumming (London: Allen Lane, 1973).

Arendt, Hannah., **On Violenoe** (London: Allen Lane Penguin Press, 1970).

Benjamin, Walter., **Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism**, İng. çev. Harry Zohn ve Quentin Hoare (London: New Left Brooks, 1973).

Connerton, Paul., (Der.), **Critical Sociology** (London: Penguin, 1976).

Douglas, Ann., **The Feminization of American Culture** (New York: Alfred A. Knupf 1977).

Gang, Herbert J., **Popular Culture and High Culture** (New York: Basic Books, 1974).

Goffmann, Erving., **Assylums: Essays on the Situation of Mental Patients and other Inmates** (New York: Doubleday and Comp., 1961).

Habermas, Jurgen., **Toward a Ratioanal Society: Student Protest, Science and Politics**, İng. çev. J.J. Shapiro (London: Heineman, 1971). / Alm., 1968 /

Heer, Friedrich., **The Medieval World: Europe 1100-1350**, İng. çev. Janet Soundheimer, 1962. / Alm., 1961 /

Henriques, Fernando., **Prostitution and Society: Primitive, Classical and Oriental** (New York: Grove Press, Inc. 1966, ilki, 1962).

Howard, Dick., Karl E. Klare (Eds.), **The Unknown Dimension: European Marxism Since Lenin** (New York: Basic Books, Inc., 1977).

Huizinga, Johan., **Homo Ludens: a Study of the Play Element in Culture**, İng. çev. George Steiner (London: Paladin, 1971).

Jay, Martin., **The Dialectical Imagination: a History of the Frankfurt School, and the Institute of Social Research 1923-50** (London: Heineman, 1973).

Marx, Karl., 1844 Elyazmaları: Ekonomi Politik ve Felsefe, çev. Kenan Somer (Ankara: Sol Yayınları, 1976).
Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy (Rough Druft), İng. çev., Önsöz yazarı, Martin Nicolaus (London: Penguin Brooks, New Left Review ile birlikte, 1974)
The Revolution of 1848: Political Writings, Cilt I, Derleyen ve Giriş yazarı, David Fernbach (New York: Vintage Books, 1974).
Kapital: Ekonomi Politiğin Eleştirisi, Cilt II, Sermayenin Dolaşım Süreci, Yayına hazırlayan F. Engels, çev. Alaattin Bilgi (Ankara: Sol Yayınları, 1979, ilk baskısı 1976).
Kapital: Ekonomi Politiğin Eleştirisi, Cilt III, Üçüncü Kitap, Bir Bütün Olarak Kapitalist Üretim Süreci, Yayına hazırlayan F. Engels, çev. Alaattin Bilgi (Ankara: Sol Yayınları, 1978).
ve F. Engels., Devlet ve Hukuk Üzerine, Derleyen ve çeviren, Rona Serozan (İstanbul: May Yayınları, 1977).
McLuhan, Marshall., The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man (New York: The Vanguard Press, Inc., 1951).
Understonding Media: The Extensions of Man-with a New Introduction and Bibliography by the Author (New York: McGraw-Hill, 1964).
Mills, C. Wright., İktidar Seçkinleri, çev. Ü. Oskay (Ankrara: Bilgi, 1973).
Mills, C. Wright., Toplumbilimsel Düşün, çev. Ü. Oskay (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1979).
Öncel, Süheylâ., Decameron Öykülerinde İnsan Anlayışı (Ankara: Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1978.)
Rosenberg, Nathon., Perspectives on Teclınology (London: Cambridge University Press, 1979).
Roussean, Jean-Jacques., Yalnız Gezerin Hayâlleri, çev. Reşat Nuri Drago (İstanbul: M.E.B. Dünya Edebiyatından Tercümeler, 1944).
Altı Kitabı ile Birlikte Roussean: İlimler ve Sanatlar Hakkında Nutuk, İnsanlar Arasında Müsevatsızlığın Doğuşu ve Esasları Hakkında Nutuk, D'Alembert'e Mektup, İçtimai Mukavele, Dağdan Yazılmış Mektup, Yalnız Gezen Adamın Hayâlleri, Çevirenler, her kitap için sırasıyla, Zahir Güvemli, Selmin ve Mehmet Evrim, aZhir Güvenli, Selmin ve Mehmet Evrim, Kâzım Nâmi Duru, Ahmet Ateş (İstanbul: Türkiye Basımevi, 1960, İkinci baskısı.)
Schramm, Wilbur., Men, Messages and Media: A Look at Human Cummunication (New York: Harper and Row, Puclishers, 1973.
Secord, Paul F., Carl W. Backman, Social Psychology (New York: McGraw-Hill, 1964).
Slater, Phil., Origin and Significance of the Frankfurt School: a Marxist Perspective (London: Henley/Boston Routledge and Kegan Paul, 1977).

Suvin, Darko, **Metamorphoses of Science Fiction; On the Poetics History of a Literary Genre**, (New Haren and London, Yale University Press, 1979).
Thoreau, Henry David., **The Variourum Valden**, Yayına Hazırlayan ve Giriş'in Yazarı, Walter Harding (New York: Washington Square Press, 1963).
Tocqueville, Alexis de., **Amerika'da Demokrasi**, Çev. Taner Timur, (İstanbul: Türk Siyasi İlimler Derneği Yayınları, 1962).
Veblen, Thorstein, **The Theory of the Leisure Class-With an Introduction by Kenneth Galbraith** (Boston: Houhton Mifflin, 1973, özgünü 1899).
Williams, Raymond., **Culture and Society: 1780:1950** (London: Pelican, 1977, ilk baskısı 1958).
Wolf, Robert Paul., Barrington Moore, Jr., Herbert Marcuse., **A Critique of Pure** Tolerance (Boston: Beacon Press, 1965).

M a k a l e l e r

Abel, Lioner, «The Problem of Pornography», **Dissent**, 25(2:1978), ss.198-2000.
Adorno, Theodor W., «On the Social Situation of Music», İng. çev. ve Giriş'i yazan Wes Blomster, **TELOS**, s 35, Bahar 1978, ss. 128-4. / Alm. aslı, **Zeitschrifür Sozialforshung**, 1(1932), ss.103-124; 356-78. /
«The Stars Down to Earth: The Los Angeles Times Astrology Column,» **TELOS**, 19(Bahar 1974), ss.13-19.
«Veblen»s Attack on Culture», Theodor W. Adorno., **Prism: Cultural Criticism and Society**, İng. çev. S.Weber ve S.Weber (London: Neville Spearman 1967), ss.73-94.
Anderson, Quentin., «Property and Vision in the 19th Century America», **The Virginia Quarterly Review**, 54(3:1978), ss.399-410.
Archibald, W. Peter., «Face to Face: **The Alienating Effects of Class**, Status and Power **Division**», **American Sociological Review**, Ekim 1976.
Baczko, Bronislav., «Rousseau and Social Marginality», **Daedalus**, 107(3:1978), ss.27-40.
Bell, Daniel., «Modernism and Capitalism», **Partisan Review**, 45 (26:1978), ss.206-222.
Benjamin, Walter., «Theories of German Fascism: On the Collection of Essays 'War and Warrior', edited by Ernst Junger», İng. çev. Jerolf Wikoff, **New German Critique: an Interdisciplinary Journal of German Studies**, 17(Bahar,1979), ss.120-28. / Alm. aslı.: **Gesammelte Schriften**, Cilt 3'de/ Türkçesi tarafımızdan çevrilmiştir, Frankfurtçular'dan bir Seçmeler'de yayınlanacaktır. /

Illuminations, Derleyen ve Giriş'i yazan Hannah Arendt, İng. çev. Harry Zohn (London: Fontana/Collins, 1979, İng. ilk baskısı 1968; Almanca ilk yayımı, Schriften, 1955, Suhrkamp Verlag: Frankfurt-am-Main. Bu kitaptan kullanılan yazılar sunlardır: Öykü Anlatıcısı/Franz Kafka/Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine/Proust'un İmajı/Mekanik Yeniden-üretim Çağında Sanat Eseri/Tarih Felsefesi Üzerine Tezler.

«Conversation with Brecht: Svenborf Notes», **Partisan Review**, 45 (2:1978), ss.173-86./ Bu notlar BİRİKİM'de de yayınlanmıştır aynı yıl. /

«Grandville, or the World Exhibition», **Partisan Review**, 45(2:1978), ss.186-88.

«Surrealism: the Last Snapshot of the European Intelligent-sia», **The New Review**, 108(Mart-Nisan, 1978), ss.47-56.

Benneth, Spencer C., «Christ, Icons and Mass Media», Marshal Fishwick, Ray B. Browne (Der.), **Icons, Popular Culture** (Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Press, 1970), ss.91-102.

Bickley, Richard., «Vygotsky's Contributions to a Dialectical Materialist Psychology», **Science and Society**, 2(1977), ss.191-207.

Bushfield, Joan., «Family Ideology and Family Pathology», Nigel Armistead (Der.), **Reconstructing Social Psychology** (Penguin, 1974), ss.157-73.

Chaffe, Steven H., «Cognitive and Co-orientational Theory in Communication Research», 1968'de **Luyibliyana Uluslararası Kitle İletişimi Araçları Sempozyumuna Sunulmuş Tebliğ**.

Coser, A., «The Political Function of Eunuchism», **American Sociological Review** XXIX (Aralık 1964), ss.880-85.

Coser, A., «The Alien as a Servant of Power: Court Jews and Christion Renegades», **American Sociological Review**, XXXVII (Ekim 1972), ss.574-81.

Diggins, John P., «Reification and Cultural Hegemony of Capitalism: The Perspectives of Marx and Veblen», **Cocial Research**, Yaz, 1977, ss.354-83.

Ehrenrich, John., Barbara Ehrenrich., «Work and Consciousness», **Monthly Review: Special Issues on Technology, the Labor Process and the Working Class**, 28(3:1976),ss.56-77.

Fekette, John., «Benjamin's Ambivalence», **TELOS**, 35(Bahar 1978), ss.192-98.

Feschbach, Seymour., «The Drive-reducing Function of Fantasy Behavior», **Journal of Abnormal and Social Psychology**, 150(1955), ss.3-11.

Feshbach, Seymour., «The Stimulating versus Cathartic Effect of Vicarious **Aggressive Activity**», **Journal of Abnormal and Social Psychology**, 63(1961), ss.381-85.

Feshbach, Seymour., «The Role of Fantasy in Response to Television», **Journal of Social Issues**, 32(4:1976), ss.71-85.

Flax, Jane., «Critical Theory as a Vocation», **Politisc and Society**, 8(2:1978), ss.201-23.

Form, William H., «The Social Construction of Anomie: A Four-Nation Study of Industrial Workers», **American Journal of Sociology**, 80(5:1975), ss.1165-1191 Freud, Sigmund., The Psychopathology of Everyday Life», Talcott Parsons, et.al., İki cilt birlikte, (New York: The Free Press, 1965, ilki 1961), ss.887-95.

Goldman, Robert., John Wilson., «The Rationalization of Leisure», **Politics and Society**, 7(2:1977), ss.157-87.

Greisman, H. C., S.S. Mayes., «The Social Construction of Un-Reality: The Real American Dilemma», **Dialectical Antropology**, 2(Şubat 1977), ss.57-67.

Habermas, Jurgen., «Technology and Science as 'Ideology'», Herbert Marcuse'ün 1968'deki 70. Yaşgününde sunulan Tebliğ, Jurgen Habermas, **Toward a Rational Society: Stuednt Protest, Science and Politics**, İng. çev. J.J. Shapiro (London: Heineman, 1971), ilki 1968).

Habermas, Jurgen., «The Scientization of Politics and Public and Opınion», Habermas, aynı kitapta.

Gordon, David M., «Capitalist Efficiency and Socialist Efficiency», **Monthly Review**, 28(Temmuz-Ağustos 1976), ss.19-32.

Hillach, Ansgar., «The Aesthetics of Politics: Walter Benjamin's 'Theories of German Fascism'», **New German Critique: an Interdisciplinary Journal of German Studies**, S.17,Bahar 1979, ss.99-119.

Kellner, Douglas., «Ideology, Marxism and Advanced Capitalism», **Socialist Review**, VIII (6:1978), ss.37-61.

Kohn, Melvin L., «Bureaucratic Man: A Portrait and Interpretation», **American Sociological Review**, Haziran 1971, ss.461-74.

Kohn, Melvın L., «Occupational Structure and Alienation», **American Journal of Sociology**, 8(1:1976), ss.111-30.

Jackson, Charles O., «American Attitudes to Death», **American Studies**, II(3:1978) ss.297-312.

Kon, Igor S., «The Concept of Alienation in Modern Sociology», **Social Research**, Mart 1967, ss.507-28.

Laslett, Barbara., «Family Membership: Past and Present», **Social Problems**, 25(Haziran 1978), ss.476-89.

Leacock, Eleanor Burke., «The Changing Family and Levi-Strauss or Whatever Happened to Fathers», **Social Research**, 44(2: 1977), ss.235-59.

Lewing, Haskell., Jacop Morris., «Marx's Concept of Fetishism», **Science and Society**, 2(1977), ss.172-90.

Lichtman, Richard., «Marx and Freud, Part 2: Antagonistic Themes», **Socialist Review** (Revolution), 33(Mayıs-Haziran 1977).
Lindstrom, Diana., «American Economic Growth Before 1840: New Evidence and Directions», **The Journal of Economic History**, XXXIX(1:1979), ss.289-301.
Luke, Tim., «Culture and Politics in the Age of Artificial Negativity», **TEAOS**, 3(Kış 1977/78), ss.55-72.
Malcolm, Henry W., (Rew.), «The Crisis in Morality: Human vs. Institutional», New University Thought: Special Issue, 5(1/2: 1966/67), ss.84-95.
Marcuse, Herbert., «Repressive Tolerance,» Brondeis Universitesinde Verilmiş Söylev. **Bk.**: Paul Connerton (Der.), **Critical Sociology** (London: Penguin, 1976), ss.301-329.
McCormack, Thelma., «Machismo in Media Research: A Critical Review of Ressearch on Violence and Pornography», **Social Problems**, 25(5:1978), ss.544-555.
Nicolaus, Martin., «The Unknown Marx», **New Left Review**, 481 (1968), ss.
Oskay, Ünsal., «Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno'nun Görüşleri Açısından Bir Öncalışma», A.Ü., S.B.F., **Basın ve Yayın Yüksek Okulu Yıllığı**, 1979/1980, ss.179-245.
Perez, Gilberto., «Modernist Cinema: The History Lessons: Straub and Huilet», **Art Forum**, Ekim 1978, ss.46-55.
Piccone, Paul., «Crisis on One-Dimensionality», **TELOS**, S.35, Bahar 1978, ss.43-54.
Rabessiere, Henry., «In Defence of Television», Bernard Rosenberg ve David Manning White (Eds.), **Mass Culture: The Popular Arts in America** (New York The Free Press, 1966). ss.368-74.
Rosbenerg, Nathan., «Marx as a Student of Techonology», **Monthly Review**, 28(3:1976), ss.261-67.
Rotha, Paul., Richard Griffith., **The Film Till Now: A Survey of World Cinema** (London:Spring Books, 1967, ilk baskısı 1967).
Sarris, Andrew., **Politics and Cinema** (New York: Columbia University Press, 1978).
Schatzman, Leonard., Anselm Strauss., «Social Class and Modes of Communication», **Journal of American Sociology**, LX(4:1955), ss.329-38.
Senneth. Richard., «Destructive Gemeinschaft», **Partisan Review**, XLIII (3:1976), ss.341-61.
Simmel. Georg., «The Metropolis and Mental Life», İng. çev H H. Gerth ve C. Wright Mills, **Bk.**: Eric ve Marry Josephson (Der.), **Man Alone: Alienation in Modern Society** (New York: Dell Publishing, Laurel Edition, 1965. ilk baskısı 1962), ss.151-65.
Singer, Davis., «Aggression Arousal, Hostile Humor, Cathersis», **Journal of Personality**, Monograph Supplement, Vol. 8,No.I, Kısım 2,ss.1-14.

Smith, Dallas W., «Critique of 'The Consciousness Industry'», **Journal of Communication**, 27(Kış 1977), ss.198-202.
Starobinski, Jean., «The Accuser and Accused», **Daedalus**, 107(3: 1978), ss.41-58.
Svados, Harvey., «Less Work-Less Leisure», Eric Larrabee, Rolf Meverson (Der.), **Mess Leisure** (Glencoe: Illinois: The Free Press, 1958), ss.353-63.
Teichgraber, Richard., «Hegel on Property and Poverty», **Journal of the History of the Ideas**, 38(1:1977), ss.47-64.
Toby, Jackson., «Violence and Masculine Ideal», S. Steinmetz, M.A. Strauss (Der.) **Vioolence in the Family** (New York: Dodd, Mead, 1975).
Toennies, Ferdinand., «Gemeinschaft and Gesellschaft», Talcott Parsons, **et.al.**, (Der.) **Theories of Society: Foundations of Modern Sociological Theory** (New York, The Free Press, 1965), ss.
Tannenbaum, Parcy H., «Mood Change as a Function of Stress of Paratagonist and Degree of Identification in a Film-Viewing Situation», **Journal of Personality and Social Psychology**, 2(4: 1965), ss.612-16.
Tannenbaum, Percy H., «Emotional Arousal as a Mediator or Erotic Communication Effects», Technical Report of the Commission on Obscenity and Pornography, Vol. VIII, 1970, ss. 326-79.
Tannenbaum, Percy H., ve D. iZlman., «Emotional and Arousal in the Facilitation of Aggression Through Communication», **Bk.**: L. Berkowitz (Der.), **Advances in Experimental Psychology**, Vol. 8(New York: Academic Press).
Weibert, Andrew J., Ross Hastings., «Identity Loss, Family and Social Change,» **American Journal of Sociology**, 82(Mayıs 1977), ss.1171-1185.
Weinbaum, Batya., Amy Bridges., «The Other Side of the Paycheck», **Monthly Review** 28(Temmuz-Ağustos, 1977), ss.88-103.
Wills, Garry., «The Porno Perplex», **Psychology Today**, Vol.11,S.3.
Wolf, Rick., «Economics, Advertising and Consumer Culture», **Monthly Review**, 29(10:1978), ss.49-55.
Wolin, Richard., «The De-Aestheticization of Art: On Adorno's Aesthetiche Theorie», **TELOS**, S.41, Sonbahar 1979, ss.105-127.
Wood, Robin., «Return of the Repressed», **Film Comment**, Temmuz -Ağustos 1978, ss.25-32.
Zeitlin, Maurice., «Corporate Ownership and Control: the Large Corporations and the Capitalist Class», **American Journal of Sociology**, 79(Mart 1974) ss.1073-1119.
Zeitlin, Maurice., «On Class Theory of the Large Corporation: Response to Allen» **American Journal of Sociology**, 81(Ocak 1976), ss.894-903.

AÇIKLAMALI SÖZLÜK

amorf: belirli bir biçimi, belirli bir karakteri olmayan bunları edinecek biçimde örgünleşememiş; kaba topluntu olarak biraya gelmiş, ya da öyle kabul edilen çokluk; modern «kitle toplumunda» aynı anda belirli bir TV programını izleyen çok sayıdaki insanlar, kalabalıklar bu anlamda «amorf» bir topluntudur.

anal regresyon: yetişkin yaştaki kişinin, toplumsal yaşamda etkin bir birey durumuna gelememesi ve bunun yarattığı yoğun ruhsal sorunlar üzerine, 1-2 yaşlarının ilk çocukluk yıllarındaki «anal devreye» dönme eğilimi göstermesi. Theodor W. Adorno'nun Los Angeles Times gazetesinin «yıldız falı» sütununa sık sık mektup yazan kişilerin sorunları ve bu sütunda kendilerine verilen yanıtların içerik çözümlemesine dayanarak söylediğine göre, toplumsal konumlarından kendilerinden hoşnut olmayan bu kişilerde «anal regresyon» eğilimi sanıldığından daha yaygın görülmektedir.

ancient: Antikiteye ait eski zamanlar; Grekler, Romalılar ve İbraniler çağı; kimi yerde de, İ.S. 476'da Batı Roma İmparatorluğunun yıkılışı öncesi çağlara ait.

angst: Ruhsal bulantı

anthropomorphism: insan-olmayan Tanrılara, nesnelere, varlıklara insan'a ait nitelikler atfetmek; insan biçiminde tasarlanan bu varlıkların aracılığı ile, insan dünyasını insanın dışındaki varlıkların irade ve isteklerine bağlayarak açıklayan felsefeler, inanç sistemleri, ideojiler kurmak, oluşturmaktaki yanlış algılama ve uslamlama yöntemi.

apathy: Hayata karşı genel olarak isteksizlik duymaz; yaşamdan bezginlik duymak; ilgisizlik; katılma eğilimi duymamak.

apolojist : bir davâyı ya da bir kişiyi savunan; bir görüş, bir davâ, ya da bir kişinin savunucusu olma işini yüklenmiş kişi.

arachnidophobia : eklemlilerden duyulan korku. Örümcek, kertenkele, vb. gibi.

arch-villain : bir öyküde, çoğunlukla bir sinema filminde öykünün baş kötü kişisi, karakteri.

armadillo : Meksika ve Texas arası yerlerde yaşayan, eklemli kabuklulardan. Fareyle kertenkelenin görünümüne benzeyen bir sürüngen.

avant-garde : Sanatta, daha çok, biçim ve anlatım tekniklerinde «şaşırtıcı» yenilikler yaparak, alışılmış dil'in ve anlatım biçiminin dışında anlatımlara başvurarak gerçekliği alışılmış ve yanlış idrakinin dışında bir anlam ile'meye çalışan «öncü» akımlara verilen ad, ya da nitelik.

başat kültür : (dominant culture) : bir toplumsal sistemde, çeşitli toplumsal sınıfların, tabakaların, kümelerin (toplumsal yaşamın en ortak alanlarına çıkmadıkça kendi aralarındaki toplumsal ilişkilerde geçerli sayabilecekleri) kendi alt-kültürlerinin dışındaki **ana kültür alanındaki** kültür. Bu ikisinin dısında bir de **sapkın kültür** alanları vardır. Bunlar ise, öncelikle, başat kültür'deki davranış kurallarına ve bunların dayandığı değerlere ters düşen değer ve davranış kurallarına göre düzenlenmiş kültür alanlarıdır. Hırsızların alt-kültürü, narkotik topluluklarının alt-kültürü, gangsterlerin alt-kültürü gibi. Bunlara, başat kültürden yana bir tutumla, **sapkın kültür** denılmektedir. Zamanla bu sapkın kültür toplulukları, toplumdaki başat kültür alanının bu alanları da «normal sayması» üzerine, sapkın kültür alanları olmaktan çıkabilir. Alt-kültür alanları, alt-kültür toplulukları durumuna dönüşebilir. Başat kültür'ün «basat» olmasının nedeni, çeşitli alt-kültür ve sapkın kültür topluluklarında yaşayan dindar, dinsiz; katolik, protestan; müslüman, musevi; kadın, erkek; issiz, işi olan; göçmen, yerli; şoför, oto tamircisi gibi, ya da hırsız fahişe, eroinman, röntgenci, teşhirci, eşcinsel, vb., gibi başat kültürün onaylamadığı kültür anlamlarındaki insanların hayatlarını kazanmak, iş bulmak, «sokağa çıkabilmek» için kuracakları toplumsal ilişkilerde başat kültürün değer ve davranış kurallarına uymak zorunda oluşlarıdır. Başat kültür, İs'e alınmama, iş'ten atılma, terfi edememek, hapse atılmak,

para cezasına çarptırılmak, kamuya açık bazı yerlere alınmamak, horlanmak, ayıplanmak gibi yaptırımlarıyla toplumsal yaşamın merkezi alanlarındaki insan ilişkilerini kendine göre düzenler, varolan toplumsal sistemi onun temel özelliklerini koruyarak işlerli tutar, sürekli kılar.

Bauhaks fantazyası: Sanayi kapitalizmi ile birlikte ortaya çıkan sanatçı ve zenaatçı ikileşmesi sorununun, sanat akademilerinde, okullarında bu iki alanda birlikte yürütülecek bir eğitim ve yetiştirim programıyla yeniden çözümlenebileceği savıyla 1919'da kurulmuş Bauhaus «dizayn okulu» anlayışı.

Bauhaus Okulu, 1919 yılında, o güne dek Weimar Sanatlar ve Teknikler Okulu başkanı olan Belçikalı Henry van de Velde'nin emekliye ayrılması sırasında Sachen-Weimar-Eisenach Dükü'ne mimar Walter Gropius'u salık vermesi üzerine, Gropius tarafından Weimar'da Adı **Das Staatliche Bauhaus Weimar** adıyla kurulmuştur.

Okul 1925 yılında Dessau'ya taşınmıştır. Burada yeni yönetim binaları, eğitim amaçlı binalar ve yerleşim alanları yaparken modern mimarlığın en gelişkin örneklerini vermiştir.

1933 yılında Naziler Bauhaus Okulunu «entellektüel komünizmin» merkezi olmakla karalayıp kapatmışlardır.

1937 yılından itibaren, bu okuldan Lazslo Moholy-Nagy, A.B.D. de Chicago'ya «dizayn okulunu» kurmuş; Gropius, Harvard «dizayn okuluna» girmiş; 1928'de Gropius Okulun Yöneticiliğini bırakıp serbest piyasada çalışmaya başladığında onun yerine getirilen Mies van der Rohe ise Illinois Teknoloji Enstitüsüne gelmiştir.

Bauhaus okulunda Paul Klee gibi «liberal eğilimli, hatta belki «mistik» sayılabilecek sanatçılar da gelip ders vermişlerdir. Modern teknolojinin insanlığın hayrına kullanılabileceğini ümit etmişlerdir; bunun yöntemini aramışlardır.

Frankfurtçular, çok ölçülü bir dille, Bauhaus Okulunun reel-toplumun içindeyken sanatçı/zenaatçı işlevlerinin yeniden aynı sanatçıda, ya da aynı «atelye-ye topluğunda» birleştirileceği görüşünü «fantazya» olarak nitelendirmişlerdir. Burjuva kültür anlayışının değiştirilmeksizin modern hayata yaygınlaştırılmasının (demokratikleştirilmesinin) yaşamda liberalleşme sağlamayacağını ileri sürdükleri için, örneğin

Benjamin, bunun sonu hüsranla bitecek bir boş umut olduğunu yazmıştır. (Bk.: **Tarih Felsefesi Üzerine Tezler**)

Nasyonal Sosyalistler ise, «bildungçu» müzisyenler gibi, gerçekte, ileri sürdükleri bu sanata ilişkin savlarıyla «bildungçuluk» yapan Bauhaus okulu üyelerini de dışlamışlardır. Hindemith'in «gemeinschaft muzik» anlayışını «müzikal Bolşevizm» olarak suçlamaları gibi, Bauhaus okulu üyelerine de «entellektüel komünizm» suçlamasıyla karşı çıkmışlardır.

Böylece, burjuvazinin «rahat dönemlerinde» hoşgörülebilecek «entellektüel reformculuk» anlayışları, zor bir döneme giren ve Hitler'e sarılan burjuvazinin güçlü kesimlerince sahipsiz bırakılmıştır. 1914'ten beri «Refah Devleti» anlayışına doğru yönelmeye başlayan gelişme ve büyüme dönemindeki A.B.D. ise, bu yeni döneminde bu tür yeniliklere gereksindiği için, sanatla/zenaatkârlığı birleştirmeye çalışan Bauhaus anlayışını, Adorno'nun «demokratikleştirme» ile «liberalleşmenin» farklı şeyler olduğu yolundaki savı açısından yararlı görmüştür.

brutal (brutalizm) : kabalık, incelmemişlik ve cehaletle birlikte ortaya çıkan ilkellik ve zalimlik niteliğini taşıyan. Düşünce yeteneği gelişmemiş, bilgisiz kalmış, eblehleştirilmiş, kabasaba insan durumuna indirgenmiş kişilerde görülen içgüdülerine, hayvansal itkilerine ve ve duyularına göre yaşama biçimi. Bu tür kişilerdeki şiddete yönelme, zalimlik. Psikolojik olarak, toplumsal yaşamında kendini güvenlik içinde hissetmeyen; toplumsal konumunu beğenmeyen, bunu insanca yollardan değiştirmeyi düşünemeyen, beğenmediği toplumsal konumunun yalnızca kendi kabahatının sonucu olmadığını anlayamayan, bütün bu nedenlerle kendinden yüksek statülerdeki kesimlerdeki insanların önünde eziklik duyan, kendine benzer konumdakilere karşı ise zulüm etmeyi seven kişi. Modern toplumlarda üretim süreçleri rasyonalleştikçe, emeğin düşünsel yeteneğinin geliştirebilmesine önem verilmesinin gereksiz sayılması sonucunda «niteliksiz işgücü» kesimlerinde «kabalaşma, düşünsel yönden gerileme ve şiddet tutkunu olma» gibi özelliklerin belirdiği görülmektedir. Max Horkheimer gibi çağdaş bir düşünür, «her türlü şiddetin kaynağında yaşanmamış bir yaşam bulunur» sözleriyle bu görüşe katılıyor. Toplumsal yaşamı bu kesimlerin reel-bilincine uygun «basma-

kalıp» formülalar içinde yansıtan; hatta, basitleştirip bir «şablon» gibi veren seri radyofonik piyeslerin, televizyon dizilerinin toplumun alt-kesimlerinde şiddete yöneltici etkilerde bulunacağını ileri sürenler de açıklamalarında bu görüşe dayanmaktadırlar. Freud'çu açıklamalara göre de, toplumsal yaşamda edilginleşen kesimlerde, **thanatos** (ölüme meftun olma) içgüdüsü ağır basmaktadır.

Yaşam'a engeller koyan bir **reel-yaşam**, kişiyi, **narcisisizm**'e, **anal regresyona**, sado-mazoşistik anormalliklerle sürüklemektedir. Modern toplumda bürokratikleşme, güdümleme (manipülasyon) ve sistem açısından araçsallaştırılmış rasyonalizasyon arttıkça, bu tür anormalliklerin yalnızca alt toplumsal kesimlerde değil, en yukarılardaki kariyer sahibi kesimlere kadar yaygınlaştığı da anlaşılmaktadır. Ticari sinemada **vamp kadın**'ın ortaya çıkışını; sıradan insanlar için yazılıp yayınlayan Mayk Hammer'lerin yanısıra, en yukarı düzeydeki yönetici sınıflar için de James Bond öykü ve filmlerinin yapılmasını; erotik yanları gitgide zayıflayan ve sado-mazoşistik şiddet'i cinselliğin yerine ikame eden porno öykü ve filmlerinin yaygınlaşmasını kimi sosyal bilimciler toplumsal sistem karşısındaki edilginleşmenin en üst kesimlere kadar yaygınlaşmasına dayandırmaktadırlar.

Eşitsizliği ve yabancılaşmayı kendine temel almış toplum ilişkilerindeki «paternalistic mentor» denen kurumlar, ya da bu kurumlardaki rolleri icra eden görevliler için de aynı açıklamada bulunanlar vardır. Bu denetim kurumlarının amacı da, insanın ancak özgür topluluk ilişkilerine erişebildikçe doyuma kavuşturabilecek olduğu doğal yanımı örselemektir. Bu doğal yanımızı (insanal yanımızı) özgür insan ilişkilerine geçmekten bizi alakoyarak, düz anlamda «hayvanal» düzeyde bir doğallık olarak doyumlamamızı istemektedir bu kurumlar. Robin Wood gibi bazı çağdaş sinema eleştirmenlerine göre, bu nedenledir ki, özgür insan ilişkilerine erişemeyen çağdaş toplumlardaki bazı kesimlerde baskılanmış bu doğal yan, bir noktadan sonra, örselenmiş ve hasta bir biçimde yeniden hayata dönmektedir. Fakat bu durumda, sado-mazoşistik, nihilistik ve yaşam düşmanı bir zalim, bir yıkıcı, örtük (latent) eşcilliğe sürüklenmiş bir cinsel hasta olarak. Greenberg'e göre, orta vaş grubundan «latent impotent» sine-manyakların müşterisi olduğu şiddet ve pornografi filmlerinin son on-

yıllarda çoğalması da aynı olguyu yansıtmaktadır. John Travolta'nın filmleri üzerine bazı incelemelerde ise, doğru dürüst eğitim olanağına kavuşamamış, iyi bir iş'e sahip olamamış, tüketime ve yarışmacı toplum ethic'ine kendini gereğinden fazla açmış bulunan alt kesimlerin gençlerinde bile aynı durum görülmektedir. Toplumsal beklentilerin sürekli boşa çıkması, toplumsal edilginleşmenin yoğunlaşması, **eros**'un (yaşama ve yaratma gücünün) zayıflaması sonunda, bu kesimlerden genç insanlarda da cinsel iktidarsızlık, kendini hiçleştirme ve şiddete yönelme eğilimlerinin ortaya çıktığı görülmektedir.

Bildungculuk : Öncelikle, edebiyat ve müzik alanları olmak üzere, sanatta eğiticilik amacı güden anlayış. 20. Yüzyılın başlarında, burjuva toplumunun iç çelişkilerinin artması üzerine ortaya çıkmıştır. Kendi sonunu getirecek bir başka sınıfla karşılaşacağını anlayan burjuvazi, o zamana kadarki klasik insanal değerlerini tümüyle reddederek (özel mülkiyet ve pazar kurumu dışındaki değerleri) açık baskıcı yöntemlere geçme hazırlığına başlamıştır. Burjuva aydınları ve sanatçıları ise, içlerinden çıktıkları, fakat bu son eğilimlerini paylaşmadıkları burjuvazinin «haşin» kesimlerini eğitmek amacıyla, burjuvazinin savunageldiği değerleri anlatan sanat ürünleri yaratmaya çalışmıştır. Bunlar, olayların akışı boyunca gidişattan ümitlerini kestikçe, Hitler iktidarına doğru, Viyana ve Paris gibi kentlere sığınmışlardır. Brecht bu avdınları ve sanatçıları kendi sınıflarının kültürünü iyi bilmemekle, anlamamakla suçlamış; çok eski günlerden beri, kültürü geniş kesimlerle paylaşma gereğini anlamayan bu kişilerin kendi kültürlerinin son gelişmelerini de iyi anlamlandıramadıklarını; faşizmin burjuva kültürünün doğal içeriği olarak kültürlerinin içinde yeralmış bulunduğunu göremediklerini ileri sürmüştür.

challenge (meydan okuma) : Tarihçiler arasında devrevi (cyclic) tarih anlayışından; ya da Arnold Toynbee gibi, devrevi-helezoni (cyclic-spiral) tarih anlayısından yana olanlar arasında; sosyal bilimlerden toplumbilim, etnoloji, antropoloji gibi bilim alanlarında ise, işlevselciler ve Sistem Kuramcıları arasında itibar kazanmış bir kavramdır. Toynbee'ye göre, güçlü uygarlıklar «zor» bir doğal ortamda yerleşmiş toplumlarca kurulmaktadır. Doğanın «meydan okumasına» karşı varlık sürdürmek zorunda kalan toplumlar teknikler-

de ve örgütlenmede etkin yol ve yöntemler bulmak zorunda kalmakta; bundan da güçlü uygarlıklar oluşmaktadır. İşlevselciler ve Sistem Kuramcılarında ise bu kavram, hiçbir toplumsal sistemin (toplumun), ya da ana sistemin içindeki alt-sistemlerin (ulaşım sistemi, aile sistemi, ölü defin işlerini yüklenen sistem, vb. gibi) tam bir dengelilik durumunda bulunamayacağı; bu tür mutlak dengenin (equilibrium) ancak sistemin bir ölü sistem olması durumunda mümkün olacağını anlatmakta kullanılmaktadır. Yaşayan sistemlerin içlerinde kendilerine meydan okuyan öğelerin de bulunması gerektiği; böylece, olağanüstü durumlarda karşılaşılacak olan ciddi tehlike ve tehditlere karşı sistemin hem hazırlıklı, hem de kendi zayıf yanlarından haberdar bulunma olanağı elde etmiş olacağını ileri sürmektedir bu açıklamayı savunanlar. Bu açıklamaların yanlışlığı, kendi tarih dönemlerindeki varolan toplumsal sistemlerin, gerçekte, bir değişimin ve evrimin sonucu olduğunu kabul etmemeleri; varolan toplumsal sistemlerin durağan bir tarih içindeki gündelik rutin işleyişlerini betimlemekten öteye gidemeyişleridir. Bu tür açıklamalar, milyonlarca yıl doğal ortamları ile etkileşimde bulunan ve çok yavaş evrim geçiren solucan, timsah gibi canlıları ya da salt doğal yanı ile insan fizyolojisini açıklamakta geçerli sayılabilirler.

clientile: Basit anlamıyla, **müşteri, destekçi** (taban) durumuna getirilmiş kişiler, kesimler. Sanatta ve siyasal yaşamda ise, sanatçının, ya da «yabancılaşma içindeki insanlar adına konuşma»yı meslek edinmiş kesimlerdeki kişilerin, özgürleşimci söylemlerde bulunmak yerine, onların reel-bilinçleri düzeyinde söylemlerde bulunmakla yetinen; bu arada, onların reel-bilinçlerinin içinde zaten varolan hissilik, kendine acındırma, şiddete yönelme, Tarih'in zaman boyutu dışında Messianistic (mesihgil) kurtuluş beklenti ve avuntuları ile yetinmek gibi zihinsel ve duygusal alışkanlıklarını sömürüp, kitle toplumu içindeki bu insanları değil, yalnızca kendilerini bir yerlere getirmek anlayışı ile yaptıkları edebiyatın, sanatın, ya da politikanın «müşterisi» ya da «destekçisi» olma durumundaki kişiler, kesimler. Sanatta bu durum, önceleri, «kalabalıkların anlayış ve beğeni düzeyi» gerekçe gösterilerek haklılaştırılmaktaydı. Yüzyılımızda radyo, sinema ve televizyonun yaygınlaşmasından sonra ise, daha yansız bir görünüm kazanan bu savunu, «sinema

yalnızca sanat değil, bir endüstridir;» ya da, daha açık bir deyişle, «sinema sanat değil, endüstridir» şeklinde de ileri sürülmeye başlamıştır. Radyonun ve televizyonun «sanat» alanı olduğunu ileri sürenler de pez az olmakla beraber, vardır. İletişim araçları olarak bunlar «sanatın» ölçülerine uyan bir iletişim sürecine yatkın değildirler. Radyo ve televizyon, aynı anda çok sayıda ve tek bir tip içinde tasarlanamıyacak kadar değişik «dinleyici-izleyici topluntularına» seslenmek durumundadırlar. Bu bakımdan, beğeni ve zihinsel yetenek bakımından «ortalama insan» düzeyini zorlayamazlar. Zorlarlarsa, birçok dinleyici/izleyici için iletişim süreci oluşturamazlar ve «iletişim» süreci «gürültüye» dönüşür teknik dille. Öte yandan, özellikle televizyon, ancak çok hızlı algılanabilecek bir biçimde «kodlanmış» iletiler, ileti yapılanmaları kullanmak zorundadırlar. Bu tür kodlanma ise, dinleyicinin ve izleyicinin reel-bilinci içindeki zihinsel ve duygusal anlam öbeklerini, kavramlarını, belirtken-uyarıları kullanmak zorundadır. «Kitle» içindeki kişilerin reel-bilinçlerini, bu kişilerin kendilerine yargılattırmaya; reel-bilinçlerine karşı eleştirel bir tutum takınmaya özendiremezler.

Bu gibi sorunları tartışırken, gözönünde tutmamız gereken bir başka sorun da, Batı toplumlarından farklı olarak, «kitap uygarlığından geçmemiş» bir toplum oluşumuzdur. Batı toplumlarında burjuvazinin yüzyıllar süren gelişmesi, bu toplumların geniş kesimlerinde sadece satın alma gücüne sahip yeni toplumsal sınıflar oluşturmakla kalmamıştır. Satirler, opera-komikler, panayır eğlenceleri, romanlar, düşünsel kitaplar düşünme ve tasarımlama yeteneklerini geliştiren iletişim form'ları olarak yüzyıllar boyu milyonlarca insanın zihinsel gelişmesine de yolaçmıştır.» larca insanın zihinsel gelişmesine de yolaçmıştır. «Düşünebilme,» «tahlil etme», «yargıya varma» gibi zihinsel melekeler, böylesi bir yaşama pratiğiyle yüzyıllar süren bir geçmişin içinde «demokratik» bir görünüm kazanmıştır. Biz de ise, yakın zamanlara kadar, insanlarımız için, «yere düşen bir yazılı kâğıt» bile, ya dinsel metinlere benzerliğinden ötürü, ya da «erişilmez» nitelikleri ile kendilerini halkın karşısında ayrıcalıklı bir zümre sayan «kapıkullarından» duyulan korku yüzünden, yanına yaklaşılmaz bir «hikmet» sayılagelmiştir. Yazma, okuma ve düşünebilme yetenekleri, Sömer'de, Çin'de ve Osmanlı'da, Orta

Çağ Avrupasında «ruhbanın», manderinlerin», «kapıkullarının» ayrıcalıklı toplumsal konumlarını eleştirilerden koruyan bir zırh gibi iş gören **ritüel araçlar** durumuna getirilmiştir. Latincenin, manderen Çincesinin, halkın yaşamından soyutlanmış **bir Osmanlıcanın** oluşturulması; yazının ve kitabın ucuz yollarla çoğaltımını sağlayacak tekniklerin bile bile geliştirilmemesi, kabul edilmemesi bu açıdan değerlendirilmelidir. Günümüzde ise, yayın ve yayım olanaklarının yönetiminin demokratikleştirilmemesi, gene, aynı mantığa dayanmaktadır. Olumsuz etkileri, bizim toplumumuzda çok daha çabuk ve çok daha kapsamlı olabilecektir.

cynic (sinik) : Kendinden başka herkesin yalnızca kendi çıkarı için hareket ettiğine inanan; gerçekte ise, kendini projekte ederek insanları bu şekilde suçlarken, kendi reel-durumunu dışlaştırıp haklılaştırmaya yönelen; çevresindekileri sürekli olarak eleştirip horlayan, küçük gören; herkeste «zemmedecek» birşeyler arayan; hoşgörüsüz; kuralcı; «fazileti» yaşamda en büyük değer saydığını söyleyip, kendinden başkasını böyle değerlere sahip olabilecek biri olarak bir türlü göremeyen; saldırgan, inançsız kişi. Herkesi ve herşeyi, gerçekte, kendi kişiliğini oluşturan kendi değerlerine göre yargılama acımasızlığını bir zevk haline getirmiş kişi.

sinik pesimizm (cynic pessimism) : Bu tür kişilik yapısına sahip kişilerdeki edilginliği, eylemsizliği, yaşam-karşıtlığını, kendinden hoşnutluk duymamayı ve aşağılık duygusunu yansıtan kronik kötümserlik. Bu kişiliktekilerin fantezilerine yansıdığında ise, yaşamın olanaksızlık ve yetersizliklerini aşmayı daha gelişkin ve daha özgür insanlar arası ilişkilere geçişin fantazyası olan ütopyalardan değil de; «mutluluğun» ve «insana yaraşır» yaşamın geçmişin «altın çağında» kaldığını, bir daha da o çağa dönülemeyeceğini verili toplum içinde eylemsizliği, kendini horlamayı, kendini hiçleştirmeyi, boyun eğmeyi, sızlanmayı telkin eden **distopia**'lardan bekleyen; bu nedenle de, umutsuz ve bireysel başkaldırıcı bile olmayan kötümserlik, edilginlik biçiminde görülmektedir.

depressive rumination : derin derin ve sürekli düşünme durumu. Neş'ede ruhsal çöküntü; düşünme durumu arttıkça eylemin azalması.

distopia (distopian) : yaşanan günden hoşnut olmayıp, geçmişteki «altın çağa özlem» duyanların yeğledikleri fantazya

türü. Ütopya ise, yaşanan gündeki toplumu eleştirme amacıyla, tasarımsal bir ülke, (eski Greklerde) bir ada ve bu adadaki ideal ve mükemmel toplum hayatını anlatan fantazyalar anlamındadır. Siyasal ve toplumsal eleştiri amacını güder. Çoğunlukla, yaşanan dönemin egemen sınıfının devrini tamamladığını gören, kendisi ise yükselmekte olan sınıflarca oluşturulur, benimsenir. Egemen sınıf durumuna yükselmekte olan sınıfın «kanadı» altında filizlenir, tutunur. İnsanlara hayatı değiştirmek istek ve umudu verir, onları güçlendirir. 1516'da yazılmış Thomas More'un Ütopya'sı, yükselmekte olan yeni egemen sınıfın da geleceğe yönelik «vaadleri» arasında yeralan evrensel insanal değerlere erişmeye yönelik bir ütopya olarak bu işlevi yüklenmiştir. Devrini «kapatmakta» olan egemen sınıflar ise, çoğunlukla, geçmişe özlemci (Tarihin akışının geriye döndürmeyi, ya da, Tarihi «dondurmayı» hayâl eden ütopyaları; yani distopia'ları ararlar. Platon'un hızla değişmeye başlayan antik dünyayı yeniden değişmez insan ilişkileri içinde tasarlayan Devlet'i bunun en başarılı örneğidir.

ecstatic : vecde getirici, vecd hâline ilişkin; esrime, cerbeye tutulma durumuna ilişkin.

ego-maniac : anormal ya da aşırı egoizm içindeki kişi; konuşmalarında, yazılarında hep kendinden sözeden, kendine atıfta bulunan kişi; kendini sürekli metheden, kendiyle öğünür görünen kişi; aşırı dışa-dönük, kimi zaman saldırgan davranışlarda bulunabilen kişilik.

Erfahrung : sanayi kapitalizminden önceki yaşam, ya da o yaşamın idrak olunma biçimi. Kapitalizm sınai kapitalizme evrimlendikten sonra işlik'lerdeki üretim süreçlerinde yeralan işlemler çok sayıda ve ayrı ayrı işlemlere bölünerek emeğin etkinliği arttırıldıkça, üretim sürecinin yalnızca dar bir bölüntüsünde (fragmanında) yeralabilen, sürecin tümünü görüp algılamayan insan, bir süre sonra, aynı durumla işliğin dışındaki yaşam alanlarında da karşılaşmaya başlamıştır. Modern toplum yaşamına geçişle birlikte, insan ilişkilerinin anonimleşmesi; sık sık iş değiştirme; buna bağlı olarak kent değiştirme; kısımlardan ve akrabalardan uzak yerlerde ve dağınık olarak yaşama; yer-yurt edinememe; tüm insan ilişkilerinin araçsallaşması, vb. gibi nedenlerle çağdaş insanın iş-dışı zamanlarında da yaşam'ı bölük-pörçük zaman parçala-

rı olarak yaşayıp algılaması sonucunda, Erfahrung biçimindeki yaşam olanaksızlaşmıştır. Zaman, idrakindeki kesiklikler ve ancak şok'lar halinde algılanabilmesi yüzünden, organik bir zaman olarak yaşanamaz olmuştur. Bellek edinmemize olanak bırakmayan bir zaman biçiminde yaşanır olmuştur. **Yaşanıp geçilen** zaman. **Tarihsizleşme** de zamanın bu şekilde idraki ile ilgilidir. Modern zamanların bellek edinmeyi önleyen, Tarihsizleştiren, hayatı geçmişten ve gelecekten yoksun birikimsiz zaman bölüntüleri olarak algılattıran yaşamına ise **Erlebnis** denmektedir.

Modern zamanların insanının yaşamını **Erlebnis** olarak değil de **Erfahrung** olarak algılayabilmesi; bellek ve Tarih nosyonu edinerek geçmiş'in birikimini, özgür bir geleceğe eriştirici yönde, **yaşanan güne güç katabilen bir bilgilenme, ilgilenme, yaşanan günü yargılama ve geleceğe yönelik özgürleşim beklentilerine sahip olabilme** işinin haklı malzemesine yükseltebilmesi, Benjamin'e göre, şunları gerektirmektedir: (a) yaşanan zamanların, iradeye bağlı olmaksızın hatırlanabilen bölümlerin birleştirilmesi; (b) **erlebnis** yaşamı içinde, ayrı ayrı yaşanan anlar olarak algılandığı için gerçekliği anlaşılamayan yaşanmış zamanları birer kotasyon olarak insan'ın önüne koyup çıkarmak; böylece, kimi zaman tek bir kotasyon sayesinde, geçmişin kapsamlı bir biçimde anlama kavuşturulmasına çalışmak; (c) bu yollarla anlamı gitgide daha **sahih** olarak idrak olunan **geçmiş**'in, tarihsel olan düşlerimizin **ve** fantazyalarımızın içinde canlı tutmaya çalıştığımız özgürleşim ve «azadlık» beklentilerimizin haklılığının kanıtı durumuna getirilmesi; (d) geçmişin **sahih** idraki sayesinde, yaşanan an içinde sürdürdüğümüz düşlerimizin **ve** özgürleşim fantazyalarımızın, gerçekte, özgürleşebilme olanağından yoksun bırakılmışlığımız içinde geçen acılarla dolu bir geçmişin, yaşanmamış bir yaşamın ürünleri olduğunun anlaşılması; (e) bu anlamın getirdiği bilinçlilik içinde, Tarihsel-olan **özgürleşim ve yabancılaşmadan azâd oluş** beklentilerimizin, Tarihin zaman boyutu dışındaki dinsel zaman boyutunda değil, Tarihin kendi zaman boyutunda gerçekleştirilebilecek olduğunun anlaşılması; (f) bu farketme ve Tarih sorununa ilişkin bu ilgilenmemiz sonra da, **kendi** özgürleşim sorunumuzla «insan olarak» **bizim** ilgilenmemiz gerektiğinin anlaşılması; (g) en sonra da, bu ilgilenmemizi, bizim **adımıza Tarih** yapacaklarını iddia edenler için

birer siyaset materyali olmayı yeterli görmeyerek kendi geleceğimizi kurmak için **bilinçli, örgütlü** ve **özgür iletişime dayanan ilişkiler içinde** siyasallaşarak Tarihin öznesi durumuna gelmemiz gerektiğinin anlaşılması. Siyasete, siyasetin «estetize edilmiş» replikasına katılarak değil; gerçek yaşamın içinde, bilinçli ve özgür bireyler olarak katılarak Tarihin seyrine insansal yeni bir yön vermek üzere katılmamız. Bilimin ve teknolojinin, belirli insan ilişkileri nedeniyle, doğal-olmayan yoldaki ilerleyişini (yani, **eros**'tan yana değil, **thanatos**'tan yana yönlendirilmiş ilerlemesinin) doğal-yönüne yeniden yönlendirilmesi. Ölümden yana değil, yaşamdan yana bir ilerleme; yalnızca toplumsal sistemin etkinliğini arttırmayı, yalnızca toplumsal sistemi «geliştirmeyi» değil, insan'ın özgürleşmesini ve insanın içindeki realize edilemeyen insansal potansiyellerin realize edilmesini öncelikle amaç edinmiş bir **gelişme** ve **ilerleme** anlayışının canlandırılması, yaşamda etkinlik kazanmasının sağlanması.

Erlebnis: «Erfahrung» kavramıyla ilgili, yukarki açıklamaya bakınız.

entellektüel kapital: modern sanayi kapitalizminde önemli bir üretici güç durumuna gelen işyönetimi, «beşeri mühendislik» ve diğer alanlardaki **bilgilere** sahip olan kesimin ücretini ve toplumsal konumunu ne ile elde ettiğini ifade için kullanılan bir terim. Kapitalist sanayi toplumlarında kaynakların hangi önceliklere, ne gibi alanlara yatırımlanacağını, ne üretileceğini, hasılanın ne şekilde üleşileceğini belirlemekte **sistemin kendini yeniden-üretmesine ilişkin ölçütler** öncelik taşımakta; bu nedenle, modern toplumun işleyiş yapısı karmaşıklaştıkça, bu kesimin işlevinin önemi artmaktadır.Ayrıca, sanayi-sonrası toplumlara üstünlük sağlayan «bilgi» ve «know-how» ihracatıyla birlikte, bilgi üretenlerin önemi bir kez daha artmış bulunmaktadır. Fakat, üretim araçlarının mülkiyetine sahip olmadığı için, sermaye sahibi sınıf içindeki yeri, **sistemin total gereksinimlerini** sezmek ve görmek işlevi ile sınırlıdır. Ayrıca, bilim ve teknolojideki çok hızlı gelişmelerden dolayı, ömrü en kısa olan «sermaye biçimlerinden» birisi oluşu da çok önemli bir diğer özelliğidir.

entropy: bir sistemin, gitgide artan bir düzensizleşme ve uyumsuzluklaşma sonunda, yıkıma ve sona ermeye sürüklenme eğilimi. Sonul duruma yönlenme eğilimi.

equilibrium: bir sistemin, içindeki iki ya da daha çok kuvvetin etkisi altında olarak, (bu kuvvetlerin karşılıklı etkileşimde bulunma durumundayken), görülen devinim yönünde ya da devinimsizlik halinde hiçbir değişimin olmaması durumu. Ya da, mutlak denge durumu. Çağdaş Sistem Kuramcılarına göre, hiçbir sistemde böyle birşey olamaz; aranmamalıdır. Bir sistemde böyle birşey aramak; bir sistemde (örneğin, toplum denen insan ilişkileri sisteminde) böyle birşeyi amaç edinmek o sistemin «ölmesini» istemek; sistemi öldürmek demektir. Her sistemin içinde çatışkın ve çelişkin çok sayıda güçler olmalıdır. Bunlar, sistemin canlı ve güçlü kalmasının güvenceleridir. İçindeki çelişkin güçleri mutlak bir dengeye kavuşturmakta ısrarlı bir sistem, sistemin dışından gelecek bir etkinin (bir dış kuvvetin) karşısında çok daha hazırlıksız, çok daha güçsüz yakalanacaktır. Ne var ki, İşlevselciler ve Sistem Kuramcıları, bir sistem için vararlı ve gerekli gördükleri **mutlak olmayan bir dengenin** oluşumunu, sistemin öğeleri arasında (hepsinin yararına olan) bir karşılıklı alış-veriş olgusuna bağlamaktadır. Bunun için, sistemlerin iç güçlerin karşılıklı etkileşimi sonucunda da değişimlere uğradıklarını kabul edememektedirler. Tutucu ve betimleme düzeyinde kalan bir açıklamadır, bu nedenle, yaptıkları açıklamalar. Tarihsizleştirilmiş, durağan bir «sistem» tasarlamakta kalmaktadırlar.

facade: bir yapının ön cephesi; ya da, en gösterişli, en işlevli yan cephesi.

Fallik çağı: Psikanaliz okuluna göre, 3-5 yaş devresinde kız çocukların babaya, erkek çocukların ise anneye tutku duyduğu; kız çocuğun annesini, erkek çocuğun da babayı hem sevdiği, hem de nefret ettiği devre.

fallik görünümlü: erkek cinsel organı görünümündeki nesne, heykelcik. **King Kong** filminde «canavar» Kong'un kulübesinin hisarımsı avlusundaki kapının havaya kalkması inmesi; ya da, son TV reklamlarından birinde «erkeklerin de bakımlı olmasını» öneren kadın görüntüsüne karşı plastik saplı komple traş jileti aygıtının stilize edilmiş Fallik görünümü buna örnek verilebilir. Bu simge, özellikle reklâmlarda ve ajite edici propaganda tekniklerinde umulmadık ölçüde yaygındır. **Duce**'nin, Hitler'in, ya da Nietzsche'nin konuşmalarında, yazılarında da «connotative» bir kodlama öğesi olarak çok bol kullanılmış bir simgedir.

Faust: Orta Çağ'dan çıkışa doğru yaygınlaşmış bulunan bir öykünün kahramanı; bilgi ve güç karşılığında Ruhunu Şeytana satan bir Bilgin. Orta Çağ'dan hemen sonra, 1593 yılında, Shakespeare öncesinde, Christofer Marlowe (1564-1593) tarafından **Doktor Faustus'un Trajik Tarihi**'nde; Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) tarafından da, 1808'den 1832'ye kadar süren bir çalışma ile manzum olarak yazılmış bulunan **Faust**'da da aynı tema; Bilgi ve İktidar Karşılığında ruhunu şeytana (Mefistofeles) satan bir bilginin öyküsü işlenmiştir.

fusion (füzyon): ana-oğul ilişkisi, ya da birey-toplum ilişkisi gibi **symbiotic** ilişkilerde (ilişki içindeki heriki birimin kendi varoluşunu karşısındakinin varoluşundan kazandığı ilişkilerde), oğulun (ya da bireyin), diğer öğenin gereğinden fazla işini abartması sonunda, ayrı bir varoluş biçimi geliştirememesine, olgunlaşamamasına ve sonunda bu birimle kaynaşıp onun içinde erimesine varan eşitsizlik ilişkisini ifade etmek için kullanılan bir terim. Eriyerek karşı öğenin içinde yokolmak; onun içinde eriyip onunla kaynaşmak; onun görünümü ve yaşamı içinde, onun ölçülerine göre belirlenen bir yaşam (ölüm'le özdeşleşmiş) bir yaşam sürdürme durumu. **Yıldız Savaşları**'nda Luke'un Obi-Wan'ın iradesine göre hareket etmeyi kabullenmesi üzerine, **gerçek tarih** sahibi olması ve **heroic** bir yaşam kazanması; **2001: Uzay Odyses**'sinde, filmin sonlarına doğru, kendi aklına, bilimine, teknolojisine yenik düşmek üzere olan Bowman'ın insanlığın ilk **pleistocene** çağındaki Ur-silahını buluveren (kuşkusuz Göksel Varlıkların inayetiyle) çıplak ve güçsüz atası Ay-Gözcüsü gibi «çıplaklaşmayı» kabul etmesi üzerine (insanlık Tarihindeki emek ürünü evrimi reddedip, herşeyi Tanrıya bağlaması üzerine) transformasyondan geçerek, önce uzaydaki «plazma» görünümlü uzamda uzun bir geziye çıkışı, sonra da, en son ve üçüncü **reincarnation**'ı aracılığıyla Tanrı (monolit) ile birleşip kaynaşması (ölümsüz bir üst-varlık biçimi kazanması) bunun örnekleridir. **Psycho**'daki oğulun, sürekli olarak annesinin iradesine bağımlı kalması da örnek verilebilir. Fakat bu filmde, «oğul» ana sistemi öldürüp başkaldırıyor. Son bir örnek de, «cengaverce kalabilmeyi başararak» Almanyanın I. Dünya Savaşı sonundaki yenilgisini, bir Alman **yengisine** dönüştürebileceklerini; bunun için, irade sahibi; Tarihsel misyonunun, «Tarih-yapıcı bir öndere siyaset

materyali olmak olduğunu» görebilecek düzeye erişmiş; kendini ulusun varlığı içinde eriterek ölümsüzleşmenin onurunu hissedebilen bir ulus yetiştirmek gerektiğini savunan Oswald Spengler'den Adolf Hitler'e kadar bir sürü yazar ve düşünürün **vitalistik, heroic, narcisisistic** yenilgi ve edilginleşme felsefeleri gösterilebilir. / Bu konuda, Walter Benjamin'in «Alman Faşizminin Kuramları» yazısı ile, Angshar Hillach'ın bu yazı üzerine incelemesi okunmalıdır. Modern toplumlardaki «plabce» başkaldırı hareketlerindeki şiddet, umutsuzluk ve nihilizm öğelerini de çok iyi anlatıyor. /

Gargantua (Gargantuan) : Fransız satiristi ve mizahçısı François Rabelais'in (1494 - 1553) yapıtı olan Gargantua (1534)' daki hayali karakter, Prens Gargantua. Barışsever, yaşama düşkün, özellikle çok obur bir dev olarak tasvir edilmiştir **Gargantuan** ise, doymak bilmeyen anlamındadır.

Gemeinschaft-muzik : «Cemaat» yaşamının olanaksızlaştığı, yabancılaşmayı kendine temel almış **modern toplum yaşamında** «cemaat-oluşturuculuk işlevi yüklendiğini savlıyan» **objektivistik müzik** anlayışındaki müzisyenlerin ürettiği, «yeniden-ürettiği» ve tükettiği müzik biçimi, türü. «Yabancılaşma» sorunu karşısındaki tutumu, müziğin bu sorunu kendi içinde çözümlevebileceği yolundadır. Oysa ki, sanayi kapitalizmine geçişle birlikte, burjuva evlerinden piyanonun «terk-i diyar» eylemesi; notalama sistemlerinin gelişkin rasyonelleştirimi; böylece, standardlaşmış icrayı olanaklaştırması; konservatuar yetişiminin öne geçmesi; müzisyenliğin «zenaat» **olmaktan çıkarak endütsriye** bağımlı ticari bir «mesleğe» dönüşmesi; sanayi kapitalizmi öncesindeki «cemaat yaşamına» oldukça benzeyen insan ilişkilerinin ve aynı yaşam ortamını paylaşan insanlar arasındaki iletişim kurma kolaylığının müziğin üreticisi, yeniden-üreticisi (icracısı) ve tüketicisi (dinleyicisi) arasında oluşturabildiği **müziği izleme ve anlama ortaklaşalığının** kalmayışı gibi yeni olgular bunu olanaksızlaştırmış bulunmaktadır.

«Gemeinschaft-muzik» anlayışını savunan müzisyenler kendi aralarında toplanarak müzik üretecek, yeniden-üretecek ve dinleyecek «müzik-yapanlar toplulukları» oluşturmakla, müziğin çağdaş yaşamdaki «yabancılaşma» sorununu çözümleyebileceğini ileri sürmüşlerdir. «Yabancılaşma» sorununun, yalnızca «müzisyenler» açısından ele alındığında bile, somut

bir sorun olduğunu gözardı ettikleri için, Hitler iktidarı ile birlikte, «müziksel Bolşevizm» yapmakla suçlanmışlardır! Daha etkin bir aldanım'ın oluşturucu aracı olmak üzere, «gemeinschaft-muzik topluluklarının» tıpkısını Hitler yönetimi de benimsemiş, kullanmıştır. Bu «müzik-yapanlar toplulukları» ise, ne var ki, aşk, doğa sevgisi, duygusallık terennüm etmek yerine ırkçı, seçkinci ve saldırgan Nazi ideolojisini edilginleştirimi yoğunlaştırılmak istenen halk kitlelerinin kendilerine «terennüm ettirmeye» başlamıştır. / Bu konuda, bk.: Ünsal Oskay, «Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno'nun Müzik Üzerine Görüşleri Açısından Bir Öncalışma,» **Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın ve Yayın Yüksek Okulu Yıllığı, 1979-1980,** ss.179-245'de, özellikle, ss.217-242. /

heroic: «Kahramanca». Kadere, «kötülüğe», «kötü dünyaya», «şer güçlerine karşı» kişinin bir başına meydan okuması durumunda takındığı tutum, tavır. Toplumun karşısında birbaşınalığı içinde kalmış çağdaş insanlar da; özellikle, toplumun yasal gördüğü değerler'i onaylayan, fakat bu değerlere erişmekte başarısız ya da şansız olan toplum kesimlerinde ortaya çıkan «radikalleşme» eğilimi, toplumsal yaşamın işleyişine ilişkin kapsamlı bir bilgi edinilememişse, çoğu kez, kişiyi «varolan topluma» karşı tek başına direnmeye itmektedir.

Gangster filmlerinde, kimi suç filmlerinde ve «başkaldırı» filmlerinde; Elauber'in romanlarında, Hemingway'in romanlarında da bu tema işlenmektedir. Goebbels'in de böyle bir romanı vardır. Fransa'nın Nazilerce işgali sırasında, Goebbels'in, ogünlerde Fransa'da sinemalarda gösterilmekte olan Gordon Flash'i (Gökler Hakimi Gordon Flash) zararsız bulması da bu açıdan anlamlıdır. Goebbels'in, Amerikan İletişim Kuramcılarının da belirttiği gibi, başarılı bir iletişimci (propaganda alanında özellikle) olduğunu anımsatalım. Adorno ve Horkheimer'in ise, toplumsal yaşamdaki homojenleştirici kuruma ve kurallara karşı çıkan «bireysel ihlâllerin, homojenleştirmenin araçları olan genel ölçütleri haklılaştırmaya yaradığını» vurguladıklarını biliyoruz. Marx ise, «bireysel başkaldırıyı» plebce bir isyan saymakta; bu davranışın, daha çok, proletaryanın arasına «düşmekte» olduğunu sezen, fakat proletaryadan «tiksinen» okur-yazarlarda (literati) görüldüğünü; bu tepki biçiminin, bir bakıma, dünyanın değişmemesinden, değiştirilememe-

sinden değil, varolan dünyanın içinde bireysel başkaldırıcıya kendisi için layık gördüğü bir konuma gelme olanağının bulunmayışından kaynaklandığını ileri sürmektedir. Marx'ın bireysel başkaldırı konusundaki tutumunu bu şekilde yorumlayanlara Hannah Arendt de katılmakta. Frantz Fanon'un **Dünyanın Lanetlenmişleri'ne** yazdığı Önsöz'de, «isyan eden ve bir beyazı öldüren Afrikalı iki şey yaratmış demektir: ölü bir beyaz, özgür bir Afrikalı» diyen Sartre'a, Hannah Arendt bunun yanlış olduğunu söyleyeceğini; «Marx'ın başkaldırıyı ve başkaldırıcı şiddet uygulayımına yönelmeyi, sadece ve sadece, **tarihin belirli koşulları içinde** ve **bir sınıfa** tanıdığını söyleyerek yanıt vermiştir.

Howard Hawkes: Amerikalı bir rejisör. Sinema sanatının her alanında çalışmıştır. «Heroism'i» savunan; filmlerinde kadının fazla bir yeri bulunmayan; kovboy ya da Humprey Bogart'lı serüven filmleriyle ünlü bir sinemacıdır. **Erkekler Sarışınları Sever** filmini de o yapmıştır. Erkekler arasındaki dostluğu savunur filmlerinde. Aşk ve savaş ikilisinden çıkarılmış konuları işlemiştir çoğunlukla.

İd: Toplumdan, dış gerçeklikten, ahlâktan etkilenmeksizin, içgüdüsel gereksinmelerimizi doyurma yönünde ve içimizdeki temel itkilerce (beslenme, seks gibi) harekete geçirilen **ruhsal** yapımızın bilinçsiz **kısmı**. Ruhsal enerjimizin ya da libidomuzun rezervuarı.

İkonoloji: Yaşamını, toplumsal yaşamı içindeki konumunun nedenlerini, dış gerçekliğini kendi toplumsal konumu açısından açıklayacak kadar bilinçlenmemiş kesimler için olduğu kadar, gündelik hayatın akışı içindeki bilinçlenmiş kişiler için de hayatın rutin akışına katılabilmeleri için gerekli olan dış gerçekliği yanlış **algılama ve anlamlandırma araçları** olan ikonolarla yapılan açıklama biçimi. Reel-bilinç düzeyini aşmayan bir algılama, anlama, anlatma biçimi olduğu için, yabancılaşmaya dayanan bütün toplumsal yaşam biçimlerinde, toplumun oluşmuş yapısını işlerli kılmak için gereken birlikteliği kolaylaştıran ritüellerde önemli yer ve işlevleri vardır. İkonalar optik **bellek tortuları** olduğu için, algılamalarımızda hayatın **görünen halini** aşmamızı gerektirmeden, hayata ve varlığımıza verili toplumun koşulları uyarınca anlam vermemizi kolaylaştırırlar. Ayrıca, yasallaştırırlar. Yasallaştırmaları, aynı ikonaların etrafına toplanan

başka insanları gördükçe onlarla beraber olduğumuzu, hayata verdiğimiz anlamda yalnız olmadığımızı hissettirmelerindendir. Hayata verdiğimiz anlamdan dolayı yalnızca kendimizi sorumlu tutmamıza olanak bırakmamalarından ötürüdür. Bir başka deyişle, reel-bilincimizin dışsallaştırdığımız yansımaları olan ikonalarımızı hayatımızın anlamlandırılmasında rehbes (şifre) aldığımızda, hayat karşısındaki yargılarımızın bizim toplumsal konumuzdan bizim kendi «noksan insanlığımızdan» kaynaklandığını anlamamızı güçleştirmiş olmalarındandır. Bu ise, değiştirilemeyen bir dış gerçeklik karşısında, gündelik yaşamımızı bunun kurallarınca sürdürmekte oluşumuzun içimizde yaratacağı acıları hafifletebilmemizi sağlamaktadır.

Modern toplum yaşamındaki en önemli işlevleri, yer-yurt edinememe, kök salamama, kimlik edinememe sorularının getirdiği bunalımları hafifletecek; insanları, yalnız-kişiler olma duygusundan kurtaracak ortak kimliklere kavuşturmaktır. Örnek: anonim insan ilişkileri içinde, akraba, hısım, komşu, arkadaş yoksunu olarak yaşayan insanların bir bölümü «Beatles» ikonu etrafında «Beatles hayranları» topluluğun üyesi olarak ortak bir kimlik edinmekte; başka bir bölümü de, Beatles'ın tam tersi müzik yapan bir diğer müzik topluluğunun «resmini», «madolyonunu», «posterini» alıp takınarak bu ikonun aracılığı ile kimlik edinmekte; sonuçta, herikisi de ikonlar aracılığı ile anonim bir «kişi» olmaktan kurtulmaya yönelmiş olmaktadır.

İkonaklast (İkon kırıcıları) : Yabancılaşmaya dayanan toplum yaşamında, toplumsal sistemin yaşamsal bir bunalıma girdiği dönemlerde, toplumdaki homojenleştirimin mutlaklaştırılmasını gerekli gören merkezi otoritenin Bizans'ta ortaya çıkan tavrına verilen ad. Bunun nedeni, ikonolojinin, toplumsal sistemin rutin işleyişi sırasında, çeşitli toplum kesimlerine alışılmış maliyetlerle alışılmış bazı değerlere erişme olanağı vermesi; bu «alışılmış maliyetlerle, alışılmış değerlere erişme» biçiminde özetlenebilecek gündelik yaşam pratiğine katlanmakta her ikonanın kendi topluluğunu onun kendi koşullarına göre gereken esneklikleri ve kolaylıkları sağlamasıdır. Örtükleştirilmiş ve simgeselleştirilmiş de olsa, böylece, bağımlı kesimlere, egemen kesime karşı «protestoda bulunma» olanağı da tanımakta oluşudur. Egemenlik ilişkilerine boyun eğmek

gerektiğini «kabullenen» kesimler, özdeş kimlikler edinmelerini sağlayan ikonalarını gelişkin simgesel anlatımlar kullanarak kendi kesimlerine özgü kurtuluş ve özgürleşim beklentilerini ifade edebilmektedirler. (19. Yüzyıla kadar Amerika'daki çoğu mezhebin kiliselerindeki İsa ikonlarının solgun benizli, zayıf ve mazlum simalı oluşlarını örnek veriyor Ann Douglas, **The Feminization of American Culture** adlı kitabında.) Kendi durumunu tehlikede gören egemen kesimlerce ikonolojinin kritik dönemlerde «yasaklanması, ya da zayıf İsa ikonlarının değiştirilip **viril** ve **masculine** İsa ikonların konulması yoluna gidilmesi de bu olanağı ortadan kaldırmak amacıyla olmuştur. Toplumsal sistemin rutin işleyişini sürdüremeyecek kadar bunalımlı dönemlere girdiği günlerde, o zamana kadar yalnızca «popüler karşıtlık eğiliminin şifreli anlatım aracı olan ikonoların ayrı bir güç kaynağı durumuna geçebilecek oluşları böyle kritik dönemlerde ikonaların yeniden biçimlendirilmesini gerektirmektedir.

impotent neurotic: iktidarsız nörotik kişi. Kariyeristik yükselmeler sağlayan mesleklerde sık görülen; kariyeristik yükselmenin yolaçtığı toplumsal edilginleşmeden de kaynaklanan- hiç değilse belirli bir oranda- iktidarsızlığın oluşturduğu nevrozlu kişilik.

infant-ego: erginleşme öncesi, çocuk-ego.

integrity: doğruluk, dürüstlük, bütünlük.

interior (iç uzam): Toplumsal yaşamımızda başkalarının ölçülerine göre yaşadığımız yaşam alanlarından çıktıktan sonra, gelip «içine çekileceğimiz» ve kendimize göre yaşayacağımız (ya da bunu umabilecek olduğumuz) «yaşamın iç mekanı». Benjamin, Baudelaire'i ve çağını anlatırken burjuvazinin, kendi sınıfının kurduğu reel-yaşam karşısındaki tek sığınağının «evi» olduğunu; reel-toplum yaşamına katılmaya direnen **flaneur**'ün ise, düşünür-aylak olarak gezintiye çıktığı bulvarların, arkadların ve cafe'lerin dışında, böyle bir interior'den bile yoksun olduğunu söylemektedir. Kendini ekonomi-dışı tutmakta ısrarlı **flaneur**, 19. Yüzyıl ikinci yarısından itibaren, bulvarlarda, arkadlarda, cafe'lerde «metaya yaklaştığını» farketmemektedir. Ne var ki, geçinebilmek için, reel-toplumun ekonomik etkinliklerine katılmayı ne denli reddetse de, Baudelaire'nin bir şiirinde anlattığı «aşkı satarken kendini de satan fahişe gibi», kendini satın alacak müşterisini beklemektedir. Başka bir deyişle, **flaneur**'-

ün katılmayabileceğini sandığı reel-toplumun karşısında kendisine sığınak olacağını sandığı bu aylaklık uzamları (mekanları) bile, onun kendisini satın alacak kişileri beklediği yerlerdir. **İnterior**'ü kalmamıştır, 19. Yüzyıl yarısından sonra sanatçının.

Burjuvanın **interior**'ü olan evi ise, herşeyi hızla yakıp değiştirmeye başlayan yeni toplumsal yaşamı uzaktan seyrettiğini sandığı «balkonu» gibi gelmektedir ona. Ne var ki, bu dış dünya burjuvanın değişim süreci karşısında değişmez ve kalıcı kılmak için ağır ve pahalı masalar, dolaplar, yemek takımları, salon takımları, biblolar, vb. ile tıka-basa doldurduğu «evine» doğru hızla «yürümektedir!»

Ann Douglas ise. Amerikan kültür tarihini anlatırken, bu durumu, Viktoryen aileden çağdaş burjuva ailesine geçiş sürecini örnekleyen irdelemelerinde elealıyor. Viktoryen ailede ev ve zevce, reel-toplumun gereklerine göre yaşanan ev-dışı yaşam alanından gün sonunda çıkıp gelen erkek için yarışmanın, rekâbetin, acımasızlığın, duyguların dışa vurulamadığı biçimsel yaşam pratiklerinin bulunmadığı bir «rahat» ve «asude» yaşam uzamıdır. Ondokuzuncu yüzyılın ortalarına doğru iş: bu durum değişmiştir. Erkek, evinde bekleyen bu «zevceden» de, bu **interior**'ünden de yoksunlaşmıştır. Karısı, artık, «evi» erkeği için bir «rahatlatma uzamı» olarak hazır tutan zevce olmaktan çıkmış; giydikleriyle, takıp-takıştırdıklarıyla, evi dayayıp döşemesindeki hüneriyle, «erkeğinin ev-dışı yaşam alanlarındaki başarısının, acımasızlığının, kazanımcılığının seyyar vitrini» olup çıkmıştır. «Sevilmeyi isteyen» kadın ve zevce olmaktan çıkarak, sevgisini ekonomiye dolaylı yollardan katılmak için bir araç olarak kullanmayı öğrenmiş; çevresinden sevilmeyi değil, **hasedle** seyredilmeyi bekleyen bir kadın olmuştur. Böylece, «interior» olan evin içindeyken bile, evin dışındaki dünyanın «Truva atı» olmuştur. Erkeğini, çekildiği iç yaşam uzamında da reel-topluma bağlayan mekanizmaların işleticisi olmuştur. Erkek, kendi kurduğu dünyasında, «kadınını» yoketmiştir! Kadından korku duyulması, modern dönemde, yalnızca cinsel boyutta açıklanamayacak yepyeni bir olgu durumuna gelmeye başlamıştır. Toplumsal edilginleşme ve güçsüzleşmeyle birlikte kadına karşı **erotic duyguların dışında**, anormal eğilimler edinmenin yaygınlaşması bunlarla ilgilidir bir oranda.

Kompleks panoplisi : kompleksler topluntusu.

kotasyon (cotation/ alıntı/iktibas) : Reel-bilinçle yaşanan gündelik hayatın akışı içinde algılanmayan, farkedilmeyen, anlamı kavranmayan bir olayın, olgunun, sözün, anlatının bir başka zamanda tek başına alınıp algılayıcının önüne konulması. Böylece, algılamanın yapısal etmenleri yeniden düzenlenmiş olmakta; algılayıcının geçmişte algılayamadığı yanları algılamasının (algılama eşiği düşürülmüş olduğu için) sağlanması. Toplumdaki reel-yaşamın bütünündeki gerçekliği (anlamı) kavramak için kritik önem taşıyan kimi olguların, olayların, anlatıların bu şekilde yeniden-anlamlandırılması (reel-bilincin sınırlı tuttuğu anlamın aşılması), yalnızca o olgu ve olayların gerçekliğini görmemiz açısından değil; tümüyle, verili toplumdan hazır aldığımız bir yaşama üslûbunu da yeniden değerlendirmemiz açısından da önem taşımaktadır. Böylece, yaşandığı sırada, yalnızca, yaşanıp geçilivermiş bir olay, rastlanıp unutuluvermiş bir olgu, ya da alışılmış dil'e göre açımlanıp anlamdırılıvermiş bir anlatım, biranda, «aydınlanımın» aracı haline getirilmiş olmaktadır. Örnek: Benjamin'in yaptığı bir kotasyon. Viyana Belediyesinin bir sorumlusunun gazetede yayınlanan demeci. Yahudi ghetto'larında havagazının kesilmesinin nedeninin Yahudilerin çok havagazı kullanmaları, buna karşılık para ödeyememeleri olduğunu söyleyen bu yetkili, demecin bir yerinde, Yahudilerin fazla havagazı harcamalarının bir nedeninin de çok intihar etmekte olmaları havagazını açık unutmaları olduğunu söylüyor. Benjamin, bunları gazetedeki **demecin metnini** aynen alıp yayınlayarak **bize söylüyor.**

latent homosexuality (örtük eşcinsellik) : Bir kimsenin biyolojik, ya da, özellikle psikolojik kökenli ve bilinçdışı olarak eşcinsel olup bunu bilmemesi. Psikanaliz okuluna göre, anal devredeki bir saplantı; ya da, Fallik devrede kız çocuğun anneyi, erkek çocuğun babayı sevgi objesi olarak seçmesi örtülü eşcinsellik yaratabilir. Bu durum psikosteniye neden olabilir.

lycantrophy : kan içici «kurt insan» haline dönüşmek.

Mamonlar : Kitabı Mukaddes'te Matta'ya Göre İncil'de vi/24'de; Luka'ya göre İncil'de xvi/9'da sözü geçen servet ve paraya tapan, lanetlenmiş zenginler. Yalnızca bu dünyaya önem veren; bu dünyanın değerlerini benimsemiş bulunan kimseler.

Masturbatory metaphor: Kendi kendine cinsel doyum sağlayan eylem ve edimlerin, çoğu zaman, yüceltimlenmiş (sublime edilmiş) görünümler içinde ifade olunumu; kendilerine bu işlev yüklenmiş macazlar, eğretilemeler.

Mazoşizm: Fiziksel ve psikolojik acı çekmekten zevk almak; özellikle, cinsel zevk duymak. Psikanalizde ölüm güdüsü ile bağlantılı sayılan bir eğilim. Bu eğilimdeki kişiler, kendilerini cezalandırmak, kendilerine eziyet etmek (ettirmek) için ortam ararlar.

mediocrity: sıradanlık, alelâdelik, orta derecede olma, basitlik, samimiyetsizlik ve iki yüzlülük.

mediocre mob: Sıradan, içdensizlik, iki yüzlü, güçsüz ve sıradan insanların oluşturduğu toplum kesimi; «avamın» oluşturduğu kesim.

Messianism (Mesihçilik): Mesih'e inanıcılık. Dünyanın birgün sona ereceğine ve Yudaism'de Mesih diye birinin, Hıristiyanlıkta ise İsa Mesih'in çıkıp insanları kurtaracağı inanma.

metaphor (metafor): eğretileme, mecaz. Örneğin, Baudelaire 19. Yüzyıl ortalarındaki Paris'i (kent yaşamını) anlatırken, kişinin başka insanlarla karşılaşmalarını dile getirmek için «kalabalıkları» «simgeler ormanı» metaforuyla ifade ediyor. Başka bir şiirde, Paris'in bir bulvar cafe'sinde sevgilisi ile birlikte oturan şair, duvarları yaldızlı kenar süsleriyle, resimlerle tezyin edinmiş bu cafe'nin içine, dışardan, salonun camından bakan kırk yaşlarında bir baba ile biri küçük, diğeri 13-14 yaşlarında iki oğlunun onlara bakışını anlatıyor. Sevgilisi olan bu kadının dışardaki insanlara; kendisinin ise hem dışardakilerin içeriye, hem de sevgilisinin dışardakilere bakışını anlatırken, şair, aslında, yeni toplumsal yaşamı anlatmaktadır. Bu amaçla olsa gerek, şiiri ne «Gözler Dünyası» adını vermiştir. Yeni toplum yaşamında iki insan arasındaki ilişkinin, herikisinin başka insanlara bakışına göre içerik kazanmakta olduğunu; iki insan arasındaki ilişkinin, geleneksel toplum yasamındaki gibi, yalnızca onlara bağlı olarak kurulamayacağını; her ilişkinin, tarafların diğer toplumsal ilişkilerine göre kurulabileceğini; iki sevgili arasındaki aşk ilişkisinin bile, aşıkların, kişi olarak, toplumsal iliskiler sisteminin diğer alanlarına bakışlarına göre icerik kazanabilme durumunda kaldığını anlatmak istemiştir.

Sanatta metaforik anlatım, hızlı toplumsal değişim dönemlerinde düz anlatımın yetersiz kalışından dolayı

başvurulan bir anlatımdır. Zihinsel yeteneğimiz, kavramlarımız, hatta uslamlama yöntemimiz bile, bu köklü değişim dönemlerinin karşımıza bir anda getiriverdiği yeni dış gerçeklikle yüzyüze gelindiğinde onu yeterince doğru algılamamıza yetmemektedir. Hele hele, yeni dış gerçekliği analitik düzeyde açıklamakta çok daha yetersiz kalmaktadırlar. Eski kavramlarımız, zihinsel önedingilerimiz (predispositions) yeni dış gerçekliği doğru algılamamızı olanaksızlaştırmaktadır. Bu durumda, alışılmış düz anlatımla (biçimleriyle, araçlarıyla) üretilmiş sanat yapıtı (çalışması) gerçekliği mistifiye etmekten başka bir iş göremez. Yeni toplumsal yaşam başladıktan epey bir süre sonra, zamanla, dil'in yeni dış gerçekliği ifade edebilecek kavramları; insan zihninin de uslamlama yeteneklerinde gerekli değişmeler olabilir. Bu iki zaman'ın arasında ise, sanatçının önünde iki yol vardır: (a) yaşanmaya başlanan yeni dış gerçekliği alışılmış «harcı âlem» dil ve uslamlama ve görüntüleme yöntemleri ile anlatabileceğini sanmak, bunda ısrar etmek; (b) bilişsel düzeyde gelişkin kavramlar, sözcükler ve anlatım biçimleri oluşuncaya kadar beklemek; fakat, yeni dış gerçekliği «harcı âlem» düz anlatım dil ve biçimleriyle sınırlı ve mistifiye edilmiş bir biçimde anlatmış olmak yanlışına düşmemek için, yaşanan hayatın içinden bulunup çıkarılmış metaforlardan yararlanan metaforik bir anlatımı denemek. Baudelaire'in izlediği yol bu olmuştur.

mistifikasyon : Bir olgunun, nesnenin, bir ilişkinin gerçekliğinin algılanmasını anlamı açısından bozmak, çarpıtmak; görünümünü bulanıklaştırmak.

moment : an, lâhza, kritik an (boğa güreşinde boğanın öldürüldüğü an), Benjamin'de, bir süreklilik (değişmezlik sürekliliği) olarak algılanan Tarihin ve Kültürün, kendi kurtuluş beklentisine kendisinin sahip çıkması gerektiğini düşünebilen insanlar durumuna geldiğimiz an, bir değişmezlik sürekliliği olmaktan çıkarak, yani bir Tarih'e dönüşmeye başlayacağı kritik zaman noktası.

Narcissism (narsisizm) : Aşırı öz-sevgisi; psikanalizde cinsel nesnenin kişinin öz-benliği olması durumu; psikoseksüel gelişmenin ön (erken) devresi. Kişide, sevgi objesinin kendi vücuduna yönelmesi, kendini sevmesi.

necrophilia (nekrofilya) : Ölü bedenlere karşı cinsel yönsemeli ilgi duyma; ölülere karşı şehvet duyma; bu amaçla tecavüzde bulunma eğilimi.

negativity (negativite) : Kültürde «homojenleştirmeye» dayanan modern toplumlarda buna karşı direnen öğe; bu öğenin eğilimi; «aynılığın» (sameness) bir kalıba döktüğü birimlerden farklı olan, «diğerliliği» (otherness) olan öğe; bu öğelerin eğilimi, niteliği; bu öğelerin oluşturduğu alan; verili toplumun yaşama üslûbuna karşı çıkan yaşama üslûbuna sahip kesimler; eleştirel kesim.

Nemesis: Eski Greklerin öç alma ve cezalandırma Tanrıçası.

Nevroz: Sinirce; sinir sisteminde işlevsel bozukluk durumunda ortaya çıkan ruhsal rahatsızlık.

nörotik: sinirceli, evhamlı, fazla duyarlı ve huzursuz.

non-identity (benzemezlik) : modern toplumun herşeyin birbiriyle eşitlenmiş (biribiriyle değiştirilebilir) sayıldığı kültür yaşamında bu durumun dışında kalan, benzemezlik (özdeleşme dışı kalma) özelliği taşıyan kültürel birimlerin özelliği.

non-social (toplumsallaşmaz) : Belirli bir toplum içindeki toplumsal ilişkilere karşı eleştirisi olduğu için değil, toplum içinde yaşamaya yatkınlık kazanamayacak kadar bencilleşmiş, ruhsal sarsıntı geçirmiş, toplum yaşamından umudunu kesmiş, insanlara güveni kalmamış kişi olduğu için toplum yaşamına karşıt kişi, tip. Toplumsal yaşamda bütün insanları kendisi için ya «av», ya da kendisini avlayacak olan birer «avcı» olarak görebilen, toplum yaşamına elverişsiz marazi kişilik. («Kovboy» tipi/bireysel başkaldırıcı tip/nihilist/ Hitchcock'un tipleri, vb.)

a-social (toplumsallaşma-dışı) : **belirli bir toplum biçiminin** yaşama üslûbuna ve bu **belirli toplumun** insan ilişkileri sisteminin gereklerine göre işletilen toplumsallaştırmasına (sosyalizasyonuna) eleştirici bir tutumla bakabildiği için **o toplumun** değer ve normlarına karşı çıkan ve **o toplumla** uyuşmayan kişi. (Çağlarının egemen anlayışlarını aşabilen; kendi zamanlarının bilim anlayışındaki geçerli paradigmaların gerçekliği açıklamakta insan zihnine engel olmaya başladığını görerek yeni paradigmalar etrafında kapsamlı yeni açıklamalar getirebilen kişi. Sanatta, insan'ın yaşama ve insan ilişkilerine yeni bir gözle bakabilmesini kolaylaştıran yeni anlatımların öncülüğünü yapabilen kişi. Belirli bir toplumun içinde yaşarken, onun «harcı âlem» değer ve normlarına karşı eleştirel bir tutum takınabilen; fakat, insan'a ve toplum halinde yaşamaya kategorik olarak husumet duymayan kişi.)

neurotic motivation (nörotik motivasyon) : kökeninde nörotik bir evhamın, fazla duyarlılığın, sinir bozukluğunun bulunduğu motivasyon.

obsessional : Sürekli kısıtlanmışlık ve endişe içinde kalma durumu yaratan nitelikte. Saçma olduğunu bildiği hâlde kişinin zihninde parazit ve takınak fikirlere sahip olması. Kimi durumlarda bu düşüncelerin eyleme dönüşebilmesi. Örneğin, havagazı musluğunun kapalı olup olmadığını saatlerce yokladığı hâlde yine de kuşkusundan kurtulamaması.

Oedipal intikamcılar : Baba ile cinsel rekâbete girişmeye kalkışan (başlayan) çocuğa, bu rekâbetin ne denli ağır maliyetleri gerektireceğini göstererek onu yeniden içindeki cinsel dürtüleri baskılamaya yönelten toplumsallaştırma (sosyalizasyon) kurumları, ya da bu kurumlarda rol yüklenen kişiler (babanın kendisi, öğretmen, rahip, yöneticiler, toplumsal sistemin kendisi, kendi yaptırımları).

Orgiastic ikame : kural dinlemez cinsel taşkınlık âlemleri ve sefahat cünbüşcülüğünün yerine konulmuş bazı eğlence türleri.

otherness (diğerlik) : Aşırı homojenleştirime dayanan modern toplumlarda buna karşı direnen ve diğerliği (başkalığı) olan öğenin niteliği; bu özelliğe sahip kültürel birimler ve öğelerin başat kültürün kalıplarının dışındaki özelliği.

Oral Kuram : Çocuklukta altı aylıktan onsekiz aylığa kadarki devrede ilkel parmak emme ya da herhangi birşeyi ağzına götürme eylemi, eğilimi.

parade (resmi geçit) : Hollandalı kültür tarihçisi Johan Huizinga'ya göre, eşit, özgür ve bilinçli olan; ayrıca, kendini insan olarak yüceltecek edimler için serbest zamanı ve bu edimlerin ne olması gerektiği konusunda bilgisi, beğenisi ve insanal varlığını değerlendirme yeteneği bulunan insanların diledikleri zaman, diledikleri kurallara göre katılabilecekleri «oyun» biçimindeki yaşamın sona ermesinden sonra ortaya çıkan «olgun oyun» formlarından biri, Totaliterci yönetimlerde ise, tam anlamıyla bir «çocuklaştırma» mekanizması, ya da, aracı oluyor bu resmi geçitler, Huizinga'ya göre.

Paradigma : Bilimlerde, eğer belirli ve aynı bilimin alanındaki paradigma anlamında ise, o bilim alanındaki kuramların; genel olarak, bir çağın, bir dönemin bilim anlayışındaki anlamında ise, tüm bilim alanlarındaki kuramların da üstünde sayılan ve zamanın, dönemin

kendisinin insan ve insanın dış gerçekliği arasındaki etkileşim sorununa ilişkin genel kuramı (açıklama biçimi). Bir tek bilim alanındaki **paradigma** olarak ise, o çağda, o dönemde o bilim alanının kendi konusu ile etkileşimindeki rehber, ana kuramı. Örneğin, Ortaçağdaki «Evren'in merkezi insandır» paradigması; astronomi de buna koşut «evrenin merkezinde dünya vardır» paradigması.

paranoya: Evhamlı delilik. Sistemli ve ısrarlı bir biçimde kendinde haşmet ve azamet gören; tersi durumda ise, sürekli ve sistemli kendisini takibata uğramış, cezalandırılmak üzere olan biri gibi zanneden; kimi zaman ise hallüsinasyon geçiren hastalardaki durum. Bir tür psikoz. Hezeyan. Aşırı gurur, alınganlık, kuşkululuk olarak kendini belli eder.

parodi: Bir edebiyat eserinin gülünçlü bir biçimde taklidi; ya da, müzikte bilinen bir parçanın gülünçlü bir biçimde taklidi; hezel, ya da hezl. Çoğul olarak **hezliyat**. Şakalar, latifeler anlamında.

paternalistic mentor: Çocuğun toplumsallaşımında «baba» rolünü gerçek babanın yerine yapan kişi (amca, öğretmen, usta, dede, sicil âmiri, denetleyici, başkaldırıcının en sonunda yenik düştüğü sinema filmlerindeki rejisör, hapishane kurumu, tımarhane, yatılı okul, merkeziyetçi ve seçkinci parti örgütü, ve **yargıçlar**).

Pleistocene: Pleistosen çağa ait. Yeryüzünden buzulların şimdiki kutuplara çekildiği, insan'ın ortaya çıktığı eskil çağların en sonuncusu; İnsan'lı dünyanın başlangıcına en yakın olan arkeolojik zaman dilimi.

Pop-morality: Geniş kesimlerde geçerli ahlâk; ahlâk anlayışı. Kısıtlı, çifte standartlı, sinik, frapan, kıskanımcı, maymun iştahlı, saldırgan, edilgin.

Prehistoric behemost: Tarih-öncesi ırksal (etnik) kapalı toplum. Modern çağda Almanya'daki Yahudilere karşı uygulanan ayrımcı politikanın yolaçtığı Yahudi alt sınıflarının yoksul, tecritlenmiş, horlanmışlık içindeki hayatı.

Premature: Doğal olgunlaşma süresini tamamlamamış; olgunlaşamamış.

Primal scene: Çocukluğun ilk yıllarında ana-babasının yatak odası yaşamına raslantı sonucu tanık olan çocuğun cinselliği itişme kakışma ya da bir şiddet biçimi gibi algılamasına yolaçan, ilk çocukluktaki yaşam-deneyimi (life experience).

Primitive: İlkel, kaba-saba, rafineleşmemiş.

Promethean Kişilik: İnsanın bilgilenme eğilimini temsil eden; Grek mitolojisindeki Prometheus'un yaptığı gibi korkusuzluğu, herkesin önünde giden düşünürlüğü ve yaratıcılığı ile insanlığın önünü açan kişilik. Prometheus, bilindiği gibi, insanlığa ateşi kullanmayı öğreten Titan'dır. Cennetten çaldığı ateşle insanlara iyilik etmiştir. Bu nedenle Zeus tarafından cezalandırılmış; bir kayaya zincire vurulmuştur. Her gün bir akbaba gelir ciğerlerini parçalar, yer. Geceleri ciğerleri yeniden oluşur. Ertesi sabah akbaba gelip yeniden ona acı versin diye...

Prospero: Shakespeare'in **Fırtına** adlı tiyatro eserindeki karakterlerden biri. Tahttan zorla indirilen Milano Düküdür. Kızı Miranda ile birlikte zorla oturmaya mecbur edildiği adadayken sihirli bir fırtına koparır. Açık denizlerdeki gemide yolculuk yapan, kendisini tahttan indirenlerin gemisinin kayalarda parçalanmasına neden olur. Onları kendisinden yardım istemeye mecbur bırakır.

Rank paranoia: Bir seri olarak düzenlenmiş ilişkiler destesindeki konumunun geleceği hakkında kuşku duyma biçiminde görünürleşen paranoya türü.

Reaktif gereksinmeler: Gerçekte o zamana dek bir gereksinme duymadığımız şeylere karşı, bizim dışımızdan düzenlenen yeni gereksinim yaratıcı uyarılara yanıt olarak ve o uyarı ile karşılaştıktan sonra günümüzün toplumlarında insanın gereksinmelerinden çoğu bu niteliktedir. İnsanın kendinden, kendi ölçülerine, kendi anlayışına bağlı olarak ortaya çıkan gereksinmeler azalmaktadır. Bunun yerine, «tüketim ideolojisinin» yaygın olduğu bir topluma geçildikçe, insanlar endüstrinin belirlediği gereksinmelere sahip olmaya başlamaktadırlar. Bu değişime, kuru soğan yerine, paketlenmiş soğan tozu gereksinimi örnek verilebilir. Yaşamın koşulları değiştiği için, bu örnekte endüstri yeni bir kâr alanı bulmakta; yeni yaşam koşulları yüzünden bu yeni gereksinmeye yatkınlaşmış bulunan halk bu yeni gereksinmeyi kabullenmektedir. Fakat bu iş herzaman bu denli «masum» niyetlerle olmayabilmektedir. Örneğin, «seçkin» görünmek; seksapelli görünmek; «başarılı» görünmek gibi yapay değerler aşıldıktan sonra, giyinmenin, cilt temizliği ve bakımının, çeşitli diğer gereksinmelerin bu yeni değerlere bağlı yeni reaktif gereksinmelere dönüştürülmesi.

Reaktif gereksinmelerin en önemli yanı, bunların benimsetilmesinde en etkin yolun, bu tür gereksinmelere açılmamızı sağlayacak yapay değerlere dayanan bir **yaşama üslûbunun** benimsetilmesi oluşudur. Başka bir önemli yanı da, bu tür gereksinmeler bir kez benimsenince, bunlara alışan kişinin, bu yapay gereksinmelere rasyonellik kazandıran yaşama üslûbuna karşı eleştirel bir tavır takınmalarını güçleştirmekte oluşudur. Bunun bir diğer anlamı ise, bu tür bir yaşama üslûbunun benimsenmesinin, en temelde, belirli insanlar arası ilişkiler biçiminin benimsenmesi olmaktadır.

Bu sorun üzerindeki son tartışmalarda belirtilen bir nokta da, emeğin üretkenliği üzerinde uygulanan kısıtlamaların kaldırılmasını sağlayacak olan tüm değişmeler birgün gerçekleştirilmiş olsa bile, emeğin özgürleşiminin (insan'ın kendi potansiyelliklerini sınırsızca gerçekleştirebilmiş insan durumuna erişmesinin) yalnızca maddi üretkenlik artışı ile sağlanamayacağıdır. Bunun için, değerlere ilişkin **tüketim biçiminin** ve bunun da temelindeki **gereksinmeler ideolojisinin** de değiştirilmesi gerektiğidir. Bu görüşteki kimi yazarlara göre, bunlar yapılmadıkça, emek biçimlerindeki değişimlere rağmen, emeğin sömürüsü sürüp gidecektir. / Bu konuda, bk.: Robert D'Amico, «Desire and the Commodity Form,» **Telos**, 35 (Bahar 1978), ss.88-122. /

Reel-toplum: Verili toplum, varolan toplum. İnsan olarak daha iyisini kurabilecek olduğumuz, ya da kuramayacak olduğumuz toplum olarak bakmayıp, «orta da», «varolan toplum» diye baktığımız **toplum**. Daha iyi bir toplum tasarlayabilmemiz; bu tasarladığımız daha iyi toplumu gerçekleştirebilmek için düşünebilmemiz ve eylemde bulunabilmemiz için gerekli olan yaşamımızı sürdürmek için içinde yeralmamız, içinde «ekmek kazanmamız,» küçük ve gündelik mutluluklar arayıp bulmamız gereken reel-yaşam alanı. Bunun içinde yeralmadan, daha iyi bir topluma erişmemizin olanaksızlığını belirten Walter Benjamin, **Tarih Felsefesi Üzerine Tezler'de**, «yitirilenleri, ancak, tam da onları yitirdiğimiz yerde bulabiliriz» diyor.

Regresyon serumu: Ergenlik dönemine geçmekte olan çocuğa, içinde bulunduğu primitif saldırganlık duygularını (içgüdülerini) bastırmak için psikiyatrisin kimi zaman verdiği bir serum. Cinsel baskılanmaya direnen

libidoyu, insan fizyolojisine yapılan kimyasal müdahale ile, «teskin etmeye (ölgünleştirmeye) yarayan bir serum.

Reincarnation: ölümden sonra Ruh'un başka bir bedene girerek yaşamını sürdürmesi (inancı).

Repressed Viktorian Kişilik: (Baskılanmış Viktoryen kişilik) İngiliz toplumunda sanayi kapitalizminin kendi üst yapısını kurmaya başladığı döneme denk gelen Kraliçe Victoria (tahtaki süresi 1837-1901) zamanındaki yükselen burjuvazinin üyeleri arasında görülen yaygın tipteki kişilik yapısı. Kendisinde fazileti temsil ettiğine inanan, taassup sahibi, kendi değerleri konusunda oldukça yantutar, saygınlık meraklısı, hırslı, toplumda yukarlarda yeralmak için başka insanlara karşı acımasız ve küçümseyici.

Bu tipin «bilimdamı» olmuşu için Dr. Jekyl/Mr. Hyde ikilisine; ozamanın «playboy» olmaya eğilimli «şövalye ruhlu» burjuvası için de, bir yandan Hindistan'daki «ilkellerin» elinden kadın kurtaran, bir yandan da yolculuğa çıkarken evindeki havagazı lambasını yanık bıraktığı için uşağını havagazı parasını maaşından keserek cezalandıracağını (bunu biraz da, hayatın her alanda rasyonelleştirilmesi gerektiğine olan inancı yüzünden yapmaktadır) ikide bir söyleyen, Jules Verne'nin **Seksen Günde Devriâlem**'indeki genç burjuva tipine bakılabilir. Soyluluğa özentili burjuvaların bu «kadınsız» klüplere üye olmaktaki heyecanı; bu klüplere «para» işlerinin önde gelmesi; yarışmacılık tutkusunun serbest zaman etkinliklerine de yansımaya başlamış olması; burjuvazinin emekçi ve işçi kesim ve sınıflarına, gündelik hayatları içindeki olağan insanlara karşı horlayıcı tutumunun görülmesi açısından da ilginç Jules Verne'in bu kitabı. Jules Verne'de, serüvencinin, öykünün sonunda, kurtardığı kadınla evlendiğini belirtelim.

return of the repressed: baskılanarak bilinçaltına itilmiş güdülerimizin, toplumsallaşma sağlayıcı güclerin etkinliğinin ya da gençliğin kalmadığı anlarda, ya da toplumsallaşma ile benimsetilmek istenen değer ve normlara karşı eleştirel bir tutum takınılmaya başlandığında bu güdülerimizin ve bunların canlı tuttuğu isteklerimizin yeniden bilinçüstüne çıkması, çıkmak istemesi. Bunun önce rüyâlarda baslaması, giderek, gündüz yaşamımızda reel-hayatı sürdürdüğümüz sırada bile gördüğümüz, yaşadığımız «fantazya-

larda» kendini ortaya vurması. En son durumda ise, açıkça beklenmedik anlarda, davranışlarımızda kendini dışa vurması.

Çalışmamızdaki anlamı ise, daha çok, gündelik yaşamda «düz bir dille» söylenemeyen, dile getirilemeyen «karşı-kültür» söylemlerinin sinemadaki korku türünde, dehşet filmlerinde, özellikle bazı türleriyle «underground» sinemada fantazya görünümü içinde işlenmesi, seyirci bulması, ticari yönden başarılı olabilmesi anlamında kullanılmaktadır.

ritüel : dinsel nitelikte tören, törensi toplantı, ayin, ayine ait, ayin kitabı, âdetlere ait olan tarzda. Komünal yaşamda topluluğun Doğa üzerindeki etkinliğini arttırabilmek için; Modern toplum yaşamında ise, dış gerçekliğin algılanması çağdaş mitolojilere dayandığı için, bu toplumlarda insanın hayatın görünen halinden kazanılmış optik bellek tortularının oluşumunda önemli yeri olan ikonlara etkinlik kazandırmakta; toplum üyelerine, aynı toplumun eşit, benzer, ortaklaşa duygulara sahip kişiler oldukları yolunda aldanım oluşturucu algılamada bulunma kolaylığı sağlamaktadır. Bu aldanım, gerçekte, eşitsizliğe dayanan bir toplum yaşamına katılımın yarattığı «acıları» hafifletmektedir. Sistemin «etkinliğini» arttırmak, ya da sürdürmek için bugünkü toplumlarda da ritüeller, bu nedenle, son derece önemli rol yüklenmiş bulunmaktadır. İkonlar, ritüeller ve mitolojik idrak üçlüsü bugün de reel-bilincin saçayaklarıdır.

Sado-mazoşizm : kendi cinsiyetinden ya da karşı cinsiyetten kişilere acı çektirmekten, kötü davranmaktan cinsel doyum sağlamak diyebileceğimiz sadizm ile; şiddeti ve acı çektirmeyi kendisi eliyle ya da başkasının eliyle kendisi üzerinde uygulamaktan zevk ve doyum elde etme alışkanlığı diyebileceğimiz mazoşizmin aynı anda, birlikte eğilimler olarak taşınılması. Genellikle, reel-yaşamında edilginleşmiş, kendi geleceğini tapındığı bir **Führer-elite**'in eline bırakmış oluşturmayı kişiler erek edinmiş totaliterci ve kitleleştirici siyasal hareketlerin üyelerinde zulüm tutkunluğu olarak göstermektedir.

Sam Peckinpach : Doğumu 1926. Amerikalı bir film yönetmeni. Tiyatroculuktan sinemaya geçmiştir. Don Siegel'in **Beden Kemiricilerin İstilâsı** filminin metin yazarıdır. Geçmiş döneme özlemci bir seri kovboy filmleri yapmıştır: **Gunsmoke, The Westerner, The Rifleman, Ride the High Country, Deadly Companions, Guns in the Afternoon**, vb., gibi.

1970'de, bunlardan sonraki filmi olan **The Ballad of the Cable Hogue**'da çağdaş teknolojinin ve tarihin gelişmeleri karşısında serüvenci ergil, kendi kurallarını kendisi koyan ve özgür kovboyların dünyasının bitişinin ağıtını yapmıştır.
Radikal sağcı (tutucu) bir görüşe sahip olduğu için, modernleşme süreci karşısında anlamlı bir eleştiri getirmek yerine, nihilist, sadistik şiddet sahneleri ile dolu filmler de yapmıştır. 1971'de İngiltere'de çevirdiği **Straw Dogs** bunun örneğidir. 1972'deki filmi **Junior Bonner**'de ise çağdaş toplumdaki rodeo rezaletini anlatarak kovboy yeteneklerinin yeni işlevlerinin nasıl kovboyluk geleneğinin inkârı anlamına geldiğini göstermeye çalışmıştır. Daha sonra, **Pat Garret ve Billy the Kid** filmi ile (1973) kovboylar dünyasındaki yarımitolojik tiplerin psikolojik yanı üzerinde durmuştur. Yönetmen olarak, nostaljik, şiddet yanlısı, hülyacı bir kişiliği olduğu söylenebilir.

Semptom panoplisi: Ruh hastalıklarında hastanın kendisinin dile getirdiği şikayetlerinin (öznel hastalık belirtilerini), ya da hastalığın nesnel belirtilerini ifade eden, bunları biraraya getiren topluntu, belirtiler topluntusu.

Sam Spade: **The Maltese Falcon**'da Humphrey Bogart'ın canlandırdığı, özel dedektif tipi. 1941 yapımı bu dedektif filminde Bogart'ın bu tür filmlerdeki tipi olgunlaşma noktasına erişmiş; klâsik Bogart rollerinin başlangıcı olmuştur. Alışılmış toplum yaşamının dışında duran, huzursuz ve hırçın, çoğunluğun değer ve standartlarını kabullenemeyen, fakat kişisel bir şeref ve namus anlayışına sahip, son derece hisli, duygulu bir başkaldırıcı tiptir. Daha sonra, **Kazablanca** filmiyle birlikte, **romantik kahraman** tipine evrimlenmiştir. 1945 ve 1946 yapımı **To Have and Have Not**'da ve **The Big Sleep**'de ise **anti-hero** bir tipe, toplum-dışı bir tipe (outsider) dönüşmüştür. Bu son evrimde kahramanın cinsel çekiciliği nükte ve latifelerle yaşanan bir cinsellik boyutuna inmiştir. Sinemada, modern toplumun «bireyliği» olanaksızlaştırıcı eğilimlerine karşı bireysel başkaldırı biçiminde sürdürülen protestocu geleneğinin son «nezih» ürünleri olmuştur bunlar.

Satir: Hiciv, yergi, hezel. Komedyada ezilenden, zulüm görenden yana, düzen karşıtı bir öğe olarak veraldığında komedyayı toplumsal protestonun sövleminde işlev edinmeye yöneltiyor. Hicvin söz oyunlarından (cinastan da) yararlanarak yapılan biçimi olan **irony**

ile birlikte (ya da ayrı ayrı) yeraldıklarında komediyi eleştirel düzeye eriştiren öğe oluyor. Satirden ve ironiden yoksun bir komedya, egemen insan/bağımlı insan ilişkilerine dayanan toplumsal yaşam biçimlerinde ezilenleri ve mazlumları aptal, beceriksiz, hastalıklı tipler olarak gösteren bir «düzen içi» komedya olarak kalmaktadır. Eleştirel komedya örneği olarak eski Yunan tiyatrosundan Aristofanes'in komedileri, Shakespeare'in komedileri, opera-komiğin 16. ve 17. Yüzyıldaki durumu örnek gösterilebilir. 19. Yüzyılın bulvar komedileri, operetler, revüler ise «şaklabanlık» ve «düşkün insanla alay etme» gibi düzen içi iletisi ağır basan komedilere örnek verilebilir.

Düzen-içi iletisi ağır basan komedyalarda seyirciye **gülmesi için** çizilip sunulan tipler, gerçekte, seyirci kitlesinin arasında çoğunluğu oluşturan **olağan insancıkların** benzeri denecek kadar hayattan, onların arasından alınıp «sahnede» canlandırılan tiplerdir. Seyirci bunların sahnede dayak yemelerine, hakarete uğramalarına, ahmaklıklarına, ezilmişlik ve şaşkınlıklarına bakıp gülmeye özendirilir, koşullandırılır. Sinema ve televizyon filmlerinde de aynı durum sözkonusudur. Bazı yazarlar, bunun olumlu etkileri olacağını savunmaktadırlar. Kendilerine benzeyen tiplere **gülerken** seyircinin onlar gibi olmamaya özendirilmekte olduğunu ileri süren bu yazarların görüşüne katılmak zordur. «Mr. Bigot araştırması» denen bir kitle iletişimi araştırmasına dayanarak söyleyebiliriz ki, seyirci kendisini hiçbir zaman sahnedeki, çizgi romandaki, filmdeki gülünçleştirilen tiplerle özdeleştirilen tiplerle özdeleştirmemektedir. Bu nedenle, programdaki ya da filmdeki, sahnedeki tipe yöneltilen eleştirilerden (!) kendine «ders» çıkarmamaktadır. Onlara gülmekle, kendisinden çok daha aptal, beceriksiz, ezilmiş, çaresiz, basit, sıradan insan saydığı kendi gibi insanlara husumet duymayı öğrenmektedir. Sonuçta ise, kendi toplumsal konumundaki insanlara karşıtlık duyguları pekiştirilmiş olmakta; reel-toplumun yarattığı yalnızlığı arttırılmış olmaktadır. Özellikle, alt-kesimlerin başta gelen eğlencesi olan TV izleyiciliğinde bu tür komediler üzerinde durulması gereken en insan onuruna aykırı program türüdür. Çok da yaygındır.

Eski komedyalardaki «soytarı» ya da «deli» tiplerinin gülünçleştirilmiş görünümleri ise, çoğunlukla, baskıcı dönemlerin tiyatrocusu için örtük bir protesto-

cu söylem biçimi olmuştur. Bunları düzen-içi söylemi olan bugünkü bulvar komedileriyle, TV komedileriyle bir tutmak yanlış olacaktır. «Soytarı» kendini gülünçleştirilmiş görünümünün ardına çekmiştir; ama, çağına, dönemine, yaşadığı topluma, egamenlere eleştiri yöneltmekten vazgeçmemiş, tam olarak boyun eğmemiş bir insandır. Çoğunluğun alçak sesle dile getirdiği toplumsal eleştirilerine, sahnedeki gülünçleşimi bahasına aldığı «izinle,» yüksek sesle «tercüman» olan «bireydir.» Aynı şekilde, «deli» tipleri de oyun yazarının bu amaçla kullandığı eleştirel söylem araçlarıdır. «Soytarı» ve «deli» tipleri, düzen-içi iletisi ağır basmayan; insana daha iyi bir insanal varoluşa erişmesi için özenç ve umut aşılayan komedyalarda, insanlara doğru ve onurlu bir varoluşa varmaları için kendilerini gülünçleştiren tiplerdir. Düzen-içi iletisi ağır basan günümüzün eğlence endüstrisinin ürettiği komedilerde ise, soytarı ya, akıl hastasına (paranoid şizofrene) döndürülmek istenen, reel-toplumun karşısında bir başına, yalnız ve korkuları içinde çaresiz bırakılmakta olan çağdaş «kitle toplumu» insanıdır, insan'dır. Bu kesimlerin bu tür komedileri «tutması» ise, tıpkı «şiddet» filmlerinin «tutması» gibi, çok daha önemli ve «tehlikeli» bir yeni durumdur.

Siegfried : Alman (Cermen) efsanelerinde, Nibelungen şarkılarındaki kahraman. Siegfried, Norman kavmine ait Volsunga Saga'daki kahraman Sigurd'un Cermenleşmişidir. Babası Siegmund'dur. Volsunga Saga'daki Sigurd'un babası da, aynı şekilde, Sigmund'dur. Richard Wagner'in romantik ve doğalcı müzik anlayışı içinde bestelediği Nibelung Zincirinde de yeralmış figürlerdir. Sigurd ve Sigmund efsanesinin Normanlardaki kolundan; Siegfried ve Sigmund ise Tötonlardaki versiyonundandır. Olağanüstü güç ve cesarete sahip biridir Siegfried (ve Sigurd). Ejderhanın elinden masum kadınları kurtarmak, kötülerle bir başına savaşmak gibi, ölüp ölüp dirilmek gibi özellikleriyle tipik bir «şövalye» öyküsü öncüsü tip de sayılabilir. Merovenjler'de de sözlü edebiyatta yeralmıştır bu öyküler.

steril conformism : dışardan gelecek etkilemelere karşı mutlak bir biçimde korunma altına alınmış bir uyumculuk.

submissive fantasyası : Boyuneğimci fantazya. Kişiyi, varlığını sürdürmek için, kendisinin dışından konulmuş kurallara boyun eğmeye yönelten edilginleştirici fantazya türü. Libidinal enerjinin dış gerçekliğe yönelmeyip

kendi kabuğuna çekilmesine; kişiyi, varolan toplum yaşamı içinde gerçekleştiremediği istek ve beklentilerini düzen-içi düşlerde gerçekleşebilecek şeyler gibi görmeye yöneltici fantazya türü.

Super Ego: Üst-ben. Toplumsallaşmış insan'daki «kişilik». Toplumsal değer ve normları içinde yaşanılan toplumun gösterdiği biçimde benimseyen insanın toplumsallaşma ile eldedeceği «kişiliği».

Styx Irmağı: Eski Grek mitolojisinde Cehennemde bir ırmak. **Hades**'i çevreleyen beş ırmaktan biri olan **Nefret Irmağı**.

Symbiosis: Ana ile oğul arasında olduğu gibi, kadının çocuğu olduğu için ana, çocuğun ise anası olduğu için çocuk olabildiği (daha doğrusu, **ana** diyebileceğimiz bir varoluş biçimi, ya da **çocuk** diyebileceğimiz bir özel insanal varoluş biçimi kazanabildiği) birlikte varoluş kazanma ilişkisi, içinde bulunma durumu.

Übermensch (üstüninsan): Almanca üstün-**insan**, İngilizce **superman**, Nietzsche'ci felsefede **üstün-insan doktrini** olarak taşıdığı anlam ise, sıradan (alelade) insanlardan kendini seçkinleştirecek güce, düşünsel yeteneğe, uymazcılığa, seçkincilik eğilimine, sıradan ve olağan olan her şeyden kendini uzak tutma erdemine (!) sahip kişilerin önderliğinde insanlığın bugünkü durumundan kurtulabileceğini savunan bir görüş olmaktadır. Dolaysız bir biçimde olmamakla birlikte, bu doktrinle ırkçı ve **Führer-elite**'ci saldırgan Nasyonal Sosyalizm doktrini arasında felsefi bir ortaklık vardır.

Nietzsche'nin (1844-1900) yazılarında açıkça, **devlete** ve devlete inananlara karşı olumsuz sözler ettiği doğrudur. Fakat Nietzsche'nin bu sözlerinde karşı olduğu, genellikle, demokratik bir taban oluşturmaya yönelmiş bulunan (burjuva egemenliği altına geçmeye başlamış bulunan) ondokuzuncu yüzyıl Alman devletleridir. Burjuvaların, hatta, giderek, küçük burjuvazinin ve sıradan insanların siyasal düzeyde **katılmaya** başladığı devlet yaşamıdır Nietzsche'nin bu yazılarında karşıtlık duyduğu.

Sıradan insanlara, devlete ve toplum yaşamına duyduğu genel plandaki karşıtlık ise, kişiyi bağımlaştıran, onun insanal potansiyelliklerinin realize edilmesini önleyen uygarlaşma sürecine bir tepkidir. Haklı yanları vardır. Fakat önerdiği çözüm, insanı bireyleşmekten ve **üstün-insan** (reel-insan'ı aşabilmiş, tüm insanal potansiyelliklerini realize edebilmiş insan) durumuna evrimlenmekten alakoyan uygarlaşma süreci-

nin doğru bir irdelenimine dayanmamaktadır. Bireysel bir direnme, bireysel bir başkaldırma ve toplum yaşamına katılmayı reddediştir önerdiği çözüm. Bu ise, **narcisistic** bir içe-kapanıştır. İnsan'ın yitirdiği «tümlüklü-insan» olabilme olanağını yeniden elde edebilmesi, onun bu olanağı **yitirdiği yerdeki**, yani verili toplum içindeki **etkinlikleriyle** olanaklıdır. Bu etkinliklerinin başta geleni ise, verili toplumun ve verili toplumu oluşturmuş bulunan uygarlaşma sürecinin (Tarihin) işleyişini analitik düzeyde irdeleyip açıklığa kavuşturmak olmak gerekmektedir.

Nietzsche ise, bireysel başkaldırıya çağırdığı 19. Yüzyıl insanını, onun toplumsal gerçekliğini anlayıp açıklayabileceği bir bilgilenme/ilgilenme yöntemi geliştirmediği, önermediği için, bireysel başkaldırıya geçen, faakt kısa süre sonra «dünyanın» böyle bireysel başkaldırılarla düzeltilemediğini görünce, **âsi birbaşınalığı ve tecritlenmişliği** içinde reel-dünyadan korkuya kapılan insanların, estetize edilmiş görünümü yüzünden köleleştirici/sürüleştirici kuruluş ve örgütleşim yapıları farkedilemeyen **seçkinci** siyasal hareketlerin siyaset materyali derecesine düşürülmelerine **kuramsal bir nitelikte** katkıda bulunmuştur.

Nietzsche'nin **übermensch** doktrininin 19. Yüzyıl modernleşmesine karşı olumlu ve özgürleşimci bir bireylik doktrini olduğunu savunabilmek için, modern topluma geçişten sonra **bireyleşebilme sorununun çözümünün**, artık, varolan toplumun aşılması ile olanaklı kılınabileceğini gözardı etmemek gerekmektedir.

Böyle bir erek dışlanarak gerçekleştirilebilecek **bireyleşebilme** biçimi ise, yabancılaşma olgusunun sona erdirilmesinden sonra erişilebilecek olan **verili toplumdan edindiğimiz yabancılaşmış insan kişiliğimizden azâd olmamız durumundaki gerçek bireyleşmemiz (emancipation from the self)** değildir.

Düpedüz, ve yalnızca, **verili topluma uyumlanmış olmamızın ürünü kişiliğimize serbesti istenmesi** olan **liberation for the self** durumudur. Daha açık bir anlatımla, verili topluma uyumlanmamızdaki yetersizliklerimize karşı toplumun egemen kültüründen hoşgörü (normalization) istememiz ve elde etmemizdir. **Emancipation for the self**'in ereği yabancılaşmadan azâd olmuş insan durumuna yükselmemizdir. **Liberation for the self**'in ereği ise, yabancılaşmaya dayanan varolan toplumun başat (egemen) kültürünü benimsememizdeki yetersizliklerimizin (onun davranış

normlarına yeterince uyamamamızın) sonucu olan **eroinman olma, serkeş olma,** eşcinsel olma, vb. gibi durum ve davranış bozukluklarımızın hoşgörü ile karşılanmasıdır. Modern toplumlar, bu ikinci türden **bireyleşme** isteklerinin kendileri için ciddi bir sorun oluşturmadığını anlamış bulunmaktadırlar. Hatta, denebilir ki, aşırı homojenleştirme nedeniyle, yaşamın gitgide azalan otantik ve spontone yaşam görünümünü dengelemek açısından düzenin işine yaramakta; bir tür **yapay-negativite** oluşturarak, aşırı homojenleştirime duyulabilecek tepkilerin hızlandırabileceği organik-muhalefet oluşturma sürecinin işlerlik kazanmasını zamanca ertelemeye araç olmaktadırlar.

Thanatophobia : Had safhada ölüm korkusu. Marazi ölüm korkusu.

Thanatomania : Başkasını öldürme (homicide), ya da kendini öldürme (suicide) manisi. Öldürme meftuniyet; ölüm tutkunluğu.

Thanatos : Ölüm ya da Ölüm Tanrısı. Grek dili ve mitolojisinden gelen kavramlar. Freud'cu açıklamada ise, **eros**'un zıttı olan güdümüz. Yaratıcılık eğilimimizin yanısıra, öldürücü olan eğilimlerimizin de bulunduğu yolundaki sav içinde geçen ölüm güdümüz.

Techitalk : Bilim-kurgu «jargonundan» bir kelime. Teknikçilerin diliyle (onların jargonu ve biçemi ile) konuşmak; bu tür konuşma biçimi.

Virli art : Fiziksel ve cinsel yönden güçlü, erkeksi. Kaba **masculinity** görünümü taşıyan sanat. 19. Yüzyıl sonlarına doğru, egemen insan/bağımlı insan ilişkisinin iyice örgün bir duruma gelmesinden itibaren «sızlanmacı» **sentimental edebiyatın** aldanımı da yetersiz kalmaya başladığında ortaya çıkan **naturalist realizm** akımındaki yaygın sanat anlayışı. Bir tür realizm de diyebileceğimiz bu sanat anlayışına göre güçlü, erkeksi ve doğal güdülerine göre yaşayan insan haklı ve doğru insandır, idealdir. Bu sanat anlayışını yansıtan edebiyatta kadın olumsuz nitelikleri ağır basan, sorunlar yaratan bir öğedir. Zamanla, erkeğin dünyasında kendisine yer bile verilmez olur. Erkek karakterler ise, **gang mentality** içinde yaşarlar.

Virility : Erkeksilik. Cinsel ve fiziksel anlamda ergil (manculine) bir görünüm içinde kalabilmek özelliği. Kaba ergilcilik. Güce tapınmacılığa varan eşitsizlığı, edilginleşmeyi yasal ve olağan saydırıcı algılama biçimi içindeki ideal, doğru, haklı, örnek alınması gereken **Birey**'e ait özellik. Toplumsal yaşam bireyleşmeyi ola-

naksızlaştırdıkça, 1870'lerden sonra ortaya çıkan, kaba **masculinity** tutkusundaki güçlü, haklı, ideal «kişi» anlayışına ait **erkeklik** niteliği, görünümü.

Der Volkische Beobahter: Hitler'in iktidar öncesinde çıkarmaya başladığı; iktidardan sonra da Nazi Almanyasının en etkin gazetesi durumuna getirdiği «Irkçı gözlemci» adlı gazete.

Yanlış-bilinç (false consciousnes): İnsanın dış gerçekliğini, özgür ve kendi toplumsal konumuna göre geliştirdiği algılamalarına göre değil; kendisinin dışında hazır bulduğu verili dış gerçekliği benimsemeye yönelik yanlış (çarpıtılmış) algılamalarla idrak etmesinden kaynaklanan bilinç biçimi. İnsanın, doğumuyla hazır bulduğu verili toplumdaki toplumsallaşma (socialization) sürecine göre kazandığı bilinçlilik biçimi. Verili toplumu nesnel bir olgu gibi kabul ettiren ve değişmez, değişmesine gerek olmayan tek dış gerçeklik biçimi olarak algılattıran bilinçlilik biçimi. Varoluşunun, oluşumunun, toplum yaşamında **benimsenmesinin nedeni** ise, çeşitli boyutları ile elealınması gereken tüm bir yabancılaşma olgusudur. Bu olgu ise, görünümü bakımından, üretim araçlarına sahip olan ve üretim araçlarına sahip olmayan kesimlerden olmakla; üretim işlemlerindeki konumu bakımından bazı insanların daha çok **denetleyici** konumunda, bazı insanların ise daha çok **denetlenen** konumunda bulunmasıyla; kültürel ve toplumsal yaşama etkin ya da edilgin katılma biçimleriyle katılan kesimlerden olmakla, vb., ilgili bir olgudur. Yabancılaşma olgusu, emeğin kendine yabancılaşarak nesneye dönüşmesinden itibaren değil; yabancılaşmış emek biçimi olan nesneler (değerler) üzerinde, emeğin kendisi dışındaki kişi ve kesimlerce temellükte bulunulmasından itibaren oluşmaktadır. Daha önce, yukarıda belirtilen etmenler ise, yabancılaşma olgusunun oluşumunu belirleyen etmenler değil; kendisi somut bir olgu olan yabancılaşmanın hissedilmesinin derecesini belirleyen etmenlerdir. Zihinsel emek ve bedensel emek ayırımı ile; kırsal kesimde yaşamak ve kentsel kesimde yaşayanlardan olmak da, toplumsal üretim sürecine olduğu kadar, toplumsal yaşama da **etkin** ya da **edilgin** katılma biçimlerinde katılmamızı belirleyen nedenlerdir.

Modern toplumlarda yanlış-bilincin yaygınlaşmasındaki etkenler ise, kapitalizmin sanayi kapitalizmi aşamasına varmasından sonra **mutlak yoksullaştırma** yerine **göreli yoksullaştırma** olgusunun başlaması; bu

sayede, **tüketimin demokratize edilmesi**; kendisi geliştikçe insanların insanal değerler açısından gelişmesine karşıtlık duymaya başlayan toplumsal sistem içinde, **tüketimin** yitirilen insanal değerleri telâfi edici aldanıma dönüşerek bir tüketim ideolojisine evrimlenmesi; modern toplumlardaki **insan** ve **insan** ilişkilerinin anonim kimlikli «kişiler» arası ilişkiler görünümü kazanması; bunun sayesinde, reel-konumundan duyum bulamayan insanların görünümlerini düzenleyerek (üst sınıf ve tabakalardan kişiler gibi giyinerek, «konuşarak,» onların yaşam biçimlerine öykünerek) asılsız kimlik ve statüler edinebilmeleri (ya da, **görünümün fetişleştirilmesi**); ve Kitle Kültürü olgusu içinde Eğlence ve Bilinç Endüstrisinin büyük ölçüde biçimlendirip belirleyebildiği kültürel beğeni, düşünsel kalıplandırma ve yaşama üslübu aracılığı ile işlerliğe kavuşturulan hegomanik ideolojinin kitle toplumu insanlarının da yeniden-üretiminde yeraldıkları süreçler içinde üretilmesi, yeniden-üretilmesi ve tüketilmesidir.

Yeoman: Bir soylunun, ya da kraliyet hanedanına mensub kişilerin hizmetinde çalışan kişi. Orta Çağ İngilteresinde çiftliği, küçük tarımsal arazisi olan **gentry**'den bir derece aşağı mertebedeki kesim ya da zümreden olan kimse. Zamanla, kendi toprağını işleten köylü durumuna gelecek olan **serf** ile köylülük statüsü arasında geçiş dönemi statüsündeki kırsal kesim insanı. 16. Yüzyıla doğru **yeoman**'ların bir kesimi, kırsal kesimde başlattıkları küçük ticaret erbablığı işini kentlerde sürdürmek amacıyla burçlara yerleşmeye başlamışlardır. Yeomanlar, eskiden beri ticaretle uğraşan kentlerdeki merkantil sınıf gibi üretimi rasyonelleştirecek yeni yeni önlemler alabilme bilgi, görenek ve gücüne sahip olmadıkları için, kapitalizmin gelişmesine koşut olarak, kentlerdeki tefecilerin ve tüccarın karşısında güçlenememişler, batmışlardır. Çoğunluğu kent proletaryasına dönüşmüştür. Bazı uzmanlar, Shakespeare'in soylular karşısındaki tutumunu incelerken, bu ünlü sanatçının soyluların durağan dünyasından yana olmadığını, «ufuktaki» kapitalist toplum yaşamını olumlu karşıladığını; fakat, bu arada merkantil kapitalizmin birçok yanlarını da eleştirdiğini belirtirken Shakespeare'in dedesinin ve babasının da yeomanlıktan kente gelmiş küçük ticaret erbabı olduklarını; babasının, birkaç çırpınmadan sonra, tefecilerin eliyle «batmasını» işaret etmektedirler.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 7

— Darko Suvin'e Göre Bilim-Kurgu Türü ve Bilişsel Yönden Gelişmemiş Fantazya Türleri 11
— Naturalistik ve Amprisistik Yazın ve Bilim-Kurgunun Farklılığı 18
— Yazında Kurgu Türleri 29
— Kurgu Türleri ve Seçebildikleri Zaman Tür ve Boyutları 31
— Zaman Bakımından Kurgu Türlerinin Konumları 33
— Korku Türü / Gotik Öyküler / Tekinsizlik Öyküleri 36
— Mitoloji ve Bilim Kurgu 38
— Bilim-Kurgu Eleştiriciliği Nasıl Yapılmalıdır 42
— Bilinenden Yola Çıkan Bilim-Kurgular ve Geçerlikteki Teolojiye Tutsak Oluşları 42
— Analojik Model ve Bilim-Kurgu Kılığında «Western» ya da Uzay Operası 44
— Bilim-Kurgu Eleştiriciliği, Ya da Bilim-Kurgu Poeitikası Üzerine 46
— Suvin'e Göre Mit ve Kurgu 49

SUNUM 57

I. «KORKU», ÇAĞDAŞ TOPLUM VE SİNEMA 59
— Niçin Sinemada 60
— Sinema ve Thanataphobia 66

— Bilginin Peşine Düştüğü Sırlarla Çocuğun Peşine Düştüğü Sırlar 80
— Frankestein'in Yaratılması 83
— Frankestein Kişiliği Üzerine Bazı Değerlendirmeler Ya Da Nörotik Yüksek Yargıç Örneği 89
— King Kong Ya Da «Yetişkin Yaşlarımızdaki Canavar» 93
— Direnmenin ve Toplumsal Muhalefetin Yanıltılma Araçları Olarak, King Kong, Azman Romeo, Düzene Direnen Doğal İnsan Üçlü Görünümü 99
— Drakula: Siyaset Düzeyindeki Müstebitten Total Kuruma Dönüşen, Çağdaş Topluma Kadar Evrimleşen Bir Öykü 106
— Korku Filmleri ve Bilim-Kurgu Türünde «Ölümcül Birleşme-Erime» İtilimi 118
— Tod Browning'in Drakula Filmini Çözümlemesi 123
— Yeni Koşullar ve Yeni Vampir Öykülerine ... 127
— «The Exorcist» : Popüler Moraliteye Göre Yaratılmış Yeni Vampir 128

II. BİLİM-KURGU VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİSİNDEKİ KAYDIRMACASI, «KÖTÜ ANA» YERİNE «ÇAĞDAŞ TEKNOLOJİ» 134

— Önümüzdeki Gelecek (The Shape of Things to Come) : Teknoloji, Totaliteryanizmin Ta Kendisidir 136
— Forbin Projesi : Siyasetçilerin ve Generallerin İradesini Aşan «Ruhsuz Akıl» 139
— Beden Kemiricilerinin İstilası 142
— 2001 Uzay Odyssey'si 150
— 2001'deki «İnançsız Entellektualizm»den Uzay Savaşlarına 157
— Yıldız Savaşları : Heroic, Nihilist, Anti-Modern 159
— Yıldız Savaşları'nın Dünyamıza Bakışı 165
— Bilim-Kurgu Türünün Yeniden Değerlendirilmesi 174

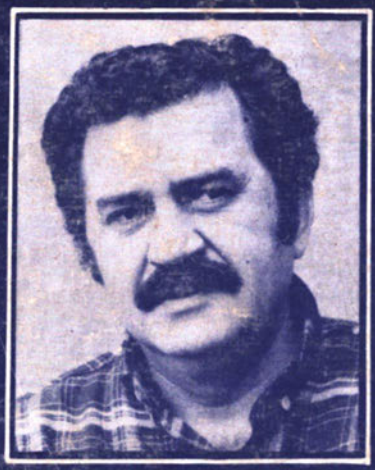
III. ADORNO VE HORKHEIMER'E GÖRE, MODERN TOPLUMDA ŞEYLEŞME (OBJECTIFICATION), ŞEYSELLEŞME (REIFICATION) VE KÜLTÜREL HEGEMONYANIN OLUŞUMUNDA TEKNOLOJİNİN YERİ 185
— Habermas'ın Görüşleri 202
— Walter Benjamin'in Görüşleri 209

IV. SONUÇ YERİNE: VOLTAIRE VE ROUSSEAU ARASINDAKİ TARTIŞMALAR, YA DA AYDINLANMA GELENEĞİNİN KENDİ İÇİNDE KIRILMASI 224
— Rousseau'nun Yaşamı 226

DİPNOTLAR 249

KAYNAKLAR 264

AÇIKLAMALI SÖZLÜK 271



"Yazar bu kitapta günümüzün toplum yaşamında "korkunun" ve "edilgenleştirilmiş düşlerin" yaygınlaşması olgusunu inceliyor. Bilim ve Teknolojinin insanın özgürleştirilmesi sorunu ile ilişkilerini kesmelerinden sonra, şimdi, korkularımızın nedeni olarak suçlanması üzerinde duruyor. Teknolojinin rasyonalitesinin, teknolojiyi kullanan ve belirleyen toplumsal egemenlik yapısından kaynaklandığını; bu nedenle, korkularımızın ve edilginleştirilmiş düşlerimizin gerçek nedeninin insanlar arasındaki ilişkilerin yabancılaşma olgusunu kendisine temel alışı olduğunu ileri sürüyor.
Düşlerimizi bile, bizi "uzak - olanın yakın, yakın - olanın uzak olduğu" bir dış gerçeklik içinde "yaşatan" Kitle İletişimi Araçlarından "aldığımız" günümüzde, bu sorunları düşlerin üreticileri, düşlerin pazarı, ve düşlerin tüketicileri açısından açıklayabilmek için, bütün bunlar arasındaki dolaylamayı sağlayan, bugünkü modern toplumlardaki yaşam üslûbu üzerinde duruyor. Tecimselleşme ile birlikte popüler kültürün yeni bir döneme girdiği modern dönemde, popüler kültürün özgürleşim beklentilerini canlı tutan öğelerin nerelerde bulunabileceğini, bunların nasıl yaşama aktarılabileceğini tartışıyor."

AYKO

300.- TL