25
Schola
Ayrıntı



AYRINTI

SCHOLA AYRINTI

Şovenist İnşa

Hüseyin Köse

ŞOVENİST İNŞA • Hüseyin Köse

821

Hüseyin Köse

Mart 1970'de Antep'te doğdu. 1993'te Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nden mezun oldu. 2003 yılında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Pierre Bourdieu üzerine hazırladığı teziyle doktorasını verdi. İletişimin kültürel boyutları, tüketim kültürü, medya ve sinema sosyolojisi alanlarında çalışmaları bulunan Köse'nin yayımlanmış kitaplarından bazıları şunlar: *Bourdieu Medyaya Karşı*, Papirüs Yayınevi, 2004; *Medyatik Parodigma*, Yirmidört Yayınevi, 2006; *Alternatif Medya*, Yirmidört Yayınevi, 2007; *İletişimin Issızlaşması* (Der.), Yirmidört Yayınevi, 2007; *Medya ve Tüketim Sosyolojisi*, Ayraç Yayınevi, 2010; *Medya Mahrem: Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar* (Der.), Ayrıntı Yayınları, 2011; *Flanör Düşünce: Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık* (Der.), Ayrıntı Yayınları, 2012; Eric Dacheux, *Kamusal Alan* (Çeviri), Ayrıntı Yayınları, 2012; *Kara Perde: İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar* (Der.), Ayrıntı Yayınları, 2014. Bunların dışında, yazarın Ayrıntı Yayınları tarafından yayın programına alınmış üç çalışması daha bulunmaktadır: "İletişim Bilimlerinin Unutulmuş Kökenleri" (Çeviri); "Şair ve Taifesi" (Deneme); "Skolastik Fantazya: Hayalden Endüstriye Popüler Kültür Odağında Masal Okumaları" (Der.)

Ayrıntı: 821
ScholaAyrıntı Dizisi: 25

Şovenist İnşa
Medya Gösterisinin Ahlaki Kapsama Alanı Üzerine Eleştirel Metinler
Hüseyin Köse

Düzelti
Ceren Ataer

© 2014, Hüseyin Köse

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Garry Gay / The Image Bank
Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Gökçe Alper

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı ve Cilt
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85 - 576 00 66
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım: İstanbul, *2014*
Baskı Adedi 1000

ISBN 978-975-539-955-3
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Şovenist İnşa

Medya Gösterisinin Ahlaki Kapsama Alanı Üzerine Eleştirel Metinler

Hüseyin Köse

AYRINTI

ScholaAyrıntı Dizisi

Romantik Muamma
Besim F. Dellaloğlu

Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi
Editör: Mehmet Kanar

Medya Mahrem
Editör: Hüseyin Köse

Tıbbileştirilen Yaşam Bireyselleştirilen Sağlık
Dr. Deniz Sezgin

Uç(ur)amayan Balon
Derleyen: Hayri Kozanoğlu

Nefret Söylemi
Derleyen: Prof. Dr. Yasemin İnceoğlu

Marx ve Weber'de Doğu Toplumları
Lütfi Sunar

Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya
Besim F. Dellaloğlu

Ortak Benlik/Nörofelsefi Temellendirme
Tahir M. Ceylan

Kamusal Alan
Der. Éric Dacheux

İletişim Bilimlerinin Serüveni
Michel Bourse-Halime Yücel

Varlık Tutulması
Ahmet Bozkurt

Nesne Benliği/Psikofelsefi Bütünleştirme
Tahir M. Ceylan

İmgeden Yoruma
Halime Yücel

Bauman Sosyolojisi
Der. Zülküf Kara

Metodolojik Bireyciliğin Eleştirisi
Sosyal Bilimlerin Nesnesine Dair
Realist Bir Girişim
Vefa Saygın Öğütle

Hannah Arendt'te
"Radikal Kötülük" Problemi
Berrak Coşkun

Azınlıklar, Ötekiler ve Medya
Prof. Dr. Yasemin İnceoğlu &
Dr. Savaş Çoban

Gezi ve Sosyoloji
Der.: Vefa Saygın Öğütle & Emrah Göker

Orpheus'un Bakışı
Ahmet Bozkurt

Yoksulluk ve Kadın
Abdullah Topçuoğlu &
Gamze Aksan & Duygu Alptekin

Yeni Medya Çalışmalarında
Araştırma Yöntem ve Teknikleri
Der: Mutlu Binark

Keçi Medeniyeti
Neolitik Dönemden Günümüze Uzanan
Doğa Kültürü
Cemal Ün

İnsanlık nedenler işitmekten çok gösteri seyretmekten hoşlanır...
Friedrich Nietzsche

İnsanlığı iletişimsiz bırakan büyük iletişim araçlarının bakış açısına göre, Üçüncü Dünya'da hayvanlardan yalnızca iki ayağı üzerinde yürüdüğü için ayırt edilen üçüncü sınıf insanlar yaşar. Sorunları doğaya aittir, tarihe değil: Açlık, hastalık, şiddet, doğal işleyişin bir parçasıdır.
Eduardo Galeano

Bireysel gerçeğin ortaya çıkmasına, ancak kendisi değilse izin verilir.
Guy Debord

İçindekiler

Medya Gösterisinin İdeolojik Kapsama Alanı Üzerine Önsöz.....9

Birinci Bölüm
Sonsuz Hükümler

Hollywood'un *Entelektüel Musibet*le İmtihanı.....27
"Bükreş'in Doğusu"/Siyasalın Batışı 60
Paranormal Bir Yaşamdan Parçalar ya da *Solaris*'tik Evrenlerin Gizemi.....74
"Babalara Ayar" ya da Medyatik Babanın Keşfi 101

İkinci Bölüm
Tekinsiz Kişilikler

Medyatik Kurumsal Vicdana Çağrı: *McLuhan*'ı Vurun! 137
"Beğeni Yargıcı" *Bourdieu* 156
Virilio ve "Hızlandırılmış" Hakikat 190
Goffman Zaviyesinden Medya Tipolojileri..... 201
Barthes, Debord, Sartori ve *Galeano* Işığında "An'ı Okumak" ya da
Yeni Bir Görme ve *Duygu İdeolojisi*ne Doğru..... 211

Üçüncü Bölüm

Global Terennümler

Empatik Zekânın Çöküşü: Bush ve Diğer Suçlar 223
11 Eylül, Vicdan ve Muhasebe: Yeni Küresel Riskler ve
Güvenlik Saplantısının Yükselişi 242
Hacker Felsefesi ya da *Hak*lamanın Etiği 260

Dördüncü Bölüm

Yüzey Ölümler

"Zeminsiz Kalmış" Varlığın Uğradığı Panik 305
Magazinin "Ekonomi-Erotiği" Üzerine 323
Tüketimin Aynası ya da Varlık Fazlalığının Hayatımızdan Eksilttikleri 341
İnziva: "Kutsal Mesafe" Yeni İletişim Teknolojileri Çağında
Mesafe Bilinci ve Gözden Kaybolmanın İmkânsızlığı 387
Gösteri'nin Gölgesindeki Hayat ve Çıkış Yolları 406

Medya Gösterisinin İdeolojik Kapsama Alanı Üzerine Önsöz

Telaffuz edilen kelime, dünyanın düzenini etkiler.
Johan Huizinga, *Homo Ludens*, s. 135.

Hiçbir düşünce yöntemi ya da onun tarafından örgütlenmiş ilişkiler bütünü, belli bir söylemsel düzen oluşturulmaksızın düşünülemez. Nihai olarak tüm olaylar, bizi çıkar gözeten söyleme ve kimi öznel yargıları mutlak kesinlikler, doğrular, güdük dogmalar biçiminde inşa eden söylemin öznesine gönderir. Bu özne, gözlemler, çözümlemeler, belirlemeler, kesinlemeler, ayrıştırmalar yoluyla edindiği kemikleşmiş vehimlerini sınırsız bir alana yayma peşinde koşma tutkusuna kapıldığı andan itibaren, toplumsal bir erk, kuşatıcı bir iktidar olmayı arzular. Bu bağlam-

da, her tür hükmetme arzusuna yataklık eden iktidar kurucu söylemin tarihsel, toplumsal ve politik oluşum koşullarına işaret eden Michel Foucault, özellikle dağınık düşünceler arasındaki süreksizlik ve kopukluğu yöneten ve "farklı ifade birlikleri"ne belli bir süreklilik özelliği katarak *seri* ve *dönüşüm* kavramları içinde yeniden oyuna sokan başat bir tutumdan söz eder (1999: 33-34). Foucault'ya göre, düzenlenmiş ifade birliklerinin etkin gücü, tutarlı bir düşünce sistemine dönüşme olanağı bulduğu ölçüde, düşüncenin rastgele kavramlar döngüsünden kurtulmasına aracı olur. Bu bağlamda, etkili bir söylem oluşturmanın ilk koşulu, "her tür süreklilik düşüncesini çeşitlendiren" bir gelenek kavramından geçer. Tarihsel açıdan süreklilik ve dönüşüm kavramlarının taşıyıcısı olan gelenek, aynı zamanda "fenomenlerin birliğine belirli bir zamansal statü vermeyi amaçlar" (Foucault, 1999: 33). Bu anlamıyla gelenek kavramı, *ifadelerin maddi birliğidir.* Ne var ki Foucault'ya göre tümüyle yeni bir söylemsel düzenin oluşturulması, kişiyi paradoksal biçimde bu maddi ifade birliğinin dışına çıkmaya zorlar. Çünkü:

> "Bu temaya, ortada olan bir söylemin, kendisine göre gizli bir biçimde bir önceki-söylenene dayanacağı bir başka tema bağlanır; ve bu önceki-söylenen de sadece daha önce telaffuz edilmiş bir cümle, daha önce yazılmış olan bir metin değil, fakat 'herhangi bir zamanda söylenen' bedensiz bir söylem, bir nefes kadar sessiz bir ses, ancak kendi izinin oyuğu olan bir yazı olacak"tır (Foucault, 1999: 38).

Foucault'nun toplumda var olan başat söyleme karşın, çoğunlukla onun neden olduğu bir yarı-sessizliğin içine gömülüp gitmiş ve bir söyleme dönüşecek kadar süreklilik kazanma olanağı bulamamış ifadeler için öne sürdüğü argümanlar, temel dayanaklarını, her türlü söylemin kaynağını tarihsel bağlamlarından koparmayı salık veren bir anlayışta bulur. Bu, aynı zamanda süreklilik konusunda önceden kabul edilmiş biçimlerin de reddi anlamına gelmektedir, ifade birliklerinin sürekliliği, dilden ve dolayısıyla düşünceden ayrı tutulamayacağı içindir ki doğrudan doğruya düşünsel bir eylemle bağlantılıdırlar. Bu anlamıyla her söylemsel düzen, ideolojik bir bakış açısından hareketle ifadelerin yakalanışıdır ve ifadeler kesinlikle rastgele havada uçuşan sesler değildir; tam aksine, ifadelerin ihtiva ettiği güç;

"Başka düzenlilik biçimlerini, başka ilişki tiplerini yakalayabilmek içindir (...) ifadelerin kendi aralarındaki ilişkiler (...) büsbütün başka bir düzenle ilgili ifadeler ya da ifade ve olay grupları arasındaki ilişkiler"dir (Foucault, 1999: 43-44).

Dolayısıyla, herhangi bir zamanda ortaya atılan düşüncelerin, belli bir düşünce sistemi yaratmadığını ve belli bir sisteme özgü ilişkiler bütününü betimlemeye aracı olmadığını öne sürmek mümkün değildir. Foucault'nun, söylemin oluşumuna ilişkin zorunlu gördüğü ikinci koşul, "temaların aynılığı" ilkesinde göze çarpar. Buna göre, ifadeleri yeniden gruplandırmak ve "altlarında takdim edildikleri birlikli biçimleri açıklamak için" belli bir tema aynılığı ilkesine gereksinme vardır. Ancak bu tema aynılığı ilkesinin uzamsal varlığı, içinde yer aldığı tarihsel koşullarla sınırlanmış da değildir. Sözgelimi, evrimci temanın tohumlarının Darwin'den önce Buffon'da bulunduğu gerçeğinden hareketle – Kral XVI. Louis'nin resmi botanikçisi ve çağının önde gelen doğa bilimcisi olan Buffon, *Doğal Tarih* isimli hayranlık uyandırıcı yapıtıyla sadece Darwin'i öncelemekle kalmaz, aynı zamanda "Gezegenlerin Oluşumu" ve "Şaşılığın Nedenleri Üzerine" incelemeleri, "Füzelerin Uçucu Kanatlarına Dair" vb ilginç çalışmalarıyla da çok yönlü bir kişilik olduğunu kanıtlar– bu yargıyı doğrulamak mümkündür. Her ne kadar iki düşünür arasında keskin bir zamansal uzaklık olsa da bu böyledir. Şu halde, Foucaultcu söylemin çizgileri, yaratıldığı tarihsel bağlamın çerçevesini fazlasıyla aşmaktadır. Son olarak, Foucault'nun söylemsel düzen ve ilişkilere ilişkin yaptığı saptama ve getirdiği kanıtlar içinde en dikkat çekici olanı, söylemsel ilişkilerin bizzat söylemin içinde olmayıp, ona dışarıdan baskı yaptıkları yönündeki yargıdır. Foucault'ya göre, "bu ilişkiler, söylemin kullandığı dili değil, fakat bir pratik olarak söylemin kendisini belirginleştirir" (1999: 64). Söylemsel ilişkiler, söylemin hazırlayıcılarıdır. Söylemin içinde değil, onun sınır boylarında, dolaylarında yer alırlar. Dolayısıyla, nesneler dünyasını açıklayan farklı türden birlikleri ifade eden bu ilişkileri betimlemek, söylemi oluşturan sözcüklere ilişkin semantik bir çözümleme çerçevesi kurmayı, bir sonraki adımda ise, buna bağlı olarak özneye ilişkin bir soruyu; "Kim konuşuyor?" sorusunu sormayı gerektirir. Foucault, bununla da yetinmeyerek, söylemin öznesini açıklığa kavuşturma yolunda bir dizi soru daha ortaya atacaktır:

> Bütün konuşan bireylerin toplamı içinde, dilin bir çeşidini elinde tutmaya hakkı olan kim? Dilin sahibi kim? Kim özgürlüğünü, saygınlıklarını dilden alıyor; ve karşılık olarak, dil gerçeklik garantisini değilse bile, en azından gerçeklik karinesini kimden alıyor? Benzer bir söylemin tercih edilmesinde, yasaya uygun ya da geleneksel, hukuksal olarak tanımlanmış ya da doğal olarak kabul edilmiş hakkın sahibi olan bireylerin-ve sadece onların-statüsü nedir? (1993: 89).

Bu sorulardan da anlaşılacağı üzere, söylemin niteliğini ve koşullarını belirleyen başlıca etkenin, söylemin öznesinde ve onun sahip olduğu ayrıcalıklı statüde cisimleştiği görülür. Şu halde, söz konusu ayrıcalıklı statünün kendi işlevini toplumun tümü üzerinde meşrulaştıran gücü, hangi araç ya da araçlar eliyle işletilmektedir? Meşruiyet üreten dilsel bir pratik olan söylem, kaynağını egemen politik gücün haksız uygulamalarına karşın ne tür haklı çıkarmalardan (justification) almaktadır? Özellikle de medya söyleminin yazılı olmayan ikonografik biçimleri karşısında ısrarla yazılı-basılı eleştirel direniş olanakları geliştirmenin etkisinden söz edilebilir mi? Edilebilirse, nereye kadar? Yani daha da somutlaştırırsak, medya gösterisinin çoğunlukla hipnotik anlamda "güçlü" görsel imgelerinin karşısına salt kuramsal bilginin tarihsel donanımıyla çıkmak, talihsiz bir paralaks değilse, ne anlama gelmektedir? Bu ve buna benzer soruların yanıtını, genel olarak medya gösterisinde ve medyanın habercilik söyleminin oluşumu temelinde yeniden düşünmek gerekiyor hiç kuşkusuz. Birçoklarına göre, medyanın çözüm önerileri, "sistemi yıpratmayacak, muhalif kimlikleri sistemle uzlaştıracak ya da marjinalin sessizliğine büründürecek şekildedir" (Cangöz, 2001: 85). Buradan bakıldığında, tekdüze bir gerçeklik algılamasının, yine tekdüze bir özgürlük anlayışı içine hapsedilerek sunulduğu bir dizi hükmedici söylemin varlığı söz konusudur. Sözgelimi televizyonun "haber değeri" anlayışıyla somutlaştırmaya ve gitgide meşrulaştırmaya çalıştığı şey budur. Televizyon söyleminin vurucu yönü, Bourdieu'nün deyişiyle, ortalama algıda oluşturduğu "politik büyü"den kaynaklanır, aslında orada ne tutarlı ve derinlikli bir politika ne de gerçekten baştan çıkarıcı bir büyünün varlığı söz konusu olduğu halde... Kendisiyle yapılan bir söyleşide, gayretli anarşizan bir tavırla, televizyona sadece "ekranı kırmak" için çıkmak gerektiğini, nitekim ona yapılacak en büyük iyiliğin bu olduğunu söyleyen François Brune de, "söz hakkı" dağıtımı ve

denetimini tamamıyla televizyon sunucularının eline veren dramatik bir yayıncılık anlayışı konusunda haklı olarak şöyle yakınır:

> Eğer söylediğim şeyleri temellendirmek ve biçimlendirmek için bana en azından on dakikalık bir söz hakkı tanınmayacaksa, o televizyon programının davetine olumlu yanıt vermeyeceğim (Brune, 1996).

Brune'e göre, ilk olarak, tartışmayı konunun ayrıntılarına inmeden, üstünkörü genellemelerle geçiştiren yayın koşulları, katılımcılar açısından eşit fırsatlara dayalı, derinlemesine bir çözümlemeyi teşvik etmek yerine, basmakalıp bir görüşü kendi yüzeyselliği içinde tutarak ölümcül biçimde karikatürize etmeyi önerdiği için; ikinci olarak da, tartışma katılımcılarını izleyicinin bakış açısında yayının düzenleyici –"gösterisel"– etkisi nedeniyle kaotik biçimde birbirinin "yandaşı" ya da "karşıtı" olarak kurguladığı için eleştirilmelidir (Brune, 1996). Dolayısıyla, Brune'ün karşı çıktığı şey, televizyon izleyicisinin ekranda gerçek anlamda bir tartışmayı değil, bir dizi tepkiyi izlemek zorunda bırakılmasıdır. Temelde, yalnızca herkesin üzerinde birleştiği ortalama bir değer ölçüsünün tüketildiği; ama buna karşılık, hiçbir köklü bilinç dönüşümüne yol açmayan bu tür "görüşlerin" sunulduğu yayınların hakim söylemi, medya kuruluşlarının içinde yer aldıkları mevcut siyasal ve ekonomik sistem içindeki meşruiyet zeminine göre şekillenir. Benzer bir şekilde, televizyondaki yarışma programlarında da medyatik söylemin, bir tür meşrulaştırma aracı olarak dramatize edilmiş yönüne tanık olunur. Pascal Lardellier, bu durumu şöyle izah eder:

> Bu tür yayınların birinci erdemi ve başarılarının nedenlerinden biri, izleyicileri olaya katabilme kapasitesinin büyüklüğüdür. Yarışmanın mantığı da benzer bir anlayışa tekabül eder; yarışmacılara verilen süreyi gösteren gong sesi, zamanın hızla akıp gidişi, yayının önemli anlarının pekiştirilmesine ve dolayısıyla söylemin buyurgan gücünü belirginleştirmesine yardımcı olur. Yarışmacılar bu atmosfer içinde, akıp giden zamana karşı adeta bir ölüm/kalım savaşı verirler (Lardellier, 2000).

Dahası, ziyadesiyle dramatize edilmiş bu medyatik gösterinin, birtakım "sürpriz" konukların hesaplanmamış çıkışlarıyla alaşağı edilme riski her zaman mahsup olduğundan ve televizyondaki oyuncul rekabet düzeyinin kolayca kontrol edilebilmesini sağlamanın ölümcül ehemmiyeti açısından, yarışma adayları genellikle

belli "kriterlere" göre önceden seçilirler. Bu tür bir sistemin işleyiş mantığında daha da ilginç olan şey, tıpkı izleyiciler gibi tamamıyla pasifize olmuş katılımcıların, soruları can kulağıyla dinlemeye çalışıyor gibi görünüp, sıklıkla "kendi bildiklerini [lüzumsuzca] bir kez daha sınama" olanağı bulmaları; ama söz konusu gösterinin kışkırtıcı etkisinden dolayı bunun ayrımına varmalarının güçlüğüdür.

Program katılımcılarının önceden seçimine ilişkin benzer bir durum, özellikle siyasal kamu gündemi oluşturma amacına yönelik basın toplantılarında ve televizyon haberlerinin editoryal kanadında etkin bir işlev gören sansür ve oto-sansür mekanizmasında ifadesini bulur. Buna göre, bazı basın toplantılarında, çoğunlukla televizyon haberciliği açısından böyle bir dışsal sansüre bile pek gerek duyulmamaktadır. Zaten özel mülkiyete ve dolayısıyla mevcut ekonomik ve siyasal sistemle çıkar-bağımlı bir ilişki içinde bulunan televizyon kuruluşları, tercihlerini özgürce bilgilendirmeden yana değil, Alvin Toffler'ın da yerinde belirlemesiyle, "hız ve gerçeklik" yönünde yaparlar. Buna göre, haber ve iletilerin peş peşe ve izleyeni bıktırıcı biçimde akıp gidişi, zihinleri bulandırma harekâtının zaman kısıtına sığınılarak üretilmiş meşru bir çerçevesinden başka bir şey olmayıp, gerçeklik, hız düzleminde yapılandırılır, yani bir bakıma mesajın anlamsal içeriği yayının süratli akışı tarafından elenir, bozuluma uğratılır. Dahası, konuklu programlarda, çağrılan konuklardan hiçbiri en son ve etkili sözü söyleme, "bitirici vuruşu" yapma olanağına ve ayrıcalığına sahip değildir, elbette birkaç saniyeliğine bile olsa, anlık, sürpriz bir gösterinin başaktörü olma hevesine kapılmadığı, böyle bir işe kalkışmadığı sürece... Bu, her koşulda, sözel mesajın semantik boyutunun sansasyonel gösterinin kışkırtıcı çağrısına kurban edilmesi demek olur ki artık o andan itibaren ekranlar aracılığıyla beyinlerde peyda olan görüntü, her türden ilerlemeci düşüncenin yeri doldurulmaz boşluğudur. Bu nedenle, televizyonda kabul görmüş resmi habercilik retoriğinin de, açıkça kafalarda tecelli etmesinden korkulan bu "boşluk"u bulduğu her tür yöntemle doldurmayı kendine yüce bir görev bilmiş olması kadar doğal bir şey yoktur. Yine bu nedenledir ki

> En rahat ve en insanca görünen programlar bile, bir ses duvarından oluşur, herhangi bir araya, özürlere, yanlış girişlere ya da boşluklara yer yoktur. Sessizlik, gelir kaybıdır (Sanders, 1999: 44-45).

Özellikle Latin Amerika ve Afrika'da televizyonun gerek habercilik söylemi gerek diğer programlar açısından biricik işlevinin eğlendirmek olduğuna dikkati çeken Ryszard Kapuściński'ye göre de, televizyon izleyicilerinin genellikle restoranlarda, otel lobileri ve birahanelerde bir araya gelmelerinin ardında yatan ana neden, sadece bir bardak bira içmek için barlara gitme alışkanlığında olanların, aynı zamanda orada televizyon izlemeyi de ihmal etmemeleri değil, bizzat televizyondaki söylemin kategorik buyruğuna uyup, "bilgisizce" eğlenmeyi tercih etmeleridir (Kapuściński, 1999). Kapuściński'nin, televizyonun özellikle bu tür bölgelerde genellikle eğlence merkezlerinde izleniyor olmasına getirdiği yorum da hayli ilginç:

> Dolayısıyla, hiç kimsenin kafasında; televizyonun gerçekte eğitim mi, yoksa herhangi bir başka enformasyon verme işlevi mi üstlenmiş olduğu ve tutumunun ciddiyeti pek sorgulanmamaktadır (Kapuściński, 1999).

Foucault'nun, yukarıda değindiğimiz, her tür söylemin oluşumu için zorunlu koşul olarak gördüğü *temaların aynılığı* ilkesinin, özellikle *eğlence* teması konusunda, izleyiciler tarafından nerede olurlarsa olsunlar içselleştirilmesi anlamında devreye girdiği söylenebilir mi? Büyük ihtimalle evet. Nitekim eğlence, insanların sarsılmış ciddiyet algılamasıyla, artık hiçbir ciddi bilgiyi değerlendirmeleri beklenemeyeceği gibi, böyle bir ölçüye karşı duyarlı oldukları bile, çoğunlukla kuşkuludur. Şu halde, Sanders'in "gelir kaybı" diye nitelediği sessizlik ve Foucault'nun "süreklilik" ve "kopukluk yönetimi" olarak kavramsallaştırmayı tercih ettiği farklı ses ve ifade birliklerinin, özellikle televizyonda tutarlı bir söylem yaratmaya aracı edildiklerini söylemek mümkün görünmemektedir. Üstelik televizyonun söylemi söz konusu olduğunda, başta "haber değeri" anlayışının hangi tip durum ya da kişiler karşısında geçerli olduğunu belirlemek anlamında elde sağlam bir ölçütün olmayışı, televizyon özelinde durumu daha da müphemleştirmektedir. Her şeyden önce, temel sorun, medya söyleminin öznesinin gerçekte kimi temsil ettiğiyle ilgilidir. Bu, aynı zamanda Foucault'nun "Konuşan kim?" sorusuna da verilmesi gereken bir yanıttır. Öyleyse öncelikle konuşan öznenin *ne*liği konusunu aydınlatmaya çalışmakta yarar vardır. Çünkü bu konu, bize bir ölçüde söylemin inşa ettiği ideoloji ya da ideolojiler hakkında da belli ölçüde ipucu verecektir. İlkin, Bourdieu'ye göre, televizyonun ala-

nı, tamamıyla özerk bir alan değildir. Bu alanı anlayabilmek için, başta medyanın ve özelde televizyonun haklarında geniş kapsamlı bir kamusal rıza ürettiği ekonomik ve siyasal erk sahipleri alanını kavramamız gerekir. Nitekim "Medyanın (ve özelde televizyonun) güç yaratma eyleminin bilimsel evren gibi evrenler üzerinde etki gösterebilmesi için, söz konusu alan içinde birtakım suçortaklıkları bulması gerekir" (Bourdieu, 2000: 66). Bourdieu'ye göre söz konusu suçortaklığı düzeni, televizyonun ekonomik, siyasal ve diğer bürokratik ve kurumsal alanlarla girdiği girift ilişkide somutlaşır. Hiç değilse, olası bir dirsek teması için gerekli mesafenin aşılması gerekir. Böylesi yakın bir ilişkiler ağı içinde televizyonun kendine özgü bağımsız bir söz düzeni kurması, bu ilişkilerin çıkar-bağımlı doğası yüzünden mümkün görünmemektedir. Televizyonda boy gösteren sosyolog, yazar ve tarihçiler televizyon alanının "selameti" adına söz aldıkları ve yayın politikasının dışına çıkmadıkları sürece, temsil ettikleri alanların mutlak ya da radikal sözcüsü olma konumundan da yoksundurlar. Her şeyden önce, Bourdieu'nün özerklik sözcüğüyle kastettiği şey, bilimsel araçlar, teknikler ve yöntemler aracılığıyla yapılan bir sorgulamayı haber verir. Bu sorgulama, her tür düzenleyici ve sınırlayıcı etkiden bağışık olarak sorunların kökenine inmeyi göze almayı gerektirir. Dolayısıyla, sorgulamanın hedefi, bazen sorgulamayı yapan araca da yönelme riskini içinde barındırdığı ölçüde, asıl özgürlükçü ve özerk konumunu edinmiş olur. Bourdieu'ye göre, bu "özerkliği elde etmek için de, içinde kendi kendimizi yargıladığımız, kendi kendimizi eleştirdiğimiz, hatta kendi kendimizle kavga ettiğimiz, ama bütün bunları nedenini bilerek yaptığımız o bir tür fildişi kuleyi inşa etmek gerekir" (2000: 67). Kastedilen "fildişi", belirgin ölçüde toplumsal pratikten yalıtılmayı değil, alan dışından gelen tehlikeli siyasal ve ekonomik yakınlaşmaların olumsuz etkilerine karşı kendini bağışık kılabilmeyi ifade eder. Ancak Bourdieu, bu eleştirel bakış açısının köreltici gücü konusunda televizyonun baskın ideolojik söyleminin hakkını vermeden de edemez. Buna göre, televizyon, geniş ölçüde Bourdieu'nün üretim alanlarına (tarih, felsefe, sosyoloji, ekonomi, vs) "giriş hakkı" adını verdiği şeyin "ucuzlatılması" operasyonundan güç alır. Televizyon, bir yandan, bu alanlara girmek için gereken pedagojik/epistemolojik bedeli (deyim yerindeyse, "ev ödevi"ni) ödememiş olanlara kendi bünyesinde söz hakkı tanıyarak, tümüyle "duyusal" ve heteronom nitelikli söyle-

minin uzamsal sınırlarını daha da genişletmeyi amaçlarken, diğer taraftan da "felsefeye, yargıya vb birtakım alanlara girme hakkını *ucuzlatmakta,* mesleğin iç tanımı açısından, giriş hakkını ödememiş olan insanları, sosyolog, yazar ya da filozof vb olarak kutsayabilmektedir" (Bourdieu, 2000: 71). Bourdieu'nün belirlemeleri ışığında diyebiliriz ki gerçekte kendi yayın içeriklerinin hayali gerçekliğine dahi sahip olamayan bir yayıncılık anlayışının kendi söyleminin öznesi olma iddiasında bulunması ve dahası, böyle bir söylemin kayıtsız şartsız özerkliğine talip olması da pek bir değer ifade etmemektedir. Dolayısıyla, gerçekte kamusal söylemin öznesi olması kuşkulu bir medya saptaması göz önüne alındığında, "öyleyse konuşan kim?" şeklinde sorulmuş soru, henüz yanıtlanmış değildir. Çünkü buraya kadar yapılmaya çalışılan çözümlemeler, televizyondaki haber söyleminin hangi ilke ya da ilkeler bütünü üzerine kurulu olduğu konusunda az çok genel bir fikir verse de, televizyon yayıncılığında söylemin katıksız gösteriyle çerçevelendiği içeriklerin anlaşılmasında daha bütüncül bir analizin ortaya konulması gerekmektedir. Bu meyanda çok genel söylenirse, televizyon haber kurguları büyük ölçüde olayların yeniden canlandırılması tekniğinden esinlenir ve bu teknik, sıkça söylenegeldiği üzere, temelde bir tür öykü anlatma biçimidir. Bu canlandırma tekniği, beklentileri karşıladığı oranda az çok kamusal bir nitelik taşımakla birlikte, özünde, mesleki ve ideolojik bir bakış açısına dayanır. Bu, temelde hangi tür haberlerin yayınlanıp hangilerinin yayınlanmayacağına ilişkin bir öngörüden daha fazlasını içerir. İşte televizyon haberciliği söyleminin birinci çizgisi, bu öngörüler demetine eşlik eden mesleki ideolojiler ve bakış açılarına odaklanır. Öncelikle, anlatılan kimin hikâyesidir? Kişi dosdoğru kendi hikâyesini mi anlatmaktadır, yoksa onun varlığı kendi adına konuşan temsili bir söylemin dolayımlanmış bir tezahürü müdür? Dahası, haberin başlığı hangi örtmece biçimlerini, imaları açığa vurmaktadır? Ve daha da önemlisi, bu tür vurgulama ve imalarla amaçlanan nedir? Tüm bu yakıcı hususlara, herhangi bir haberin hangi durum ya da koşulda ve kim ya da kimler için "değer" taşıyacağı sorusunu da eklediğimizde, o haberin hâkim söyleminin ne olacağına ilişkin belli bir ipucu edinebilmenin zemini büyük ölçüde sağlanmış olur. Sık sık söylenegeldiği üzere, "televizyon, izleyiciyle sanki doğrudan konuşuyormuş gibi hitap eder" (Kaplan, 1992: 42). İzleyiciyle kurulan bu *doğrudanlık,* senlibenlilik ilişkisi,

olaylar sanki o an oluyormuş da, izleyici de farkında olduğu bir *oradalık* durumuyla olaya *o an* aracısız tanık oluyormuş gibi gösterilir. Böylelikle anındalığından hiçbir kuşku duyulmayan olayların gerçek bir sahnelenişi yaşanır ve kim ne derse desin, haber sunumlarında yaratılan bu gerçeklik duyusu çok önemlidir; çünkü sunumun öncelikli konumuyla güçlendirilmiş olan bu gerçeklik, aynı zamanda gösterinin etkin gücünün gerçekliğidir. Bu gerçeklik, izleyicide önceden tasarlanıldığı hissi uyandırmayan, doğal, kendiliğinden, tesadüfi ve akışkan bir konuşmaya duyulan güveni, defalarca tartılıp olası etkileri hesaplanmış iletinin soğuk gerçekliği aleyhine perçinlemiş olur. Ne var ki bu aracısız konuşmanın yine de her şeye rağmen "boşlukları" ve "aralık"ları da vardır ve bu durum, farazi diyaloğun her an için sürekli kılınması ve canlı tutulmasının gerekliliği yüzünden daha başka "insani" arayışları gündeme getirir. Bu olası tehlikeye karşı da genellikle yayının ertelenmeye izin vermeyen akışıyla önlem alınmaya çalışılır; sözgelimi sıklıkla "Şu an aldığımız bir habere göre..." ya da "Merakla beklenen gelişme..." ya da "Az sonra kulaklarınıza inanamayacağınız, akla durgunluk veren bir olay..." vb beklenmedik gösterilerin heyecan dozu yüksek seyirliğine davet edilir izleyici... Bu, söylemin "muştulayıcı" yönüdür; "rating" piyasası ve acımasız ticari kazançla birlikte yürür. Böylelikle izleyici, "gözlerine inanamayacağı" bir sonraki olayın haberini izleme uğruna, kalan zamanını ekranın vaatkâr cömertliğine kurban ederek geçirir. Çünkü gerçekte "inanmakta zorlanacağı" şey, olayın çarpıcılığı, gerçekten dudak uçuklatıcı niteliği değil, sıra dışı yöntemler ve teknik marifetiyle sıradanlaştırılmış olanın seyirliğidir. Ve bu tür bir gösterisel sunumun gerçekte tek önemli özelliği, binbir ustalık ve numarayla takdim edilenin çoğunlukla hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak ölçüde ve sadece "Az sonra" vuku bulacak bir olay olmasıdır... Başka bir deyişle, izleyici "merakla beklenen" bir olayda, ekranın, kendisini "merakla beklediği" bir oyuncudur. O, haber söyleminin gelişimine ve olası gerilimlerine, oturduğu yerden ve hiçbir katkısı olmadan katkıda bulunacak ya da geçici olarak olayı sona erdirecek bir ses bandıdır sadece. Televizyon haberlerindeki aracısızlık hissi veren söyleme gelince; dramatik olarak, izleyiciyi istenilen yönde ve zoraki bir senlibenliliğin kaynağı belirsiz sihriyle koşullandırmaya hizmet etmesi bakımından hayli dikkat çekicidir. Bu söylemin bir başka önemli çizgisi de belirttiğimiz gibi, haberi öyküleme teknik-

lerine başvurarak anlatmak yoluna gitmesidir kuşkusuz. Sunucu bizden biridir, anlattığı hikâye de her an herkesin başına gelebilecek türden bir hikâye vs... Televizyondaki haberler için, sıklıkla, "öyküye konu olan haberler" deyiminin tercih edilmesi bu nedenle boşuna değildir. Kaplan'a göre;

> Tıpkı sinema filmlerinde ya da televizyonda yayınlanan dizi ve seriyallerde olduğu gibi, televizyon haberleri de merak ve bilinmezlikle birlikte bir gerilim yaratmaktadır izleyicide... Çünkü her haber metninin sonunda izleyici "Peki bundan sonra ne olacak?" sorusunu sorar (1992: 76).

"Bundan sonra ne olacak?" sorusu, haber söylemine olayı nihayetine erdirecek yeni dramatik gerilimlere olanak tanıması açısından tartışmasız, çok değerlidir. Bu demektir ki artık izleyici, söylemin dramatik çekim gücüne karşı her türlü bağışıklık sisteminin koruyuculuğu altında bulunmamaktadır; başka bir deyişle, o artık tamamıyla "işlenmeye" hazır bir kıvamdadır. Dahası, gösterinin ve söylemin uzantıları, bazen onu mesaj olarak tasarlayan ileti uzmanının bile öngöremeyeceği bir boyuta sahip olabilir. Bu da işin izleyici lehine kurgulanmış "alımlamacı" boyutuna işaret eder ki izahı hayli uzun bir konudur.

Yaygın medya söyleminin bir başka ideolojik çizgisi, yeknesak bir seyir izlemesiyle ya da daha doğru bir deyişle, bazı "özel" durumlarda çelişkili bir seyir izlemesiyle ilişkilidir. Birçoklarına göre bu konu, medyanın, çıkar-bağımlı ilişki içinde olduğu çevrelere karşı eleştirelliği bile bile bir kenara bırakması ve olumlu bir tutum izlemesiyle açıklanır. Sözgelimi, kutsiliği ve dokunulmazlığı tüm insani duyularda tescil edilmiş olan özel mülkiyet sermayesinin ve nüfuz alanı gün geçtikçe genişleyen kimi ticari örgütlerin durumu böyledir. Bu durumda, haber söyleminin aldığı görünüm, ya tamamen onaylayıcı ya da en azından gelişen olaylara karşı tarafsız ve çekimser kalışı biçiminde somutlaşır. Ama bu noktada, sadece haber değeri anlayışının değil, aynı zamanda haber söylemini kuran etik anlayışın da sorgulanması gerekmektedir. Ya da konuyu daha anlaşılır kılmak adına, Matelski'nin yaptığı gibi, şu tür anlamlı sorular sorarak işe başlanmalıdır:

Bir olayın halka sunumu, hangi noktada fazlaca duyarlı bir konu haline gelir? Ve standart habercilik, akşam haberlerine baştan çıkarıcı bir bölüm eklemek uğruna etiğini kurban ederek dürüstlük sınırını ne zaman aşar? (2000: 64-65).

Matelski'nin gerçekte 1989 yılında gerçekten yaşanmış olan bir aile faciasının haberini yapan televizyon muhabirinin etik tutumunu sorgulamak amacıyla sorduğu bu sorular, özünde televizyon haberciliğine dayanak oluşturması beklenen temel bir dürüstlük ilkesidir. Şurası bir gerçektir ki televizyon haber söyleminin eleştirel boyutunu belirleyen koşullar, ne pahasına olursa olsun, etik anlamda dürüst bir bakış açısını gerektirir. Bu anlamda, sözgelimi, bazı siyasi çevrelerdeki yolsuzluklar üstüne cesurca gidebilen bir haber söylemi geliştirmek için, özellikle belli dönemlerdeki bazı cesur tutumlarından dolayı haber yönetmenlerinin ikiyüzlülükle ve yalancılıkla suçlanmaları riskinin ortadan kaldırılmış olması gerekir. Elbette, "dürüstlük sınırının aşılmasının", herkes tarafından ortaklaşa kabul gördüğü etik açıdan haklı durumlar dışında... Sözgelimi, dürüst olmadığı tartışmasız biçimde belge ve tanıklarla kanıtlanmış bir yerel yöneticinin açıkça ifşa edilmesi vs... Ne var ki sorunun en can alıcı kısmı, yani "bir olayın halka sunumunun hangi noktada duyarlı bir konu haline geleceği" meselesi, tamamıyla "bu nokta"ya karar verecek olanların, diğer muhtemel noktalar arasında yapacakları seçime bağlıdır. Nitekim bu aşamada –vicdanlarının topluma duyarlı bölümleri dışında– onları denetleyecek hiçbir denetim mekanizması mevcut değildir. Eldeki tek ölçüt, Matelski'nin belirttiği gibi, her duruma ve zemine uygulanabilir genişlikteki doğruluğu kendinden menkul şu "dürüstlük ilkesi"dir ne yazık ki. Ama tüm diğer güdüler için olduğu gibi, yeterince içselleştirilmemiş bir ilkenin de hiçbir dışsal araçla geliştirilmesine olanak yoktur. Şu halde, kamusal bir yarara hizmet etmesi beklenen ilkeli ve sorumlu bir yayıncılığın ve onun habercilik söyleminin her tür "kişisel değer oryantasyonu"ndan arındırılması gerekmektedir (Matelski, 2000: 75).

Bu gereğinden fazla uzatılmış önsözde, son olarak, söylem konusuna ilişkin başta yaptığımız "gerçekliğin temsil edilme biçimi" (Şen, 2001: 22) şeklindeki tanımlamaya ek olarak, temsil edilen gerçekliğin ne türden bir gerçeklik olduğu konusuna da ışık tutmak gerek. Bu, belki bir ölçüde bize söylemin de gerçeklik derecesini ya da derecelerini verecektir. Dolayısıyla medya söyleminin gerçekliğini ve ona yataklık eden ideolojinin ya da bakış açılarının gerçekliğini...

Robins'e göre; "ekran gerçekliğe katkıda bulunmak yerine, gerçekliğin yerine geçmekte, ekrandaki imajın varlığı, görüntülenmiş gerçekliğin yokluğunu ve uzaklığını onaylamaktadır" (1999: 138). Bu vurgulama da gösteriyor ki aslolan imajın (görüntünün) kendisidir. İmaj dışında kalan her şey, medya söylemi tarafından derinlikli biçimde bilgilendirmeye değer görülmeyen lüzumsuz bir ekonomi alanını oluşturur. Daha da önemlisi, söylem, imajın, gösterinin ikizidir. Özellikle reality show programlarında, adlı adınca, gerçeğin gösteri düzeyinde kurgulanması, beraberinde her tür söylemi de "sıcağı sıcağına" gösteriye; bu fazlaca yoğunlaştırılmış ve sınırsız bir kışkırtıcılığa büründürülmüş görüntüler yumağının nedensizliğine eklemler. *Reality show*larda belirginleşen söylem, bir başka deyişle; "(...) gerçekliğin narkotik hale getirilmesi, telafi edici gerçeklik yoluyla elde edilen duyusal şaşkınlık, fantazmagorik deneyim olarak da görülebilir" (Robins, 1999: 196). Burada asıl ilginç olan nokta, temsil ettiği gerçeklikten bağımsız olarak, söylemin başlı başına "fantazmagorik bir deneyim olarak" işlev görmesi değil, kendi temel ifadesini tamamıyla fantazmagorik bir evrende bulması, Derridacı bir terimle ifade edersek, her türden gerçekliğin "yapıbozumu"na aracılık etmesidir. Şu halde, bu tür programlar hakkında sorulması gereken en temel soru şu olmalıdır: Eğer gerçekliğin kendisi başlı başına bir gösteriyse, bu gösterinin temsil ettiği gerçeklik nerededir? Gösterisel sunumlarda, ekran, imajların toplaştığı bir yer değil, bizatihi içinde her tür görüntüsel göstergenin kaybolup gittiği sonsuz bir oyuk, bir kara deliktir. Alain Ehrenberg'in de deyişiyle, bu durum, gösterinin "ekranı imaj alıcısı olmaktan çıkarıp, maddi şoklar üreten bir araca dönüştürmesi" (Ehrenberg, 1993) ile ilgilidir. Dolayısıyla sorun, gösterisel olanın temsil edilemezliği sorunu değil, ürettiği söylemin yakalanamaz akışkanlığında ifadesini bulan "sanal gerçeklik sistemleri" içinde her türlü semantik duyuşu dışlayarak, tamamıyla "duyu ve uyarı alanında varılan [en] son nokta" oluşudur (Robins, 1999: 197). İzleyicideki duyulara ve uyarı sistemlerine seslenen bir yayıncılığın düşündürmekten çok, hayrete düşürmeye –ya da en iyimser tahminle– eğlenceye ayarlı olması gerçeği ise kaçınılmazdır. Dahası, haberlerin eğlence temelinde kurgulanmasına ek olarak, habere fazladan katılan öğe olması bakımından da dramatize etme tekniklerinin, Baudrillard'ın yerinde adlandırmasıyla, "gerçeğin görünümünde-

ki fazlalıklara" (2000: 81) aracılık etmesi bağlamında, haberdeki söylemin aşırı yorumlar üreten yapısıyla karşılaşılır. Dolayısıyla, burada basit bir eğlendirme sorunuyla değil, yine Baudrillard'ın *göz aldanması* adını verdiği şeyle karşılaşılır: Eğlence ideolojisinin sınırları alabildiğine zorlanır ve ekran, izleyicinin kavramakta yetersiz kaldığı her tür perspektifi de aşarak "belli bir bakışın ayrıcalıklı konumunu bozmaya" kadar varır (2000: 82). İzleyici açısından, ayrıcalıklı bir bakışın yokluğu, söylemin yaymak istediği mesajın semantik yoksunluğudur. Çünkü bu durumda göz, "yayılmış bir uzamın yaratıcısı olmak yerine, nesnelerin yakınsamasının içindeki bir kaçış noktasından ibaret kalır" (Baudrillard, 2000: 82). Baudrillard'ın özelde resim sanatına ilişkin yaptığı bu belirlemeler, ekranın çapı içindeki görüntünün gerçekliği ya da daha doğrusu, yarattığı gerçeklik yanılsaması düşünüldüğünde, temsili işaretlerin baştan çıkarıcılığı olarak ya da daha ziyade, ekrandaki görsel ve simgesel düzenin doldurmayı taahhüt ettiği yaşamsal boşluk olarak, üzerinde önemle durulması gereken bir husustur. Çünkü televizyon haberciliği söyleminin kurucu unsurları da bugün gerek reality showların insanı esrimeye sevk eden aşırı narkotik yönü ve gerekse "olay mahallinden bildiren" televizyon muhabirlerinin gösteri dünyasına yönelik aşırı özentili, aktörce tavırları yüzünden, büyük ölçüde semantik boyutu boş bırakılmış bir yaşamsal boşluğu doldurmak peşinde birbiriyle yarış etmektedir. Onların bu tutumları, tam da Baudrillard'ın işaret ettiği gibi, "söylem altında görünmeyen, işaretten işarete koşan, gizlice dolaşıp duran [bir] baştan çıkarma"ya karşılık gelir (2000: 39). Sonuç olarak, eğer izleyiciler gerek televizyondaki habercilik gerek gösteriye ayarlı medya söyleminin baştan çıkarıcılığına yenik düşüyorlarsa, bunun nedeni, bizzat baştan çıkarmanın ve ona eşlik eden söylemin "(...) yalnızca kendi oyununun kuralına uyan dolaysız bir tür kabulü başlattığı" içindir (Baudrillard, 2000: 101). Bu durumda, söylemin öznesi ne olursa olsun, varsayılan yaşamsal boşluğun baştan çıkarıcılığı karşısında zaten hazır bekleyen izleyicinin, tartışmasız bir ön kabulle hareket etmesi ve daha başından, belli *bir nesne durumunda kalmayı* gereksinmesi söz konusudur. Bu yüzdendir ki televizyonun profesyonel ileti tasarımcıları *rating*le dolduramadıkları boşlukları, her fırsatta, söylemlerinin aşırı dramaturjisi ve belirsizliğiyle, ekranın öbür ucundaki "görünmez" –ama son derece yakından aşina olunan– izleyicinin

"donakalmış tanıklığı"nın bomboş avuntuları ve hayalleriyle doldurmayı tercih ederler... Çünkü burada da apaçık biçimde görüldüğü üzere, baştan çıkarmanın "yoğunluğunun kaynağı (...), arzuya yönelik herhangi bir enerji değil, oyunun katıksız biçimi ve tümüyle biçimsel olan bu yarıştır" (Baudrillard, 2000: 101). Şu halde, söylemin kaçınılmaz olarak elde ettiği şey, mutlak biçimde izleyici aleyhine kaybedilişi tescillenen özgürlüğün hiçbir surette yeniden hayata döndürülemez kesinliğidir. *Şovenist İnşa*'da yer alan metinler, belki de medya söylemi tarafından "iç edilmiş" bu özgürlüğün beyhude aranışına odaklanıyor. Ama hiç değilse bir biçimde odaklanıyor ve kesinlikle başarabildiklerinden daha büyük bir çaresizliği göze almadan, kimi ön kabuller/önyargılar önünde yenik düşmenin de hiçbir çekiciliği yok...

Kaynakça

Baudrillard, J. (2000), *Baştan Çıkarma Üzerine*, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları.

Bourdieu, P. (2000), *Televizyon Üzerine*, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları.

Brune, F. B. (1996), "De l'utilitè du debat televisée", *Brisons Nos Chaines*, No: 20, Printemps, 1996.

Cangöz, İ. (Nisan 2001), "Özgürlük ve Medyada Üretilen Özgürlük Anlayışı", *Birikim*, Sayı: 144.

Ehrenberg, A. (Ocak 1993), "La vie en direct ou les shows de l'authenticité", *L'Ésprit*.

Foucault, M. (1999), *Bilginin Arkeolojisi*, Çev. Veli Urhan, Birey Yayınları.

Huizinga, J. (1995), *Homo Ludens*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları.

Kaplan, Y. (1992), *Televizyon*, Ağaç Yayınları.

Kapuściński, Ryszard (Ağustos 1999), "Les mèdias reflètent-ils la realité du monde?" *Le Monde diplomatique*.

Lardellier, P. (2000), "A l'école des jeux televisée", *Le Monde diplomatique*.

Matelski, M. (2000), *TV Haberciliğinde Etik*, Çev. Bahar Öcal Düzgören, Yapı Kredi Yayınları.

Robins, K. (1999), *İmaj*, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları.

Sanders, B. (1999), *Öküzün A'sı*, Çev. Şehnaz Tahir, Ayrıntı Yayınları.

Şen, A. R. (2001), "Arketip ve Şablon, Gerçek ve Kod, Hakikat ve Söylem", *Virgül*, Sayı: 41.

Birinci Bölüm

Sonsuz Hükümler

Hollywood'un *Entelektüel Musibet*le İmtihanı

Hepimiz bir gün cadı olduğumuzu itiraf etme
baskısıyla karşı karşıya kalabiliriz.
Zaten, hayatının hiçbir anında "şeytan"la işbirliği
yapmamış tek bir insanoğlu bulunabilir mi?
Arthur Miller, *Cadı Kazanı*, s. 87.

Çok genel olarak, sanatsal üretimin ideolojik karakterini en az iki düzeyde düşünmek gerekir: Birincisi, sanatçının ortaya koyduğu yapıtla açıkça kötülüğün olumlanmasına bilinçli ya da bilinçsizce katkıda bulunduğu durumlarda sanatsal yaratımın üstlendiği evrensel sorumluluk ya da sorumsuzluğun kaynağını hangi etik ilke ya da ilkelerden aldığıdır. İkinci olarak da kötülüğün somut bir öneri olarak sunulduğu ve özel olarak da bazı sinema filmlerinde karşılaştığımız "karizmatik kötü" karakterler

üzerinden kurulmaya çalışılan kötülük mesajlarıyla gerçekte neyin amaçlandığıdır. Bu iki noktayı göz önünde bulundurmadan, kötülük-sanatsal pratik ilişkisi bağlamında Hollywood'un entelektüel karakteri temsil edişi sorununu gereği gibi kavramanın olanağı yoktur. Dolayısıyla bu yazıda yanıtını arayacağımız başlıca sorular şunlar olacaktır: Bazı Hollywood filmlerinde temsil edilen karakterlerin çoğunlukla entelektüel bir yüksek bilince sahip kimseler arasından seçilmesinin, entelektüel kimliğe karşı duyulan son derecede olumsuz bakış açısıyla doğrudan bir ilişkisi var mıdır? Ya da bu karizmatik karakterlerle izleyicilerin tehlikeli özdeşleşme biçimleri hakkında neler söylenebilir? Modern dünyada şiddetin seyirlik ve teşhirci bir gösteriye dönüştürülmesinin, bir kötülük müzesi ve etiği kurma girişiminin arkasındaki toplumsal güdüyü nasıl açıklamalıdır? Dayanaklarını kapitalist kültürün değerler sisteminden alan felsefi bir girişim olarak kötülük ve şiddetin mutenalaştırılması mıdır söz konusu olan? Yoksa şiddetin ve kötülüğün yarattığı şoku yumuşatarak olumsuz etkilerini kabul edilebilir kılmaya mı çalışmaktır? vs... Şu halde, bir yandan, tüm bu sorulara yanıt ararken, öte yandan da genel olarak entelektüelin sinemasal temsili konusunu tartışmaya açmak gerekiyor.

Öncelikle şunu söylemek gerekir ki Hollywood tarafından temsil edilen "kötü" entelektüel karakterlerin temelde verili toplumsal ahlakı hiçe sayarak, ondan daha yüce bir ahlaki sistem kurmaya çalışmak gibi bir çabaları yoktur. Sorun, entelektüel kimliğe sahip kişilerin "kötülük için kötülük yapan" kişiler olmaları, başka bir deyişle, kötücül davranış ve eylemleriyle hiçbir surette bir "kötülük etiği" yapılandırmaya muktedir olmayan kişiler olarak sunulmalarıdır. Onlar sadece, gerçek, huzursuz edici entelektüele karşı kaskatı bir önyargıyla donanmış kapitalist toplumun bizzat kendi ruhsuz gelişiminin neden olduğu yıkımlar için suçlayacak birini aradığında karşısında bulduğu "günah keçileri"dir. Dahası, Hollywood'un günümüz entelektüelinden anladığı "katil", "bozguncu", "öz yıkıcı", "sabotajcı", "Üçüncü Dünya'nın hizmetindeki şer güçler" vb nitelemeler ancak anlayabildiği kadarını anlatabilme becerisi olan sığ bir bilincin ürünüdür.

Entelektüel ve *Kötülük*

Arthur Miller, ünlü yapıtı *Cadı Kazanı*'nda "hepimiz bir gün cadı olduğumuzu itiraf etme baskısıyla karşı karşıya kalabiliriz. Zaten, hayatının hiçbir anında 'şeytan'la işbirliği yapmamış tek bir insanoğlu bulunabilir mi?" (1995: 87) diye soruyordu. Miller'ın sorusu, belki de hiçbir şeyi olmadığı kadar, –şayet hakkında söylenilenler doğruysa– entelektüellerin Şeytan'la yaptığı işbirliğinin niteliğini anlamamıza yardımcı olabilirdi. Ancak hemen belirtelim ki böyle bir yargı –daha doğrusu önyargı– bizim bu çalışmada izini sürmeyi amaçladığımız bir şey değildir. Öyleyse ilk önce bu önyargının olası nedenleri üzerinde durmamız ve sorunu aydınlatmamız gerekecek. Her şeyden önce, entelektüele dair bu önyargının nedenlerinden birisi ve belki de en önemlisi, onun kurulu düzenin normlarıyla girdiği süreğen hesaplaşmayı neredeyse bir ölüm kalım savaşına dönüştürmüş olmasıdır. Onu, sıradan bireylerden ayıran temel farklılık, toplumun parçalanmışlığını kendi varlığında cisimleştirmesi ve Besnier'in dediği gibi, "üstlenecek bir çelişkisinin" ya da çelişkilerinin olmasıdır (1996: 84). Bu çelişki, içinde yaşadığı toplumun ya da toplumsal gerçekliğin yol açtığı bir çelişkidir. O, deyim yerindeyse, toplumsal kargaşayı kolektif bir coşkuya dönüştüren kişidir. Tarih boyunca, her zaman kurulu düzenin normlarına ve iktidar mekanizmalarına karşı açık bir tehdit olarak algılanmış, otorite merkezlerine ya da egemen olan çevrelere karşı madunların ve ezilmişlerin kolektif vicdanını temsil etmiştir. Bu nedenle, onun bağlandığı değerler, resmi kültür ve politikaların değil, sözcülüğünü yaptığı bu madunların talep ettiği eşitlik ve özgürlük kavramlarıdır. Bu, "şeytanla işbirliği" içinde olmak değil, iktidara tabi kılınmışlar lehine otoriteyi tedirgin etmektir. Camus'nün *Başkaldıran İnsan*'la ve diğer yapıtlarıyla ezilmiş Cezayir halkının savunuculuğunu yapmasını; Sartre'ın gerek yapıtları gerek eylemleriyle ruhu köleleştirici her tür otoriter sisteme karşı çıkışını; Genet'nin siyah ırkın aşağılanmasına karşı sesini yükseltmesini; Chomsky ve Bourdieu'nün radikal karşı çıkışlarıyla Amerikan ve Batı emperyalizmine meydan okuyuşlarını; Said'in mazlum Filistin halkının kimliğinde ezeli zorbaya karşı tüm itirazlarını dile getirmesini; kısaca, tüm bu entelektüel duyarlık ve insancıl müdahaleyi, sadece basit bir kötülük düşüncesiyle mahkûm etmek, köklü bir önyargıdan başka bir şey olabilir mi? Besnier'in özellikle Fransız düşünür Georges

Bataille'ın entelektüel kimliğinin karmaşıklığı, farklı olaylar karşısında aldığı değişik pozisyonlar ve "olumlamanın imkânsızlığı" kavramı üzerinden dile getirdiği görüşler, günümüz entelektüelinin ideal bir portresini sunmayı amaçlar niteliktedir. Sunulan bu ideal entelektüel portre tanımlaması içinde, entelektüelin kendi çağının kötücül güçlerine hizmet ettiği iddiası dışında, neredeyse her şey vardır. Besnier'in perspektifinden, "ideal entelektüel" kimlik tanımlaması şöyledir: "Belli bir dava için harekete geçen, sonra tekrar çok huzurlu sıradanlığa, anonimliğe geri dönen; tutkulu ve sistematik pozisyonlar alarak saygınlığını hiçbir zaman zedelemeden, bilinçli olarak mücadele etmenin ayrıcalığını koruyan, 'beklenmedik söz hakkı'nın tadını çıkaran bir insan" (1996: 14). Özellikle bu sonuncu ifade –"beklenmedik söz hakkının tadını çıkaran"–, belki de entelektüeli kurulu sistemin "kadro dışı" aydını yapan yegâne özelliğidir; çünkü bu karakteri, onu hoşnutsuz ve rahatsız bir bilince dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda "üstlendiği bazı çelişkilerden" dolayı da onu her an başkaları için varlığını riske atmayı göze almaya hazır sıra dışı bir figür yapar. Anormallik şuradadır ki entelektüel, biraz da içselleştirdiği bu çelişkiler sayesinde huzur bulur; tıpkı, "entelektüelin görevinin krizi evrenselleştirmek" olduğunu savunan Said'in (1995: 51) entelektüelin vicdanını huzura kavuşturabilmesinin yegâne yolunun, evrensel bir acı ve drama duyarlı olmaktan geçebileceğini söylemesi gibi. Şayet –kendi işleri yolunda gitmesine ve hayatta hiçbir eksiği olmamasına rağmen– duyduğu bu evrensel huzursuzluksa ve bu huzursuzluğu gidermenin yolu, sadece tüm insanlığın kolektif acısını kendi kimliğinde temsil etmekten geçiyorsa, salt "mutsuzluk fikriyle mutlu olma eğilimindeki" (Said, 1995: 58) bu adamı, aceleci bir tutumla kötü bir birey olarak damgalamadan önce, hiç kuşkusuz, onu tüm olası önyargılardan arınmış birisi olarak yeniden değerlendirmek gerekir.

Şu halde, entelektüel kötü biri olamaz. Çünkü sadece şu yargı bile, ona bu sıfatı reva görme hakkını elimizden alır: "Bir entelektüel, gemisi battıktan sonra, *karada* değil *karayla* birlikte yaşamayı öğrenen birine benzer" (Said, 1995: 63). Entelektüelin yazgısı, bir parçası olduğu insanlığın yazgısından bağımsız değildir; özgürlük ve en temel insan ve ulus haklarının tehdit altında olduğu koşullarda, hiçbir insan huzurlu olamaz. Tarihte bunun pek çok örneğini görmek mümkündür. Dreyfus davasında Zola'nın, Kara

Kaplanlar sorununda Genet'nin, Hindistan'ın bağımsızlığı konusunda Gandhi'nin, Güney Afrika halkına karşı girişilen ırkçı *apartheid* uygulamalarında Mandela'nın, İkinci Dünya Savaşı sırasında kendisine sunulan atom bombası yapma önerisini reddeden fizik profesörü Oppenheimer'ın, McDonald's'ın tabelasını söken bir köylünün yargılanmasında savunma rolü üstlenen Bourdieu'nün ya da Zola'dan çok daha önce, Amerikalı Thoreau ve Whitman gibi sivil itaatsizlerin günün yaşanan sorunlarına ve haksızlıklara karşı geliştirdikleri çağdaş entelektüel müdahalecilik formu hep bu kaçınılmaz gerçeğe işaret eder. O halde, entelektüele yüklenen bu kötülük ve şeytanın avukatlığı yanılgısının kaynağı nedir? En akla yatkın görünen yanıt, ilk çağlardan bu yana düzenle düzensizlik arasında var olduğuna inanılan şu diyalektik görüştür. Sürekli olarak, belli bir kurulu düzeni kovalayan düzensizlik fikri –ya da buna bir ölçüde her İyiliği mutlaka bir Kötülüğün takip etmesi de diyebilirsiniz–, kendine her dönemde sadık ve inançlı taraftarlar ve toplumsal aktörler bulmuştur. Bu zıtlaşmada, kendine özgü evrensel huzursuzluğu ve kuşatıcı bilinciyle entelektüelin varlığı, Lévy'nin deyimiyle, salt "bir genel bilgiyi değerden düşürmek üzere harekete geçmiş olan karmaşık işleyişlerin üstadı" olmaktan çok, bir "korkusuzluk, taraftarlık" (Levy, 2002: 93) olarak boy göstermiştir. Başka bir deyişle, o, her dönemde *verili olan*ın negatif bilincinin temsilcisi, yeni ve alışılmadık fikir ve değerlerin savunucusudur. Zola'nın ve diğer tüm çağdaş entelektüellerin durumu özetle budur. Gözü peklikleri, onları, kurulu düzenin ve egemen toplumsal sistemlerin "kötü"sü yapmıştır. Tıpkı Alman yazar Heinrich Böll'ün *Kara Koyun* adlı enfes öyküsünde tasvir ettiği gibi, o, bir anlamda tüm insanlık ailesinin huysuz ve yaramaz çocuğudur. Bu anlamda, Sade ve Genet değişik dönemlerdeki Fransız toplumunun, Heidegger ve Grass da modernliğiyle yıkıcı Almanya'nın *kara koyun*u ve *kötüsü*dür. Özellikle bu sonuncusunun durumu, 2000'li yılların başlarında entelektüel değerlere karşı önyargının şekillenmesinde *genel iyi*nin çarpık bakışını yeniden diriltmiştir. Bilindiği üzere, Grass, henüz 17 yaşındayken İkinci Dünya Savaşı'nın son döneminde Alman Nazi ordusunun paramiliter savaş kolu olan Waffen SS'e katılışını anlattığı ve bir yönüyle "Nazi itirafı" sayılabilecek *Beim Hauten der Zwiebel* adlı anılar kitabının tüm Avrupa'da yarattığı yankıyla, müthiş saldırıların hedefi olmuştur. 17 Ağustos 2006 tarihli *Le Figaro* gazete-

sinde Grass'ın "nazik" durumunu yorumlayan Cécile Calla, içten içe bu gecikmiş itirafın yazarın entelektüel sorumluluğuna gölge düşürdüğünü ancak henüz genç bir yaşta işlenmiş olan bir insanlık suçunun, "yazar Günter Grass"ı ne ölçüde bağlayabileceğini sorgulamaktadır. Calla'ya göre, yazarın kitabının Waffen SS'lere yazılma hikâyesini anlattığı "Korkuyu Nasıl Öğrendim?" adlı bölümünün başlığının bile "geçmişin yükünden kurtulmak isteyen" bir adamın pişmanlık dolu çırpınışları olduğu ortadadır (Calla, 2006). Deyim yerindeyse, burada entelektüelin "kökten kötü" bir temsiliyle değil, Laurent Margantin'in deyimiyle, "uç (extreme) entelektüelin, kendisini düzenli olarak itirazda bulunmaya götüren ya da kaba gerçeklikle hata yapmaya sürükleyen temsiliyle" karşılaşılır (Margantin, 2006). Benzer şekilde, entelektüel tavrını "tiksinti", "ihanet" "sapkınlık" ve "toplumsal iyi ahlakın reddi" içerisinden kurmaya çalışmış Jean Genet de "kökten kötü" birisi değil, sadece "her yerin ötekisi"dir. Genet, kendisiyle yapılan bir söyleşide, içinde gönüllü olarak soluk almayı seçtiği ve ölünceye kadar da sürdürmekte kararlı olduğunu belirttiği kötülük hakkında şöyle demektedir: "Kötülüğü o şekilde yaşayacaksınız ki, İyiliği simgeleyen toplumsal güçler sizi ele geçiremesin (...) Kötülüğü kendi şahsi ölümüme kadar yaşamayı kastetmiyorum bununla, [yani] o şekilde yaşayacaktım ki, bir yerlere sığınacak idiysem sonuçta ancak ve ancak Kötülüğe sığınacaktım, asla İyiliğe değil" (Genet, 1994: 17). Genet, aynı yerde, aşağılanmışlar ve suçlularla gerçek ya da olası bir dayanışmayı da reddettiğini söyler çünkü her tür dayanışmayı "bir ahlak başlangıcı, dolayısıyla İyiliğe dönüş" (1994: 18) olarak görür. Bu ifadeler aynı zamanda, onun Büyük İyilik ya da Žižek'in *Büyük Öteki* dediği kurulu simgesel düzen karşısında aldığı uzlaşmaz pozisyonu yansıtır. Dolayısıyla onun yolu, felsefede Nietzsche'nin tuttuğu yol ya da daha açık bir ifadeyle, Besnier'in "İmkânsızın Politikası" dediği şeydir. Büyük İyi (Öteki)'nin onay vereceği herhangi bir toplumsal ve düşünsel projeye destek verip ona tabi olmaktansa, "kötü" ama "lanetli" biri olarak yaşamayı tercih etmek ya da doğrudan doğruya "koşulların bilincine" tabi olmak... Şu halde, entelektüele yakıştırılan kötülük yaftasının bildik herhangi bir nesnel kötülük savı ya da olayıyla ilgisi yoktur. Daha açık bir ifadeyle, buradaki "kötülük, iblis tayfasının belirgin niteliği veya ahlak yoksunluğu değil, Georges Bataille'ın tasavvur ettiği biçimiyle, ahlakı hiçe sayan bir

yüksek ahlaklılık ve bilinç sorunudur. Bu bağlamda, özgürlüğün içindeki kötülüğü ortaya koymak uzlaşmacı, konformist düşünce tarzına karşıdır. Çünkü 'kötülük çiçekleri'ni yeşerten toplum, karmaşık, otoriter, kapalı toplumlardan biri değil, gündelik yaşamın her bir sathında doludizgin ilerleyen kapitalist toplumdur" (Öğüt, 2005: 76). Bu sonuncu yargıyı, sofistike kötülük tanımlamasını[1], günümüz Hollywood polisiyelerinin çoğunda tanık olduğumuz, daha baştan kötülüğe eğilimli olan acımasız, kan dökücü ve kaba saba "entelektüel" karakterlerin nesnel bir kötülük olayına karışan eylemlerinden ayrı tutmak gerekir. Entelektüel-kötülük düşüncesine ilişkin bu kısa belirlemelerden sonra, şimdi sanatsal pratik-kötülük ilişkisi bağlamında anlamını bulan "estetize edilmiş kötülük" düşüncesine odaklanabiliriz.

Kötülük ve *Estetize Edilmiş* Kötülük Düşüncesi

Estetize edilmiş kötülük düşüncesinin odak noktasında, kötülüğe ilişkin belli bir "meşrulaştırma" amacı yatar. Kötülüğün estetize edilmesi, özellikle sanatsal üretim alanında onu kabul edilebilir, tercih edilebilir, hatta öykünülebilir bir değer haline getirmektedir. Kötülüğün bu biçimine yönelik belli bir araştırma, özellikle, dikkatimizi kötülükle ve kötü karakterlerle izleyiciler arasında kurulabilecek "tehlikeli özdeşleşme" ve yakınlaşma biçimlerinin yaratacağı yıkımlara çekmesi bakımından son derece önemlidir. Estetize edilmiş kötülük biçimlerini anlamaya dönük çabanın bir başka önemli boyutu da şudur: Kötülük olgusunu düşünürken, aynı zamanda bakışımızı doğrudan doğruya gündelik yaşam pratiklerimizde verili olan şiddet ve kötülüğü evcilleştirme süreçleri ile bu süreçlere doğrudan destek veren sanatsal yaratım alanına çevirme zorunluluğu. Bu açıdan tarihsel olarak akla gelen ilk estetize edilmiş kötülük örneği, 19. yüzyılın başlarındaki cinai eylemini, arkasında bıraktığı elli sayfalık bir hatıratla taçlandırarak estetize etmiş olan Pierre Rivière'dir. Foucault ve arkadaşlarının yoğun merakını uyandıran bu olağanüstü olayın –çünkü katil henüz yirmili yaşlarını sürmektedir ve o haldeyken bile giriştiği eyleme ilişkin korkunç bir farkındalık düzeyine sahiptir– yankı-

1. Söz konusu sofistike kötülük tanımlamasının en özlü ifadelerinden birini büyük deneme ustası Montaigne'de görmekteyiz. Montaigne, "İnsanın içindeki kötülüğü yok ederseniz yaşamın en temel koşullarını da yok etmiş olursunuz" diye yazmaktadır. Aktaran Baudrillard, 2005, s. 144.

ları büyük olmuştur. Foucault, kendi eyleminin kusursuz bir ruhbilimsel betimlemesini de sunmuş olan Rivière'in hatıratını baba katilliğinin sosyoekonomik temelli nedenlerinin somut bir kanıtı olarak analiz eder. Katilin işlediği cinayetler büyük bir soğukkanlılıkla planlanmış ve ahlaki olarak da yetkin bir şekilde gerekçelendirilmiştir. Rivière, kesinlikle normal ve sıradan biridir ancak o, Arendt'in yukarıda sözünü ettiğimiz, kötülüğün maddi koşullara bağlı olabileceği yollundaki tezini doğrulayan somut bir örnektir de. Tek farkla ki katil, burada, işlediği suçların –Rivière acımasızca annesi, babası ve kız kardeşini katletmiştir– ruhbilimsel açıdan doğrulanışına, deyim yerindeyse, "estetize edilmiş bir kötülük" teorisiyle doğrulanışına da katkıda bulunmuştur ardında bir hatırat bırakarak. Ortaya konulan edebi metin, gündelik yaşamdaki çatışmaların –Rivière'in durumunda, aile içi çatışmaların ve üvey baba nefretinin– içerdiği kötülük eğilimlerinin neden olabileceği felaketlerin "belgelenmesi" ya da bu felaketlerin yıkıcı sonuçlarını kabul edilebilir bir düzeye indirgeyerek meşrulaştıran bir girişim değildir yalnızca; bu aynı zamanda, katilin gerçekleştirdiği yapıtın –işlediği cinayetlerin– altına atmış olduğu bir "imza"dır. Deyim yerindeyse, buluğ çağındaki Rivière, şiddetin gücüyle yarattığı ilk sanat yapıtının uyandırdığı hayranlık duygusuyla ölümsüz kılmak için onu estetize etmeyi seçmiştir. Durum, bir yönüyle de, katilin ayaklanmış olan kendi kötü doğasını edebi bir yoldan sağaltına ve ona katlanma girişimidir. Katilin yapıtı, edebi yönü güçlü bir dramdır. Çünkü başka bir açıdan "kişi esrimeye veya kendinden geçişe ancak varoluşu dramlaştırarak ulaşabilir" (Çubuklu, 1998: 45). Katilin kendi kötü doğasına ilişkin arkasında yazılı bir hatırat bırakmasını, sözel kültürün çözülerek yerini yazılı bir kültüre bırakmasının son "lanetlerinden" biri olarak da okuyabiliriz öte yandan. Nitekim bu yeni gelişmeyle, yani "sözel kültürün ortadan kalkmasıyla birlikte, insanlar arasındaki uygar tartışma [da] bitmiş durumda"dır (Kahraman, 2005: 211).

Aynı şekilde, şiddet ve kötülüğün efendisi Marquis de Sade da, eyleminin yöneldiği kurbanlarına ölümlerinden sonra estetik bir ayini çok görmez. Bunun en somut örneği, Rose Keller adındaki bir dilenci kızı çakı darbeleriyle delik deşik ettikten sonra, kurbanın bedeninde açtığı yaralara sıcak balmumu damlatarak eylemini sanatsal açıdan taçlandırmasıdır (Bataille, 1997: 94). Bu, tümüyle katilin işlediği cürümü estetik bir hazla onurlandırışı,

şiddetin estetize edilişidir. Kötülük düşüncesinin tümüyle estetik bir hazla iç içe olabileceği görüşünün anlamlı örneklerinden biri de, şiddet ve kötülüğün tohumlarının bizatihi gündelik yaşam pratikleri içinde kayıtlı olduğu savıdır. Kahraman, bu duruma oldukça somut örnekler vermektedir: "Modanın, askeri kıyafetleri dönüştürerek yeniden üretmekle yaptığı şeyin, insanların askerliğin ruhunu üstlerinde taşımaları"na aracı olduğu (2005: 211) ya da bizzat "*Marinetti* ve arkadaşlarının, (*Fütüristler*in) savaşın en önemli sanat olduğunu" iddia etmelerinde olduğu gibi (2005: 212). İlkinde, askerliğin temel mantığının doğrudan doğruya "öldürme sanatı"na bitiştirilmiş olması; ikincisinde ise, bizzat savaşın kendisinin yeni işkence ve öldürme alet ve tekniklerinin binbir türünün icadına gereksinme duyması nedeniyle, kötülüğün estetize edilişine hizmet ettiği söylenebilir. Bu anlamda, upuzun bir giyotinler çağı tarihi, aynı zamanda ölüm anının dehşeti karşısındaki çaresizliği ve infaza yazgılı bedenin can verirkenki çırpınışını minimalize etmenin tarihidir. Öldürücü darbe ile ölüm süresi arasına yerleştirilen bu kısacık mesafe, ölüm anını şiirleştirmeye yetmese de bundan daha önemli bir şeye hizmet etmektedir: İnfaz mahallinin bir "konfora" dönüştürülmesi...

Kızıl Ejder'in sapık seri katili de kendi cinsel kimlik değişimi için gereksindiği protez bir bedene sahip olma hayalinin gerçekleşmesini, genç kızların sağlıklı derilerini yüzerek kendine yeni bir "giysi" hazırlamakta görmüyor muydu? Katilin yaptığı şey, bu anlamda "cerrahi bir terzilik" değil midir? Ya da Baudrillard'ın deyimiyle, "başkalığın estetik cerrahisi"[2] değil midir? Başkası olma arzusunun bu korkunç estetizasyonu, şu halde, başka hiçbir şeyle değil, tam da katilin kendi bedeninde sakladığı ölümcül şiddeti bir başkasına devretmesinin sanatsal bir beceriyi gerektirmesiyle ilgilidir. İşte, *Kuzuların Sessizliği*'nin dehşetengiz seri katilinin eyleminin anlattığı temel şey budur: Kendi doğasında karşılaştığı ve bir türlü ıslah edemediği kötülüğü, bedeninde dışsallaştırarak "estetize etmesi". Kısaca, onu, insan bedenlerini yok etmek suretiyle yeni bir kimlik oluşturmaya yönelten şey, Spinoza'nın deyimiyle,

2. Bu kavramın en kabaca tanımı şudur: "Farklılığa yapılmış vurgunun aynılaştırılmış bireyler temasına tepki duyanlar lehine yeniden yorumlanması". Bkz. Köse, 2006, s. 14. Baudrillard, bu terimi, daha ziyade kendi fizyonomik görünüşünden hoşnut olmayan ve ısrarla kendi kusursuz *look*'unu arayan günümüz bireylerinin çılgınca giriştikleri estetik ameliyat furyasıyla alay etmek için kullanır.

dengeli bir "akıl hayatı"na karşılık, ebedi bir belirsizlikler ve hatalar deniziyle dolu bir "hayal yaşamı"na mahkûm etmesi değil midir? Şayet "hayal gücü", Spinoza'nın dediği gibi, dünyadaki yaşamı eksik tanımanın bir sonucuysa, insanoğlunun içine düştüğü yanılgı tuzaklarının da başlıca nedenidir (Werner, 2000: 20).

Estetize edilmiş kötülük düşüncesi, öte yandan, estetize edilmiş şiddet eylemlerinden de büsbütün ayrı düşünülemez. Bu konu, bizi antik Roma tiyatrosunun en eski kaynaklarına, özellikle de Seneca'nın sahnede gerçek şiddet eylemlerine izin verildiği trajedilerine geri götürür. Bu anlamda, "kötü karakterler, şiddet eğilimli ya da hain kişiler üzerinden ilk kez Seneca'nın trajedileri döneminde Avrupa edebiyatında görülmüştür" (Morton, 2005: 150). Dahası, Seneca'nın trajedileri, günümüzün *snuff movie* film türünün (gerçek insanların kullanıldığı, sahnede gerçek ölüm seyretme arzusuna dayalı film türünün) de ilk örneklerinden birisidir. Yine bilindiği üzere, tıpkı ölüm cezasıyla yargılanan suçluların Antik Roma arenalarında gerçek "ölüm gösterilerinde" acımasız gladyatörler için yem olarak kullanılmalarına benzer biçimde, Seneca'nın bu oyunlarında da gerçek suçluların figüran olarak kullanıldıklarına dair rivayetler mevcuttur. Daha temelde ise, antik Roma tiyatrosunda "izleyici çekmeyen oyunlara ayrılmış ödeneğin şenlik yöneticisince iptal edilebildiği bir ortamda", bu tür oyunların sahnelenme yönündeki isteksizliğin aşılması yönünde, oyunlara fazladan gösteri unsurları katılması durumu söz konusudur (Artaud, 2006); bu ise, gösterilerin bazen kaçınılmaz biçimde aşırılıklara varmasıyla sonuçlanmaktadır. Aynı gösteri unsurunu, bu kez bambaşka bir kaygıyla ve görece daha steril bir biçimde sahnede "bedenin dili" içine yerleştirmeye çalışmış olan Antonin Artaud ise, tiyatro alanında estetize edilmiş şiddet sahneleri için Vahşet Tiyatrosu'na ilişkin kaleme aldığı "İkinci Manifesto"sunda şu ölümcül gerekçeyi öne sürmektedir: "Kabul edilsin ya da edilmesin, bilinçli ya da bilinçsiz, şiirsel durum, yani hayatın aşkın bir durumu, aslında halkın aşkta, suçta, uyuşturucuda, savaşta ve isyanda aradığıdır" (Artaud, 2006). Buna karşın, Artaud'nun manifestosunda sözünü ettiği olumsuzluklar, insandaki kötü doğanın tezahürleri ya da doğrudan bir araştırmasını açığa vurmayı amaçlamaz. Artaud'nun sözünü ettiği şey, daha ziyade, "insanların değil de olayların sahnelenmesini" amaçlayan; insanları "belirli güçlerin görüntüleri olarak ve olaylarla içinde rol

aldıkları tarihin ölümcüllüğü açısından ele alan" bir perspektiftir (Artaud, 2006). Her halükârda, Artaud'nun tiyatrosu, dünyayı yaşanan olumsuzlukların ve kötülüklerin içinden betimlemeyi düşlemektedir.

Konunun edebiyatçılar ve şairler yakasında ise, kötülüğün estetize edilişine ilişkin görece daha zengin bir malzeme ve "ruh haliyle" karşılaşmaktayız. Başta Rimbaud, Verlaine, Lautreamont, Baudelaire ve Wilde olmak üzere, upuzun bir çağdaş şiir ve edebiyat tarihi, "lanetli yan"da duran figürlerle doludur. Bunlardan, Verlaine ile yaşadıkları aykırı aşk ilişkisiyle de ünlü Rimbaud, çok erken bir yaşta şiiri bıraktıktan sonra, Kuzey Afrika sahillerinde beyaz kadın ticareti yapmayı seçerek ruhundaki iflah olmaz kötülüğe teslim olmuştur. Şiiri, tıpkı Wilde için de olduğu gibi, toplumun lanetlediği günahkâr yaşam biçiminin çınlayışlarıyla doludur. Bizde ise, yazdığı şiirlerle "bir kötülük toplumunda haklılığın inadını taşıdığını" söyleyen Ece Ayhan (Aktaran Keskin, 2006) bu lanetli şairler kuşağının en dikkat çekici simalarından birisidir. Ayhan'ın sesi, kendi deyişiyle, bir "atonalliği" ve içinde yaşanılan toplumsal sisteme karşı belli bir yabancılaşmayı açığa vuran "bakışımsızlığı" temsil etmektedir. Burada, şairin yıkıcı şiirsel yönelişinin ve şair duruşunun hedefi olan kötülük, bizzat, kendisini doğuran modernliğin ya da Keskin'in deyimiyle, "Aydınlanmacı aklın" bir sonucudur (Keskin, 2006). Ayhan, deyim yerindeyse, yazdığı şiir ve takındığı tavırla, kendisinden önce yaratılmış olan "estetik" geleneği yıkarak, yerine yeni bir kötülük estetiği kurmayı amaçlar. Sonuç olarak tüm bu örnekler, Raymond Geuss'un şu yargısının doğrulanışına hizmet ediyor görünmektedir: "Eğer sanat toplumsal olarak eleştirel olacaksa, yani bu dünyayı olumsuzlayacaksa estetik olarak da radikal olmalı, yani radikal bir biçimde kendi olumlama eğilimine karşı mücadele etmelidir" (Keskin, 2006). Benzer şekilde, Nietzsche'nin trajediye yaklaşımı da, bizi, hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak ölçüde, kötülük ve şiddetin estetik bir yüce değere dönüşümüne tanıklık etmeye çağırmaktadır. Çünkü son kertede, Nietzsche'nin genelde sanattan anladığı, "yalnızca sanatın, dehşeti yüce bir şeye dönüştürebileceği" ve özel olarak da yalnızca "trajedinin gerçek neşe üretebileceği"dir (Neimann, 2006: 259).

Tüm bunlara ek olarak, günümüz Hollywood sinemasında sunulan şiddet ve kötülük eğilimlerinin estetize ediliş biçimleri ise,

toplumsal dünyanın içerdiği moral kötülüğün katı bir inatçılıkla irdelenmesine –ve çoğunlukla da onaylanmasına– hizmet eder. Sadece şu kadarını söylemek gerekir ki, bu filmlerin kötülüğü estetize etme biçimi, sadece şiddeti şiddetle bertaraf etmenin "yaralayıcı etiği"ni sunar. Başta Leone, Stone, Kubrick ve Lynch olmak üzere, filmlerinde şiddeti ve kötülüğü estetize etmeye çalışmış olan yönetmenlerin birçoğu, kötü ve şiddet eğilimli karakterlerinin sahip olduğu "kişisel, özel motiflerin davranış nedenlerini, [...] şiddet toplumunda şiddete ancak şiddet ile cevap verilebileceğine seyirciyi inandırma işlevi taşır; bu anlamda da kahramanların davranışlarına ahlaki bir düzlemde gerekçe sunar" (Seesslen vd, 2002: 105).

Son olarak, estetize edilmiş kötülük ve şiddet düşüncesine ilişkin, Kahraman'ın sanat alanından aktardığı iki çarpıcı örnekle bu bölümde açtığımız parantezi kapatmak, konuyu daha da pekiştirmemize yardımcı olacaktır. Kahraman şöyle yazmaktadır: "Sanat tarihinin önemli eleştirmenlerinden birisi, toplama kamplarını gezdiğinde gördüklerinin kendisini hiç de şaşırtmadığını belirtiyordu. Bütün geriye kalanlar ve gördükleri ona neredeyse bir 'çağdaş sanat' sergisini anımsatıyordu". İkinci olarak da şunu: "Çağdaş sanat, İkinci Dünya Savaşı sonrasında çok geniş ölçüde ölümü ve şiddeti kendisine konu edinmişti. Bu, en nihayet 1990'larda, Orlan gibi sanatçıların kendi ameliyatlarını, kan revan içindeki durumlarını halka göstermesine kadar gitmişti" (Kahraman, 2005: 212).

Buraya kadar ifade ettiklerimizi şimdi somut bazı film örnekleri üzerinden yeniden düşünerek sorunun boyutlarını daha anlaşılır kılmaya çalışalım.

Hollywood'un En "Kötü Karakter"i: *Entelektüel*

Hollywood'un entelektüele genel olarak bakış açısını belirleyen şey, onun "doğasındaki bir kusur"dan kaynaklanan içgüdüsel bir yöneliş ve nedensizce kötülük yapma isteği ile modern kapitalist toplumun inşa edip neredeyse tüm gezegende dokunulmaz kılmaya çalıştığı kimi değerlerin azılı düşmanı olarak resmedilmesidir. Her şeyden önce, entelektüelin hemen her zaman birçok filmde katastrofik bir vizyonla ilişkilendirilmesi,

onu yaşayanı yok etmekten haz alan mizantrop bir karakter gibi göstermeye dönüktür. Buna göre, entelektüel, kurulu sembolik düzenin ve moral değerlerin -ki bunların birçoğu, aslında liberal kapitalist değerlerdir- düşmanıdır; karanlık şer güçlerin, çoğunlukla da Doğu Avrupalı ve Ortadoğulu terörist güçlerin hizmetindedir. Entelektüel, en barışçı olduğu hallerde bile, aslında ticaretin ve sömürünün sürdürülmesinden başka bir şeye yaramayan savaşın başarısızlığa uğratılmasına, dolayısıyla "ilerlemenin" engellenmesine hizmet eden, aktiviteleri dünyayı değiştirmeye yetmeyen bir "parazit"tir yalnızca. *Forrest Gump*'ın (*Forrest Gump*, Robert Zemeckis, 1994) savaş karşıtı entelektüelleri, *Full Metal Jacket*'ın (Stanley Kubrick, 1987) savaş cephesinde yakalarında barış rozeti taşıyan askerleri, nezaketsizliğiyle ünlü *Kirli Harry*'nin, New York caddelerinde peşine düştüğü "nazik" adamlar, *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ın (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) tutsak aldığı Alman askerini öldürecek gücü bulamamasıyla, sonradan bir dizi felakete neden olan yufka yürekli entelektüeli, Ölü Ozanlar Derneği'nin (*Dead Poets Society*, Peter Weir, 1989) değişimi körükleyerek katı Püriten ve tutucu eğitim sistemini tehdit eden entelektüel öğretmeni, vs hep bu kategoriye giren kişilerdir. Tüm bu örneklerde, entelektüel kimliğe yüklenen değerler mutlak biçimde olumsuzdur: onlar kurulu düzeni tehdit eder, emek-ücret dengesini bozarak işçileri isyana sürükler, simgesel normlara karşı belli bir toplumsal nefreti örgütler, silah depolarını ve ülkenin maddi servetinin korunduğu bölgeleri havaya uçururlar, cani ve sapıktırlar, genç insanların ahlakını bozarlar, dengesiz kişilerdir, tinsel masörlerin şifa veren ellerine teslim ettiğimiz narin "çarka"larımızı yerlerinden hortlatırlar vs. Bu kimselerin çoğu, *Doğum Günü 4 Temmuz* (*Born on the Fourth of July*, Oliver Stone, 1989) filmindeki Amerikalı bir generalin deyimiyle "işe yaramaz" ve "hippi kılıklı solucanlar"dır. Entelektüellerin, Hollywood'un, neredeyse nefret ettiği tüm değerleri kendilerine yansıttığı kişiler olmaları, bu kişilere karşı sahip olunan köklü hoşgörüsüzlüğün bir göstergesidir. Şimdi yakın çekimini yapacağımız dört somut film üzerinden söz konusu bu hoşgörüsüzlüğün yansımalarını aramaya, saptamaya çalışalım.

Kötülük Arzusunun İdeolojik Nitelikli Entelektüel Bir Kurgusu Olarak *"Hannibal"*

Hannibal (Ridley Scott, 2001) filminin başkarakteri Dr. Lecter'ın bir entelektüel olarak sahip olduğu tüm melekeleri, en nihayetinde nesnel bir kötülük olayına aracı olur. Onunla ilgili söylenebilecek en muteber şey, kötülük arzusunu patolojik bir soruna indirgemesidir. Bu, kötülüğe karşı bir etik yasa arayışı ya da kötülük etiğinin temel yasalarının araştırılması değildir; daha ziyade, suçun içerdiği kötülüğün estetize edilmiş cinayet tasarılarıyla birleştirilmesidir. Kevin Robbins'in de deyimiyle, "Lecter, 'parlak zekâsıyla', 'olağanüstü beyin gücüyle' karakterize edilmektedir; tıpkı 'şık' ve 'parlak zekâlı' silahlar [Amerikalılar buna 'akıllı bombalar" da demektedir] gibi bu adam da özenle ve şaşmadan vurmaya programlanmıştır" (1999: 120). Lecter, ölümün doyurucu gücünü insan etine karşı duyduğu iştahta bulmaktadır. Dolayısıyla, o bir entelektüel olarak sahip olduğu tüm incelmiş ve seçkinci beğeni yargısıyla bir cinayeti taçlandırmaya adamıştır kendini. Yine Robins'in deyimiyle, *Hannibal*'ı önceleyen *Kuzuların Sessizliği* ve bizzat *Amerikan Sapığı* [*American Psycho,* Marry Harron, 2000] *gibi deyimlerle vurgu yapılmaya çalışılan şey, "Başkan Bush'u*n Ortadoğu'daki 'siyaha karşı beyaz, şeytana karşı iyi' savaşına gönderme yapmaktadır" (1999: 129). Eğer, Robins'in savı doğruysa, bu durumda Lecter'ı, Amerika ve tüm uygar Batı'nın korkulu rüyası olan Bin Ladin, daha öncesinde ise Humeyni ve Kaddafi imgesi olarak da görebiliriz. Fakat söz konusu nefretin yöneldiği başlıca hedef olarak, açıkça Katil Carlos gibi, uzun zaman insanlığın başına musallat olmuş bir caninin değil de son derece kültürlü ve zevk sahibi bir entelektüel kişiliğin seçilmesini nasıl yorumlamalıdır? Hollywood'un bilinçaltı, Carlos gibi "kökten kötü" canilerde estetize edilmeye değer bir yan bulmamış olabilir mi? Ya da Lecter gibi karizmatik bir kişiliğin özellikle seçilmiş olmasının arkasındaki neden, "nezaket sahibi" ve "saygın" görünümlü birinin dehşete ilişkin yaratılacak etkiyi daha da güçlendirebileceği düşüncesi midir? İkincisi, akla daha yatkın görünüyor. Ama her halükârda, aynı bilinçaltı, bu filmle birlikte, entelektüele karşı bilinçli bir korkuyu ve nefreti yapılandırmayı da seçmiştir. Bizi asıl ilgilendiren de budur. Kesin olan bir şey varsa, o da Lecter karakteri üzerinden, ahlaki değerleri altüst etmeye kesinkes kararlı ve kendi türdeşlerini yemeye azimli

"yamyam" bir kişiliğin kurgulanmış olmasının, entelektüele karşı takınılan hoşnutsuz tavrı tüm boyutlarıyla gözler önüne sermesidir. Çünkü ahlaken parçalanmış modern bir yaşamın taşlaşmış, yabancılaşmış değerlerine karşı duyulan nefreti sıradan birinin değil de bir entelektüelin dile getirmesi ilginçtir. Bundan çıkarılacak ilk ders, bütün kötülüklerin görünür kaynağının entelektüeller olduğu mesajıdır. İkinci olarak da entelektüel kimliğin her dönemdeki otorite ve iktidar sistemlerinin baş düşmanı olduğu gerçeği... Tıpkı Platon'un kendi *Devlet*'inden şairleri kovması gibi, tartışmasız bir yetke ve tek görüşün egemenliğiyle donatılmış sistemler de –bugünün neoliberal ekonomik ve toplumsal sistemi örneğin– "sorun çıkaran", iktidarın işine burnunu sokan kişileri kendi sisteminden dışlamıştır. *Hannibal* filminin mesajının hammaddesi ya da başka bir ifadeyle, izleyicinin asıl inandırılmaya çalışıldığı şey de, kökleşmiş bir önyargının gizli iknanın bilinçaltı yöntemleriyle benimsetilmek istenmesidir. Oysa durum tam olarak bunun tersidir. Çünkü filmin bir yerinde, Lecter "Benim kötü olduğumu nasıl söyleyebilirsin?" diye sorar dedektif Clarice Starling'e. Robins'e göre, "Lecter'ın sorusu, kendi ahlaki durumumuza meydan okuyan bir sorudur. [Bu soru] duygusal yaşamımızın düzensizliğini ortaya koyar" (1999: 132). Ancak filmde sunulduğu biçimiyle, bu sorunun ifade ettiği olası anlamlar üzerinde fazlaca durulmaz, hatta Lecter'ın psikopatoloji alanındaki akademik bilgileri bile, seri katil Francis Dolarhyde'ın ruh halini çözmek için kabaca düzenlenmiş bir reçeteden öteye geçemez. Dahası, Lecter'ın, katilin bir sonraki hamlesine ilişkin öngörüleri, doğal olarak onu katilin eylemiyle özdeşleştirmeye götürür; böylelikle Lecter, bir kez daha kendisine yakıştırılan kötü doğanın varlığını onaylamış olur. Katille özdeşlik kurmaktaki olağanüstü rahatlığı, çok geçmeden onu öldürme konusunda vaazlar veren bir azize dönüştürür. Dolayısıyla bir entelektüel olarak sahip olduğu kültürel sermaye ve akademik bilgi birikimi, burada da iyiliğin değil, kötülüğün hizmetindedir. Özellikle serinin üçüncü filmi olan *Kızıl Ejder*'de, seri katili (Ralph Fiennes) günlük bir gazetenin ilan sayfası aracılığıyla akrostişli mesajlar göndererek bir sonraki kurbanın adresine yönlendirmesi, akademik becerilerin "kötüye kullanılmasının" en somut örneğidir. Bu nokta önemlidir çünkü bir entelektüel olarak erişme başarısını gösterdiği "azizlik" ile "günahkârlık" arası bir mertebede durmaktadır Hannibal

Lecter. Gerçek bir "azizdir"; çünkü cinai nefret ve eylemini çoğu zaman dinsel ve ahlaki bir düsturu çiğneyen günahkâr ruhlara yöneltmek zorunda kalır. Sözgelimi bu durumun somut bir delili, *Hannibal*'da Clarice Starling'i (Julianne Moore) kendi kafasında bir saplantı haline getirmiş olan FBI Başmüfettiş Yardımcısı Paul Kendler'a –kendi beynini pişirip yedirmek suretiyle– işkence etmesi durumudur. Öte yandan, "günahkârdır"; "Hannibal Lecter, öldürür, çünkü bu onun yaşamıdır, [o] insani motivasyon fikrinin maskarasıdır" (Robins, 1999: 131). Şu halde, Lecter'ın motivasyonu, ikiz bir tema üzerine kuruludur. O, bir yandan, öldürmeyi tüm insanlığın günahlarının kefaretini ödeme biçimi ve mutlak bir arınma olarak; diğer yandan da, onu olası bir suç işlemekten alıkoyacak ahlaki bariyerlerinin aşınmış olmasının bir sonucu olarak kavrar. Kahraman'ın da dediği gibi, bu tema, başka bir açıdan da "Hıristiyan ahlakının önemli bir metafizik sorunu"dur; bu ahlaki metafizikte "fahişenin aynı zamanda azize olması" durumu söz konusudur (2006: 97).

Lecter'ın entelektüel kimliğinde göze çarpan sorun şudur ki her şeyden önce o, bir entelektüelde olması gereken en temel özellikten yoksundur. Başka bir deyişle, Lecter, diğer insanlarla her tür empati yeteneğini tümden kaybetmiş toplum-dışı, otistik bireyin silik bir örneğidir. Morton'un deyişiyle, "Lecter, başka birinin yerinde olmanın ne demek olduğuna dair bir hissi olmayan, ama sıradan insanların hantal sezgileri ve sınırlı teorileriyle başaramadığını başarıp neredeyse mükemmel bir şekilde taklit edebildiği insan doğasıyla ilgili çok gelişkin bir teorisi olan tam bir sosyopattır" (2005: 108). Şu halde, izleyicilerin böylesi bir karakterle üst düzey bir özdeşlik kurma çabalarının kendisi, ölümcül bir hatadır. Çünkü filmde her şeyden önce, normal insanlarla değil de sadece katil ve canilerle özdeşleşebilen ve sadece onlarla empati kurabilen bir adamla karşı karşıyayız. Dolayısıyla, böyle biriyle özdeşleşmek, izleyiciler açısından, doğrudan doğruya katilin kendisiyle özdeşleşmekle aynı şeydir. Bu ise, bir sinema filmi izleme deneyimi içindeki izleyicinin karşılaşabileceği en tehlikeli şeydir. Lecter'ın dayanaksız ve gösterişli entelektüelliği ve başlı başına Lecter karakterinin kendisi, aslında Hollywood yapımcılarının kendi kafalarındaki önyargılı entelektüel temsilinin bir ürünü olup, filme karşı yüksek entelektüel bir beklenti içerisindeki izleyicilere sunulmuş yalancı bir yemdir.

Hollywood'un yanıltıcı ve önyargılı "entelektüel" temsil biçiminin bir başka önemli dayanağını "kötülüğü her şeyden önce bir muhayyile sorunu" olarak gören görüşle açıklayabiliriz. Buna göre, "büyük eksikliğimiz, sonunda daima iyilerin kazanmasıdır; bu ise bir muhayyile eksikliğidir"(Kahraman, 2006: 100). Çünkü kötülük yapmak zekâ işidir, en karmaşık cinayet planları öncelikle güçlü bir hayal gücünü gerektirir. Eğer bu varsayım doğruysa, herkesten önce, entelektüellerin güçlü bir muhayyile gücüne sahip oldukları söylenebilir; dolayısıyla, bu güç, onlara iyiliğin mi yoksa kötülüğün mü bir anıtını dikmeleri gerektiği konusunda yardımcı olabilir; bu ise, tümüyle bir tercih sorunudur. Gelgelelim, bu soruya Hollywood'un verdiği yanıt, hiç tartışmasız, söz konusu muhayyileyi kötülüğün hizmetine koşmak olacaktır ki *Dr. Lecter* karakteri bunun en somut örneğidir. Özetle, Lecter'ı kötülüğe eğilimli entelektüelin katıksız bir sureti olarak sunan film anlayışı, genel olarak entelektüel kimliğe karşı geliştirilmeye çalışılan önyargılı bakış açısının bir tezahürüdür. Film, entelektüelin bilgi birikimi, olumlu ve barışçıl tavrıyla insanlık için yararlı işler yapmayı düşünmeden önce, bu gücü kötüye kullanma yönündeki isteğinin klişeleşmiş Hollywood temsil görenekleri içinde dışa vurulmasıdır. Çünkü bize sunulan Lecter karakteri, şayet tam olarak akli melekelerden yoksun birisi olsaydı, o zaman belki giriştiği cürümlerden dolayı onu bağışlayabilirdik. Oysa yakından bakıldığında, aksine, Lecter'ı diğer sosyopat kişilik tiplerinden farklı kılan şey, onun fazlasıyla akıllı olmasıdır. O, "normal olandan patolojik olana doğru genişleyen eşiği" (Morton, 2005: 58) rahatça ve hızla geçebilmekte, deyim yerindeyse, kötü niyetinin onu götürüp bıraktığı yerde, karşılaştığı binbir zorluğa karşın yine de ölüm çarkını işletebilmektedir. Yani ne yaptığının tümüyle bilincindedir. Bu da olsa olsa gözümüzde onun korkunçluğunu ve yaptığı kötülüklerin şiddetini iki kat artırmaktadır. Amaçlanan algılama biçimi de budur. Entelektüel film karakterini izleyiciye bu algılatma biçimi, özünde tastamam manipülatif bir nitelik taşıdığı içindir ki kelimenin tam anlamıyla ideolojiktir. İzleyiciye entelektüele ilişkin çarpıtılmış bir bakış açısı ve vizyon sunmaktır. Bu nedenledir ki yine ideolojik açıdan yapılmak istenen şey, izleyicinin kendi kafasında "toplum için gerçekten yararlı, akademik bilgisini insanların ve toplumun yararına sunmuş bir başka entelektüel iyi kişi olarak Lecter" portresi kurgulamasının ya da bu

tür bir başka çağrışım aramasının önlenmesidir. Bu çıkarımlar, elbette, filmi üretenlerin ya da alışıldık bir kullanımla söylersek, ileti tasarımcılarının izleyici kitlede hedefledikleri şeydir. İzleyicinin amaçlı, kötü niyetli bir yönlendirmeyle kitlesel baştan çıkarılmasıdır.

Entelektüelin İlahi/ Cezalandırıcı Bir Yargıç Olarak Portresi: *"7/ Seven"*

7 (*Seven,* David Fincher, 1995) filminin kötü adamı olan John Doe'nun (Kevin Spacey), sinema tarihinin o güne dek tanık olduğu seri katillerden en belirgin farkı, öldürmeyi, yüce, ahlaki ve "kıskanılası" bir ideale dönüştürmüş olmasıdır. Deyim yerindeyse, o, "iğrenç bir cinayet eylemini 'tutkuyla işlenmiş' bir cinayetle bir tutmaz" (Bataille, 1997: 26). Onun tutkusu, eylemiyle ilahi adaletin dünyevi bir tezahürünü somutlaştırmaktır. İşlediği cinayetler, ahlaki dayanaklarını Milton'ın *Kayıp Cennet*'inde, Shakespeare'in *Venedik Taciri*'nde ya da Dante'nin *İlahi Komedya*'sında bulur. Özellikle bu sonuncusu, insanlığın kötücül doğasının ıslahı için yakılmış bir ağıt gibidir. Katil, sabırla işlediği cinayetlerinde bu kitaptan kendi ahlaki düsturlarının doğrulanmasının aracı olarak yararlanır. Dedektif William Somerset'in (Morgan Freeman) deyişiyle, cinayetleriyle "insanlığa öğüt verir".

Katilin ilk kurbanı, "oburluk" günahını işlemiş bir obezdir. Kurbanın bedeninden kopardığı et parçası, Shakespeare'in *Venedik Taciri* adlı oyununda geçen "yarım kilo et" ifadesine gönderme yapar. Günahkâr insanın kendi bedeniyle ödemesi gereken bir kefarettir bu; kendi dirimsel varlığının kullanma hakkını elinde bulundurmasına karşılık Tanrı'ya vermesi gereken bir "rüşvet". Bu anlamda, *Seven*'ın katili, Tanrı'nın yeryüzündeki "tahsildarı"dır. Bu mantık, Fromm'un, ilkellerin sünnet törenlerinin nedenlerini açıkladığı mantıkla aynıdır: yaratıcılığın yegâne uzvu olan erkek cinsel organı, Tanrı'nın yaratıcı özelliğinin bir parçası olarak insana sunulmuş olan bir lütuftur, şu halde bu lütfun nimetlerinden yararlanan insanoğlu, bunun vergisini ödemelidir; törenle uzvun bir parçasının kesilerek Tanrı'ya adanmasıdır bu da. İkinci kurbanın işlediği en büyük günah, Yedi Ölümcül Günah'ın ilki olan "tembellik"tir. Kurbanın bunun için ödemesi gereken kefaret ise, bir yıl boyunca yatağa bağlanarak bedeninin çürümeye bırakıl-

ması olacaktır. Tanrı tarafından insana bahşedilmiş olan beden, her şeyden önce, üretimin, iş yapmanın "yeri"dir, bir "atölye"dir. Dolayısıyla tembellik edip çalışmamak, aylaklık ederek yan gelip yatmak, bedenin kötüye kullanılmasının bir göstergesi, Tanrısal buyruğun reddidir. Şu halde, katilin insanlığa verdiği ikinci öğüt asetik bir öğüttür. Hırslı bir avukatın öldürülmesi ise, "açgözlülük" günahını işlemiş birinin; sahip olduğu tüm dünyevi güce ve maddi zenginliğe karşın yine de para kazanmak uğruna katilleri ve suçluları savunmaktan geri durmayan birinin ilahi yoldan cezalandırılmasını anlatır. Burada da dinsel buyruğun anlamı açıktır: insanoğlu sahip olduğu nimetler için şükretmeli, ruhsal yaşamını maddi görüngülerin esiri yapacak her türlü tamahkârlıktan uzak durmalı, daha fazlasına göz dikmemelidir. Öte yandan, bu cinayetin açığa vurduğu ahlaki düsturun, içinde ideolojik bazı motifler barındırdığı da söylenebilir. Doe, aslında Hollywood'un dokunulmaz kılarak göklere çıkardığı kimi burjuva idealleriyle Amerikan iş yaşamı etiğinin temel değerlerine de kafa tutmaktadır: Burada, "başarı", "kariyer", "iş yaşamında vahşi rekabet" ve "fırsatçılık" gibi ideallerin, bunları lanetleyen birinin elinde "can verişi" söz konusudur. Katil John Doe, bu bakış açısıyla, egemen kapitalist dünyanın tam kalbine müdahale etmektedir. Ryan ve Kellner, "Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası"nı tartıştıkları ortak çalışmalarında, söz konusu dokunulmaz değerlerin bir dökümünü yaparlar. Buna göre, Hollywood'un dokunulmaz kıldığı bu değerler, aynı zamanda onun "temsil görenekleri"ni oluşturan şu tür kapitalist idealleri merkeze alır: "(Merkezinde kişisel yeterlilik ve hükümete karşı güvensizlik olmak üzere) *bireycilik*, (rekabet, dikey hareketlilik ve en iyinin ayakta kalması değerleri ile) *kapitalizm*, (erkeklerin imtiyazlı kılınması ve kadınların ikinci sınıf toplumsal rollerde konumlandırılması ile) *babaerkil anlayış*, (toplumsal iktidarın eşitsizce pay edilmesi ile) ırkçılık vb" (Ryan ve Kellner, 1997: 17). Bu temsil görenekleri, "Uygar" dünyanın tartışmasız biçimde kutsadığı göreneklerdir. Katilin, hırsı ve daha fazlasına sahip olma güdüsüyle önüne çıkan her türlü fırsatı değerlendirmeye çalışan "Uygar" bir insanı ortadan kaldırmakla giriştiği eylem, bu nedenle, söz konusu temsil göreneklerinden birine karşı açık bir sabotaj niteliği taşımaktadır. Bu ise bizi "entelektüel-katil figürünün uygar dünyanın hasmı" olduğu tezine götürür. *Seven*'ın katili John Doe, diğer cinayetleri-

ni de hep bu doğrultuda işleyecektir; o, eylemleriyle, çok önemli bir felsefi düsturu; Derrida'nın, modern dünyada "hukukun tecelli ettiğini ancak adaletin gerçek anlamda tecelli etmediğini" dile getiren önermesini doğrulayacak; modern hukukta bırakılmış boşlukları kendi "tarzında" dolduracaktır. Öte yandan, *Seven*'ın katilinin, kendi duruşuyla doğrulamaya çalıştığı bir başka şey, Žižek'in farklı açıdan tanımladığı bir "kötülük" düşüncesinde karşılığını bulmaktadır. "Kötülük" diye yazmaktadır Žižek; "her yanında Kötülük gören masum bakışın kendisindedir" (2002: 301). Bu masum bakışın yöneldiği hedef, günümüzde modern kapitalist dünyanın çarpık bakışı ya da daha önce değindiğimiz gibi, Öğüt'ün sözünü ettiği, bağrında "kötülük çiçeklerini büyüten" kapitalist toplumun kendisidir.

Nitekim *Seven*'ın seri katili John Doe, kurbanlarıyla ilgili "samimi" düşüncelerini bir bir açıkladıktan sonra[3], bu kötülük toplumuna dönük nefretini finalden bir önceki sahnede şöyle ifade eder: "Ama mesele bu; her köşe başında, her evde ölümcül bir günah gizli ve bunu önemsemiyoruz, çok yaygın olduğu için önemsemiyoruz". John Doe'nun algıladığı dünya, o kadar günaha batmış bir dünyadır ki kişi bu dünyada eğer "birisinin kendisini dinlemesini istiyorsa, onun omuzlarına yavaşça dokunmasının artık yeterli olmadığını" bilmelidir; Doe'ya göre artık, kişinin başkasından küçücük bir ilgi ve anlayış görmek için bile "onun omuzlarına balyozla vurması gerekmektedir" Çünkü bu dünya, insani yabancılaşmanın, "duygusal buzlaşmanın" dünyasıdır. Dedektif Somerset'in de filmin bir yerinde dediği gibi, "kayıtsızlığın bir fazilet gibi kabul edildiği bu dünyada daha fazla yaşanamaz". Yatak odasının başucunda kırmızı ışıklı bir haç, evinin odasının raflarında da her biri yazılı 250 sayfa içeren 2000'den fazla def-

3. John Doe, *açgözlülük* günahını işleyen avukatı, "hayatını sürekli olarak katilleri, eşcinselleri ve uyuşturucu kaçakçılarını korumak için yalanlar söyleyerek geçirdiği"; *kibir* günahını işleyen kadını ise "iç dünyasının çirkinliği yüzünden, dış güzelliği olmadan hayatını sürdürmeyi başaramayan birisi olduğu" için öldürdüğünü söyler. Doe, aynı şekilde, işlediği şehvet günahı nedeniyle cezalandırdığı fahişeyi "ortalığa hastalık saçan birisi" olduğu için; *oburluk* günahını işleyen obezi "ayağa bile kalkamayacak kadar iğrenç birisi olması" nedeniyle; *tembellik* günahını işleyen adamı ise "kendisine bahşedilen bedeni kötüye kullandığı" için cezalandırır. Doe'nun, son iki cinayete kendi ölümünü de eklemesiyle "eserini tamamlaması"na izin veren günahlar da aynı ilahi haleyle gerekçelendirilmiştir: Dedektif David Mills, kapıldığı öfkenin bedelini karısının ölümüyle öderken, katil John Doe, Mills'in aile saadetiyle dolu sade yaşamına karşı duyduğu *kıskançlığın* bedelini öder.

ter bulunduran John Doe, bu haliyle dünyevi yaşamın ilahi cezalandırıcısı, yetkisini yalnızca Yaradan'dan alan yargıcıdır. Onun Milton, Shakespeare ve Dante okuyan ve çağına karşı duyduğu hoşnutsuz düşüncelerini titizlikle kâğıda dökebilen bir "entelektüel" olması ise, onunla bir şekilde "özdeşlik" kuracak izleyiciler için tam anlamıyla bir talihsizliktir. Çünkü entelektüel yaşamın doğrudan doğruya suça ve şiddete kodlanmış temsili, yalnızca entelektüelin kendisine karşı duyulan önyargının bir dışa vurumu değil, aynı zamanda ona esin kaynağı olmuş yukarıda isimlerini andığımız yazarların da tüm insancıl ve olumlu düşüncelerinin salt kıyametçi bir vizyona indirgenmesidir.

Ahlaksal Normun Toplumsal Kontrol ve Baskıyla Çerçevelenmesi Olarak *"Telefon Kulübesi"*

Günümüzde artık kötü görünen olayları saptayabilmek için teoloji doktoru olmaya gerek yoktur (Larrieu, 2006). Genel olarak kötülüğün iki türünü ayırt eden Larrieu, "suça dayalı kötülüğü", "masumane kötülük"ten ayırır. Larrieu'ye göre, insan doğal yaşlanma sürecinin sonunda ölüme teslim olmakla ya da doğal bir afet ve kazanın sonucunda masumane bir kötülüğün kurbanı olur. Bu tür kötülükte açıkça ortada suçlanacak bir sanık ya da sorumlu yoktur. Ne var ki kaynağını bizzat insanların oluşturduğu ikinci bir kötülük türü vardır ki, bu kötülük tamamıyla bize bağlıdır; "bizim bozuk niyetlerimizden, aşağılık yaradılışımızdan ya da sadizmimizden ileri gelir. Bu bağlamda soykırımlar, toplama kampları ve savaşlar doğal kazalar değildir; kısaca, bu suça dayalı kötülükten insanlar sorumludur" (Larrieu, 2006). Joel Schumacher imzalı *Telefon Kulübesi*'nin (*Phone Booth,* 2002) kurbanı Stu Shepard da bu tür bir kötülüğün kurbanıdır. "Yolda yürürken bile asistanı yardımıyla iş bağlayan" Shepard, kaybedecek bir saniyesi bile olmayan bir reklamcıdır. Bu meslek, Henri-Frédéric Blanc'ın *Yırtıcıların Alacakaranlıkta Savaşı* adlı romanında Charles Cuvelier adlı tanınmış bir Parisli reklamcı üzerinden ayrıntılı bir ruhsal analizini yaptığı "zamanımızın çağdaş iblisi"dir. Yazarın, Cuvelier karakteri ile ilgili betimlemeleri tastamam "Başkaları karşısında duygusuzluğu, nesnelere marazi bağlılığı aşılayan... Aynı zamanda yakışıklı, çekici ve zeki" (Blanc, 1993: 26) birisi olan İblis'in nitelikleriyle aynıdır. Cuvelier'nin, mahsur kaldığı asansörün ev

sahibesi Madam Valmer'in gözündeki imgesi işe yaramaz, aşağılık ve dalavereci bir kişiliktir. Dolayısıyla roman boyunca Cuvelier, Madam Valmer'in aşağılayıcı azarlarına maruz kalır: Bir yerde; "Beyninizin" der Madam Valmer, "çıkar hesaplamaktan başka bir işe yaradığı yok" (Blanc, 1993: 74). Cuvelier, kuşkusuz bu hakaretleri hak eder: Niteliksiz ve ucuz ürünleri, paha biçilmez şeylermiş gibi allayıp pullayarak "kakalamaya" çalışır; insanları tüketim çılgınlığının kölesi yapacak her tür girişimi işinin bir erdemi sayar; yalanlar söyler, malları pazarlamayı bildiği gibi, en sahtekâr kişilikleri ve bu arada kendini de çok iyi pazarlar; en yüce ilkesi, "daha çok malı daha çok fiyata ve daha kısa sürede satabilmek"tir. O, reklamcılık adlı çağdaş dinin bir havarisidir. Ne var ki Blanc'ın kahramanı ile Schumacher'in reklamcısı benzer bir paralel kurgu içinde kapalı bir mahalde –ilki bozuk bir asansörde, ikincisi bir telefon kulübesinde– mahsur kalıncaya dek kişiliklerindeki bu gayri ahlaki çarpıklıkları fark etmezler. Her iki karakter de ne zaman ki kıstırıldıklarını anlarlar; işte o zaman iç dökme, günah çıkarma faslı başlar. İlki, bina ve asansörün sahibesi dul bir kadının; ikincisi, tehdit ve tacizlerini yalnızca sesiyle duyuran bir katilin eline düşmüştür. Her iki sorgucu da ahlaki birer yargıçtır. Her iki halde de reklamcılarımız, masum insanlara söyledikleri yalanların, ettikleri ihanetin ve açtıkları üçkâğıtların bedelini ödemek zorundadırlar. Yine her iki sorgulamanın nihayetinde, ilkinin hayatı, yaşadığı yoğun paranoyanın sonucu intiharla; ikincisininki ise ahlaksal bir "arınmayla" noktalanır. Şu halde, öldürmeyen ama "arındıran" ikincisinden, *Phone Booth*'ın katilinden başlayalım.

Phone Booth'ın kimliği belirsiz seri katili (Kiefer Sutherland), günahkâr çağın intikamcısı, bozulmuş ahlaki yaşamın onarıcısıdır. Entelektüel birisidir; çünkü eylemine gerekçe olarak öne sürdüğü çok sağlam felsefi ve toplumsal dayanakları vardır. Eğer, bu filmde telefon kulübesini modern dönemin "günah çıkarma kabini" olarak görebilirsek, katili de kabin paravanı arkasındaki papaz olarak düşünebiliriz. Sinemada mekânın yaratıcı kullanımının mükemmel bir örneğini sunan *Phone Booth,* yarattığı seri katil karakteriyle de izleyicileri "entelektüel bir canavara" karşı derin bir hayranlık duymaya yöneltmeyi amaçlıyor gibidir. Gerçekte ise, *Phone Booth*'ın katili, içindeki nefreti ve kötülüğü davranışlarında ve kişiliklerinde ahlaki (moral) bir kötülük algıladığı kimselere yöneltmiştir; Stu Shepard böyle birisidir; karısını bir başkasıyla

aldatırken nikah yüzüğünü çıkararak vicdanını rahatlatmakta, doğruluğuna inanmadığı bir hayat yaşadığı halde hiçbir vicdani sorgulamaya yanaşmamakta[4] söylediği yalanlar ve attığı kazıklarla insanları dolandırmaktadır. Üstelik Shepard'ın ahlak dersleri almaya ihtiyacı da yoktur. Burada, basit bir ilkeden hareketle, *Phone Booth*'ın katilinin varmaya çalıştığı noktayı rahatlıkla görebiliriz. *Phone Booth*'ın katili kabaca şöyle düşünür: "Eğer İyilik, yaşamın yüceltilmesine adanmış olansa, yapmaya çalıştığım şey, son derece doğrudur. Çünkü insan bilincinin evrimi, ilerlemeyi daima daha iyiye doğru giden bir süreç olarak algılamaktan acizse ya da bu süreç, insanı kendi özgürlüğünü yararlı olarak kullanma biçimleri üzerinde düşünmeye sevk etmiyorsa, *orada* esaslı bir tadilat işine girişmek gerekir!"

Ne var ki bu sofistike düşünce, onu, yine de etrafındaki insanların hayatına burnunu sokan, "anormal", "toplum düşmanı", "sosyopat bir keskin nişancı" kertesine indirgemeye engel olmaz. Nitekim *Phone Booth*'ın katilinin, Stu için ısmarladığı pizzayı getiren adamı yok yere öldürmesini başka türlü yorumlamak olanaksızdır. Film, entelektüel kişiliği, tüm karmaşıklığı içinde ele alıp çözümleme zahmetine yanaşmaz; çünkü böyle bir çaba, ortaya yeni argümanlar koyabileceğinden, "ortalama" film izleyicisi tarafından sindirilmesi zor, zahmetli bir iştir. Bunun yerine, "gerçekler" kapsül bilgiler halinde, hazır ve yerleşik düşünce kalıpları biçiminde verilir; bu yöntem, kişiyi akla ziyan sorgulamalara sevk etmediğinden, akıl sağlığı için eşi bulunmaz değerdedir. Yine aynı nedenden dolayıdır ki Hollywood sineması her tür eğitici vasıftan da yoksundur: "Yeme alışkanlıkları bozuk olan ya da rastgele cinsel ilişkide bulunan ergenlik çağındaki çocuklarının sorunlarını çözmekte ya da ailede ciddi bir hastalıkla karşılaşıldığında, ana babalara yardım edebilecek hiçbir Hollywood filmi yoktur" (Gans, 2005: 95). Bu sinemasal bakış açısı, aynı nedenle, *Phone Booth*'ın katilini ruhsal bir çıkmaza sürükleyen düşünsel etkenleri de anlayamaz. Anlayamadığı için de anlatamaz. Bu sinema türü için düşünmemek, sorgulamamak, en güvenilir sığınaktır. Verilen mesaj açıktır: En kolay anlaşılır klişeler yeğlenir çünkü böylesi, izleyicinin kafasında yer etmiş olan hazır

4. Sözgelimi Stu, bir türlü peşini bırakmayan alt-orta sınıf geçmişinden kurtulmak için, pahalı İtalyan elbiseler giymeye ve nadide aksesuarlar taşımaya özen göstermekte, bir bakıma kendini kandırmaktadır. Stu'yu asıl endişelendiren, "sınıf düşme korkusu"dur. O, bu korkuyu yenme uğruna sahte bir hayatı sürdürmeyi göze almıştır. Tabii, bunun bedelini de...

sunum kalıplarına daha uygun düşer, böylelikle mesaj kolayca benimsenir. Hollywood, izleyicinin kafasında soru işaretleri oluşturmak istemez, asıl amaçladığı, "bildik dünyanın" her günkü "bildik" sorunları üzerine fazlaca düşünülmemesi gerektiğidir. Buna göre: Dünya güvensiz bir yer, göçmenler ve yabancılar kötü kimselerdir, hayatta kalabilmek için her türlü acımasız mücadele şarttır vs... Aynı şekilde: Katil, pizzacı adamı öldürür, bunun belli bir nedeni yoktur çünkü günlük yaşamda bu tür bir şiddet olayı olağandır, denir. Entelektüeller söz konusu olduğunda, aynı indirgemeci mantığın ürettiği oldukça verimli bir literatür göze çarpar. Başka bir deyişle, Hollywood'un entelektüel kişilikten anladığı, asla onun, yaptığı yararlı işlerle gündeme gelmesi değildir; bu nedenle, birçok Hollywood filminde entelektüeller ya terörist ve sabotajcı (sözgelimi *Bond* filmlerinin hemen hemen tümündeki kötü adamlar) ya da okuya okuya "kafayı yemiş", toplumsal normları hiçe sayan, ahlak bozucu anomik kişilerdir (*Ölü Ozanlar Derneği*'nin sıra dışı, ideal öğretmeni sözgelimi). Onlar bir hayal âleminde yaşar, dengesizlikleri ve gizli bir niyeti açığa vuran tasarılarıyla uygar dünyayı huzursuz ederler. Bu anlamda, *Phone Booth*'ın katilinin rahatsız edici yönü, ortada güçlü bir hukuk devletinin yasaları ve tıkır tıkır işleyen mekanizmalar dururken, "cümle âlemin ahlakını düzeltme" işini üstlenmiş olmasıdır. Daha sonra göreceğimiz gibi, "güçlünün, her fırsatta kendi gücünü göstermesini gerekli kılan bir dünyada" barıştan ya da toplumsal uzlaşmadan yana olmak da, bedeli ağır şekilde ödetilmesi gereken ölümcül bir aymazlıktır. Aynı mantık, durağanlıktan ve ebedi bir huzur halinden hiçbir şey anlamaz; esas gelişme, şiddetle, hareketle, gürültü patırtıyla, ülkelerin harita üzerinde durmaksızın değişen coğrafi sınır çizgileriyle olur ya da durmadan patlayan bombalar ve silahlarla. *Phone Booth*'ın katili, durmadan patlayan bir silahtır.

Filmde entelektüel-katile hak ettiği değer (!) belki de kurbanına yaptığı tüm işkence sona erdiğinde ekranda ilk ve son kez boy gösterdiği zaman verilir. *Phone Booth*'ın katili, ambulansta yarı baygın uzanmış yatan Stu'ya yaklaşarak gayet nazik bir şekilde şöyle der: "Dürüstlüğüne yeniden kavuştuğuna göre, artık toplumda iyi bir adam olarak yaşamaya devam edebilirsin. Ama eğer olur da yine yalanlar söyleyen, yaramaz herifin teki olmaya başlarsan, seni yeniden bulup yaptıklarının hesabını soracağımdan emin olabilirsin!"

"Er Ryan'ı Kurtarmak" ya da Entelektüel Tavra Yönelik Önyargının Şovenist İnşası

Steven Spielberg imzalı *Er Ryan'ı Kurtarmak*, baştan sona "Amerikan yurttaşı olmanın erdem ve ayrıcalığına" vurgu yapmakta gibidir. Film, Normandiya çıkarmasının yapıldığı günlerde küçük bir askeri birliğe özel bir görevin verilmesiyle başlar: Paraşütçü Er James Ryan'ın (Matt Damon) savaş cephelerinde aranıp bulunarak ailesine teslim edilmesi gerekmektedir. Onun kurtarılması önemlidir; çünkü Ryan'ın annesi, üç oğlunun üçünü de savaş meydanlarında kaybetmiştir. Ne var ki Ryan, filmin sonlarında bu cömert ve aynı zamanda "aşağılayıcı" teklifi kahramanca reddederek göğüs göğüse muharebeyi seçecektir tabii bunun bedeli, kendisini kurtarmakla görevli askeri birliğin talihsiz bir şekilde, tamamen yok edilmesiyle ödetilecektir. Ne var ki bu filmde ilgimizi çeken asıl figür Er Ryan değil, entelektüel sinikliği, korkaklığı ve hümanist duyarlılığıyla öne çıkan askeri birlik üyelerinden "Onbaşı Upham"dır. Upham, deyim yerindeyse, müfrezenin en "zayıf" halkasıdır. Sahip olduğu bu kırılganlık, müfrezenin başına türlü belalar açar, hümanizminin cezasını bir bütün olarak müfreze çeker. Merhametli ve yardımseverdir, kendi durumunun en trajikomik biçimiyle, o "barış yanlısı bir asker"dir. Sahip olduğu merhamet, müfrezenin birkaç adamının hayatına mal olur. Filmin bir yerinde, yüksek bir kuleye mevzilenmiş bir Alman keskin nişancısının hedefi olan iki çocuklu bir Fransız ailesiyle karşılaşılır. Aile zor durumdadır ve anne baba çocuklarını oradan uzaklaştırmaları için Amerikan askerlerine yalvarırlar; birliğin komutanı Yüzbaşı Miller'ın (Tom Hanks) tüm itirazlarına rağmen, başta Onbaşı Upham olmak üzere, diğerleri çocukları yanlarına almayı ister ama sonuç tam bir faciadır; sonunda bir asker, keskin nişancının açtığı ateş sonucu feci bir şekilde can verir. Yüzbaşı haklı çıkmıştır: Savaş ortamında insanca bir zaafiyet göstermenin bedeli ağırdır! Böylelikle, filmin genel konsepti içinde Upham'ın yaklaşım ve tavrı "lanetlenmiş" olur. İzleyicinin, alttan alta bu ölümden Upham'ı sorumlu tutması beklenir. Sonrasındaki daha ölümcül bir sahne ise, Upham'a karşı oluşturulmak istenen önyargının daha da pekiştirilmesine aracı edilir. Bu, Onbaşı Upham'ın bir harabede Alman askerlerinin kıstırdığı iki arkadaşına bir türlü cesareti toplayıp da yardım edememesi hadisesidir. Arkadaşları tüm güçleriyle içeride düşmana karşı direnirken, Upham, onların yardım çağrısına ve

imdadına yetişemez. İçeridekiler, cephanelerinin bittiğini, kendilerine acil cephane yardımı yetiştirmesini istediklerinde, Upham, korkudan merdivenlere yığılıp kalmıştır bile. Böylelikle Upham kendi yüreksizliğinden kaynaklanan iki ölümden daha sorumlu tutulacaktır. Bu aşamada Upham'ın kişiliğine ilişkin kurulmaya çalışılan önyargı ifadesi şudur: O, bir asker olabilir ancak "erkek gibi" dövüşecek güçten yoksundur. Üstelik Upham'ın talihsizliği bununla da bitmez; sonunda kendi hatası sonucu arkadaşını öldürecek olan bir Alman askerini kıskıvrak yakalar ama eline fırsat geçtiği halde onu öldüremez. Adamı salıverir ve elbette adam boş durmaz ve savaşın doğası gereği Amerikalı askerleri öldürmeye devam eder. Upham'ın bu sonuncu "ödlekliği", başından beri güven vermeyen entelektüel kişiliğine ilişkin son olumsuz yargıyı da tartışmasız biçimde somutlamış olur.

Tümüyle olumsuz bu entelektüel temsil örneğinde dikkatimizi çeken şey, entelektüel kimliğin yaşadığımız çağın gereklerine uymadığıdır. O, öldürmenin yasal olduğu savaş meydanında bile öldüremez, oysa bir şairin de dediği gibi, "tarih ölülerle yürür" Erkek egemen toplum, gücünün bir göstergesi olarak her alanda iktidarını duyurmak ister. Ne var ki bu açıdan da filmde yine önyargılı bir temsil biçimi olarak, Onbaşı Upham'ın "iktidarsız" biri olduğuna ilişkin belirgin imalar mevcuttur. Upham, fiziksel olarak zayıf ve çelimsizdir, davranışlarının pek çoğunda "kadınsı" nitelikler sezilir. Nazik ve kibardır; diğer askerler gibi yerli yersiz kaba küfürler savurmaz, konuşmalarında argo üslup kullanmaz. Oysa genel kabul gören bir görüşe göre, "sert askerler, erkekçe, sıkı küfürler ederler". Cephede akşam olduğunda, askerler karanlığın içinde dinlenmeye çekildiklerinde, birbirlerine geçmişteki huzur dolu hayat hikâyelerini anlatırlar; çoğu, genellikle uzaktaki eşini ve çocuklarını, nişanlısını yahut sevgilisini özler, birbirlerine sevdiklerinin resimlerini gösterir, bu resimler üzerinde saatlerce hayal kurarlar. Onbaşı Upham'ın, bu anlamda da, ne uzaklarda özlemini duyduğu bir sevgilisi ne de arkadaşlarına göstereceği resimleri vardır, vs. Nasıl ki Yüzbaşı Miller, özel hayatının gizliliğiyle, film boyunca tüm birlik askerleri için tam bir bilmece olarak kalırsa, Onbaşı Upham da erkekliği üzerinde toplanan gizli bir kuşkunun gölgesi altında bilinmedik birisi olarak kalır. Bu durum, açıkça dile dökülmese bile, gizli bir genel kabul olarak, kimi yaklaşımlarla izleyiciye hissettirilir.

Er Ryan'ı Kurtarmak filminin entelektüel portresi, izleyicinin gözünde yırtıcı "şahin" tavra karşılık korkaklık ve sinikliğin utanç verici abidesini diker. Upham'ın entelektüel kişiliğinin kurucu öğeleri, evrensel değerleri içselleştirmiş, kolektif bir vizyonla donanmıştır; bu nedenledir ki aynı entelektüel kimlik, "vatan", "millet", "şan", "zafer", "vatan uğruna kendini feda etmek" gibi milliyetçi/şovenist erdemlerin, daha kuşatıcı evrensel ve hümanist değerler içinde eridiği bir çerçeve sunar. Upham'ı, tümüyle hümanist ve barışçı olduğu yerde "yıkıcı" kılan da budur; o, deyim yerindeyse, her türlü düşünsel toptancılığın dinamit kuyusudur. Ulusal çıkarların –ki Amerika'nın durumunda, çoğu savaşla, sömürüyle, zorla ve yağmayla sağlanır– koşulsuzca hizmetinde olan biri değildir; bu anlamda Upham'ın "güvercinliğini", filmin merkezinde yer alan Er Ryan'ın "yırtıcılığı" dengeler. Bu sonuncusu, ölümün kıyısında soluklanırken bile, kendisini fazlasıyla yapay ve eprimiş ezeli "Amerikan Rüyası" fantazmasına kaptırmakta bir sakınca görmez; Ryan'ın bedelsiz yiğitlik gösterisi, "vatanına borcunu kötü biçimde ödeyen" Upham'ın ödlekliğiyle lanetlenmiş entelektüel dünyayı daha belirgin kılmak için kullanılır: Upham ve barıştan söz eden "hippi kılıklı entelektüeller" vatan toprağına serpilmiş "kötü" tohumlardır! Amerika'nın çıkarlarına ve Sam Amca'nın bağışlayıcılığına sırtlarını dönmüş kimselerdir. Ya da çok alışıldık bir klişe biçiminde söylersek, katıksız "vatan hainleri"dirler. Aynı şovenist zihniyet daha da ileri giderek şöyle düşünür: Amerika'nın başına gelmiş tüm felaketler, bir zamanlar 68 öğrenci olayları'nın resmi sloganı haline gelmiş olan "savaşma seviş!" düsturudur. Görüldüğü üzere, toplumsal şovenist baskının, her koşula uyarlanabilen *stigmatik* (damgacı, dışlayıcı) tutumu geçerli kılabilmek için gereksindiği nedenlerin sonu yoktur. Upham, "öldürme özürlü" birisi olarak, müfrezedeki diğer askerlerin alet edevatlarını taşır, apaçık bir hizmetkâr, ayakçıdır o, filmin pek çok yerinde bir asker yüksek sesle bağırarak onu yanına çağırdığında, izleyeni rahatsız edici düzeyde, zalimce bir itaat beklentisinin denetimi altındadır. Bu görüntünün okuması, filmde Upham'ın kimliğinde temsil edilen "entelektüel"in toplum içinde henüz erginleşememiş, çekip çevrilmeye, güdülmeye gereksinmesi olan, yetersiz bir birey olduğu yollu gizli bir telkini dayatır. Upham'ın, pek çok karede göze çarpan, elinde tuttuğu tüfe-

ğin tedirginliği ve şaşkınlığı içinde sunduğu olumsuz görüntünün film dilindeki "yeğlenen" okuması ise şudur: Elinin hamuruyla –Upham'ın durumunda, buna "kalemiyle" demek daha doğru– "erkek" işine karışan bir efemine-asker!

Upham karakterinin "uysallığı" üzerinden üretilmeye çalışılan koşullamalardan biri de savaşın içerdiği vahşet ve acımasız şiddetin hafifletilmesi ve yumuşatılması olabilir. Şöyle ki: İzleyici, insanların (Amerika'nın) niçin savaştığından çok, yer yer "iyi" ve "vicdan sahibi" Amerikalıların kendi içlerinde verdikleri sinir savaşına ve zaman zaman da askerlerin zor koşullarda durumun vahametini bir nebze olsun azaltmalarına yardımcı olacak birine (Upham) yönetilen alaycı ve eğlenceli tavırlara odaklanır. Bu anlamda denebilir ki Upham'a yönelik alaycılık, bir ölçüde savaşın kıyıcılığına karşı "paravana etkisi" işlevi görür. Ama bu her halükârda, *Er Ryan'ı Kurtarmak* filminin asal ekseninde görünür kılınmaya çalışılan bakış açısı şudur: Amerika, kendi çıkarları için savaşarak ölmeyi göze almış yurttaşlarını dahi, şayet bir parça özgür çağrışımla düşünebiliyorlarsa, kendinden biri olarak görmez. Çünkü sadece gözünü kırpmadan "vatan uğruna ölmeyi" göze almak yetmez; aynı zamanda en küçük bir tereddüde yer bırakmaksızın, *düşünmeden* ölmeyi göze almak gerekir.

Sonuç olarak, tek tek çözümlemeye çalıştığımız filmler –ki hemen hepsi, son on yıllık genel sinematografik bir üretimi temsil eder– özellikle entelektüellere dair kültürel/siyasal/toplumsal temsil biçimleri açısından aynı zamanda belli bir tarihsel/kültürel dönemi örneklemektedir. Yine bu filmlerin hemen hepsi, tüm dünya ile birlikte, ülkemizde de sinema salonlarında gösterim olanağı bulmuş ve pek çok sinema izleyicisi tarafından büyük bir ilgiyle izlenmiştir. *Hannibal*'ın önceli *Kuzuların Sessizliği* ile *Er Ryan'ı Kurtarmak* adlı filmler özellikle gösterildikleri dönemlerde gişe rekorları kırmış filmlerdir. İkinci olarak, yine bu filmler dolayımıyla, bir başka noktaya daha dikkat çekmemiz gerekir: Hollywood'un film anlatı yapıları ve benimsediği türsel kategoriler temelinde entelektüel kimlikleri temsili konusunun zaman içinde geçirdiği dönüşümler. Bu açıdan, dikkat çekici bir noktanın; özellikle korku-gerilim türü filmlerde temsil edilen entelektüel karakterlere ilişkin bazı özelliklerin altı çizilebilir. Sözgelimi, 60'lı ve 70'li yıllarda Hollywood'un "kızıllar"a ve içsel tehditlere karşı dışavurumunu yansıtan bazı korku filmleri –örneğin

Rosemary'nin Bebeği (*Rosemary's Baby,* 1968); *Şeytan* (1973); *Kehanet* (*The Omen*, 1976) vb filmler– ABD hükümetinin Soğuk Savaş stratejisinin bir yansıması olarak entelektüelleri genellikle "gizli güçler"in hizmetindeki casuslar, iblisler ya da "kızıllar" olarak resmederken; 80'li ve 90'lı yıllarda aynı kategorideki filmlerin temsil ettiği entelektüel tipinin ifade ettiği anlamlar da genel olarak değişmemekle birlikte, daha da radikalleşmiştir. 60'lı yıllar Hollywood'unun entelektüel kimliği temsilinin bir başka boyutu, savaş karşıtı öğrencileri düzen karşıtı entelektüeller olarak Üçüncü Dünya'nın bozguncu devrimci hareketleriyle eşleştirerek lanetlemesi olmuştur. Bu öğrenci hareketlerinin önemli hedeflerinden birinin de, ekonomik olarak Üçüncü Dünya'nın, başta Amerika olmak üzere, Batılı ülkeler tarafından sömürülmesine karşı yükseltilen itirazlar olduğu düşünülürse, çarkını işletmek için hemen hemen aynı sömürge kaynaklarından beslenmek zorunda olan Hollywood sinema sektörünün geliştirdiği "entelektüel" söyleminin de, aynı ekonomik belirleyiciliğin yarattığı itkiyle hareket ettiği söylenebilir. Bu dönemin en tipik filmlerinden biri, savaş yanlısı yetişkinlere karşı gençlerin entelektüel ve ideal bazı taleplerde bulunmasını statükocu bir bakış açısından ele alan *Wild in the Street* (1968) adlı filmdir. 70'li yılların sonuna doğru ise, Kellner ve Ryan'ın da belirttiği üzere, genel olarak Hollywood filmlerinde sunulan geleneksel temsil göreneklerinden olan kapitalizm, ataerkillik ve bireycilik gibi temaların sağ ve yeni muhafazakâr nitelikli bir kültürel sisteme yaptığı katkılarla birlikte düşünülmelidir (1997: 17). Doğaldır ki bu dönemde Hollywood sinemasının, genel olarak, bu tür değerlerin karşısında yer alan entelektüel kişilikleri de yine aynı bakış açısından olumsuzca betimlediği görülmektedir. Örneğin Don Siegel'in 1971 yapımı *Kirli Harry* (*Dirty Harry*) adlı filminde, Harry'nin peşine düştüğü "efemine" katil Scorpio, yakasındaki barış sembolleri, kendisini alt kültür gruplarına ait kılan uzun saçları ve daha başka özgün ve aykırı kültürel göstergeleriyle, tam olarak, bu tür temsil göreneklerinin karşısında yer alır (Kellner ve Ryan, 1997: 80). 80'li yıllara gelindiğinde ise, Hollywood'un entelektüele karşı bakış açısı temelde değişmemekle birlikte, temsil edilen entelektüel figürü üzerinden Amerikan ırkçılığının bir uzantısı olarak başka bir şeyin; yeni muhafazakâr ve militer değerlerin ön plana çıktığı görülür. Özellikle Amerika'nın kendi kapitalist kültürel sistemini ihraç etmeye

çalıştığı Güney Afrika, El Salvador, Angola, Etiyopya ve Mozambik gibi ülkelerin gitgide Amerika'nın denetimi dışına çıkmaya başlayarak sosyalizme doğru yönelmeleri, ABD dış politikasında oluşan üst düzey bir tehdit algılamasıyla yeni bir militarist dalgayı da beraberinde getirir. Bu açıdan, dönemin en cesur komünizm karşıtı filminin, John Milius'un *Kızıl Şafak* (*Red Dawn*, 1984) adlı filmi olması şaşırtıcı değildir (Ryan ve Kellner, 1997: 329). Özetle, bu yılların Hollywood filmlerinde resmedilen entelektüel figürünün, genel hatlarıyla, Soğuk Savaş döneminin yarattığı tehlikelere bağlı olarak geliştirilen "kadim bir düşman" olarak formüle edildiği söylenebilir. Bu yazıda değinmeye çalıştığımız *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmindeki entelektüel karakter Onbaşı Upham'ı ise, Vietnam yenilgisi sonrası ortaya çıkacak ve gitgide günümüzde Irak Savaşı ile birlikte daha da kökleşecek olan bir sendromun –daha çok ekonomik anlamda, koyduğundan fazlasını kazanamamanın yol açtığı bir sendromdur bu gerçekte– ve yeni militer kahramanlık kültünün *içeriden* yıkılmasının yarattığı bir rahatsızlık olarak okumak mümkündür. *Hannibal* ve diğer filmler de, temsil ettikleri entelektüel karakterler, kötülük bağlamında, büyük ölçüde yine aynı temsil göreneklerinin izini taşırlar. Burada altını çizdiğimiz hususlar açısından asıl amaçladığımız şey, kötülük problemi-entelektüel ilişkisini estetik düzlemde ilişkilendirerek yanlış bir entelektüel temsilini "alenileştirmek" değil; bu bakımdan asıl dikkat edilmesi ve anlaşılması gereken, bizzat bu estetikleştirme sürecinin izleyiciye, medya metni "okuyucularına" toplumsal dünyaya ilişkin ne tür bir makro algılama sürecini dayattığıdır. Yine bu açıdan düşünüldüğünde, "estetize etme", ne Lecter'ın ne de Doe vb diğer seri katil tiplemelerinin davranışlarına eşlik eden bir süreçtir; çünkü suçun ya da şiddetin kendisi, bireysel bir psikoloji sorununa indirgenemez. Özellikle "ana akım" düşüncenin kayıtsız şartsız bağrına basmayı kabul ettiği medya-suç-şiddet ilişkisinin temelini oluşturan kişiselleştirilmiş ve dramatize edilmiş suç ve şiddet öykülerinde, bu "çarpıtılmış", bağlamından saptırılmış şiddet sunumu örneklerini bolca görmekteyiz. Bizim burada vurgulamaya çalıştığımız, suçun ve şiddetin "entelektüel" kişilikler üzerinden psikolojik çerçevede estetize edilmesi durumunun şiddete ve kötülüğe ilişkin daha makro toplumsal ve siyasal yapıların bir ürünü ya da yansıması olduğu yönündedir. Deyim yerindeyse, Hollywood, insansal ve toplumsal patolojiye ilişkin her materyali,

kitle kültürünün geniş düzeyde maddi bir tahvile çevrilme yeri olan "serbest pazar ekonomisinin" türdeşleştirilmiş (homojenleştirilmiş), anonimleştirilmiş ve standartlaştırılmış müşterilerine uyarlamak suretiyle ve söz konusu patolojiyi toplumsal/tarihsel/siyasal/kültürel bağlamından koparak (hipostazlaştırarak) basit bir semptoma indirgemeye çalışır. Bu gerçeği göz önünde bulundurduğumuzda, Lecter ya da Doe gibi insanların diğer insanlara ve topluma yönelttiği şiddetin nedenlerini ve sonuçlarını ya da aynı şekilde, Upham'un kişiliğine ve davranışlarına karşı yöneltilen şovenist tutum ve tavırların ideolojik arka planını daha sağlıklı bir şekilde değerlendirebiliriz. Tüm bu düşüncelerin ışığında denebilir ki Hollywood, ideolojik söylemi eğlenceye –ya da en ciddi göründüğü yerde "sanata"– kodlayan bir sektör olarak, aynı zamanda eğlencenin ve eğlence yoluyla izleyicilerin boş zamanlarının içerdiği düşünsel enerjilerinin sömürülmesinin de estetik düzlemde sönümlendirildiği bir gerçekliği barındırır. Bu mantığın sinemasal dildeki karşılığı, izleyici beğenisine yönelik katartik etkinin, bilinçli olarak, "kitlesel rahatlamanın yalancı yemi"ne dönüştürülmesidir. Yine bu açıdan düşünüldüğünde, yamyam Lecter'ın kötücül eylemini sadece "insana özgü hayvani bir içgüdüye" endeksleyerek açıklamaya çalışmak ya da sadece bu şekilde lanse etmek de, bu tür bireysel psikolojilerin, kendisini ortaya çıkaran toplumsal, ahlaksal ve kültürel sistemdeki –Lecter'ın durumunda, akademik alandaki ve akademik kimlikteki– kokuşmuşlukla olan ilgisini gizlemeye çalışmaktır. Bu anlamda, Lecter vb karakterlerin kendilerine özgü egoizmleri ve bireysel saldırganlıklarının estetize edilerek temsili ve böyle bir temsil biçimi üzerinden izleyicilerin alımlamasına sunulması da, yabancılaşmış ve atomize olmuş toplumların "yalnız, ama özgür" bireyler yaratmayı vaaz eden neoliberal politikalarının toplumsal yaşamdaki tüm yırtıcılığını ve yıkıcı etkilerini –bireysel kazanç hırsının, bencilce haz arayışının, maddi zenginlikler için acımasız rekabetin, sevginin çıkara dayalı olarak maddileştirilmesinin, toplumsal/kolektif dokuya, bütünleşme ve dayanışma biçimlerine verdiği zararlar, vs– perdelemeye dönüktür. Öte yandan, son dönem Hollywood filmlerinde, aynı bakış açısının doğal bir sonucu olarak, temsil edilen entelektüel kişiliklerin, en başta da Hollywood'un baskın temsil görenekleriyle uyumlu kişiler oldukları söylenebilir. Buna göre, entelektüel kişilik, hemen her zaman, kendisine yakıştırılan

kötücül doğa yüzünden, kurulu simgesel düzenin Öteki'sidir. Bu bağlamda, denebilir ki, yukarıda tek tek analiz etmeye çalıştığımız filmler, entelektüelin *sürgün yeri*dir. Entelektüel, sahip olduğu tüm iyi niyeti ve insancıllığıyla, Hollywood'un egemen ideolojik söylemi tarafından tersyüz edilmiştir. Deyim yerindeyse, "içi dışına çıkarılan" entelektüelin karmaşık doğası da bu sorunlu temsil tarzı çerçevesinde, katıksızca kötülüğe dönüşmüştür. Daha önce de söylediğimiz gibi, Hollywood sinemasının, günümüz entelektüeline ve genel olarak da entelektüel dünyaya karşı geliştirdiği sorunlu bakış açısının varlığı, ele aldığımız film örneklerinin ilk üçünde –izleyiciye özdeşleşme kolaylığı sağlamak için– "karizmatik seri katil" figüründe; sonuncusunda ise, artık çağımızın gereklerine ayak uyduramayan, zayıf ve savunduğu ilke ve değerler liberal-kapitalist çağda çoktan "değerden düşmüş" olan bir demode kimlik ve duyarlıkta cisimleşmektedir. Özellikle bu sonuncu temsil biçiminde, "yaşamın güçlüler ile güçsüzler arasında sürekli bir savaş hali" olduğunu vaaz eden eden klasik sosyal Darvinci yaklaşım oldukça belirgindir. Tüm bu örneklerde, Hollywood sinemasının entelektüele dönük bu sorunlu ve nefretengiz bakış açısının, kötülük düşüncesini, entelektüel kişilikler üzerinden "estetize edilmiş bir kötülük" biçiminde yeniden üreterek meşrulaştırması durumu söz konusudur. Sıradan ve silik katilleri, entelektüel bir arka plana sahip katillerden ayıran başlıca özellik, ikincilerin "tutkuyla cinayet işlemeleri" ve dahası, bunu son derece sofistike nedenlere dayandırarak gerekçelendirme konusundaki becerileridir. Bu sunum tarzının içerdiği manipülasyon süreci derin bilinçaltı etkilere sahiptir. Buna göre, izleyici ekranda gördüğü karizmatik seri katillerle çabucak özdeşleşmekte bir sakınca görmez çünkü onların kötülüğü inşa etme biçimi, zekâ kıvılcımlarıyla dolu, zarif ve hayranlık uyandırıcı yöntemleri açığa vurur. Bu gizli etki, film izleme deneyimini belli bir farkındalık düzeyine sahip olmaksızın yaşayan ortalama izleyiciler için oldukça tehlikeli bir özdeşleşme sürecini açığa vurması bakımından son derece önemlidir.

Kaynakça

Artaud, A. (2006), *Vahşet Tiyatrosu I: İkinci Manifesto,* htts.//www.halksahnesi.org/yazilar/vahset_tiyatrosu/vahset_tiyatrosu.htm, (Erişim tarihi: 02.09.2006).

Bataille, G. (1997), *Edebiyat ve Kötülük*, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2005), *Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği*, Çev. Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yayınları.

Blanc, H.F. (1993), *Yırtıcıların Alacakaranlıkta Savaşı,* Çev. Halil Gökhan, Can Yayınları.

Besnier, J.-M. (1996), *İmkânsızın Politikası-İsyanla Bağlanma Arasında Entelektüel*, Çev. Işın Gürbüz, Ayrıntı Yayınları.

Calla, C. (17 Ağustos 2006), "Günter Grass: l'aveau qui fait mal", *Le Figaro.*

Çubuklu, Y. (1998), "Edebiyat ve Kötülük", *Virgül* 4: 45-46.

Gans, H.J. (2005), *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, Çev. Emine Onaran İncirlioğlu, Yapı Kredi Yayınları.

Genet, J. (1994), *Açık Düşman*, Çev. Sosi Dolanoğlu, Metis Yayınları.

Kahraman, H.B. (2005), *Cinsellik Görsellik Pornografi*, Agora Kitaplığı.

Kahraman, H.B. (2006), "Modern Şiir, Moderniteye Başkaldırının Ta Kendisidir", *Yasakmeyve* 20: 94-101.

Keskin, F. (2004), *Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti: Ece Ayhan Şiirini Okumak İçin Kavramsal Bir Arkaplan Taslağı,* htts.//www.ykykultur.com.tr/cogito/38/sonsayi.html, (Erişim tarihi: 20.07.2006).

Köse, H. (2006), *İletişim Sosyolojisi Temel Kavramlar Antolojisi*, Yirmi Dört Yayınları.

Larrıeu, A.C. (2006), *Une approche chrétienne du Mal*, htts.//www.polytechnique.fr, (Erişim tarihi: 30.07.2006).

Levy, B.H. (2002), *Entelektüellerin Övgüsü*, Çev. Halil Gökhan, Gendaş Yayınları.

Margantın, L. (2006), *L'intellectuel et son ombre,* htts.//www.larevuedesressources.org, (Erişim tarihi: 09.09.2006).

Mıller, A. (1995), *Cadı Kazanı (Seçilmiş Oyunlar I)*, Çev. Sabahattin Eyuboğlu-Vedat Günyol, Adam Yayınları.

Morton, A. (2005), *Kötülük Üzerine*, Çev. Zeynep Okan, Güncel Yayıncılık.

Neımann, S. (2006), *Modern Düşüncede Kötülük*, Çev. Ayhan Sargüney, Ayrıntı Yayınları.

Öğüt, H. (2005), "Kötülük Çiçeği: Patricia Highsmith", *Varlık* 1178: 76-80.

Robins, K. (1999), *İmaj*, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları.

Ryan, M. ve Kellner, D. (1997), *Politik Kamera*, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları.

Said, E. (1995), *Entelektüel,* Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları.

Sesslen, G., Barg, W. C., Plöger, T., Fischer, R., Körte, P. (2002), *Şiddetin Mitolojisi*, çeviren ve derleyen Veysel Atayman, Donkişot Yayınları.

Werner, C. (2000), *Kötülük Problemi*, Çev. Sedat Umran, Kaknüs Yayınları.

Žižek, S. (2002), *Kırılgan Temas*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları.

"Bükreş'in Doğusu"/Siyasalın Batışı

Gülmek, bazen nefretin öldürme biçimidir.
Romain Gary

Yönetmenliğini Corneliu Porumboiu'nun üstlendiği 2006 yılı Romanya yapımı *Bükreş'in Doğusu* isimli film, özünde totaliter bir ortodoksi alanını oluşturan yakıcı siyasal bir gerçekliğin kara mizah duygusuyla harmanlanmaya çalışıldığı tipik bir taşlama örneğidir. Filmde, fikirlerin serbestçe ifade edilemediği, bir zamanların totaliter ve baskıcı ülkesi Romanya'nın devrim sonrası durumundan kesitler aktarılır. Ülke insanları, bir süre sonra gerçekleşen radikal rejim değişikliğinin de etkisiyle, elde ettikleri görece özgürleşme ortamında, daha önce pek kullanma olanağı bulamadıkları bir hakkı, özgürce düşünebilme ve konuşabilme

hakkını acemice kullanmaya çalışırlar. Daha doğrusu bu hakkın öğrenilme sürecinin öyküsünü anlatır film. Bir yerel televizyon kanalında görüşlerine başvurulan konuşmacılar Romanya Devrimi üzerine söz aldıklarında, dikkat çekici ve güçlü argümanlar ortaya koymak yerine, acemice sergiledikleri hal ve hareketleriyle gülünç durumlara düşerler. Televizyon sunucusu ve konuşmacılar başta olmak üzere, eleştirel bilincin uzun yıllar boyunca resmi ideoloji tarafından bastırılmış olmasının yarattığı toplumsal travma bozukluğunun da doğal bir sonucu olarak, Romanya halkı, vaktiyle iktidarın yüzüne karşı söyleyemediklerini yüksek sesle onun yüzüne haykırma olanağı bulur ve ne yazık ki her seferinde ikircikli tavırlar sergilemek suretiyle kendi siyasal geçmişiyle cesurca yüzleşmekten kaçınır. Bunun önemli bir nedeni, ortodoksiye gülmenin, yaşamsal bedeli ağır olan bir edim oluşudur. Çünkü siyasal olayları ve fikirleri hafifletici bir gülme efektiyle yorumlamaya kalkışmak, failler tarafından yerleşik siyasal kültürün ve düşünce ikliminin ciddi görünümüne zarar verici bir girişim olarak algılanır. Eco'nun deyimiyle, "insan güldüğü şeye inanmaz" ve dolayısıyla gülmek ciddiyet ve otorite kaybının en açık emaresi, hele de katı siyasi rejimler için ciddiye alınmama korkusunun derinleşmesidir. Kısaca, dizginsiz bir karnaval etkinliğinde kahkahanın kulaklardaki düzen yıkıcı çınlayışı neyse, asık suratlı siyasal muktedir için tabi kılınmış olanın fütursuzca gevşemesi de odur. Tam da bu nedenle, siyasal bir devrimin kolektif bellekte bıraktığı tortunun izdüşümlerinin arandığı *Bükreş'in Doğusu* filmi mizah-siyaset ilişkisini farklı açılardan yeniden düşünmemizi gerektirir. Ama önce mizaha ve ondan önce de "humour"a değinmekte yarar var.

Ünlü Alman düşünürü Henri Bergson, humouru, "insanın belli bir durum karşısında akıllıca olmayan bir tepki göstermesi" şeklinde tanımlar (Topuz, 1999: 9). Aklın kuşatamadığı alanların gülünç durumlar ürettiği varsayımına dayanan bu görüş, gülmenin kendisini de irrasyonel bir tepkiye indirger. Buradan bakıldığında, Bergson'a göre, "gülünç olanın başlıca kaynakları, yaşama etki eden hareketsizliğin, katılığın ve tekrarın mekanik özellikleridir" (Koestler, 1997: 31). Bu da demek oluyor ki gülme eylemi, eylemsizlik ve cansız durumlar (sözgelimi heykeller ve anıtlar) karşısında kendini ele veren bir eylemliliktir. Bergson, gülünç olanı yaratan öğelerin "otomat-adam"lar ve iple oynatılan "kuklalar"

gibi durağan araçlar olduğuna inanmaktadır. İnsan davranışındaki bir dizi otomatik tekrarın da gülünç durumlar yaratmanın gerekli ve yeterli koşulu olabileceğini vaaz eden bu görüş, gülme ediminin mekanik olmayan toplumsal kaynaklarını açıklamakta yetersiz kalır. Nitekim Bergson'un gülmenin yeterli koşulunun ideal örneği olarak verdiği Pygmalion heykelinin insanda yarattığı duygulanımlar, gülünç itkilerden çok, yüce olan karşısında duyulan hayranlığa işaret eder. O halde, yüce olana gülünemez, ona olsa olsa hayranlık duyulabilir. Gülünç ve komik olana gülünebilir, bu doğal bir durumdur ancak devrim gibi büyük siyasal olayların içerdiği trajedi ve dramın yoğunluğu göz önüne alındığında, yaşanan olaylara tereddütsüzce gülebilmek, hatta bir ölçüde geçmiş kolektif yaşantının travmatik olaylarını alaya almak; bu, neredeyse olanaksızdır. Şu halde, Bergson'un önerisi, gülünç olanın kaynaklarının yüce olanın sınırlarıyla kesiştiği noktada son bulmaktadır. *Bükreş'in Doğusu* isimli filmin temel sorunsalı da tastamam budur: Toplumsal bir acının/yaranın dramlaştırılması karşısında gülebilmek, acıyı hafifletmez, aksine, onu daha da derinleştirir. Gülmenin içerdiği paradoks tam da burada yatar: Gülünç olan ile yüce olan arasındaki ayrımın her zaman açıkça belirlenememesinde... Gülünç olanı yüce'den ayıran şey, yaratıcı düşünce için ödenen kefaretin yüce konusunda söz konusu olabilirken, gülünç için çok da fazla bir değerinin olmamasıdır. Oysa devrim gibi toplumsal bir altüst oluş, toplumca talep edilmiş daha adil bir düzen için ödenen ağır bir bedelin sonucudur, dolayısıyla dramatik bir süreçtir ve içinde gülünç öğeleri değil, ciddiyeti ve belli ölçüde de yüce'yi ve soylu olanı barındırır. *Bükreş'in Doğusu,* bu anlamda ciddi olana gülmeye çalışan ancak bunu başaramayan ve tam da bunu başaramadığı için komik olarak düşünülmesi gereken bir filmdir. Filmin üç kahramanı üzerinden anlatılmaya çalışılan olaylar, Rumen devriminin yol açtığı yeni yaşama düzenine ne tamamıyla uyum sağlayabilen ne de eski komünist sistemi tam olarak onaylayan kişilerin yaşadığı paradoksa tanıklık eden olaylardır. Burada komik olanı yaratan şey, kahramanlar açısından eski sistemle yüzleşmeye çalışırken içine düştükleri ikircikli durumda göze çarpar. Her üç film kahramanı da çelişkili referanslar ve yaşanan toplumsal acı yüzünden, devrim gününde gerçekte ne olup bittiğinin, bunun gerçek bir devrim olup olmadığının tam olarak izah edilemediği acıklı bir tanıklığın karmaşasını yaşarlar.

Kahramanların zihinleri bulanıktır çünkü Rumen devriminin yarattığı siyasal ve toplumsal olayların sonuçlarının –kolektif bilinçte hüküm süren yaranın tazeliği yüzünden– henüz sağlıklı bir yorumu yapılamamaktadır. Dahası, burada yönetmen tarafından Rumen devriminin provoke edilmesi bile söz konusudur denilebilir. 22 Aralık 1989 günü saat 12.08'de yaşanan tarihsel olay, gerçekten de vuku bulmuş mudur? Rumen Diktatör Çavuşesku'nun Budapeşte Sarayı'ndan apar topar dışarıya atılmasına ve sonrasında idam edilmesine dek varan olaylar dizisinin nedeni, diktatörün gizli aşk yuvasının ortaya çıkarılması mı, yoksa daha fazla özgürlük talep eden kişilerce girişilmiş bir halk ayaklanması mıdır? Yönetmen Corneliu Porumboiu, bu vb sorgulamalar üzerinden tümüyle ölümcül bir ironiyle adeta politik bir masal anlatır bize. Rumen devriminin ertesi günlerinin belirsizliğini daha iyi yansıtmak için de devrim gibi devasa bir olayı Romanya'nın doğu yakasındaki Vasiliu isimli küçük bir kasabanın zayıf ve etkisiz yerel televizyon kanalında politik bir tartışmanın malzemesi yapmakla –dolayısıyla devrimin önemini daha da küçültmek suretiyle– gülünç olanın sınırlarını genişletmeyi tercih eder. Yönetmen, ayrıca siyasal çalkantıya bir televizyon tartışmasında anlaşılır bir çözüm üretmeye kalkışmakla, bir başka ihtimali daha dikkatimize sunmuş olur: Bu, –neden olmasın, belki de– 1989 Rumen devriminin hiçbir yerde olmadığı kadar canlı bir televizyon yayınında gerçekleşmiş olabileceği ihtimalidir! Çünkü televizyon tartışma katılımcıları o kadar birbirinden huzursuz ve uyumsuz kişilerdir ki sürekli olarak gündelik yaşamlarında maruz kaldıkları özel sorunların tetiklediği bir gerginlik içinde söz alırlar ve birbirlerini sürekli yalanlayarak ve suçlayarak toplumsal çözülmenin halen devam etmekte olan veçhelerine ekrandaki somut varlıklarıyla adeta katkıda bulunurlar. İkinci olarak, devrim süreci hâlâ devam etmekteyken, Timisoara'daki antikomünist şiddet eylemleri sürekli ekranlara getirilir ve böylelikle insanların kafasında devrimin gerçek yaşamda değil de, ekranlarda ve ekranlar aracılığıyla yapılmakta olduğu yollu gülünç bir izlenimin doğmasına yol açar. Üstelik televizyondaki dünya, gerçekte olduğundan daha sahicidir; çünkü diktatörün başkanlık sarayından helikopterle kaçma girişiminde bulunması, sonrasında yakalanıp infaz edilişi, rejim karşıtlarının sokaktaki eylemleri, vb olaylar televizyonda o kadar sık ve etkili kurgularla ekrana getirilir ki bu durum, insanları bir-

birlerine devrimin gerçekten vuku bulup bulmadığını sormaları türünden bir kuşkuya götürür. Gerçekliğin aşırı derecede ve abartılı sunumu, kendisine inanmayı güçleştirir. *Bükreş'in Doğusu*'nda olan da tastamam budur. Genç yönetmenin tarih yazımı konusuna alaycı bir bakış getiren ve bununla birlikte gelmiş geçmiş tüm iktidar düzeneklerini tartışmaya açan filmi, Laurent Devanne'ın da deyimiyle (2010), *bu umutsuz küçük dünyanın kara mizah ve kötülük yoluyla anlatımının bilgece bir özeti gibidir.*

1989 Rumen devriminden yaklaşık on altı yıl sonra, yerel bir televizyon kanalı sahibinin devrimin on altıncı yıldönümünü kutlamak için yapmayı planladığı programdaki tartışma, alkolik bir tarih öğretmeniyle yaşlı bir emekliyi karşı karşıya getirir. Aslında bu ikili profilinin seçimi bile komik olanı kışkırtan bir nitelik taşır: Öğretmenin alkolik kimliğiyle resmi milli eğitim sistemine ve akademik/bilimsel bilgiye duyulan güven sarsılırken; yaşlı emekli aracılığıyla da, artık yaşamdan elini eteğini çekmiş birinin devrim gibi çok hayati bir konuda söz alıp ciddi şeyler söylemesi beklenir ve bu beklenti, yaşanan olaylarla fiili bağını yitirmiş biri açısından düşünüldüğünde, açıkça gülünçtür. Programın formatı gereği, birbirine karşıt fikirleri savunan bu meşruiyeti "tartışmalı" ikiliye ortak bir soru yöneltilir: "22 Aralık 1989 günü saat 12:08'den önce ya da sonra devrimin yapıldığı Otel Meydanı'nda bulundunuz mu?" Tarih öğretmeni ağzını açıp "evet ben tam o sırada oradaydım" dediği anda, kimliği belirsiz bir izleyici telefon bağlantısıyla canlı yayına dahil olur ve bunun doğru olmadığını söyler. Komik ve gülünç olanın çerçevesi böylece çizilmiş olur ve bundan sonraki tartışmalar zaman zaman inişli çıkışlı gerilimlerle program boyunca devam eder. Yaşlı emekli de izleyicinin söylediklerini sadece onaylamakla yetinir. Ekrana dışarıdan sızan bu aykırı ve yalanlayan ses, olayın içyüzünü birdenbire değiştirir. Yönetmen, trajikomik olanın dağılan çerçevesini toplumsal ahlaka ilişkin ciddi bir sorunu gündeme getirmek suretiyle daha da genişletir ve bu andan itibaren artık hiç kimse "masum" değildir. Komik olana gülünür, trajik olan karşısında ürküntü duyulur, ancak riyakârca bir tutum karşısında ne yapılabilir? Katılımcıların söz edimlerine duyulan güven bir kez sarsıldığında, gülünesi durumlar bile anlamını yitirir. Tam da bu noktada izleyiciyi ciddi bir sorun beklemektedir: Yalan söylediğinden emin olduğumuz birinin davranışları ve sözleri karşısında, hâlâ onu dinlemeye/

izlemeye devam etme gücü, gerekçesini nereden alabilir? Porumboiu, bu yaşamsal soru'nun yanıtını vermeden önce, hakikate duyulan güveni sorgulayarak işe başlar ve şu öneriyi sunar izleyiciye: "Tarih birçok farklı bakış açısından sunulabilir ve her bir bakış açısı, onu anlatan kişiye göre aslında doğrudur" Tarihsel olayların bu şekilde pek çok açıdan yorumlanabileceği ihtimaliyle sağlanan çoğulcu bakış açısı, her tür mutlakçı yaklaşımı dışladığı içindir ki toplumsal hakikati tanımlamakta kullanılabilecek en muteber yollardan biridir. Film böylece sadece izlenirlik olanağını korumayı başarmakla kalmaz, aynı zamanda süreğen olaylar dizisi karşısında sabitleşmiş yargılarımızı da yeniden tartışmaya açar. Öte yandan, sorun şayet, "insanoğlunun başka insanların bir güçsüzlük ya da acı imi olarak görmediği nesneler karşısında gerçek ve güçlü bir biçimde gülmesi" (Baudelaire, 1997: 14-15) ise, *Bükreş'in Doğusu*'nda anlatılan olaylar dizisi asla gülünecek şeyler değildir. Şu halde, bu bir türlü *gülememe* durumunu daha yakından irdelemekte yarar vardır.

Siyasal Olan'a Gül(eme)menin Anlamı

22 Aralık 1989 tarihinde eski rejimin çöküşüne neden olan olaylar sırasında Romanyalıların kendi bireysel rollerini sorgulayan yönetmen, söz konusu sorgulamayı politik bir mizah anlatısı çerçevesinde kurarken, bir anlamda mizahın siyasal işlevlerine ilişkin de farklı ve oldukça manidar bir öneri sunmuş olmaktadır. Bu öneri, bizatihi siyasal bir kalkışmanın, en azından yapısal olarak gülünç olanla kurulacak herhangi bir ilişki için yeterince elverişli olup olmadığı kuşkusu üzerine kuruludur. Cannes'da Altın Kamera ödülüyle taçlandırılan filmin içerik kalitesine son derece uygun düşen bir sorunsaldır bu. Filmde gülünç sahneler ve sekanslarla kotarılan övgü, komik olanı tümüyle *atipik* bir düzlemde kurma becerisinden kaynaklanır. Buna göre, uzun yıllar ülkenin geçmişine damgasını vurmuş olan siyasal otoriter bir rejim tarafından biçimlendirilmiş bir kimliğe sahip olan yurttaşlar, tepeden tırnağa yaşamın her alanına nüfuz etmiş ve kemikleşmiş olan otoriter düşünce biçiminin varlığı yüzünden, herhangi bir gevşeme ya da rahatlama belirtisi sayılabilecek bir davranışa en azından mantalite olarak yeterince hazırlıklı değillerdir. Dolayısıyla gülme edimini resmi ortodoksi alanına karşı gizli bir suçlu-

luk duygusuyla gerçekleştirmeye çalışırlar. Bir aile babası ve tarih öğretmeni olan Manuescu, çocuklarının yaşamında devrimin hiçbir kalıcı iz bırakmamış, hiçbir değişiklik yaratmamış olduğunu derinden gözlemlemiş birisi olarak, devrimin gerçekten yapılmış olduğuna inanmamaktadır ve bu inançsızlık içinde program boyunca bir iki yuvarlak laf etmeyi tercih eder. İkincisi, yani yaşlı emekli Piscoci ise, uzun bir aradan sonra yeniden kamusal olarak görülme fırsatını televizyonda yakalamış bir kişiliğin olanca hoşnutluğu içerisinde hiçbir anlamlı söz söylemeyi daha peşinen dert edinmeyen biri olarak çıkar karşımıza. Bir tekstil mühendisi ve televizyon yapımcısı olan Virgil Jderescu'ya gelince; onun da tek arzusu, gelecek kuşakların belleğinde tarihsel bir olaya tanıklık etmiş bir televizyon programı yaparak ratingini yükseltmektir (Filloux, 2010). Dolayısıyla her üç kişilik için de aslında devrimin önemi tali bir unsurdan öteye geçmez. Yine bu yüzden siyasal olan, her üç katılımcı için de kişisel ilgi ve özel sorunların oldukça uzağındadır. Burada siyasal olanın değersizleştirilmesi, bir dizi bireysel komik durumun araya girmesiyle gerçekleştirilir. Çünkü her tür Ortodoks yaşam biçimi, hakkında özgürce düşünce üretilebilecek ve tartışmaya açılabilecek bir alan olmadığı gibi, gülünecek bir alan da değildir. Ortodoksinin başlıca özelliği kapalılığıdır, hakkında söz söylendiğinde ortadan kalkması, söylenemediği sürece ise varlığını sürdürmesidir. Hakkında söz söylenemeyen, söylendiğinde ise kendini görünmez kılarak tümden özgür yargılara kapatan bir alan olarak ortodoksi, ancak *içeriden* aşındırılabilir. Bu gerçeği çok iyi bilen Porumboiu, deyim yerindeyse, bu kemikleşmiş Ortodoks yapıyı içeriden kuşatmak (içeriden bir bakış atmak) suretiyle, söz konusu yapı içinde birikmiş olan gülünçlüğü gözler önüne sermeye çalışır. Bunu büyük ölçüde başarır da. Çünkü gayet iyi bilir ki ortodoksi alanı, düşünsel kavga ve özgür tartışmanın olanaklarına kapalı bir alandır. Buna karşılık, heterodoksi, cemaat-dışı, örf-dışı inançları ve düşünce biçimlerini niteler (Yalçınkaya, 2009:240-241). Porumboiu'nun her halükârda böyle bir heterodoksiyi temel alan sinema dili, Doğu Avrupa'nın yerleşik sinema örfüne karşı da apaçık bir aykırılığı ve alaycılığı temsil eder: Geçmiş Ortodoks yaşam biçimiyle hesaplaşmanın sonrasında elde edilen özgürlükler alanı, deyim yerindeyse, sanatsal pratiğin eleştirel gücünü de diriltmiştir. Yeni sistemin ekonomik olanaksızlıklarla boğuşan insanları artık tüm çıplaklığıyla

gözler önündedir. Tek istisna, sarkazmik üslubun gündelik yaşama yerleşmesinde yaşanan zorlukta göze çarpar. Ne ki Porumbiou bunun da çaresini bulmuş gibidir: Filmin gülme zorluğu çeken kahramanları üzerinden yaratılan gülünç durumlar, yönetmenin izleyiciye ödediği bir kefaret biçiminde bulur anlamını. Jacques Morice, *Télérama* dergisinin 28 Şubat 2009 tarihli sayısında yayımladığı "Tür: Devrimleri Nihayete Erdiriyoruz" başlıklı yazısında, yönetmenin son derece ciddi olaylardan hareketle mizah yaratma yeteneğine odaklanır. Morice, ayrıca filmin yeni bir tarih tasavvuruna yaslanmasının altını çizmekle kalmaz, yönetmenin nostaljik bir üslupla, biz izleyicileri geçmişe karşı kışkırtmaya davet eden tutumuna da değinir. Buna göre, yönetmenin yapıtındaki temel önermelerden biri şudur: "Herkesin kendince gerçek bir tarihi vardır, her ne kadar sevimsiz olsa da" (Morice, 2009).

Porumbiou, filminde teknik açıdan komik unsuru, bilinçli olarak yanlış biçimde daraltılmış kadrajlar ve zaman zaman yayın mahallini terk ederek, daha ziyade kuliste olup bitenleri göstermek suretiyle örer. Bu teknik ayrıntılara ek olarak, objektifin film kahramanlarının özel dünyalarına ve psikolojilerine odaklanarak ürettiği görüntüler de izleyicide benzer bir komik etkisi yaratır. Burada komik'i üreten şey, kahramanların kendi durumlarından ve psikolojilerinden tümüyle habersiz olmalarıdır. Başka bir deyişle, kahramanlar komik etkisini farkında olmadan üretirler. Kendinden habersizlik, komik'in doğasında vardır. Felsefi açıdan bunun kanıtlarını Platon'a kadar götürmek mümkündür. Nitekim "Platon'a göre, gülmenin uygun nesnesi, insani şeytanlık ve budalalıktır. Platon için, bir kişiyi gülünç kılan şey, onun kendisini bilmemesidir" (Morreal, 1997: 8). İkinci olarak, gülme, film kahramanlarının *vasatı kimliklerinde ve duruşlarında cisimleştirmeleri* yoluyla karşımıza çıkar. Gülünecek kişiler, öncelikle "iyi" bir doğaya sahip olmadıklarını bildiğimiz kişilerdir. Çünkü gülme edimini doğuran komik itki, yüce niteliklere ve erdemlere sahip kişiler için söz konusu olamaz. Bu açıdan gülme, belirgin bir kusurdan, zafiyetten ya da eksiklikten doğar. Kendi çağında bu görüşü savunanlardan biri olan Aristoteles de komik olanı ciddiyetsizlikle bir tutar. Bu, kısaca ifade edersek, insanın güldüğü şeye inanmaması ya da tam aksine, inanmayacak kadar değersiz bulduğu şeylere gülebileceği gerçeğidir. Morreal'in de belirttiği gibi, "Aristoteles, aşırı gülmenin iyi bir yaşamla uyuşmayacağında ısrar

eder. Ayrıca şakacı tutumun insanı önemli şeylere karşı gayri ciddi yapacağı için kişinin karakterine karşı zararlı olabileceğini de söyler" (1997: 9). Dahası, Aristoteles, bazı hallerde işi gülme edimine karşı yasal tedbirler alınmasının zorunlu olduğu yargısına kadar götürür. Gülünmeyecek durumları yanlış anlayarak gülen kişileri "kaba" ve "haşin" görünmekle suçlamakla kalmaz, çoğu yerde, gülme edimiyle alaycılığı bir tutar. Bu anlamda, Aristoteles'e göre, "nükte, alay etmenin bir türüdür ve yasa koyucular alay etmenin bazı türlerini yasaklarlar, belki nüktenin bazı türlerini de yasaklamalıdırlar, vb" (Morreal, 1997: 10). Buna karşılık, mizahı katı gerçekliğin baskısından yakayı sıyırmak için başvurulabilecek kurtarıcı bir araç olarak görenler de vardır. Böyle düşünenlere göre, mizah, lanetlenmesi gereken bir olgu değil, "gerçekliği tam tepenize çökecekken boşa çıkarmanın (...) tatmin edici biçimi"dir (Gary, 1992: 160). Bu felsefi açıklamalara ek olarak, gülmenin işlevleriyle ilgili daha başka açıklamalar da vardır kuşkusuz, ancak çalışmanın bu dar kapsamı içinde burada hepsine değinmek yerine, mizah-siyaset ilişkisi bağlamına giren şu saptamayı aktararak bu konuyu noktalamak belki de en doğrusudur: "Gülme, günlük yaşamdaki budalalık tehdidine karşı bireyi özgürleştirici bir anlam taşır. Yaradılışın ve toplumsal düzenin yüce bir mantığa dayalı olduğunu savunagelenler kahkahayı [bu nedenle] şeytansı bulmuşlardır hep" (Güngören, 1995: 67). Bu anlamda, denebilir ki *Bükreş'in Doğusu* filminde gülünç olanı asıl şeytansı kılan şey, bir türlü atılamayan kahkaha, daha doğrusu, içe patlamış bir edim olarak kahkahadır. Çünkü kişilik olarak baskıcı bir siyasal kültürün ürünü olan film kahramanları, deyim yerindeyse, "bastırılmışın geri dönüşü olarak" kahkahanın gazabından korkarlar. Ayrıca resmi siyasal kültürün esaslı bir reddiyesi anlamını taşıyan kahkaha, kahramanların geçmişteki mevcudiyetlerini geçersiz kılmakla kalmaz, aynı zamanda devrim sürecini hazırlayan en hayati olayların meşruiyetini de sonrasız biçimde ortadan kaldırır. Yine bu nedenledir ki, program katılımcılarından yaşlı Piscoci, devrim hakkında söz alır almaz, kimsenin beklemediği bir konuya, merhum karısı Maria ile yaşadıkları çok özel bir anıya dalıverir. Aslına bakılırsa, devrim kimsenin umurunda olmadığı gibi, onun da umurunda değildir, yaşlı Piscoci'nin kaybetmekten korktuğu tek şey, ne idüğü belirsiz bir devrimin savunusu görevini üstlenmekten çok, kendi geçmişinin anılarına sahip çıkamamaktır.

Piscoci, ne olursa olsun, bunu mutlaka başarmalıdır. Çünkü onun gerçekten yaşamış olduğunun yegâne kanıtı, devrim gününde kasaba meydanında var olmayan mevcudiyeti değil, sevgili karısıyla geçmişte yaşadığı o çok özel günlerin anısıdır, vs... Şimdi, film kahramanlarının bu vb özel durumlarını filmin içine biraz daha sokulmak suretiyle irdelemeye çalışalım.

"Kefarete Dönüşen" Gülme ve Siyasalın Batışı

Film, soğuk bir akşamüstü Bükreş şehrinin genel bir görünüşü ile açılır. Puslu, kasvetli bir görüntüdür bu, sokaklar ve caddeler neredeyse bomboştur. Daha sonraki görüntüler, mutlak bir sessizlik ve dinginliğin hüküm sürdüğü bir manzara içinde açık olan sokak lambalarının birbiri ardına sönmesiyle devam eder. Filmin ilk bölümü yayıncının ve program davetlilerinin özel yaşamlarındaki kimi hazırlıklara ve sorunlara odaklanır. Yaşlı Piscoci, 2005 Noel'ine, tıpkı geçmiş yıllarda olduğu gibi, üstlenmekten keyif aldığı Noel Baba rolüne hazırlanmakta –aslında bu onun için bir ek iş fırsatı da sunmaktadır–, alkolik tarih öğretmeni Manuescu, ay boyunca yaptığı içki borçlarını yeni aldığı maaşıyla binbir zorlukla kapatmaya çalışmakta, program davetlilerince sürekli olarak ekilen televizyoncu Virgil ise, gergin geçeceği daha şimdiden belli olan bir günü kendi lehine kazasız belasız atlatmanın hesaplarını yapmaktadır. Yönetmenin bu bölümde sunduğu şehir ve perişan insan manzaraları, gerçekleşmiş olmasından dolayı büyük umutlar bağlanan devrimin aslında kentin ve insanların yaşamında pek de bir şeyi değiştirmemiş olduğuna ilişkin gizli bir onaya işaret eder gibidir. Bu manzaralar içinde sunulan komik unsurlar, insan dramı ve trajedileriyle iç içedir. Dolayısıyla aslında filmin daha başında, bu filmde gülünecek pek bir şey olmadığı ya da gülmenin zorluğuna dair güçlü alametler sunulmaya çalışılır. Tarih öğretmeni Manuescu, devrimin yapıldığı 22 Aralık günü kasaba meydanında bulunduğunu belirterek söze başlar. Ne var ki bu ilk sözlerin ardından yayına bağlanan bir kadın izleyici, Manuescu'nun sözlerini tümüyle yalanlayan iddialarda bulunur ve bununla da kalmaz, Manuescu ve arkadaşlarını o gün kasaba meydanındaki barda sabahlara kadar içki içmiş olmakla suçlar. "Bırakın bu devrim ayaklarını da gerçeği söyleyin!" der kadın. Bu andan başlayarak ipler daha da gerilir ve akabinde telefonla yayı-

na bağlanan bir dizi izleyici de kadını destekleyen şeyler söylerler. İkinci telefon bağlantısı, belediye binasında muhafızlık yapan bir diğer kasabalıdır ve Manuescu ile bu adam arasında şiddetli bir tartışma yaşanır. "Siz nereden bileceksiniz ki" der Manuescu, "biz devrim yapıldığı sırada kendimizi nöbetçi kulübesine kapatmıştık, sonra ajanlar geldi ve bizi bir güzel dövdüler ama siz o sırada orada yoktunuz!" Üçüncü telefon bağlantısından sonra, işin rengi iyice belirginleşir. Telefondaki adam, Manuescu ve diğer katılımcılara ağız dolusu küfürler eder ve "geri zekâlılar!" sataşmasında bulunur. Üstelik adam, Jderescu ve diğerlerini halkı yanıltmakla suçlar ve hepsini mahkemeye vereceği tehdidini savurarak telefonu yüzlerine kapar. Emekli Piscoci huysuzlanır ve aşırı bir alınganlık göstererek "beni neden çağırdınız ki eğer konuşmayacaksam, ben gidiyorum!" der. Piscoci güçlükle yatıştırılır ve tartışma bu minval üzere sürüp gider. Kısacık konuşması sırasında yaşlı Piscoci'nin yaptığı anlamlı bir benzetme vardır: Piscoci, devrimi sokak lambalarına benzetir, "önce merkezde yanan sokak lambaları daha sonra tüm civara yayılır, devrim de böyle bir şeydir" diye ekler. Bu benzetme gerçekten de oldukça anlamlıdır çünkü film başlarken, sokak lambaları bir bir sönmektedir, bunun anlamı ise şudur: Gerçekte 22 Aralık 1989 günü devrim filan olmamıştır! Dahası, Piscoci, devrimin tanımına ilişkin de ilginç bir yargıda bulunur: "Herkes yapabildiği kadar devrim yapar. Herkes devrimini kendi usulüne göre yapar". Bu, Yönetmen Porumbiou'nun da tarih yazımına ilişkin görüşüdür. Gerçekler çoğuldur, bir tek gerçek yoktur, bir tek devrim de... Program ilk reklam arasıyla bölündüğünde, yapımcıyla tarih öğretmeni arasında şiddetli bir tartışma yaşanır, tarih öğretmeni uğradığı aşağılanmalar karşısında daha fazla devam edemeyeceğini gerekçe göstererek televizyon setini terk etmeye yeltenir. Gittiği sanılır ama yayın yeniden başladığında, bu sefer olduğu yerde büzüşmüş, özgüveni tümden sıfırlanmış ve beli iyice kamburlaşmış olarak eski yerinde oturduğu görülür Manuescu'nun... İzleyici tarih öğretmeninin maruz kaldığı haksızlıklara gülmez, daha çok, psikolojik durumundaki tükenmişliği yansıtan bedensel teslimiyet görünümüne odaklanır. Söz konusu teslimiyeti en çarpıcı biçimde veren ayrıntı, kameranın teknik hareketinde gözlenir. Çünkü Virgil'i ve diğer katılımcıları görüntüleyen kamera sürekli kadraj hataları yapar. Dahası, uygun odak noktasını bir türlü belirleyemez. Sonrasında da

Virgil'in canlı yayında kameramana yönelik alaycı ve agresif uyarılarıyla bu hata doruk noktasına ulaşır. Burada komik unsur, kameramanın beceriksizliğinden doğar ve bu durum program boyunca devam eder. Bunlara ek olarak, filmde kurgulanan bir diğer gülünç etkisi de, stüdyonun başlıca fon görüntüsünü oluşturan ve katılımcıların arkasındaki duvarda yer alan devasa büyüklükteki kasaba meydanı fotoğrafıyla sağlanır. Kasaba fotoğrafı gece çekilmiştir ve orada da meydan tümüyle boştur. Bu fotoğraftan yansıyan mesaj, yönetmenin filminin her karesine yerleştirmeye büyük bir özen gösterdiği şeyle hemen hemen aynıdır: 22 Aralık 1989 günü yapıldığı iddia edilen devrimi, resimde görülen kasaba meydanının tenhalığı yalanlamaktadır... Asıl gülünmesi gereken durum da budur. Filmin belki de en dokunaklı sahnesi, tarih öğretmeninin dostu olan Çinli esnafın yayına sürpriz biçimde bağlanmasıdır. Nitekim diğer telefon katılımcılarının aksine, Manuescu'nun iddialarını doğrulayan tek kişi odur. Burada ilginç olan nokta, Çinlinin Manuescu'nun her akşam barda kafayı çektikten sonra kendisine ağız dolusu küfrettiği ve ertesi gün ayıldığında ise kendisinden özür dileme gereği duyduğu birisi olmasıdır. Ancak ne var ki bu sonuncu dostça girişim bile hak etmediği bir biçimde muamele görerek program sunucusu tarafından acımasızca cezalandırılır. Telefon görüşmesi, sunucu Virgil ile Çinli arasında bir ağız dalaşına dönüşerek son bulur. Daha sonraki sahneler, televizyon programının devrim konusu ekseninden sapıp sunucunun tarih öğretmenini yargıladığı adli bir duruşmaya dönüşür. Yönetmen burada da gülünecek bir şey olmayan durumlardan izleyiciyi gülümsetecek öğeler bulup çıkarmayı bilir. Program, televizyon sunucusunun birbiri ardına tekrarladığı "Sayın Manuescu, 22 Aralık günü saat 12.08'de o meydanda mıydınız?" sorularıyla gerilimli seyrini yeniden edinir. İzleyici, böylece katılımcıların şizoid çıkış ve tutumlarıyla daha da renklenen bu gerilime oturduğu yerden gizlice atılmış kahkahalarla katılmayı sürdürür. Kamera çekimler sırasında sık sık titrer ve netliği kaybeder. Kamera hareketlerinin bu epileptik durumuyla paralel biçimde, yaşlı Piscoci yeniden söz alır ve ilkinde olduğu gibi, yine konuyla hiç ilgisi olmayan, merhum karısı Maria'yla yaşadıkları malum anıyı anlatmaya koyulur. İş, o derece çığırından çıkar ki son olarak Lina isimli bir kadın yayına bağlanır ve programın edindiği bu yeni absürd formata uygun biçimde, oradaki katılımcılara hi-

taben şu anlamsız sözleri sarf eder: "Dışarıda lapa lapa kar yağıyor, herkesin Noel bayramını tüm içtenliğimle kutluyorum". Kamera, bu sözlerle birlikte program stüdyosunu kısa süreliğine terk eder ve şehrin tenha sokaklarına yönelir. Bir süre, böylece boş sokak ve caddelerin görüntüsü sunulur. Bir kesmeyle stüdyoya yeniden dönüldüğünde kameraman stüdyo masasını temizlemektedir. Kameraman genç, masanın üzerine nefesiyle hohlar, kâğıt parçaları yerlere uçuşur ve tam bu sırada stüdyonun fonunda yer alan fotoğrafik kasaba meydanı görüntüsü belirgin bir şekilde yeniden ortaya çıkar, kamera fotoğrafa yavaşça zoom yapar, stüdyonun ışıkları söndüğünde meydan görüntüsü de karanlığa gömülür. Yeni bir kesmeyle kadraja şehirden görüntüler girer: Kar yağmaktadır, her yer kar ıssızlığına bürünmüştür. Sokaklar, caddeler bomboştur. Her yere derin bir dinginlik hâkimdir. Bu kez, filmin başında sunulan görüntüye taban tabana zıt bir şekilde sokak lambaları yanmaktadır ve biz izleyiciler bu derin karşıtlıkla birlikte, 22 Aralık 1989 günü Vasiliu kasabasının meydanında gerçekten bir devrim olup olmadığı bilgisini asla öğrenemeyiz... Yönetmen Porumbiou'nun filminin kapanış görüntüleri, anlamlı bir başka mesajı daha içermektedir. O mesaj şudur ki devrim üzerine yapılan tüm tartışmalar boşunadır, boş sokakların ve ıssız caddelerin varlığı bu boşunalığın kanıtıdır. Bu fani dünyada tek değerli şey yalnızca insan hayatıdır ve her bir insanın hayatı kendine özgü tekilliği ve içerdiği drama ölçüsünde benzersizdir. Bu meyanda, asıl gülünmesi gereken de, herkesin kendi yaşamının kahramanı olmaya yetmediği bir dünyada, tam olarak gerçekliği tartışmalı bir devrimin kahramanı olmaya çalışmasıdır. (Nitekim program katılımcıları, devrime yakından tanıklık etmiş kişiler olarak kahramanlığa soyunduklarında bunu başaramazlar. Çünkü ülkenin komünist geçmişinde kolektif halk iradesi karşısında yeşerme olanağı bulabilmiş bir bireylik kültü bulunmadığı gibi, esaslı bir kahramanlık kültü de yoktur.) *Bükreş'in Doğusu*'nun izleyiciye vermeye çalıştığı ikinci önemli mesaja gelince; herkes önünde sonunda devrimini kendi gerçeğine göre yapar, herkese göre yapılmış bir devrim, herkesi memnun etmeye yönelik bir yaşam sürmekten farksızdır. Filmin izleyicilere üçüncü –ve sonuncu– mesajı ise şudur: Kişi bir kahramanlığı başkalarına karşı kanıtlamadan, önce kendine karşı kanıtlamalıdır. Dürüst ve onurlu yaşamın değişmez mottosu budur...

Kaynakça

Baudelaire, C. (1997), *Gülmenin Özü*, Çev. İrfan Yalçın, İris Yayıncılık.

Gary, R. (1992), *La Promesse de l'aube*, Paris: Folio.

Güngören, A. (1995), *Reklamcı ve Şaman*, Patika Yayınları.

Koestler, A. (1997), *Mizah Yaratma Eylemi*, Çev. Sevinç Kabakçıoğlu-Özcan Kabakçıoğlu, İris Yayıncılık.

Morice, J. (28 Şubat 2009), "Genre: On achève bien les révolutions", *Télérama*.

Morreal, J. (1997), *Gülmeyi Ciddiye Almak*, Çev. K. Aysevener, Ş. Soyer, İris Yayıncılık.

Topuz, H. (1999), "Karikatür ve İletişim", *50 Yılın Dünya Karikatürü*, Karikatürcüler Vakfı Yayınları, s. 9-11.

Devanne, L. (2010), "12: 08 à l'Est de Bucarest", htts.//arkepix.com/kinok/DVD/PORUMBOIU_Corneliu/dvd_bucarest.html, (Erişim tarihi: 12.04.2010).

Filloux, C. (2010), "La Revolution a-t-elle eu lieu?", htts.//archive.filmdeculte.com/film/film.php?id=1562, (Erişim tarihi: 20.04.2010).

Yalçınkaya, A. (2009), "Kitap İncelemesi", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 64 (3): 239-250.

Paranormal Bir Yaşamdan Parçalar ya da *Solaris*'tik Evrenlerin Gizemi

Sinemanın düşsel ve büyüsel atmosferini zihinsel algılama düzeyinin duyumsal eşiğiyle birlikte genişletme işine girişmiş ender sinemacılardan birisidir Andrey Tarkovski. Denebilir ki onun sıra dışı bir yönetmen olarak peşinde olduğu tek şey, insanın tinsel varlığına ilişkin zamansal bir anıt dikebilme telaşıdır. Geçip gitmekte olan zamanın kendisi, özünde, bir varoluş telaşıdır ve bu telaşı yerinde belgelemek, ruh gücünün sınırlarına doğru yapılacak sancılı bir yolculuğu gerektirir her seferinde. Van Gogh, nasıl ki hareket halindeyken bir türlü yakalanamayan zamanın (dolayısıyla varoluşsal hakikatin) ritmine yenik düştüğü için işitme yetisinin bir bölümünden gönüllü biçimde feragat etmişse, Tarkovski de kendisini hayaletsi bir zamanın gölgesi ardında koşup durmaya

mahkûm etmiş bir yazgının bilinçdışı kavrayışlar alanında soluklanmayı tercih eder. Sinemasal anlatının mantıksal olay örgüsü ya da katı nedenselliklere dayalı ilişkiler ağı ilgisini çekmez onun; kahramanların eylemlerine fazladan anlamlar katan gerekçelerse, bilinçdışının varlığa dokunma olanağı bulduğu esrarengiz temaslar için hükümsüzdür. Tarkovski, daha ziyade, zamanın bilince ve anılara yaptığıyla ilgilenir. Çünkü zamanın ruhu dirilten yatağı anıları kışkırttıkça, şimdi'de hapsolmuş bilincin gerçeği kavramaya dönük kanalları da tıkanır. Ruh ve madde arasındaki bu ilişkide, maddi evren ruhun şişkin aura'sını içeremez; daha ziyade, ondan dışarıya doğru taşar. Onu kapatır, bastırır, gölgeler ve tinsel duyumsamanın ayrıcalıklı konumunun güçlendiği durumlarda ise, kurgusal çatısı tersyüz edilmiş bir denklemle, onu içerir ve ona tümüyle hükmeder. Bu andan itibaren, artık maddi evrenin ruhu uyarıcı etkisinden de söz edilemez; görünür evrenin kendisi karşı-doğanın uyarılmış gücünün denetimindedir çünkü. Ruhsal çekirdeği sınırlayan dışsal kabuğun kırılması, dışta olana içeriden bakabilme yetisinin elde edilmeye başlanmasının ilk adımıdır. Bu açıdan bakıldığında, numenin fenomenden çaldığı, manzaranın *bakış*tan çaldığıdır; bakış'ın manzaradan kotardığıysa, mesafenin kendi yenilmişliğinin yükünü oraya eklemleyişidir tümüyle. O halde her fenomen, bakışın yendiği bir mesafedir. Şayet sinematografi, Benjamin'in dediği gibi, "saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitlediği" (1995: 64) bir etkiyle fizik evrenle aramızdaki görünmez bağları yetkin bir biçimde anlamlandırabilme gücüne sahipse, çıplak gözün bakışına atfedilmiş eski sahicilik de artık önemini yitirmiştir. Dağ vardır, apaçık oradadır, sadece bir göz erimi uzaklıktadır; ancak dağın kendi siluetinden yükselen ve yansıyan imgesinden daha gerçek değildir görünen... Hakikatin görüntünün dili aracılığıyla betimlenmesi, söze pek az, düşsel'e ise çok fazla yer bırakan şiirsel bir araçtır Tarkovski söz konusu olduğunda. Dahası, bu şiirsel anlatım, mistik duyumsamayı ay altı dünyada gözün bir kusuruna indirgerken; sanrısal doğayı da sınırsızca hortlatır. Sözgelimi ağaç dallarının rüzgârın acı ıslığıyla birleştiği noktada, kulağa fısıldayan gerçekte kimdir? Çaresiz varoluş sancıları içinde kıvranırken ebedi kurtuluşun somut bir nişanesi olarak duymak istediğimiz öte dünyalı bir ses mi? Varlığımız ve eylemlerimiz üzerine -hayatımıza bir heyula gibi çöken zorunluluklar yüzünden- düşünme zorluğu

çekerken, bizim adımıza esenliğin kapılarını içeriden aralayan görünmez bir el mi? Her iki halde de görmenin gücü zayıflayıp edilgenleşirken, ruhsal kavrayışın gücü daha da belirginleşir. Başka bir deyişle, zihinsel yaşamın görüngüleri silikleşirken, varlığın ruhsal algısı keskinleşir. Şu halde, rüzgârın ve yaprakların hışırtısından daha anlamlı cümleler kuran sanrısal bir dilin ayartıcılığı her yerdedir. Doğa/doğaüstü ve insan arasındaki ilişki için de geçerlidir bu: Tarkovski, tam da bu noktada "ruh(un selameti) için ideal mekân neresidir?" diye sorar. Bu mekân, *Kurban*'da belirsizliği derinleştiren kapı gıcırtıları; *Ayna*'da çocukluk günlerinin besleyici serumu; *Stalker*'da yavaşlığın ve sabrın düşünceyi kanatlandıran hızı; *Solaris*'te fokurdayan bir bilinç hapishanesidir... Sınırları ampirik bilgi aracılığıyla tanımlanmış doğal ve ahlaksal bir yaşamın vaat ettiği arınmaya, ancak olay mahallini yangına vererek erişilebilir. Bu bakımdan *Kurban*'da çıkarılan yangın da, Tarkovski'nin ruhsal *daça*sında çıkarılmış bir yangındır ve kaba gerçekliği tümüyle fanteziye kurban etmeden, modern insan için yaratılacak özgürlük koşullarına fazladan değer biçmenin de olanağı yoktur. Yönetmen için mistik arayış, varoluşsal kanamayı sağaltıcı bir yöntemin keşfedilme sürecine hizmet eder öte yandan. Bu çalışma, film anlatısı aracılığıyla ortaya konan modern bireyin özgürleşmesinin bizzat kendi aklının sakatlanmış işleyişi tarafından engellendiği psişik, toplumsal ve siyasal süreçlere yönelik analizleri, yaşama ilişkin etik ve estetik kaygılar duyan bir sanatçı duyarlılığının kendisine eşlik ettiği bir düzlemde yeniden-yorumlamayı amaçlıyor. Yer yer Steven Soderbergh'in 2002 tarihli *Solaris*'iyle karşılaştırmalı biçimde çözümlemesini yapmaya çalışacağımız 1972 tarihli Tarkovskiyen *Solaris* kurgusunun sinematografik yorumları, sadece insanlık dışı koşullarda "insan kalabilme" durumuna ilişkin iki farklı anlam arayışını ve tefekkürünü ortaya koymak bakımından değil, aynı zamanda birbirinden yaklaşık otuz yıl arayla filme alınmış bir hikâyenin zamansal/semantik bir kaymaya uğramış önerisinin algılama biçimlerimizin farklılaşmış doğası üzerindeki etkileri bakımından da önemli ipuçları verecektir. Başka bir deyişle, şimdilik Soderbergh'inki bir yana, Tarkovskiyen önerinin kırk yıl sonrası *Solaris* izleyicisine bilinçdışının sınırlarını aydınlatmak bakımından hâlâ söyleyecek yeni bir sözünün olup olmaması hakkında...

Tarkovskiyen *Solaris* ya da Duyuşsal İnsan Doğasının Sınırlarına Yolculuk

Solaris, gündelik modern yaşam gerçekliğinin *aporia*larının yeniden tartışmaya açıldığı bir filmdir. Yaşamın hislerden ve düşselden arınışı, ruhun fiziksel ben'in/bedenin sınırları içine hapsedilmesinin bir sonucudur. Bu bağlamda, *Solaris*'in büyük sorusu, Platon'un kadim sorusuyla hemen hemen aynıdır: Beden, eğer ruh için bir hapishaneyse, kendimiz ve hayatımız hakkında tüm bildiklerimiz de sadece ideal, ezeli bir yaşama ilişkin bulanık bir hatırlayışsa, ruhun kurtuluşu ve tinsel özgürleşmenin yolu, maddi görüngüler evreninin ampirik sınırlarıyla çevrelenmiş "Bölge"yi[1] sonrasızca aşmakta mı yatmaktadır? Dahası, sanatın kendisi bu aşma girişiminin neresine denk düşmektedir? Sanatın her türü, özellikle de sinema, büyülü görüntüler aracılığıyla ve yakın çekim tablolar eşliğinde, gözle görülmez ayrıntıların yakalanmasına hizmet ettiği oranda, böyle bir hatırlayışa ne ölçüde katkıda bulunabilir? "Her sanatın amacı" diye yazmaktadır Tarkovski, "(şayet bir meta olarak tüketilmiyorsa), insanın kendisi ve diğer insanlar için varoluşun anlamı hakkında bir ışık vermektir; bu gezegen üzerindeki insanoğlunun var olma nedenlerini açıklamaktır; en azından bu konuda bir soru sormaktır. Sanatın yadsınamaz işlevi, kökenini 'kendini bilme' düsturunda bulur. Kendini bilme konusunda edinilmiş izlenimler bir altüst oluş biçimi olarak, bir tür arınma biçimi olarak tezahür eder" (Tarkovski, 1989: 37). Sanatsal pratiğin "kendini bilme" ve -sonradan- bildiklerinden "arınma" sürecine açıklık getiren işlevinde, Tarkovski'nin yapıtı, deyim yerindeyse, bir tür psikolojik terapi etkisine sahiptir. Bu bağlamda, *Solaris*'e doğru yapılan yolculuk, karakterlerin kendi hakikatlerini keşfettikleri ve geçmişleriyle bir tür hesaplaşmaya giriştikleri tinsel bir serüvenin film şeritlerinde somutluk kazanmasıdır. *Stalker*'da (*İz Sürücü*) arzuların gerçekleştiği Oda neyse, *Solaris*'te bir uzay istasyonunun soğuk koridorlarında karşılaşılan hayaletler ve bilinçdışının tuhaf sesleri arasında ruhun gizemli olaylarını aydınlatan hatırlayış da odur. Solaris gezegenine doğru yola çıkan kahramanlar, başta da Chris Kelvin, kendi gözlerinde anlaşılmaz olan bir

1. Bölge, *Stalker*'da (İz Sürücü) Tarkovski'nin "Yasak Orman" metaforuyla eşanlamlı olarak kullandığı gizemli bir yerin adıdır. Bölge, tümüyle nötr ve insansız bir uzam parçası değil, tıpkı *Solaris* gezegeninin animist tasarımında olduğu gibi, yaşayan, hisseden, sezgisel niyetlere sahip, tanımsız bir varlıktır.

yaşamın içinde başıboşça dolaşmaktadırlar. Chris'in filmin başındaki portresi oldukça soğuk, mesafeli ve duyarsız bir kişilik olarak resmedilir. Çünkü varlığı gündelik yaşamın monoton akışı içinde kaybolmuş gibidir, diğerlerine karşı kayıtsız biri olduğu kadar, kendisine karşı da aynı ölçüde kayıtsızdır. Chris, bununla birlikte, kendi varoluşsal gerçekdışılığının farkındadır; kendi benliğinde keşfettiği bu gerçekdışılık, sonunda onu Solaris'e çıkılacak yolculuğun temel gerekçesiyle donatır. Ruhun gizemlerle dolu labirentleri mutlak gerçekliğin yerini aldığında, Solaris'in okyanus suları bilinci amansızca kuşattığında, hâlâ "insan kalabilmeyi" başarabilmek, akla duyulan sadakatin ipini gevşetmekle mümkündür ancak. Bildiğimiz dünyanın katı gerçekliğine karşı bilinmeyenin gizemidir kahramanımızı yeniden insan olmaya davet eden. Çünkü bilinen, sıradan şeyler karşısında artık ürküntü ve şaşkınlık duymayı unutmuş birini, ancak bilinmeyenin temas'ının verdiği ürperti *yeniden* insan kılabilir. Bu nedenle, Solaris gezegeninin gizemi, bilinmeyenin yankılarıyla doludur. Solaristik ürperti, filmde zihinsel ve maddi bir gerçeklik değil, vahşi bir psikanaliz seansı gibidir. Bu da Tarkovski'nin gündelik yaşamın yüzeysel gerçekliğini paranormal bir gezegenin tuhaf atmosferiyle dengelemesinin yollarından birisidir. Gündelik yaşamımızın rahatsız edici yüzeyselliği, bilinmeyenin dokunuşlarıyla dolu bir gezegenin tuhaf, paranormal etkisi için gereklidir. İnsan ruhunun gerçek keşfinde de bu tuhaflıktan fazlasını bulabilmek zordur. Bu açıdan, bir hayaletin gerçekliğini izah etmeye çalışmak, en başından, gerçekliğin hayaleti olmayı gerektirir. Bu kuralı anımsamayı başaramayan Chris'e, filmde ölmüş eski eşinin hezeyansı yansımaları gösterilir. Chris, merhum sevgilinin anısıyla, içinde bulunduğu dayanılmaz gerçekliği düşsel düzlemde aşmaya çabalasa da girişimleri sonuçsuz kalır (yeniden eşiyle birlikte olabilmek pahasına, bir hayalet olarak yaşama riskini göze almaya razıdır Chris). Harey'in hayaleti, Chris'in gözünde maddileşmiş bir varlık biçiminde canlanır. Solaris'te Harey'in hayaletiyle karşılaştığında, Chris, fani ama yine de ölümsüz bir varlıkla karşılaşmış gibi hisseder kendini. Hayalet, sonsuzlukta yeniden dirilişin olağanüstü gücü sayesinde ölümsüzdür ancak geçicidir bu, çünkü Harey, yalnızca Chris'in belleğinde ve bilincinde fiziksel olarak vücut bulmamıştır. Bu andan başlayarak, Chris anlar ki, Solaris'te karşılaştığı görüntü, sabık eşinin kendisi değil, sadece onun bilincindeki yansımasıdır (Suale, 2010).

Solaris, yüzümüze kendimize yetersiz bir varlık oluşumuz hakkında tutulmuş bir aynadır. Chris'in Solaris gezegeninde yaşadığı paranormal deneyimler, self-benliği hakkında duyumsadığı "kendini anlama yetersizliğinin" açık tezahürleriyle doludur. Denebilir ki Solaris, film kahramanları için başlı başına bir psikiyatr divanı işlevi görür. Oraya adımlarını atar atmaz, her biri "kendiyle yüzleşmenin" lanetsi toprağına da ayak basmış olur. Bu bağlamda, Chris'in, tuhaf Solaris yolculuğundan elde edeceği şey, kendi varlığına ilişkin bir üst-bilinç kazanımıdır. Artık, dünyadaki ilişkileri de kaçınılmaz biçimde değişecektir; sözgelimi daha alçakgönüllü ve müşfik bir âşıktır artık. Af dileyen küçük bir çocuk gibi babasının ayaklarına kapanırken de öyle (Suale, 2010). Deyim yerindeyse, ontolojik yüceliş için gerekli olan zorunlu bir alçalıştır bu. Solaris'in ruhu terbiye edici ve arıtıcı etkisi, gözlerimizin önüne çekilen perdenin kalkmasından başka bir şey değildir. Chris'in dönüşümü, Dostoyevski'nin ölümsüz kahramanı Dimitri Karamazov'un küçük oğlu karşısında bir babayı küçük düşürmek suretiyle işlediği ölümcül günahtan arınış hikâyesini andırır. Ama bir farkla: Karamazov, oğlunun önünde yataklara düşmüş babadan af dilemek ve onun önünde diz çökmek suretiyle, sadece kendi vicdanını huzura kavuşturmakla kalmaz, aynı zamanda aşağılanmış babanın, oğlunun gözünde yeniden dirilişini, devleşmesini ve bir baba olarak yitirdiği onurlu konumunu da ona yeniden iade etmiş olur. Chris ise, başından beri, kendi değersizleşmiş, anlamsızlaşmış yaşamının kapısı önünde beklemektedir. Bu kapı ona kolayca açılmayacaktır, çünkü kapı önünde beklemekten uyuşmuş bilinciyle kapının oradaki varlığını unutmuştur! Kapıyı mütemadiyen çalmaktadır ama içeri girmenin dolaysız yolunu unutmuştur! Dahası, kapının açılması için kapıyı çalmak da yetmez; çünkü kapı zaten başından beri açıktır! Açık kapıdan içeri girmek (büyüsü bozulmuş yaşamına yeniden anlam katmak); en zor olanı da budur ve bu zorluğu yenmek, daha başından, dışarıda kalmış olmayı (böyle bir yaşamın anlamsızlığını idrak etmiş olmayı) peşinen kabullenmeyi gerektirir, ama böyle bir gerçeği kabullenmek de kendi varlık bilincinin dışına taşınayı göze almakla mümkündür ancak. *Solaris*, bu anlamda bilinçdışına taşmanın sinematografik biçimidir. Filmde, gökyüzünün düzanlamsal içeriği neredeyse yok gibidir; daha doğrusu, olayların cereyan ettiği yegâne mekân zaten başından beri gökyüzü olduğundan,

yeryüzünde olup bitenlere ilişkin duyumsanan şey yalnızca koca bir boşluktur. Var olanı ağır bir yük olarak duyumsamanın yarattığı boşluk hissi... Bunun anlamı, insana ilişkin sorunların yeryüzünde, yani yeryüzünün maddileşmiş ve değdiği her şeyi maddileştiren gerçekliği içinde asla çözülemeyeceği varsayımıdır. Şu halde, verili yaşamsal gerçekliği aşmak da, karşılığını metaforik düzlemde, ancak gezegenler arası bir yolculukta, başka bir deyişle, ampirik dünyanın sınırlarını bilinçli biçimde ihlal etmekte bulur. Öte yandan, terk edilmesi emredilen bilinç, dünyevi gerçekliği yine kendi içinde barındırır. Çünkü var olmadığımız yerde, varoluşun koşullarını deneyimlememiz olanaksızdır. Nitekim Tarkovski 1969 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide bu niyetini açıkça dile getirir: "Ben yalnızca gökyüzünün toprak üzerindeki, nehir üzerindeki, gölcükler üzerindeki yansımalarıyla ilgileniyorum, yalnızca bunları önemsiyorum" (Tarkovski, 2009: 31). Şu halde, insan denen evrenin gizemsel dekoru, yine karşılığını görünür dünyanın dekoratif düzenlenişinde kullanılan maddi araç gereçlerde bulur. Ne de olsa, maddi gerçekliğe ilişkin herhangi bir apaçıklık duygusu olmadan, gizemsel olana ilişkin herhangi bir kestirimde bulunmak da zordur. Bu açıdan bakıldığında, Tarkovski'nin filmi, temelde ontolojik bir girişim olduğu kadar, psikoanalitik bir içebakış yöntemini de ödünç almış gibidir. Burada anlatımcı çözümleme, Chris'in bilincini olduğu kadar bilinçdışını da etkileyen kimi süreçlerin uzağında, var olmanın temel gerekçeleri üzerine gerçek bir araştırmayı amaçlar. Saule'nin de deyimiyle (2010), "*Solaris*'le birlikte, Tarkovski, Martin Heidegger'in hükümlerine katılarak ontolojik bir sorgulama deneyi yapar. Gizem, boşluk, varlığın yarılması, vb biçimlerde Chris tarafından yaşanan tüm bu süreçler, Heidegger'in varoluşsal iyileşme dediği şeyi tehdit eder" Ontolojik gerçekliğin kıyasıya sınavdan geçirildiği filmde, başkarakterin geçmiş yaşamının yükünden kurtularak iyileş(eme)me girişimine, bir türlü huzura kavuşamayan ilençli bir ruhun yanı sıra, görünmez, ahlaki bir baskı eşlik eder. Üstelik söz konusu tinsel ve ahlaksal sınav, yalnızca *Solaris*'te değil, hemen hemen bütün Tarkovski filmlerinin anlatısal örgüsünde göz çarpar. Graham Petri'nin de deyimiyle, bu durum belki de Tarkovski'nin genel olarak sanatın işlevine yaklaşımının da bir özetini vermektedir. Nitekim: "Tarkovski, sinemanın ahlaksal ve ruhsal sınavın sanatı olmasını ister" (2008: 728). Söz konusu sına-

vın verildiği başlıca tematik duraklar ise genellikle değişmez: aşk, inanç gereksinmesi, sorumluluk duygusu, insanın kendi kaderiyle giriştiği mücadele, düş gücünün sınırsızlığı, rüyaların gücü, vs... Seyirci, bu tematik duraklarda öylesine uzun planlar eşliğinde bekletilir ki –bazısı on dakikayı bulan uzun planlardır çoğu– sonunda, oturduğu yerde film kahramanının öznel deneyimine eklemleniverir, dünyası onunkiyle kaynaşır. Yönetmenin bu uzun planlar aracılığıyla yapmaya çalıştığı, ruhsuz bir modernliğin denetimindeki yabancılaşmış insana sabrın ağır çekimli ritmiyle dokunmaya çalışmaktır. Seyirci, izlediği şeye, salt dışsal bir tanıklık konumunda kalmamalı, filmsel gerçekliği kendi yaşamsal an dilimlerinde de doğrulamalıdır. Tarkovski, seyirciden hikâye kahramanıyla koşulsuz bir özdeşlik kurmasını talep etmektedir. Bu özdeşliğe, bilinçaltının karanlık dehlizlerine döşenmiş *Solaris* adlı karabasan merdiveni de dahildir. Petri'nin altını çizdiği, "doğal çevrenin insansızlaştırılmasına" ve "hem Doğu, hem de Batı'nın ruhsuz materyalizmine" (2008: 729) karşı geliştirilen Tarkovskiyen eleştiri ve saldırı, dış dünyaya yönelik algıyı sonuna kadar parçalarken, iç dünyanın bozulmuş armonisini de sonuna dek onarmayı taahhüt eder. "Doğal çevrenin insansızlaştırılması" teması, *Solaris*'te, tam da duyuşsal insan doğasının pozitivist mantıktan arındırılmasına tekabül eder. İkinci olarak da, yine aynı tema, astronotların Dünya gezegeninden –dolayısıyla yeryüzünden– ayrılışları sonrasında, dünyevi bellekleri etrafında açılan büyük kışkırtıcı gedik'e karşılık gelir. Bu gedikle birlikte, insan olmanın erdemliliği hükmünü yeniden icra etmeye başlar. Geçmiş anıların istilası, kahramanlar açısından varoluşun bilincini idrak etmeye yönelik güçlü bir basınç işlevi görür. Aslında, başından beri, yönetmenin *Solaris*'te yapmaya çalıştığı şey, kahramanlarının varoluşlarının gizeminin ve aşkın bir varlık olarak duyumsadıklarının bilincine varmalarını sağlamaktır. Bilinç düzeyinde, kahramanları bir tür "baca temizliği"ne sevk etmektir ya da. " 'Para' sözcüğünün 'merhaba' ya da 'hoşça kal' sözcüklerinden daha sık işitildiği" (Tarkovski'den aktaran Gianvito, 2009: 163) modern yaşam biçiminde, aşkın bir dünyanın peşinde koşan bir insanın yok olup gitmesine duyulan üzüntü, Tarkovski'yi, modern insanın maddi gelişiminin ötesindeki şeyleri –en başta da ruhsal ve manevi gereksinmeleri– araştırmaya iter. Maddi gelişimden bağışık kılınmış aşkın bir ruhsal yaşamın aranışı, öncelik-

le yeni bir ahlakın belirişiyle, köklü bir öz-dönüşümle mümkündür. Böyle bir değişim olmadan, kişinin kim olduğunun keşfine ilişkin muteber bir açıklama da yapılamaz. Değişim, uğrunda en çetin bedelleri ödemek zorunda olduğumuz bir olgudur; çünkü bizden yaşamımız hakkında edindiğimiz en temel inançlarımızı yeniden gözden geçirmemizi ister. Tarkovski, bir söyleşisinde, bu sancılı sürece ilişkin şöyle der: "Bir Araf olsa da olmasa da hayatın tamamen [şu] tanım etrafında döndüğüne inanıyorum: İnsanın kendini değiştirmesi" (Gianvito, 2009: 207). Ne var ki değişim, bazen insan zihninin bilinmeyenle karşılaştığı, onunla temas ettiği bir noktada gerçekleşir. O zaman, olması beklenen şeylere karşı direncin şiddeti daha da artar. Çünkü bu durumda, gerçekleşmesi umulan şey, başa gelmesi öngörülemez olandan korkulan şeydir. Zihinsel donanımın baş edilemez bir korkuya yenik düştüğü bu noktada, insanı bekleyen, kendi gerçekliği ve yaşamının anlamı konusunda ahlaki bir sıçrama yapması, vicdani bir uyanışa sonuna kadar kapı aralayan bir değişimi gerçekleştirebilmesidir. Tarkovski'nin deyimiyle, "Solaris'te, [Chris] Kelvin'in ödediği 'ilerlemenin bedeli' budur. Kelvin'in ödediği bedel, kendi vicdanının cisimleşmesiyle yüz yüze kalmasıdır" (Gianvito, 2009: 40). Söz konusu yüzleşme, geçmişle girişilen bir yüzleşme olduğu oranda, aşkı da içerir. Ne var ki burada aşk sözcüğünden anlaşılması gereken, bir kişiye, nesneye ya da varlığa yönelik duyulan saplantılı tutku değil, hâlâ aşk duyabilme umudunu tetikleyen güdüsel potansiyelin korunduğunun farkına varılmasıdır. Şayet "ötekine duyulan aşkın bütün bir hayat için vazgeçilmez olduğu" (Gianvito, 2009: 207) doğruysa, denebilir ki, Chris'in yaklaşık otuz yıl önce yitirdiği karısının Solaris'te canlanan hatırası sayesinde, diğerlerini sevebilme kapasitesini kendi içinde yeniden duyumsamasından daha anlamlı hiçbir şey yoktur. Başka bir deyişle, Chris'in nezdinde, ahlaki dönüşümü –dolayısıyla vicdani bir uyanışı– başlatan şey, Harey'in uzay istasyonunun köhnemiş koridorlarında, özel kabininde dinlenmekte olan Chris'in yatağının başucunda belirdiği an'dır. Genelleştirerek söylersek, *Solaris*'te, kahramanların kendi bilinçlerinin –geçmişlerinin– derinliklerine doğru yaptıkları yolculuk, yeniden ahlaki bir varlık olarak cisimleştikleri bir yeniden-doğuşla nihayetlenir. Peki ama bu dünyada kim olduğumuza ve ne yapmak istediğimize dair yetersiz bir bilgiyle giriştiğimiz her sorgulama, insana "kendi kaderinin sınırları

içinde verdiği mücadele"de (Gianvito, 2009: 39) nasıl bir yarar sağlayabilir? Tarkovski'nin sorusu, deyim yerindeyse, anlamını, genellikle vicdanlı insanların başına gelen bir tür felaket biçimi olarak geçmişin bilinçdışı düzlemde yeniden canlanışında bulur. Zaten yönetmen de buna yakın bir açıklamayla tanımlamaya çalışır filmini: "[*Solaris*] Daha ziyade, kendi vicdanında, bir insanın başına gelen macera"dır (Gianvito, 2009: 207). Böyle bir maceranın gizemli yanı, değişimin düşsel olanın kışkırtıcı toprağında vuku bulmasıdır hiç kuşkusuz. Dahası, söz konusu değişimin, her bakımdan kozmik görünmeyen bir uzay yolculuğu nedeniyle, Araf'ta olma düşüncesinden hiçbir farkı yoktur. Araf, öncelikle bu dünyada bir yer, insanın kendi içinde gömülü bir yer, her halükârda yaşarken arada kalmışlık duygusunun –uzay/zamansal bir sıkışmanın– aşılamadığı, dolayısıyla hayata ilişkin köklü, mucizevi bir değişimin beklendiği bir yerdir. Kökleri bu dünyada olan fakat etkileri insan ruhunun derinliklerine dek uzanan algısal bir genişleme, iç döngüsel bir yenilenme süreci... Şu halde, bu döngü içinden edindiğimiz hakikat üzerine de bir şeyler söylemek gerekiyor kaçınılmaz olarak.

Solaris: Yaşamın Tuhaf Döngüsü İçinden Edinilen Hakikat

Dünyanın ve insan yaşamının bir anlamı olduğunun ortaya konulması, Tarkovski açısından, hemen her zaman bir tür *gitmeden gitme isteğini* ya da durağan, tinsel bir yolculuğu gerektirir. Bu içsel yolculuk, dış yaşamsal döngüyü taklit eden bir hakikat arayışıdır aynı zamanda. Bu nedenledir ki söz konusu arayışın, "insanların edindikleri tecrübelerin sınırlarını sorguladıkları" (Kalldewey vd, 1999: 175) başka bir zaman ve mekânda gerçekleşmesi gerekir. Chris ve arkadaşlarının geçmişin beklenmedik geri dönüşü karşısında hayatta kalabilme koşullarının, ancak bu dünyanın sınırları dışında, sezgisel nitelikli bir başka gezegende mümkün olması boşuna değildir. Ne var ki bu gezegenin (Solaris), hisleri, düşünceleri, niyetleri kontrol eden gizemli gücü, asla Dünya-dışı bir yaşamsal gerçeklikle de açıklanamaz. Bunun kanıtı şudur ki, Chris, daha kendi mütevazı ve sade dünyasında yaşarken bile, belli belirsiz bu gücün varlığına tanıklık etmiştir. Filmin başında, göl kıyısında yavaşça salınan su bitkileri ve yosunlarına hayran-

lıkla bakarken, ormanın sonu gelmez bir dinginlik telkin eden seslerine kendini kaptırıp gittiğinde ya da uzaktaki kulübesinin yeşillikler içindeki çatısını usulca seyrettiği zaman... Tüm bu anlarda, Chris hep değişmez, tekdüze, maddi bir zaman diliminin ritmiyle aynı ritimde akan bir yaşamı olduğu hissiyle rahata ermiş gibidir. Yüzündeki hoşnutluk, iç dünyasında gerçekleştirdiği huzurlu ütopyanın mutlak biçimde yatışmış çizgileriyle doludur. Aslında aradığı şey her neyse, tastamam onun *içindedir* Chris. Gereksindiği huzurlu evren yanı başındadır ve bir anlamda, varlığı bu evren tarafından *yutulmuştur*. Çok yerinde bir biçimde, bu ayrıntı, filmin kapanış sahnesinde de mevcuttur. Final sahnesinde, Chris, ayrıldığı baba evine geri döndüğünde, yaklaşıp evin içine bakmak için yüzünü dışarıdan pencere camına dayadığında, ölümcül bir gerçeği fark eder: Babası ve etrafındaki boşluğu "hafifleten" eşyalar (ve o eşyaları "ikinci kez" saran boşluk), yalnızca evin içine doğru yağan gizemli bir yağmur sağanağı tarafından ıslatılmaktadır. Bu eşsiz metafor, kahramanın dünyevi bilincinin Solaris'in kozmik okyanus bilinci tarafından (nihayetinde Solaris'i tanımlamak için başvurulabilecek en anlaşılır betimleme, onun uçsuz bucaksız bir su kütlesinden oluşmuş bir "okyanus-gezegen" olmasıdır) ne şekilde ele geçirilmiş olduğunun bir kanıtıdır. Baba dış kapının önünde belirdiğinde, Chris onun önünde diz çöker, Chris'in yere çömelmesiyle birlikte, kamera açısı da gitgide gerileyerek genişler, her şeyi yutarcasına, önce babayı ve Chris'le birlikte evin görüntüsünü, ardından Chris, baba ve evle birlikte hepsini kuşatan ormanın bir kesitini, daha sonra da baba, Chris, ev, orman ve ormanı kuşatan ada görüntüsünü içine alan uçsuz bucaksız bir manzarayı somutlaştırır. Ne var ki kamera, hâlâ açısını genişleterek uzaklaşmayı sürdürür ve uzaklaştığı oranda da, aşağıdan yukarıya doğru içine aldığı manzaranın tümünü yutan bir üst evrenin sonsuz varlığı girer kadraja. Chris, baba, ev, orman, ada ve tümünün içini doldurduğu bir boşluk, daha doğrusu içi dolduğu oranda genişleyen bir boşluk; tüm bunlar, koca bir okyanusun ortasındaki küçücük bir nokta gibi sonsuz bir belirsizlikte yüzmektedir. Bu sonuncu görüntü, tam da Tarkovski'nin "yutulma stratejisi" dediği şeydir. Heideggerci terminolojide varlığın yarılması, "fırlatılmışlığı" şeklinde ifade edilebilecek şeydir bu. İnsanın yazgısının bilinmezliği içinde yaptığı yolculuk, bilinmeze yapılan bir yolculuktur. Tarkovski'nin adeta görünmez bir canavarın

devasa ağzı gibi genişlettiği kadraj, bu bilinmezliği/çaresizliği iki düzlemde yeniden kodlar: İlkinde, insanın bu dünyadaki yaşamının dar sınırları içinde giriştiği çaresiz sonsuzluk arayışı; ikincisi, kendi yaşamsal tecrübelerinin ampirik sınırları dışında gezinmedikçe asla hissedemeyeceği ruhsal nitelikli ikinci bir yaşam biçiminin idraki... Her iki durumda da, insan kalmanın koşulları varlığı yıpratıcı bir sürece dönüşür... İnsanın, kendi açmazlarının bilinciyle var olmayı idrak etmesi, sonunda, değişmez yazgısını kabullenmeye götürür onu, sonrasında ise sevmeye... Aslına bakılırsa, önemli olan da budur zaten; her ne sebeple olursa olsun, yazgıya isyan etmeme erdemine sahip olmayı bilmek, püriten bir ahlaksal düstura; Tarkovski'nin durumunda, inanabilme gücünün korunması için ödenmesi gereken sancılı bir bedele karşılık gelir. Bu bağlamda, *Solaris*'in ana fikrini şöyle açıklar Tarkovski: "İnsanlar, kendilerini insanlık dışı koşullarda bulsalar bile insan kalmak zorundadırlar" (Gianvito, 2009: 171). Tarkovski'nin bu küçük alıntıyla, insanlık (engellenmeden inanabilme) koşullarının insan kalabilmeye yaptığı katkının kolaycı yüceliğine yönelttiği itiraz açıktır: inanmak, kabullenmek ve vicdanın sesine kulak vermek; ancak inançsızlığın, inkârın ve vicdanın sesinin bastırılmış azabının kol gezdiği durumlarda bir anlam taşır. Solaris gezegeninin, paradoksal biçimde, inançtan, insanlıktan, sıcaklıktan yoksun mekanikliğine eşlik eden sezgiselliği, bu olgusal karşıtlığın kolayca belirginleştirilmesine izin vermez. Bu nedenle de, standart bir bilimkurgu yapıtından beklenen ve hikâyedeki düğümü yönetmenle aynı anda –hatta bazen ondan bile önce– çözmeyi vaat eden şifre kırıcı izleyici deneyiminden yoksun bırakır bizi. Böylece gizem devam eder, çünkü sanat yapıtı sadece anlatır, asla açıklama yapmaz. Seyirci olarak bize düşen tek şey, atılan düğümlere, anlatının akışı içinde yaratılan gizemsel halkalara tüm varlığımız ve anlağımızla dahil olmaktır. Film, bu açıdan, kahramanların yaşadığı deneyimi seyircinin "koltuğunda gevşeyip giderkenki" varlığına bir tür ürperti biçiminde yaklaşık olarak aktarabildiği ölçüde işlevseldir; ya da seyircinin karşı doğasını uyarabildiği ölçüde. Bu bakımdan, Tarkovski'nin filmi, doğaçlama bir yapıtın önceden kestirilemez etkisine sahiptir. Sözgelimi *Solaris*tik gizem, Chris ve arkadaşlarının bilincinde geçmiş anıların yoğun tazyikiyle derin boşluklar açarken, bir yandan da seyircide insan olduğunu anımsamasını sağlayan ruhsal koşulları yeniden yara-

tır. Hikâyesinin anlamını spontane bir süreçte inşa eden yönetmen, böylece seyirciyi de yeniden yaratır. Filmde, bilimkurgu türüne özgü kimi teknik ayrıntıların seyircinin zihninde yarattığı karmaşaya gelince; bu, kahramanların içinde bulunduğu zihinsel bulanıklığın bir alegorisi gibidir. Uzay istasyonunun kabinleri arasında bir uyurgezerin sonsuz tedirginliğiyle gezinen Chris ve arkadaşları, okyanus-gezegen (Solaris) onları geçmiş yaşamlarından kopup gelmiş esrarengiz kesitlerle yüz yüze getiren bir plazmaya dönüştüğü andan itibaren artık birer hayalettirler. Burada hayaletin anlamı, maddi bir görüngü olarak yaşamın gitgide daralan katı gerçeklik alanı karşısında hayali olanın gitgide genişleyen duyusal alanına karşılık gelir. Tarkovski, başından beri, bilimsel gelişmelerle birlikte, aynı zamanda ahlaki bir sıçrama ve gelişmenin gerçekleşmesi gerektiği fikriyle ilgilenir. Bu ilgide, bilimkurgu türü aslında yalnızca bir bahanedir; yönetmenin asıl ilgisini çeken şey, değişen koşulların içinde hiç değişmeden kalabilmenin imkânsızlığı, ama aynı zamanda dünyayla birlikte *aynı doğrultuda* değişmenin uğursuzluğudur. Çünkü dünyanın değişen çehresinin, korumak zorunda olduğumuz şeylere –değerler, inançlar, vb– zarar vermemesi gerekir. Başka bir deyişle, insan zihninin fizyonomisi bilimsel gelişmeleri açığa vururken, insan ruhunun kendinde muhafaza etmeyi sürdürdüğü gizemler, hemen her zaman değişmez bir kaderin sınır çizgilerini açığa vurur. Bu açıdan bakıldığında, ahlak ile bilginin çelişkili doğası, *kanamasız* bir varoluşa götüren yolun anahtarıdır. Bu çelişkiyi aşabilmek ise daha başından, Doğu'nun sezgici öğretilerinin buyurduğu gibi, gizemin yolunu tutmayı gerektirir. Chris, söz konusu bu yolu, daha Solaris'e varmadan önce tutmuş gibidir. Saule'nin de belirttiği gibi (2010), kahramanımız, "ruhsal durumun öbür ucuna geçmiş görünür. Filmin başında hareketlerinin yavaşlığı, tüm varlığına hükmeden doğanın ve bilimin ortasındaki yalnızlığı, yakında Solaris gezegenine doğru çıkılacak yolculuk öncesi büyük bir yoğunlaşmaya tanıklık eder" O, artık kendini –tıpkı brahman oğlu Siddartha'nın kendi bedenini terk edip ruhuyla uzaklara gitmesi gibi– terk etmiştir. Gerçekten de, Chris'in Solaris yolculuğundan hemen önceki son saatleri, bir tür meditasyona adanmış dinginlik saatleri gibidir. Ne var ki Solaris atmosferinin dinginliği, Dünya'nın sahip olduğu dinginlikten oldukça farklıdır. Okyanus-gezegenin anafor döngüsü biçimindeki sessiz deviniminde,

çok geçmeden, uzay istasyonunda yaşanacak olan esrarengiz ve ürkütücü gelişmelerin dehşetengiz çığlıkları duyulacaktır. Tarkovski, teknik olarak bu uğursuz sessizliği kusursuz biçimde yansıtabilmek için, filminde birbirine taban tabana zıt iki farklı müziksel tınıyı birleştirmeyi seçmiştir. Michel Chion'un da belirttiği gibi, yönetmen, klasik müzik (filmin jenerik girişinde yer alan Jean-Sebastian Bach'ın "Fa Minör Prelüd"ü) ile elektronik müziğin (besteci Edouard Artemyev'in gerilim yüklü müziği) dengeli bir karışımını yapmakla, ağır ve entrika yoğunluklu bir atmosfer yaratmayı başarır. Bu törensi müzikal girişin ilk sözcükleri ise, doğal titreşimler, su damlaları, gıcırtılar, vb nesnelerin doğal dilini ödünç alır (Chion, 2007: 40). Doğanın el değmemiş diliyle, yapay bir dilin birbiri içinde –ve birbirini tamamlayarak– hayat bulması, "yaratım" düşüncesinin de bir alegorisi gibidir adeta. Sükûnet ile gürültünün birbirini dengeleyen çarpışmasında, Tarkovski, biri ruhsal, diğeri fiziksel olan iki farklı duyumsamanın kabul edilebilir, ideal bir dengesini, uyumunu yaratmaya çalışır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, bilimkurgu türü Tarkovski için sadece bir bahanedir; asıl amaç metafizik bir düşünceye hazırlıktır. Tarkovski, Thomas Johnson ile yaptığı "Kuyunun Dibindeki Parıltı" başlıklı söyleşide şunları söyler: "Şayet bizi en önemli sorunlarımızdan uzaklaştırmak için değilse, kozmosa gitmek ne işe yarar? Maddenin ve ruhun uyumuna [elbette]" (Tarkovski, 1986). Söz konusu uyum, Tarkovski'ye göre, uzunca bir süredir doğanın her parçasında bozulmuş bir uyumdur ve bozulmuş mutlak uyumu yeniden tesis etmek, öncelikle benliği dinlemeyi gerektirir, ya da kendi benliğimizde bütün bir evreni dinlemeyi... Kaskatı bir durağanlık içinde olmak anlamına gelmemektedir bu; aksine, yaşamın akışı içindeki, devinimi içindeki uyumu ya da devinimle birlikte gelen mutlak uyumu yakalamaktır, başka bir deyişle, zamanı akışı içinde yakalamak. Tarkovski, gerçek zamanı akışı içinde yakalayıp belgeleme yetisine sahip tek sanatın sinema sanatı olduğunu söyler. "Hareket" der Tarkovski, "sürekli olarak maddenin gizemini yönetiyor gibidir: Girdaptır bu. Şayet oyunun güçleri kahramanların bakışını, ruhunu kökensel bir derinliğe doğru sürüklüyorsa, girdap *Solaris*'in simgesel hareketidir. Bu helezonik burgaç, kuşkusuz, insanı kendi iç dünyasına yönelttiği, sürekli kendi varlığını yuttuğu ölçüde, aynı zamanda kendi benliğini yeniden keşfetmesine de aracı olan bir güçtür. Bir okyanusun azgın

dalgalarını yöneten anafor gibi tıpkı. Benliğin araştırılması, [filmde] bir yutulma stratejisidir" (Tarkovski, 1989: 74). Devinimin varoluşsal karşılığı, zamanın bizden çaldığı ya da yuttuğudur tastamam. Dolayısıyla, *Solaris*'te devinim, kendi zamanında devinimdir; devinmek, yitirilenlerle yeniden karşılaşmanın –dolayısıyla zenginleşmenin– simgesel bir biçimidir. Chris'in yaşamını baştan sona değiştiren de bu tür bir "yutulma stratejisi"dir. *Solaris*'te hayaletine rastladığı eski eşi hakkında sorduğu soruların zenginliği bunun bir kanıtıdır. Şu tür sorular sorar Chris: "Sevgi nesnesi kaybedildiğinde ona ne olur?" "Şayet aşk yeniden doğabilirse, ruhtaki varlığı eskiden olduğu gibi sürüp gidebilir mi?" "İnsanların eylemlerini yöneten nedir?" "Gerçek olan nedir, gerçek olmayan ne?" "İnanç denilen şey bir bilinç durumu mu, yoksa bir bilinçsizlik durumu mu?" vs... (Suale, 2010). Ruhsal bir olgunluğa erişen, bu durumunu gezegen değiştirse bile sürdürür. Çünkü tinsel zenginlik, maddi zenginliğin aksine, bir kez elde edildiğinde artık kolay kolay kaybedilmez. Chris, bu nedenle Solaris'ten ayrılıp yeryüzüne geri döner ve ölümlü ağaçlar arasındaki gezintisini sürdürür; izole edilmiş eski *daça*sında (kulübesinde) yaşamaya başlar, aynı eski elbiselerini giymeye devam eder. Değişen hiçbir şey yoktur görünüşte; ancak etrafındaki maddi evrene daha bir dikkat kesilmiştir. Tüm çıplaklığıyla bilincine vardığı tek hakikat, evrendeki yalnızlığı ve bu yalnızlığın sonsuzluğunun bilincine varmasıdır. İnsanın kendine kusursuzca yabancı olduğu bir an'ın idrakidir bu, aynı zamanda. Bu andan itibaren, duyumsanan her ayrıntı, görülen ve hissedilen her şey, her temas değerlidir. Solaris gezegeni sadece bu varoluşsal dönüşümün hızlandırılmasına katkı sağlar. Bu dünya yaşamının geçmişi, tüm çıplaklığıyla başka bir gezegende anımsanmak zorundadır sanki. Solaris'in işlevi, bilinçaltının tetikleyici gücünün işlevidir. Tarkovski şöyle der: "Solaris'e yolculuk yapan ekipten biri intihar eder, diğerleri kendi geçmişlerinden sökün eden ürkütücü hatıraların avı olurlar. Chris o zaman anlar ki, Solaris gezegeni merhum yoldaşlarına ilişkin izlenimlerle dolu insan ruhundan gelen bu anıların ortaya çıkışını tetiklemektedir" (Tarkovski, 1989: 293). Antoine de Baecque'nin de yazdığı gibi, Solaris'e yapılan yolculuk, gezegenler arası bir yer değiştirmeden çok, kozmonotların kendi iç dünyalarına doğru yaptıkları bir yolculuktur. Şu halde, Solaris mevcut bir mekân değil, zihinsel bir kozadır, kahramanların ken-

di yaralı bilinçlerine bir geri dönüştür (de Baecque, 1989: 75). *Solaris*'in koruyucu bir koza içine alarak kendi dünyevi bilinçlerinin zararlı ışınlarından bağışık kıldığı kahramanlar, aynı zamanda geçmişin hezeyanlarından yavaş yavaş arınarak bir öz-onarım sürecine de girmiş olmaktadırlar. Kozanın iyileştirici yönüne yapılan Tarkovskiyen vurgu, Freudyen içerikten tümüyle yoksun yeni bir bilinç nosyonunun da habercisidir. Varoluşçu bir tür psikanalize daha yakın gibi duran bu vurguda, modern insanın tinsel açmazlarına yönelik Batılı kökene sahip olmayan bir ilerleme düşüncesi ve yöntem öneriliyor gibidir. Deyim yerindeyse, yönetmen, filmi için yegâne çözümleme birimi olarak aldığı insan tekinin bilimkurgu türünün teknik dekorunun gölgesinde kalmasından da rahatsızlık duymaktadır bu anlamda. Nitekim "oldukça iyi bir biçimde açıklanmış maddileşmiş bir bilinç nosyonu düşünüyorum" demektedir Tarkovski ve şöyle devam etmektedir: "Filmde sözde-bilimsel nitelikli aşırı bütünler bulunması, asıl sorun buydu. Yapay uzay istasyonları ve araçlar fena halde canımı sıkar. Modern ve teknolojik hileler benim için insan hatasının simgeleridir. Modern insan kendi maddi gelişmesiyle aşırı meşguldür, gerçeklik pragmatiği açısından bakıldığında" (Tarkovski, 1986). Biraz dikkatli bakıldığında, yönetmenin sözü nereye getirmek istediği rahatça anlaşılacaktır. O, birbirine karşıt iki farklı ve kadim düşüncenin –Doğu ve Batı düşüncesinin– tasavvur ettiği yaşam ve insan algılamasını kendi tarzında yeniden tartışmaya açmak istemekte ve kendi öznel tavrını da siyaseten inancı yasaklamış olan ideolojik bir coğrafyanın reddinden yana koymaktadır. Bu niyetini açıkça belli ettiği yerlerde, düşünceleri söze dökülmüş itirafların somut örnekleriyle doludur. Bu ifadelerde, açıkça, Tarkovski'nin kendi bakış açısını, reddettiği Batı kültür evreninin dışında konumlandırdığına tanık olmamız şaşırtıcı değildir: "Kendi üzerimdeki etkisini sürekli hissettiğim şey, Doğu kültürünün huzuruydu. Doğulu insan, var olan her şeyde kendisine sunulmuş bir armağan görüyor. Oysaki Batılı insanda, önemli olan tek şey, kendini göstermek ve doğrulamak. Bu, bana dokunaklı, naif ve hayvansı görünüyor, daha az insani ve daha az tinsel bir şeymiş gibi görünüyor" (Tarkovski, 1986).

Özetle, Sovyetik –bir yönüyle de Batı dışı– bir yönetmen tarafından resmedilen Solaristik bir evrene ilişkin başlıca gizemlerin insan yaşamı ve algılaması bağlamında ifade ettiği anlamları

büyük ölçüde saptamış bulunmaktayız. Son olarak, Tarkovski'den yaklaşık otuz yıl sonra, yine aynı yazınsal metinden uyarlanmış olan Soderbergh *Solaris*'inin ana arterlerine kabaca bir göz atalım.

Öteki *Solaris* ya da Sevgiler Harmanında Sonsuz Hezeyan

Steven Soderbergh'in 2002 tarihli *Solaris*'i, öncelikle bir bilimkurgudan çok, dramatik/melankolik bir aşk öyküsü tınısına sahiptir; daha doğrusu, modern psikoloji biliminin patolojik nitelikli görünümleri üzerine bir "gizli-oturum" niteliğindedir. Yönetmen, *Sex, Yalanlar ve Video*'dan (*Sex, Lies and Videotape,* 1989) yaklaşık on üç yıl sonra, metafizik takviyeli bir sıkıntıyla kendini yenilemeye çalışırken, bilimkurguyu, travmatik bir aşk öyküsü içinde harmanlamak suretiyle, melez bir sinemasal tür inşa etmeyi dener. Odaklanılan aşk öyküsü, filmde, kelimenin tam anlamıyla bilimsel araştırmanın içini boşaltan bağımsız bir sorunsala dönüşür. Tarkovski'de kendi doğamız, evrendeki varlık nedenimiz, bilincimizin sınırları ve kısaca hayatın anlamı üzerine girişilen derinlikli felsefi sorgulamalar, Soderbergh'te yerini aşka, anımsamaya, ölüm duygusunun yarattığı telafi edilemez ruhsal tahribatlara, suçluluk duygusuna ve hatıralara yönelik hezeyansı şüphelerin almaşık analizine bırakır. Nitekim Soderbergh, filmin çerçevesi içine aldığı tematik odaklanmayı şöyle ifade eder: "*Solaris*'te ilgimi çeken (...) hafıza, aşk, suçluluk, sevdiğin birini kaybetmek, dindar olup olmamak..." (Hazar, 2003). Bu belirgin temaların ağırlığı yüzünden, uzay istasyonu sakinlerinin Solaris'le kurmaya çalıştıkları iletişim ve tanımlanamayan olaylar eşliğinde yaratılmaya çalışılan "düşük yoğunluklu" gizem, filmi psikolojik bir gerilim ve dram türünden uzaklaştırmakta başarılı olamaz. Buna karşılık, Soderbergh'in filminde de, olaylar, psikolog Chris Kelvin'in (George Clooney) etrafında gelişir. Solaris'in keşif misyonu şefi Gibarian (Ulrich Tukur), Dünya ile bağlantıları kesilmeden hemen önce Chris'in yardımını talep eder. Chris, daha uzay istasyonuna adımını atar atmaz, Gibarian'ın ekibinin bir kısmının ölmüş olduğunu fark eder; hayatta kalanlar ise aklını yitirmenin en aşikâr tezahürlerini açığa vuran, son derecede tuhaf davranışlar sergileyen kimselerdir. Ama asıl ilginç olanı, gemideki hiç kimse, Chris'e orada neler olup bittiğini açıklamaya yanaş-

mamaktadır. Ancak Chris, bu tanımsız ve esrarengiz problemle yüzleşmeyi kafasına koymuştur bir kez... Chris'in Soderbergh tarafından öngörülen macerasında, Tarkovski'ninkinden farklı olarak, uzay gemisinde bulunanlar, oradaki ilk gecelerinin ardından tuhaf ve anlaşılmaz hediyeler almaya başlarlar. Bu hediyeler, onların bilinçlerinin, belleklerinin, akıllarından geçen düşünce ve planların ansızın ete kemiğe bürünmesiyle oluşan hayaletleri andırır. Gemidekilerin bu tuhaf hediyeler –ki çoğu geçmişlerine ait olan yüzler ve olaylardır– sonucunda hissettikleri vicdan azabı ve ölümcül suçluluk duygusu, kelimenin tam anlamıyla, onları uzay istasyonunda en azından bilinç düzeyinde *yeniden doğurur*. Öyle anlaşılmaktadır ki, Soderbergh, ruhun gizemli halleri/anları etrafında dönen bir öykü kurmayı amaçlamakla, varoluşun gizemli evreni ve hayatın anlamı gibi yakıcı soruları, sevilen kişinin ölmüş ama tanımsız bir boşlukta yeniden dirilmiş buruk hatırasına feda etmiş görünmektedir. Bununla birlikte, Soderbergh'in filminde de yarı-örtük biçimde sorulan "sınırlı bir muhayyile ile sınırsız bir evreni açıklayabilmek mümkün müdür?" "her şeyi yaratan nedir?" "Tanrı, aklın olanaklarıyla nasıl idrak edilebilir?" vb ontolojik sorulara verilecek yanıtların kesin bir karşılıktan yoksun olduğu söylenebilir. Ancak Soderbergh ile Tarkovski'nin bu soruları soruş ve ele alış tarzları belirgin biçimde birbirinden farklıdır. Soderbergh, ruhun bilinmezliklerine yönelik sorgulamasını, bir filozof ya da şairin sofistike tutumuyla değil, olayları dışarıdan gözlemleyen ve kendi bakış açısını araştırma alanına dahil etmeksizin, bunu mesafeli bir deneyci gibi yapmaktadır. Başka bir deyişle, onun araştırması, insanın, ahlaki ve metafizik düzeni *kendi durumunda* kavrayışının yetersizliklerinin yol açtığı varoluşsal trajedinin anlaşılır kılınmasına yönelik değil, yaşamın normal ve patolojik olan arasında olduğu varsayılan sınır çizgisinin yeniden tesisine hizmet ediyora benzemektedir. Aynı şekilde, Soderbergh için, –Tarkovski'nin yapıtında tanıklık ettiğimiz– insani varoluşun çatlaklarına sızmak, evrensel insan hallerine değinmeye çalışmak, ruhsal hezeyanlar konusunda seyircide birtakım heyecanlar ve sonu gelmez düşünceler uyandırmak suretiyle onu ahlaki ve inanç bakımından dönüştürmek ve ruhsal bir olgunluğa eriştirmek gibi kaygılar o kadar da önemli görünmemektedir. Soderbergh'in filminde, insanların düzenini bozan anormal olaylardan daha ilginç olan şeylerden birisi de, gemideki mürette-

batın gündüz düşlerinden doğan hayallerin ve hayaletlerin, özünde, onları geçmişteki hatıralarıyla yüzleştirmekten çok, doğrudan doğruya Solaris gezegeninin öngörülmez tuhaflıklarla dolu gizemli bilincinin bir yansımasının ürünü olmasıdır. Dolayısıyla, varoluş ıstırabının nedeni, Tarkovski'de, tümüyle içsel/tinsel bir yarılmadan doğmuşken; Soderbergh'te, kaynağı *dışta* olan bir itkidir sadece. Tarkovski'de, Solaris'in tetiklediği bastırılmış hatıraların geri dönüşü olgusu, kahramanların yeniden insanlaşma sürecine girişlerinin başlangıcıyken; Soderbergh'te, sevilen kişinin kaybedilmesinin verdiği hüzünlü bir düşünceye ve suçluluk duygusuna indirgenmiştir basitçe. Yine bu bağlamda, Fatih Özgüven'in de belirttiği gibi, "Soderbergh için 'Solaris' bir Orpheus ve Eurydike hikâyesi[dir]. [Hikâyenin] Antikitede değil gelecekte, yeraltında değil yedi kat göklerde geçmesi, ölmüş sevdiğini Hades'in gölgeleri arasından çıkarıp yeryüzüne döndürmek isteyen kahraman izleğini belki daha da güçlendirmektedir" (2003: 18). Bu açıdan bakıldığında, başkahraman Chris Kelvin'in macerasının yöneldiği doğrultu, her iki film karşılaştırıldığında, adeta birbirinin tersine akan iki ırmak niteliğindedir. İlkinde (Tarkovski'nin yorumunda), kahramanımız, Solaris'in güdülediği bir deneyimsel gerilemeyle "duygusal bir şekilde, kayıp çocukluk anılarına dönerken" (Okyay, 2003: 5) ve bu beklenmedik geri dönüşün imkânsız hazzını yaşarken; ikincisinde (Soderbergh'in filminde), kahraman, kayıp sevgilisinin güzide hatırasının şimdiki zamanda boy göstermesinin duyuşsal olarak kişiliğinde yarattığı bir dizi obsesif durumun kederli hazzını yaşar. İlki geçmişin, ikincisi şimdiki zamanın *yeniden bulunmuş mutluluk* düşüncesini ayaklandırır. İlkinde, kahraman, geçmişi ayaklarına kadar getiren mucizevi bir hatırlayış anıyla inanç düzleminde yeniden *aydınlanırken*; ikincisinde, unutulmuş ve artık uzunca bir süredir hissedilmeyen bir duygusal azabın irkiltici yükünün etkisiyle *sahip olduğuna inanmak istediği* inancını yeniden yitirir. İlkine (Tarkovski'ye) göre, "gerçek sınır evrenin kıyılarında değil, bizim içimizde" (Okyay, 2003: 5) başladığı için; ikincisine (Soderbergh'e) göre ise, apaçık bir fiziksel/zihinsel yetersizlikten dolayı, bizi yaratan şeyle doğrudan iletişim kurmanın imkânsızlığı yüzünden acı çekeriz. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Solaris, kendi yörüngesinde konuşlanmış uzay istasyonunda araştırmalar yapan astronotların duyuşsal doğalarına yönelik sürekli olarak birtakım sin-

yaller (sanal hediyeler) göndermektedir. Tarkovski'nin filminde, bu uğursuz hediyeler, genellikle gemide bulunanların geçmişteki anıları, düşünceleri, geri plana itilmiş pişmanlıkları, vicdan azapları, vb kılığına bürünmüş şekilde karşımıza çıkar. Dolayısıyla Tarkovskiyen yorumda, Solaris "mağdurlarının" Dünya'nın dışında, yine önünde sonunda kendi günah ve pişmanlıklarıyla, bastırılmış duygu ve hezeyansı düşünceleriyle karşılaşmaları, kendi bilinçlerini geçmişteki olaylardan ne ölçüde özgür kılabildiklerinin –daha doğrusu özgür kılabilmek için ödedikleri ağır bedelin– bir kanıtı gibidir. Buna karşılık, Soderbergh'in okyanus-gezegeni, gemide bulunanların akıllarından geçen hunharca düşünce ve şeytani planların ya da kendi belleklerinin gücüyle yaratılmış ve ete kemiğe bürünmüş hayaletler biçiminde ortaya çıkışına aracı olur. Solaris'in gönderdiği bu hayaletsi varlıkların Solaris'in bir parçası olduğu ölçüde, gerçek olmadıkları, onları var eden belleğin ve bilincin bir ürünü oldukları gayet açıktır. Dolayısıyla, Soderbergh'in filminde, *Solaris*tik etki, varoluşa yönelik içsel aydınlanışın gezegenin dışsal çekim gücüne yenik düştüğü farklı bir yorumlama düzlemini açığa vurur. Bu ise, yönetmenin kafasındaki plana son derece uygundur. Çünkü Soderbergh, başından beri, yazar Lem'in kendi romanında öngördüğünden başka türlü bir tretmanla çalışmayı yeğler. Bu açıdan bakıldığında, Soderbergh'in *Solaris*'inde, tüm diğer gizemli olayları gölgeleyen, sonu vahim bitmiş bir aşk öyküsünün hatırada bile olsa yeniden diriltilmesinin bir destana dönüşme olasılığı üzerine kurulu bir anlatı yapısı egemendir. Soderbergh'in tasarladığı biçimiyle okyanus-gezegen Solaris, adeta duyguları kışkırtan afrodizyak bir dekora indirgenmiş gibidir. Oysaki Tarkovski'nin yorumundaki ve Lem'in romanındaki kurgusal uzam fikri, Ersümer'in de vurguladığı gibi, "romanda bilinçdışı bir enginlik olarak resmedilir. Bir psikanaliz kavramı olarak bilinçdışı, onu tam anlamıyla kavramamızın yapısal bir zorunluluk gereği mümkün olmadığı; gerçek bir 'temas' kuramadığımız bir yer"dir (2003: 55). Şu halde, bilinç düzleminde temas kurulamayan bir yeri adlandıran Solaris, mantıksal/rasyonel düşüncede açılmış bir kara deliktir aynı zamanda; ancak bir farkla; bu kara delik, önüne çıkan her şeyi yutan göksel bir metafor değil, rasyonel yaşam biçiminin baskın gücü tarafından yutulmuş, bastırılmış, ötelenmiş duygu ve düşüncelerin vakitsizce uyarıldığı yerdir. İkinci olarak, Tarkovski'nin *Solaris*'inde, Chris

Kelvin'e: "Burada bilimsel bir çalışma sürdürmeye çalışıyoruz. Konuyu duygusal bir aşk hikâyesine çevirmek hiç doğru olmaz" şeklinde yapılan uyarı, Soderberg'in filminde adeta hikâyenin merkezinde eritilmiş gibidir. Dahası, bu durumun, bizzat yönetmen tarafından açıkça dile getirilmesi de olayı yeterince açıklar niteliktedir: "Soderberg, filminin yapım aşamasında birçok kez, Solaris'in daha çok romans yönüyle ilgilendiğine vurgu yapmış ve kuracağı yapının *2001: Bir Uzay Yolu Macerası* ile *Paris'te Son Tango*'nun (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) bir karışımı şeklinde olacağını beyan etmişti[r]" (Ersümer, 2003: 57). Öte yandan, Tarkovski'nin tutumunda, uzay istasyonundaki bilimsel çalışmaya yüklenen ironik anlam, alttan alta dönemin bilimsel camiasına yönelik acımasız bir parodiyi açığa vururken; Soderbergh'in yorumunda, filmin orijinal metninde yer alan politik ve bilimsel eleştiri ve göndermeler es geçilmiştir. Sözgelimi bu açıdan – Lem'in romanında bahsedilen ve Tarkovski'nin yorumunda tümüyle korunmuş olan– "istasyon ekibinden sibernetikçi Snow'un adı rastlantı değildir; çünkü bu yolla Charles P. Snow tarafından yazılan *İki Kültür ve Bilimsel Devrim* (1959) adlı kitaptaki düşüncelere bir gönderme yapılmaktadır" (Ersümer, 2003: 55). Üstelik romandaki ve filmin 1972 tarihli uyarlamasındaki göndermeler bununla da sınırlı değildir; uzay gemisinin isminden –insanoğlunun mutlak özgürlüğü için Tanrılardan ateşi çalan ve bunun cezasını canıyla ödeyen yarı tanrı "Prometheus"un adını taşımaktadır– Chris Kelvin isminin seçimine kadar –Kelvin ismi, Protestan ahlakının (asetizm) kurucusu olan ve Tanrı'nın sadece çalışan kimseleri ebedi kurtuluşa erdireceğini müjdeleyen Jean Calvin'e bir göndermedir– pek çok mitolojik ve tarihsel gönderme, Soderbergh'in yorumunda felsefi derinliğini yitirmiştir. Altı çizilmesi gereken bir başka farklılık, Tarkovski'nin Solaris gezegenine yüklediği zımni anlamın Soderbergh'te karşılığını bulamamasıdır. Tarkovski, Solaris'in sanrısal ve dehşetengiz varlığını, içinde yaşadığımız Dünya ile aradaki kontrastların altını çizmek, dolayısıyla seyircinin Solaris'e vardığını hissettiği andan itibaren bu dünyanın güzelliklerinin ayırdına varmasını sağlamak için resmettiğini belirtirken (Passek, 1981: 279); Soderbergh'te Solaris'in kişi-dışı varlığı yalnızca hayranlık uyandırıcı, yer yer paradizyak bir güzelliğe indirgenmiş gibidir, dolayısıyla bu, okyanus-gezegen ile Dünya gezegeni arasında anlamlı bir korelasyon kurmamıza

izin vermemektedir. Tarkovski'nin, filminin merkezine aldığı ruhun yolculuğuna ilişkin göz alıcı betimlemeleri (karakterlerin davranışlarının bıktırıcı yavaşlığı, sürekli iç dünyaya dönüldüğü izlenimi veren donuk bakışlar, kamera hareketlerinin belirgin öznelliği vs), bizi insanın evrendeki tinsel varoluşunun ahlaki nedenlerine ilişkin sorulmuş felsefi soruların odağına götürürken –"Bir tek şeye inanıyorum; insan ruhu ölümsüz ve yok edilemezdir. Bunun dışında, hiçbir şeyin bir önemi yoktur, bundan daha önemli hiçbir şey yoktur" (Tarkovski, 1986)–; Soderbergh için ruhsal yolculuğun anlamı, büyük ölçüde, modern pragmatist bakış açısının katı seküler karakterinden izler taşır. Yine bu bağlamda belki altı çizilmesi gereken bir başka şey, her iki yönetmenin, filmlerinde Doğu-Batı düşünsel karşıtlığının kendilerince öznel bir yorumunu yapmış olmalarıdır. Bu anlamda, Soderbergh, tartışmasız biçimde Batılı kültür ve düşünce dairesinin bir üyesiyken, Tarkovski, yaşadığı süre içinde –siyasal rejimin imkânsız kıldığı koşullar nedeniyle– kendisinden esirgenmiş olan yaşamın tüm alanlarına nüfuz edebilecek maneviyatçı bir duyumsama deneyimini –tıpkı tüm diğer filmlerinde olduğu gibi– filminde tatma olanağını bulmuş bir Doğulu gibidir. Üstelik Tarkovski'nin durumunda, bu reel çatışkı, neredeyse tüm varoluşu üzerinde hayati bir öneme sahiptir. "Kendi üzerimdeki etkisini sürekli hissettiğim şey" demektedir Tarkovski; "Doğu kültürünün huzuruydu. Doğulu insan, var olan her şeyde kendisine sunulmuş bir armağan görüyor. Oysaki Batılı insanda, önemli olan tek şey, kendini göstermek ve doğrulamak... Bu, bana dokunaklı, naif ve son derecede hayvansı görünüyor, daha az insani ve daha az tinsel bir şeymiş gibi görünüyor" (Tarkovski, 1986). Bir Sovyet yönetmenin, 80'li yılların ortasında, materyalist gerçekliği kutsayarak mutlaklaştırmış katı bir siyasal sistemin baskıcı kuşatması altında, ruhların gizemini anlama çabasından, metafizikten ve aklı dışlayan sezgisel bir yaşamın yüceliğinden söz etmesi, hiç kuşkusuz cesurane bir davranış örneğidir. Ama gelgelelim, söz konusu kişi Tarkovski olunca, düşsel olanın katı gerçekliğe galebe çalmasından daha doğal ne olabilir? Çünkü o, "gerçekçi bir tarzda felsefi bir masalı filme alır; ne az ne daha fazla. Denebilir ki 'gerçekçi Sovyet' tanımlamasını tarihsel açıdan bir sapma olarak imler. Bu terim, bizi her seferinde ve kendiliğinden ruhsal alana götürür" (Moury, 2005). Özetle, Soderbergh'te sinematografik düzlemde pek de

yansımalarını göremediğimiz Doğulu hissiyat evreni, en azından sanatsal düzlemde, Tarkovski'de aşırı früstre edilmiş bir yaşamsal deneyimin onsuz yapılamayacak huzurlu toprağını simgelemektedir. Buna karşılık, her iki yönetmen de bir türlü yakalarını bırakmayan, sonu gelmez ve iflah olmaz bir "huzursuzluk" düşüncesini filmlerinin anlatısal yapısına kodlamış görünmektedirler. Biri, aradığı ruhsal huzurun bir kefareti olarak; diğeri, yaşarken eksikliğini hissettiği şeyin ne olduğuna bir türlü karar veremediği için...

Sonsöz ya da *Solaris*tik Evrenler Üzerine Genel Bir Karşılaştırma

Birbirinden farklı yaşamsal ve etik/estetik kaygılardan yola çıktığı apaçık ortada olan iki sinemacının, kurgusal olarak önümüze koydukları sanatsal önerinin hiç kuşkusuz benzer yönlerinden çok farklılıkları ve benzemezlikleri açısından dikkat çekmesi beklenir. Bundan daha doğal hiçbir şey yoktur. Şu halde, gerek anlatısal biçem ve teknik yetkinlik açısından gerek sinema sanatının toplumsal/kültürel işlevleri bakımından olsun, bir kısmına yukarıda değinmeye çalıştığımız bu farklılaşmalar toplamının ana hatlarını biraz daha netleştirmeye çalışalım. Öncelikle, Tarkovski'nin *Solaris*'i, seyirciden, zaman alıcı bir anlama/kavrama sürecini gerektiren bir alımlama deneyimi talep ederken; Soderbergh'inki, hikâyeyi en uç noktasına varıncaya dek yalınlaştırmayı ve buna karşılık da seyirciden algısını hızlandırmayı talep eder. Dolayısıyla, ilki, seyirciden bir içebakış yöntemi geliştirmek suretiyle kendi üzerine düşünmeyi; ikincisi ise, varlık koşullarını algılamanın dışsal motivasyonlarına yönelmeyi önerir. Böylece, Tarkovski'nin amaçladığı ruhsal yaşamın ağır çekimle farkına varılması ve varoluşun maddi –kişisel– gelişim döngüsü dışında idraki tezi, Soderbergh tarafından teknik kalitenin ve göz alıcı dekorların geçersiz kıldığı tali bir ayrıntıya indirgenmiş olur. İkinci olarak, Tarkovski'nin filminde Chris ve arkadaşlarının kendi iç dünyalarıyla ilişkilerine ve onların kozmik ziyaretçilerine (özellikle Sartorius ve Snaut'un ziyaretçilerine) odaklanılırken; Soderbergh'in filminde, tüm hikâye, titizlikle seçilmiş iki kişi etrafında döner. Bu bakımdan, Soderbergh'in aşırı romantikleştirici üslubu, kabul edilebilir ortalama bir Amerikan filmi standartları-

na oldukça yakındır. Dolayısıyla, aslında sadece bu yönüyle bile film, romanda betimlenen asıl hikâyeden oldukça uzaklaşmış olur. Bu, Tarkovski'nin filmin uyarlandığı romanın özüne sadık kalan, dahası ona fazladan mistik bir derinlik katan tavrıyla karşılaştırıldığında, 2000'li yılların başında bilimkurgu türünün farklılaşmasıyla ve popüler Hollywood sinemasının genel olarak romantizm, aşk, cinsellik ve açık/gizli şiddet sarmalı içinden edindiği ticari şöhretiyle de açıklanabilir bir durumdur bir ölçüde. İki yönetmen ve filmleri arasındaki dikkat çekici bir diğer farklılık, Solaris gezegeninin betimlenişiyle ilgilidir. Tarkovski'nin neredeyse animist bir tarzda; yaşayan, soluyan, hisseden, devinen bir canlıymış gibi resmettiği Solaris, Soderbergh'in kurgusunda, Hollywood fantastik maceralarında benzerlerine binlerce kez rastlayabileceğimiz, gece yarısı âşıklarını günaha davet eden ya da kurt adam fantezilerinin saldırgan içgüdülerini kışkırtan bir dolunay görüntüsüyle sınırlanmıştır neredeyse. Kendi yörüngesinde, gizemli, ürkütücü ve tuhaf olaylar üreten bir gezegen fikri, hakikaten de Tarkovski'de –ama ondan önce, hiç kuşkusuz Lem'de– düş gücünün sınırsızlığına dair açık bir delaletken; Soderbergh'te, sadece santimantal, romantik bir nesneye indirgenmiş gibidir. Soderbergh'in yorumunda, interaktif ve tepkisel bir Solaris gezegeni kurgusu, metalik ve soğuk görünümlü uzay gemisinin yüksek teknolojili renkli iç dekoru karşısında geri planda yer alan bir nesne iken; Tarkovski'de, aynı animist bakış açısı gereği, Chris ve diğerleri üzerinde sürekli olarak telepatik bir etkileme gücüne sahip bir çekim merkezidir. Dördüncü olarak, Tarkovski'de kendi varoluşumuz ve gerçekliğimize ilişkin sorulan karamsar içerikli sorular, Soderbergh'te, görünür biçimde iyimserliğin verimli toprağına, tozpembe göğüne kayıtlıdır; buradan bakıldığında, insanın tüm varoluşsal sorunsalı, arzulanan nesnenin elde edilişiyle çabucak son bulacak olan geçici/dünyevi bir hezeyana indirgenmiştir. Aynı şekilde, Tarkovski'de, büyük ölçüde teknolojik yetkinlik üzerine kurulu bir filmsel türün tüm belirleyici unsurlarının ötesine geçilerek, temelde insan gerçekliğine yönelik ontolojik/sancılı bir sorgulamaya dönüşen irdelemenin Soderbergh'teki tüm karşılığı, sadece insanlar arası farklılıkların –buna cinsiyet farklılıkları da dahil– belirgin kılınışından ibarettir. Tarkovski'de ölümcül bir yüzeysellik ya da entelektüel bir sığlık gibi durabilecek olan şey, egemen sinemasal normların "satış

başarısını garantileyen" standart yapımlar tarafından belirlendiği bir endüstri içinde film çeken Soderbergh gibi bir yönetmende bilinçli bir tercihtir. Bu nedenle, Soderbergh, Tarkovski'nin aksine, kahramanların konuşmayıp uzun süre suskun kaldıkları plansekanslar ya da istasyonda yaşayanların tuhaf davranışları üzerine kurulu psikolojik bir atmosfer yaratmakta zorlanır. Aynı nedenden, Soderbergh, Solaris gezegenine parapsikolojik bir kişilik kazandırmakta da başarısızdır. Ne var ki bu eleştiriler bir yana, Amerikalı yönetmenin Sovyet meslektaşının düşsel film diliyle boy ölçüşecek kimi büyüleyici karelerinin de hakkını teslim etmek gerekir. Mutlak bir güzellik, estetik ve uyum içeren birkaç planda, Soderbergh, filmine umulmadık ölçüde şiirsel bir hava katmayı bilir. Bu manevra, belki de bilimkurgu türünün mantıksal/bilimsel kuruluğunun her yönetmenin karşılaşabileceği muhtemel handikaplarından kurtulmak için kaçınılmazdır. Çünkü bilimkurgu türünün olası başarısızlıklarının teknik nedenleri üzerine kafa yormak, yönetmeni kötü bir deneysel film yapmanın tuzaklarının ötesine geçirebilir. İşte bu zorluğun üstesinden başarıyla gelmiş bir yönetmen olan Soderbergh'in *Solaris*'i de, Anthony Sitruk'un (2010) deyimiyle, "en azından ilk altı dakikasında, *Full Frontal* ya da *Schizopolis*[2] çizgisinde bir yapıt olmayı başarır" Ayrıca, Soderbergh'in yer yer yavaş ve endişeli bir atmosfere sahip olan filmi, kahramanların eylemlerine bir tür irrasyonel boyut katar. Şu halde, her iki yönetmende de uzun planların ve yavaş çekimlerin varlığı mutlaktır. Ancak Tarkovski'de yavaş ve uzun plan çekimler, karakterlerin iç dünyasının genişliğine ya da onların bireysel psikolojilerine odaklanma amacı taşırken, Soderbergh'te benzer çekimler, genellikle duygusal krizi derinleştirmek ve olacaklara ilişkin tekinsiz bir bekleyişi; dolayısıyla –tıpkı Haneke'nin *Bilinmeyen Kod* (Code Inconnu, 2000) adlı filminde yaptığına benzer şekilde–, dilsel bir kakofoni eşliğinde seyreden süreğen bir belirsizliği daha da tırmandırma işlevi görür. Biri iç dünyaya yönelik gerilime, diğeri dış dünyasal bir belirsizliğe işaret eder. Aynı şeyi Solaris gezegeninin konumlanışında da görmek mümkündür: Solaris, Tarkovski'nin karakterlerinin iç dünyalarına tuttuğu

2. Soderbergh'in 2002 yılı yapımı filmi *Full Frontal*, Hollywood'da yaşayan bir grup erkek ve kadının bir arkadaşlarının doğum günü partisinde yaşadıklarını anlatır. 1996 yılı yapımı *Schizopolis* ise, yönetmenin deneysel komedi türünde çektiği bir başka filmidir.

ışığı, Soderbergh'te, deyim yerindeyse, karakterlerin yüzlerine yansıtır. İlkinden farklı olarak, düş gücünün dışındaki bir yere, tümüyle fizyolojik alana hapsedilmiş bir etkiselliktir bu. Son olarak, iki film arasındaki belki de en büyük farklılık, hiç kuşkusuz filmin başkahramanının ahlaki/manevi dönüşümünde göze çarpar. Tarkovski'nin kahramanı, ruhsal yolculuğunun sonunda, inanmayı bildiği ölçüde, artık düşünmeyi bilemez hale gelir. Başka bir deyişle, Tarkovski'nin kurguladığı biçimiyle, Kelvin için inanmak, artık düşünülemez olanın dışına çıkamamaktır. Bu nedenledir ki Chris, filmin finalinde, baba evine geri döndüğünde bile, hâlâ Solaris'in kendisine esinlediği uyarıcı telkinin etkisi altındadır. Son karede, evin içine yağan yağmur, kahramanın geride bıraktığı dünyaya yeniden ve bu sefer arınmış gözlerle bakışının mecazi anlamına sahiptir. Tarkovski'de, başından beri inanma ihtiyacı içinde kıvranan karakterler, zihinsel acı çekmeyi ayinleştirmek pahasına, inancı bilinç düzeyinde kavramanın yollarını ararlar. Bu yüzden de inancı, ahlaki ve ontolojik olarak kendilerini dönüştürecek sürecin bir aracı olarak görürler. Buna karşılık, Soderbergh'in belirgin biçimde obsesif ve melankolik motiflerle donatılmış gözüken kahramanı, Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür*'ündeki (1957) Janus karakteri gibi, "inanç değil, bilgi" istemektedir. Neyin bilgisini mi istemektedir Chris Kelvin? Ölümün bilgisini... Ölmüş eşiyle yeniden birleşmesinin uzay-mekânsal imkânının bilgisini... Ölmüş birisiyle karşılaşan bir ölümlünün sahip olduğu rasyonel mantığın sınırlanmışlıklarından kurtulmanın bilgisini, vs... Kelvin ve eşi arasında yıllar önce yaşanmış olaylar dizisinin kahramanın tinsel/ahlaksal yolculuğunu gölgelediği bir çerçevede dönen filmde, artık Chris için bir tek şeyin anlamı vardır: Ölmüş eşiyle bir daha hiç ayrılmamak üzere buluşmak için ölmeyi göze alıp alamayacağı... Başka bir deyişle, Soderbergh'in kahramanı, kendini ölümüne inandırdığı eşinin birdenbire, beklenmedik bir biçimde belirişini haklı çıkarmaya yarayacak mantıklı gerekçeler arar. Eşi için ölmeyi göze almayı düşünmesi ise, ona yeniden sahip olma hayalinin önündeki bir engeldir sadece, her modern aklın önünde duran bir engel... Özetle, salt kurgusal bir sevgi mecazı (ölmüş bir eşin hayaleti) için bile olsa, ölümü deneyimleme duygusunun bilgisine sahip olmak, ölüme inanmaktan daha önemlidir Chris için...

Kaynakça

Benjamin, W. (1995), *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları.

Chion, M. (2007), *Le livre d'Andrey Tarkovski*, Paris: Cahier du cinéma.

De Baecque, A. (1989), *Andrey Tarkovski. Collection Auteurs,* Paris: Editions de L'Etoile/Cahier du cinéma.

Ersümer, O. (2003), "Tarkovsky'den Soberbergh'e: Solaris", *Altyazı* 15: 54-57.

Gianvito, J. (2009), *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*, Çev. Ebru Kılıç, Agora Kitaplığı.

Hazar, N. (2003), "Solaris", hts.//www.zaferdergisi.com/makale-826-solaris.html, (Erişim tarihi: 02.01.2011).

Kalldewey, J. vd (1999), "Andrey Tarkovski", *Yüzyılın Yüz Yönetmeni*, Çev. Aysu Erinç-Ethem Erinç, Afa Yayınları, s. 174-175.

Moury, F. (2005), "Solaris", hts.//www.ecranlarge.com/movie_review-read-1474-8550.php, (Erişim tarihi: 22.12.2010).

Okyay, S. (1 Mart 2003), "Küçük Bir Saygı Duruşu", *Radikal Cumartesi*.

Özgüven, F. (27 Şubat 2003), "Herkes Birbirinin Zihninde", *Radikal*.

Passek, Jean-L. (Der.) (1981), *Le Cinema Russe et Sovietique*, (coll. Cinema/Pluriel, Centre Georges Pompidou), Paris: L'Équerre.

Petri, G. (2008), "Andrey Tarkovski", Geoffrey Nowell-Smith (Der.), *Dünya Sinema Tarihi*, 2. Basım, Çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, s. 728-729.

Saule, P. (2010), "Solaris ou l'éclaircie *existentiale* d'Andrey Tarkovski", hts.//www.cadrage.net/films/tarkovski.htm, (Erişim tarihi: 12.12.2010).

Sitruk, A. (2010), "Solaris", hts.//www.filmdeculte.com/cinema/film/Solaris-249.html, (Erişim tarihi: 14.12.2010).

Tarkovski, A. (1989), *Le temps scellé*, Paris: Editions de L'Etoile/Cahier du cinéma.

Tarkovski, A. (28 Nisan 1986), "Un lueur au fond du puits?" Söyleşi: Thomas Johnson, *Nouvelles clés* [revue en line].

Tarkovski, A. (2001), *Oeuvres cinématographiques complètes, Tome I*, Paris: Broché.

"Babalara Ayar" ya da *Medyatik Baba*nın Keşfi

Baba imgesinin metafor değeri, ataerkil aile yaşamının özel deneyim alanı içinde güvenilir kılınmışken, aynı imge, makro düzlemde, her bakımdan otorite kavramı ile ilişkili bir toplumsal/davranışsal düzeneği kamusal yaşam alanına bağlar. "Baba" her şeyden önce güçlü, belirleyici, koruyup kollayıcı, karar verici etkin özne terimlerinde ifadesini bulan bir dizi kapsayıcı temayı açığa vurmanın yanı sıra, aynı zamanda çok önemli bir simgesel öğenin; "kalıtsal simgesel sermayenin temel öğesi olan *soyadının* da aktarıcısı"dır (Bourdieu, 1995: 139). Özellikle *Babanın adı* olarak bilinen bu sonuncu işlevinden dolayı, Baba, stratejik bir özne olarak, denetimi kendi elinde olmayan bir ilkeye boyun eğmek

suretiyle simgesel bir otorite aktarımını ifade eder.[1] Söz konusu otorite, somut-fiziki koşullarda elde edilmiş bir otoriteden çok, simgesel olduğu ölçüde aynı zamanda bilinçdışı olan bir otoritedir. Çünkü bizatihi *Babanın adı*'nın oluşumu ve bu oluşum sırasında beliren iktidar biçimi, bilinçdışının köklerine dayanır (Eagleton, 2005: 253).

Diğer taraftan, baba kavramının toplumsal karşı kutbu iki farklı açıdan daha değerlendirilebilir: İlki geleneksel, ikinci olarak da modern toplumlarda geçerli olan farklı aile yapılarının bir ürünü olarak baba figürünün ihtiva ettiği değişik anlamlar düzleminde. Geleneksel toplumlarda baba figürü, geleneksel aile yapısının ya da Bourdieu'nün deyimiyle "normal ailenin egemen, meşru tanımı" (1995: 133) içindeki etkin konumuyla değerlendirilirken, modern toplumlarda Baba figürünün içerdiği anlamlar da modern aile yapısının temel özelliklerine koşut olarak değişir. Bu sonuncu durumda baba, sevgiye dayalı çıkarların, diğer aile üyeleriyle duygusal mesafenin, rasyonelliğin, değişmezlik ve simgesel otoriteyle donatılmış toplumsal bir direncin resmi biçimi olarak karşımıza çıkar.[2] Özellikle bu ikinci durumda, baba imgesinin toplumsal/simgesel bir yapı olarak sahip olduğu içerimler, egemen olanla tabi olan arasındaki hiyerarşik sistemin de dolaylı yapılandırıcısıdır. Dahası, baba imgesinin çağrıştırdığı değerler kümesi, meşru egemenlikle ilişkili ve iç içe olması bakımından,

1. *Babanın adı*, babaya yüklenen "genetik simgesel sermaye aktarıcılık" işlevinin psikanaliz dilindeki karşılığıdır. Kavram, oğluna kendi soyadını veren babanın, oğluna ilişkin tüm adlandırmalara ek olarak, aynı zamanda yine genetik açıdan, sahip olduğu geleneksel/meşru otoriteyi de aktarmış olduğunu ifade eder. Baba, bu otorite aktarımı sürecinde Bourdieu'nün deyişiyle, kendisinin *auctor* konumunda olmadığı bir kurala boyun eğer ancak bu durum, yine de onu sahip olduğu simgesel otoriteden büsbütün arındırmak anlamına gelmez. Dolayısıyla *babanın adı*, simgesel bir otorite kaynağı olarak, böylesi bir otorite aktarımının hedefi kılınmış oğulu, toplumda pek çok siyasal/kültürel ve ekonomik sözleşmenin de öznesi yaptığı için oldukça önemlidir.

2. Bu anlamıyla, egemen meşru aile tanımlaması, tastamam soy zinciri ve akrabalık ilişkilerinin bir arada tuttuğu bireyler kümesini simgelemekte olup, toplumsal gerçekliğin yeniden üretim ve dönüşüm sürecinin de *yaşandığı* yerdir. Dolayısıyla bu egemen/meşru aile yapısının doğal bir ürünü olan baba figürüne yüklenen değerler de, büyük ölçüde, karşılığını minnet duymada ve sevgiye dayalı bağımlılık biçimlerinde bulur. Buna karşılık, bugün gelişmiş Batı toplumlarında karşılaştığımız ve büyük ölçüde evlilik dışı birlikteliklerde, dışarıdan evlat edinmelerde, birbirlerinden ayrı yaşayan ana babalarda ve tek ebeveynli, boşanmış çiftlerde karşılığını bulan modern aile deneyimi içindeki baba figürünün edindiği anlamlar tamamen değişmiştir.

çoğunlukla bilinç düzeyine çıkarılamayan ve pek farkında olunmayan, bireyler üzerinde örtük ve görünmez bir şekilde işleyen bir şiddet türünün; Bourdieu'nün deyimiyle "simgesel şiddet"in üretimine aracı olur (1997: 142-143). Baba figürünün her iki aile türü –geleneksel ve modern– açısından da ifade ettiği otoriteyi "simgesel şiddet" kavramıyla dolaysızca ilişkilendirme girişmi, bizzat baba figürünün simgesel anlamıyla açıklanabilir. Nitekim simgesel şiddet, aynı zamanda "maruz kalmaktan çok, tercih edildiği söylenebilecek bir şiddettir; *nüfuz kullanma*, *güven, yükümlülük*, *kişisel bağlılık*, hediye, *minnettarlık* ve acımanın şiddeti" olarak bizi babanın kuşatıcı simgesel otoritesine gönderir. Bu tanım içinde özellikle vurgulanan sözcükleri babaya karşı duyulan güven, minnettarlık ve kişisel bağlılık düzleminde düşündüğümüzde, söz konusu simgesel şiddet-babalık otoritesi arasındaki dolaysız ilişkiyi rahatlıkla kurmak mümkündür. Bu çalışmada çözümlenmeye çalışılan *En Son Babalar Duyar* (*ESBD*) adlı aile dizisinde[3] erkekten yana gibi görünen otoritenin; Baba Mehmet Usta'nın (Ali Erkazan) otoritesinin Anne Şükran Hanım (Ayşegül Atik) ile paylaşımı temelinde ne gibi değişimlere uğradığı ve yeniden (bu kez daha da esnek biçimde) nasıl tesis edildiği konusuna odaklanacağız. Söz konusu dizide, öncelikle anneyle zımni olarak aile içi güç ve otoriteyi paylaşan baba, sitemle onaylama, öfke duymayla bağışlama arasında, geçici süreliğine elinden alınmış mutlak otoritesinin etkisiz bir kullanımıyla baş başa bırakılırken, babalık kurumunun baskın ve ayrıcalıklı konumundan da feragat etmiş görünmektedir. Dizide dramatik yapıyı ve yer yer tematik bütünlüğü oluşturan olaylar zincirinin dönüp dolaşıp dayandığı noktada Tornacı Mehmet Usta karakteri, gitgide daha da karmaşık bir hal alan sorunlar yumağının çözüme ulaştığı son halka değildir. Aksine, tam da bu yüzden, söz konusu otoriteyi geçerli kılan şey, tabi olanların (ev ahalisi) müdahil oldukları gizlilik ve suçortaklığı ilişkileri düzenini ne olursa olsun, nihayetine erdirebilme başarısını gösteremeden, sonunda yakayı ele vermelerinde somutlaşmaktadır. Nitekim ev içi ilişki trafiği yoğunluğunun su yüzüne çıktığı anlar, Baba'nın yine tüm heybetiyle boy göstererek "duruma el koyduğu" anlardır.

3. *En Son Babalar Duyar* dizisinin künyesinde, dizinin yapımcısı olarak Birol Güven'in, dizi yönetmenleri olarak Sibel Kocataş ve Funda Karagöz'ün; senaryo yazarları olarak da Murat Aras ve Birol Güven'in isimlerini görüyoruz.

Burada, dizinin bir tür "kimlik tanıtımı" diyebileceğimiz açıklayıcı bir hususa da yer vermemiz gerekmektedir. Dizinin internet sitesi tanıtımında diziden "babalarının üzülmesini istemeyen çocukların *anne yönetiminde*[4] oynamak zorunda kaldıkları bir mutluluk oyununun hikâyesi" şeklinde söz edilmektedir. Bu tanıtım, bir anlamda alttan alta, yapıma asıl karakteristik özelliğini veren bir başka şeyi; baba otoritesinin yarattığı baskıya koşut olarak aile içi izin kavramının sorgulandığı izlenimini belirgin kılmaktadır. Söz konusu otoritenin yarattığı baskı ise, analitik bir okumaya tabi tutulduğunda şu anlamlara gelmektedir tastamam: İlk olarak, simgesel biçimde "Türk aile yapısı"nın kurucu öğelerinden biri sayılan baba kanaatinin geçerliliğinin, karşılaşılan her türlü ailevi sorunun çözümünde ilk belirleyicilerden ve başvuru kaynaklarından biri olduğu gerçeğinin meşrulaştırılması. İkincisi, bu meşrulaştırmaya bağlı olarak, ataerkil toplum yapısı içinde iş görmek zorunda bırakılan kadının bir eş olarak kocasına bağımlılığı ve sadakatinin yol açtığı ikincil konumunun sorunlu özerkliğinin su yüzüne çıkışı. Son olarak da, kadının meşru otoriteye (kocaya) minnet ve şükran duyma ve koşulsuz itaat etmeyle birlikte düşünüldüğünde, pek şaşırtıcı olmayan, olağan sonuçlar ortaya koymasıdır. Dolayısıyla böylesi bir bakış açısından, geleneksel baba figürüne duyulan saygının kendisinin bile, sonrasında itaat etmeyi ve koşulsuz bağlanmayı gerektirmesinin yarattığı dramatik sonuçları incelemek hakikaten ilginç olacaktır. Şu halde, *ESBD* dizisinin Tornacı Mehmet Usta'sı ve onun etrafındakilerle (eşi, damadı, çocukları, komşuları) ilişkisi, toplumdaki erkek nüfusun birer baba olarak üstlendikleri ayrı ayrı rollere ve bu rollerin otorite yüklü görünümünün meşruluğuna ilişkin neler söylemektedir? Baba imgesinin kültürel, toplumsal ve siyasal çağrışımlarının düşünsel ufkumuzun ve yaşam tarzlarımızın arka planını oluşturan yargılarla ne gibi ilişkileri bulunmaktadır? Bu vb soruları kuşkusuz upuzun ve çok yönlü bir analitik sürece tabi tutmak suretiyle yanıtlamak mümkündür. Ancak yine böyle bir çözümlemeyi tamamıyla bu irdelemenin dar kapsamı içinde kotarmaya çalışmak da oldukça zor görünmektedir. Bu nedenle bu soruları biraz daha daraltarak dikkate almakta fayda vardır. Öyleyse bizim için öncelikli soru şu olacaktır: Aynı anda kendi kimliğinde hem şiddetin hem de sevginin taşıyıcısı olan bir baba im-

4. İtalik bana ait.

gesi ve bu imgede temsil edilen otorite ne tür bir otoritedir? Aşağı yukarı Hegel'den bu yana pek çok farklı düşünce tarafından da paylaşılan "tiran/baba" eşdeğer algılamasının, tanımı gereği kendi içinde hem sevgi ve şefkati hem de şiddeti barındırdığı görüşü ne derece doğrudur? Bir baba, nasıl olur da aynı anda hem şefkat gösteren hem de şefkatini esirgemediği birine şiddet uygulayan biri olarak resmedilebilir? Böyle bir davranış her şeyden önce tutarsız bir davranış olmaz mı? Üstelik yine bu bağlamda, sözgelimi bir *Babam ve Oğlum* filminin Baba'sı rolündeki Hüseyin Efendi karakterinin (Çetin Tekindor), oğlu Sadık (Fikret Kuşkan) karşısındaki durumunu bir düşünelim. Bir baba düşünün ki, hayatta kendi canından bile çok sevdiği oğluna sırf açıkyüreklilikle bir defa olsun sarılıp "seni seviyorum" diyememenin verdiği hoşnutsuz şiddeti bir ömür boyu yaşıyor olsun da, bu tavrından yine de ödün vermeye yanaşmasın...[5] Bu nasıl bir ruh halidir, üstelik gerçek yaşamda gecikmiş en küçük bir sevgi gösterisinin bile bedeli bunca ağırken? Ya da sevdiğimiz birine açıkça "seni seviyorum" diyememenin içimizde yarattığı şiddetli gerilim bunca büyükken?

Elbette bu ve benzeri örneklerin derin birtakım anlamları vardır: Bu anlamlardan ilki, geleneksel ya da modern olsun, babalarımızla kurduğumuz ilişkilerin pekâlâ çözülebilecek türden sorunlar olduğu gerçeğidir. Ayrıca yine bu ilişkilerin, yaşadığımız daha başka toplumsal sorunlara ilişkin de bazı önemli ipuçları sunması durumu söz konusudur. İkinci olarak, yine babalarımızla kurduğumuz ya da sağlıklı bir şekilde kuramadığımız bu ilk "temel" ilişkilerin, sonradan, birer yurttaş olarak içinde yaşadığımız ülkenin resmi otorite kaynaklarıyla kurduğumuz kamusal ilişkileri ne ölçüde belirlediğine ilişkindir. Üçüncüsü ve en önemlisi de, belli bir otoriteye boyun eğmenin yol açtığı tabi kılınmışlık ve bu belirlenmişliğin sağladığı güven duygusundansa, onu görmezden gelerek saf dışı bırakmanın verdiği "gayri meşru" hazzın

5. Filmde, babanın oğluna duyduğu nefretin dışavurumu, görünürde "siyasal"dır; ancak bu görünür siyasal nefretin ardında, çok daha temel bir sorun; geleneksel olarak baba-oğul arasında eksikliği duyulan diyalog sorunu yatmaktadır. Dolayısıyla burada, baba figürü, kendini erişilmez kılan "mağrur" geleneksel duruşun çekim alanında gibidir. Bir başka deyişle, babanın "mağrurluğu", burada kendi oğluna bile duygularını açmasına engel olan geleneksel bir "içekapanıklılık" halidir. Tıpkı bazı yörelerde, kendi babasının huzurundayken karısına açıkça iltifat etmekten çekinen ya da çocuklarını sevmeyi "ayıp sayan" kimi yetişkin erkeklerin geleneksel durumlarında olduğu gibi.

çekiciliği, yürürlükteki toplumsal düzene ve onun meşruluğuna göre belirlenecek tavırlarımıza ilişkin de anlamlı bazı şeyler söyleyebilir. *ESBD* ile birlikte medya aracılığıyla aile dizileri vitrinine taşınan sorunların ülkenin toplumsal, kültürel ve politik gündemine yansıyan sorunlarla karşılaştırılması sonucunda, birey-devlet, birey-toplum ve birey-aile konumlanışlarının da kültürel haritalarına ulaşılabilir pekâlâ. Dolayısıyla yine aynı bakış açısından hareketle, erkek tekelinde tutulan iş ve çalışma özgürlüğü ile "eş ve anne" rollerine hapsedilmiş bir figür olarak kadına bahşedilen boş zaman ve ev içi etkinliklerin toplumsal cinsiyet rollerinin kalıplaşmış ve kabullenilmiş görünümlerine ve bu tür algılamaların ne tür iktidar mekanizmalarına yol açtığına dair de bazı somut fikirler verebilir.

Peki ama önce hangisinden başlamalı? Babadan mı yoksa onun ezici ağırlığı altında ezilen kadın ve çocuklardan mı? Belki de tümü arasındaki ilişkileri anlaşılır (ya da anlaşılmaz) kılmaya yarayan ve her üç fail arasındaki ilişkiyi farklı düzlemlerde dokuyan o bir tek algılama kalıbından; otorite kavramının kendi içinde daha başka neleri barındırdığından başlamalı söze...

Bilindiği üzere, otorite kavramının tarihsel ve siyasal düzlemde entelektüel tartışma alanına giriş tarihi, ilkçağ düşünürlerinin çalışmalarından başlayarak, sonrasında çağdaş filozofların yeni düşünceleriyle gelişme fırsatı bulan geniş bir serüven izler. Bu bağlamda sözgelimi Platon'a göre otorite, yurttaşlara açıklanması zorunluluğu bulunan amaçlar ve niyetler bütünü şeklinde, karşılığını yasalarda bulurken ve bir anlamda da "ikna etmenin özü"nü oluştururken; Saint Thomas gibi diğer bazıları da otorite kavramını önce Doğa, ardından da Tanrı ile karşılaştırma yoluna giderler (aktaran Arendt, 1994). Diderot ise kavramı, iktidarı ele geçirmek için şiddete başvuranlar ya da belli bir rızanın sonucu olarak gücü meşru olarak elinde bulunduranların, yurttaşların güvenini kazanmaları biçiminde somutlaşan siyasal bir eğilim olarak yorumlar. Arendt'in yaptığı tanımlama da aslında bir bakıma kavramı aynı siyasal eğilimler üzerinden okumayı amaçlar. Buna göre, "otorite, bir kişinin kanıtlarla ikna etme gücü ya da zor yoluyla baskı kurma yöntemine başvurmaksızın boyun eğdirme kapasitesine sahip olmasıdır" (1994: 121). Arendt'in otorite tanımı, özünde, geçmişten bugüne taşınan bir değer yüceltimine vurgu yapar. Söz konusu yüceltim biçimi, otoritenin tarihsel ve

sosyolojik anlamda toplumların kültürel sistemlerinde kayıtlı bulunan verili bir geleneksel değerde somutluk kazanır.

Yine Arendt, otorite sözcüğünün Romalılardaki kökenine ilişkin bir pasajda şöyle yazar:

> Halkın eğilimleri ve davranışları, tıpkı çocukların davranışlarında olduğu gibi, pek çok yanılgıyı açığa vurur, bu nedenle de eskilerin öğütlerinin önemli bir bölümünün doğrulanışını ve yeniden yüceltimini gereksinir. Eskilerin yüceliğinin otorite niteliği, çok yalın bir düşünce olgusunda bile karşılığını bulabilir: Hiçbir dışsal çatışmaya başvurmaksızın ya da kurulu düzene hiçbir şekilde dışarıdan düzen verme kaygısı duymaksızın birleştirici olmak. Yani başka bir deyişle, ataların düşünce ve eylemleri ve bunların sonradan ortaya çıkardığı gelenekler yeni kuşaklar üzerinde daima uzlaştırıcı bir etkiye sahip olmuştur.[6]

Çağdaş dünyada otorite kavramının siyasal tartışma alanına girmesi ise, René Rémond'un deyimiyle, '68 olaylarına rastlamaktadır; bu yeni tarihsel aşamada otorite kavramı "toplumsal düzeni altüst eden düzensizliklere karşı körlük derecesinde verilen bir desteği" ifade etmektedir.[7] Rémond'un tanımladığı şekliyle otorite kavramı burada halkın, radikal grupların, kurulu düzenden hoşnut olmayıp bu hoşnutsuzluklarını dile getiren politize olmuş toplumsal hareketlerin durumunu simgeler. Dolayısıyla otorite kavramına ilişkin böylesi bir saptama, potansiyel bir özgürleşme vaadini barındırmaktadır içinde.

Aynı şekilde, otorite kavramının, artık günümüzde sistematik olarak özgürlük karşıtı herhangi bir eylemle eşanlamlı bir içeriğe sahip olmadığı görülmektedir. Rémond'un deyimiyle, artık çoğulcu düşünce yoluyla demokrasi ve otorite arasında bir bağdaşmazlık olmadığının kesin bir şekilde farkına varılmıştır. Çünkü "düşünce büyük ölçüde bir özgürlük gereksinmesi duyarken, otorite de toplumun tamamıyla sağlıklı işleyebilmesi için gerekli bir koşula dönüşmüştür".[8] Benzer şekilde, bu karşılıklı gereksinmenin yansımalarını anne baba arasında yaşanan otorite paylaşımı durumunda da açıkça görmek mümkündür. Klasik aile reisi kavramını yapıbozuma uğratan bu etkileşime göre, artık babalık otoritesi de çağdaş dünyada "baskıcı" karakterinden hızla uzaklaşmaktadır. Babalık otoritesi (autorité paternal), anne ve baba

6. htts.//agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Autorite, (Erişim tarihi: 18.03.2006).
7. htts.//www.cndp.fr/revueVei/remond.htm, (Erişim tarihi: 18.03.2006).
8. htts.//www.cndp.fr/revueVei/remond.htm, (Erişim tarihi: 18.03.2006).

arasında eşit olarak paylaşılmıştır. Bir eril güç tekelini simgeleyen "aile reisliği" kurumu da eski ayrıcalıklı konumuna sahip değildir artık. Ancak tüm bu otorite tanımlamalarının tarihsel süreçte geçirdiği algısal değişimlere ek olarak, konuyu daha güncel bir zaviyeden, baba otoritesinin geleneksel kırılma noktalarının egemen medyatik söyleme yansıdığı biçimiyle de değerlendirmek gereklidir. Başka bir deyişle, kendine toplumda yaygın bir söylemsel dolaşım alanı bulmuş olan "medyatik baba"dan...

Otoritenin Minnet Duygusuyla Harmanlanışı ve "Medyatik Baba"

En kısa tanımlamayla televizyonda otoritenin görünen kısmı, izleyici için kameranın sabitlendiği ve durduğu noktadır (İnal, 1996: 104). Bu anlamda kameranın odaklandığı kişi, eğer bir işiteni ya da izleyeni varsa, söylemi ve duruşuyla baskın bir varlığa dönüşür. Kamera açısı, izleyiciyi güdüp yönlendirmenin yanı sıra, tüm dikkat alanını seyirlik olana çevirmesiyle de önemli bir işlev görür. Kamera, görmenin ideolojisi, etki alanının "çerçevelendiği" bir merkezdir. Bu etki alanının herhangi bir kişiye yüklenen otoriter nitelikten farkı, belirsiz ve gizli bir etkileme sürecini somutlaştırmasıdır. Bu, aynı zamanda gerçekliğe ilişkin bir çerçeveleme ve nesnelleştirme sürecidir. Bourdieu'nün deyimiyle, kameranın hareketi herhangi bir kişinin hareket ve yöneliminden farklıdır çünkü böylelikle kamera, hakikate ilişkin tanımlayıcı bir görüntü üretmekle kalmaz, aynı zamanda sunulan hakikat üzerinden gizli bir "iktidar ve güç oyununu da ortaya koyar" (1995: 86). Görüntünün egemenliği, yine Bourdieu'nün deyimiyle, "içeriden (medya alanından) olanların bilirkişi yorumlarının nesnesi kılınmış" hakikat tanımlamalarından başka bir şey değildir (1995: 86). Şu halde, *ESBD* dizisinin kamera açılarıyla somutlanan gerçekliği nedir? Kameranın, öncelikle Baba karakterinin gıyabındaki gezinişleri ve geçerken harmanladığı olaylar dizisi, Baba'nın kadrajda yer almadığı sahnelerin beklentileriyle doludur. Dolayısıyla da, bu durum Baba'nın fiziksel olarak henüz boy göstermediği, ama her an simgesel olarak varlığını duyurduğu bir gerçeklik hissi yaratmaktadır. Bir bakıma, aile reisinin otoritesinin cisimleştiği başlıca karakter olan Mehmet Usta'nın "kapıda bekletilişi" en az kapıdan içeri girişi ve dönen aile içi entrikalara dahil oluşu kadar

anlamlıdır. Dolaylı temsilin gücü, daha ziyade, Baba'nın aksiyona tabi kılınışı için bir hazırlayıcıdır. Dizide Baba otoritesinin yavaş yavaş su yüzüne çıkışı, her geçen dakika uysallıktan öfkeye ve nihayetinde siteme doğru tırmanan karakter değişimiyle verilir. Geçen süre içinde, izleyici, baba Mehmet Usta'nın evde dönen dolaplardan habersiz, munis ve masumane hal ve tavırları sonucu oluşan "gafil avlanışı"nı sessizce izlerken, eksikliği duyulan otorite ihtiyacını da meşru yoldan duyumsamaya başlar. Bu anlamda, otoritenin gecikmiş tezahürü, baba açısından türlü entrikalarla gerekçelendirilirken, aynı zamanda yine izleyici tarafında doğacak tepkilerin de haklılaştırılması sağlanır. Böylece, eğer deyim yerindeyse, meşru otoritenin varlığına yapılan vurgu, aile ilişkilerindeki "ahlaki ortalama"nın tutturulması açısından da önemlidir. Öte yandan, Baba'nın varlığı, ailede sevgiye dayalı çıkarla korku arasında hissedilen minnet duygusuyla özdeşleştirilmiştir. Çocuklar, babalarına karşı duydukları minnetle, babanın mutlak otoritesini etkisiz kılarken; anne Şükran Hanım, kocasına yönelik davranışlarında doğrudan sevgiye dayalı çıkarın izlerini taşır. Dolayısıyla her iki taraf açısından da Babalık Otoritesi *mutlaklaşmaz*. Buradaki Baba politik simgelerden arındırılmış varlığıyla, asıl gücünü, kutsal değerlere (geçimin sağlanması, aile ve neslin sürdürülmesi sözgelimi) duyulan inanç ve bağlılıktan alır (Kapani, 2002: 89). *ESBD* dizisinin babası Mehmet Usta, her şeyden önce, patriarkal sistemin bir ürünüdür. Bu yüzden de kendi varlığında "en yaygın ve en ilkel" otorite tipini temsil eder (Kapani, 2002: 90). Ancak *ESBD* dizisinin Baba karakteri için belki de en uygun otorite tanımlamasını Bourdieu'nün *simgesel şiddet* kavramıyla birlikte düşündüğü minnet duygusu temelinde irdelemek daha yararlı sonuçlar verecektir. Bourdieu, simgesel şiddet kavramını temellendirirken *Eril Egemenlik* adlı çalışmasının giriş kısmında şöyle yazar: "Simgesel şiddet, kendi kurbanları için bile görünmez olan, bilgi, (minnet) ve iletişimin salt simgesel yöntemleri aracılığıyla –ya da daha açık bir deyişle, duygusal sınama, tanıma ve tanımama (ret) yoluyla işleyen, duyarsız ve yumuşak bir şiddet türü" (aktaran Pocquet, 1999: 11).

Bourdieu'nün sözünü ettiği bu şiddet türü, onu uygulayanlar ve ona maruz bırakılanlar bakımından bir iktidar yapılanması biçiminde işlev gören, aynı zamanda somut (fiziksel) şiddetten farklı olarak kendini ortaya koyan tinsel (spiritüel) bir şiddettir.

En bariz biçimini televizyon haber ve program sunucuları ile yerel ve geleneksel otoritede (akredite kaynaklar, referans grupları ve baba) karşılığını bulan bu hükmetme biçimi, yine Bourdieu'nün deyimiyle; "son ana kadar başkaldırma olanağına sahip olduğumuz 'gerçek' hâkimiyetten çok daha sapkıncadır, çünkü bize gizli bir şekilde *dayatılmıştır*" (1999: 11). Bourdieu'nün burada dikkat çektiği şey, gerçek hâkimiyeti hissederek somutlaştırabildiğimiz halde, simgesel şiddet biçiminde kendini açığa vuran gizli tahakkümün bizatihi olayların içine *kazınmış* olmasından dolayı ispatlanamaz oluşudur. Babaya duyulan minnet ve ona yüklenen koruyucu rol gereği, taşıdığı simgesel egemenliği doğrudan doğruya algılayamayışımız, onu doğal olarak mutlak otoritenin uzağında bir yere taşır. Aynı şekilde, patronun işçisine, doktorun hastasına ve medya sahibinin çalışanına karşı uyguladığı bir şiddet türüdür bu; işçi patronuna, hasta doktoruna, muhabir de bağlı bulunduğu medya kuruluşunun işverenlerine karşı çıkara dayalı bir birliktelikle "gönülden minnet" duyar, onu maruz kaldığı simgesel egemenliğin ötesinde bir yerde *dışlaştırır*. İsyan edemez; çünkü içindeki minnet duygusuyla birlikte gelişen gönüllü kulluğu buna engel olur. *ESBD* dizisinin Mehmet Usta'sı da bir baba olarak simgesel otoritesini, yer yer anne Şükran Hanım'la uzlaşmalı olarak işleterek, eylemlerinin yöneldiği kişiler (Damat Kadir, çırağı ve çocukları) karşısında belirsiz kılar. Damat Kadir (Levent Ülgen), eşinin evine ve dolayısıyla kaynatasının koruyucu ve esirgeyici çatısı altına sığınmış olmakla, "tombiş" Çırak Hasan da (Erdem Baş) "hantal" bir işçi olarak kendisi için bir işveren konumundaki ustası Mehmet Bey'e karşı kendi somut çıkarları gereği boyun eğerler. Dizinin daha önceki bölümlerinde bir türlü evlendirilip baş göz edilemeyen ailenin büyük kızı İpek'se (Arzu Balkan) aykırı ressam sevgilisi ve baba tarafından her fırsatta olumsuz bir önyargıyla "çulsuzun teki" şeklinde nitelenen adamla birleşebilmesinin bedeliyle babaya bağımlı kılınmıştır. Baba, bir anlamda, onlar üzerinde genç âşıkların gelecekteki mutluluk ve saadetlerini kendi elinde tutarak simgesel egemenliğini duyurmaya çalışır. Dolayısıyla bu çok yönlü simgesel bağımlılık ilişkileri, tarafları her fırsatta "baba"ya bağlayarak eylemlerinin belirlenimini sağlar. Ancak bu belirlenim yine de mutlak bir belirlenim değildir. Çünkü her şeyden önce belirtmek gerekir ki, İpek'in ressam sevgilisi Tankut (Cem Emüler), baba Mehmet Usta'nın nazarında (ikili ev-

lendikten sonra bile) asla meşru bir konum elde edemeyecektir. Bu tutumun birkaç nedeni olduğu söylenebilir: Birincisi ve belki de en önemlisi, "Küçük Damat" Tankut'un Türkiye toplumunun itibar ettiği herhangi bir "güzide" meslek erbabından olmayışıdır (yani o bir avukat, doktor, öğretmen, mühendis gibi –ekonomik açıdan– sağlamlığı ve saygınlığı kanıtlanmış meslek gruplarına mensup biri değil, hiçbir maddi güvencesi olmayan bir ressamdır). İkinci olarak da, Küçük Damat, toplumun pek alışık olmadığı biçimde giyinen (sözgelimi boyunbağı, kep vs) ve konuşan, incelmiş beğenilere karşı duyarlı bir sanatçı, kararlı bir vejetaryen, üstelik de bu dünyaya bir çocuk getirmenin entelektüel saçmalığına inanmış bir "uyumsuz", marjda soluk alan bir tiptir. Onun, sadece bu sonuncu eğilimi (çocuk yapmak istemeyişi) bile, baba Mehmet Usta'nın "tepesini attırmaya" fazlasıyla yeterlidir.

Dizinin komşuları Müjgan Hanım'la (Gülseren Gürtunca) eşi Sinan Bey (Metin Coşkun) ise, sahip oldukları ekonomik sermayelerinin onlara sağladığı otoriteyle Baba Mehmet Usta'yla ilişkilerinde diğerlerine göre kısmen daha bağımsız bir konumda yer alırlar. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, genel olarak pek çok dizide karşılaştığımız önemli bir sorun olarak, burada da dizi karakterlerinin sınıfsal durumlarına ilişkin tahrifatların önemli bir türüyle karşılaşmaktayız. Bu anlamda birçok dizide sıklıkla karşılaşılan şey, ya orta tabakaya mensup kimselerin akşamları lüks lokantalara taşınmaları ya da üst orta sınıf veya burjuva kesimiyle özel, duygusal yakınlaşmalar da dahil, hemen her konuda aşık atma cesaretine sahip olmalarıdır. İşte tam da bu bağlamda, dizideki Mehmet Usta'nın ve dolayısıyla ailesinin sınıfsal durumu son dercede tartışmalıdır. Sözgelimi, Mehmet Usta, kendisini en iyi olasılıkla toplumun gözünde "iyi halli" bir esnaf yapacak olan saygın bir meslekle; tornacılık işiyle uğraşmaktadır. Aynı zamanda da bir işyeri sahibi olarak küçük çaplı bir işveren konumunda olan Mehmet Usta, ailesiyle birlikte "seçkin" bir semtte yaşadıklarını belli eden "üst orta sınıf"tan komşulara ve "ilginç" bir damada ("Entel Damat" Tankut) sahiptir. Öte yandan, Şükran Hanım'ın "sırdaşı" Sevinç Hanım aracılığıyla da Mehmet Usta'nın evi "sosyete dedikoduları"na açılmakta, "üst orta sınıf" komşu Sinan Bey'le günaşırı ev içi tavla partileri düzenlenmektedir. Özellikle bu sonuncusu, üst orta sınıftan birisi olarak zaman zaman burjuva zevklere özenen Sinan Bey'in niçin sözgelimi briç ya da

golf değil de tavla oynamayı tercih ettiğini yeterince açıklayamamaktadır. Özcesi, bu vb sınıfsal gerçeklikle uyuşmayan tahrifat örneklerini daha da çoğaltmak mümkündür.[9]

Tüm bu tahrifat örnekleri bir yana, dizide Sinan Bey-Müjgan Hanım ikilisinin baba Mehmet Usta karşısındaki varlıkları bir karşı güç konumuyla otoritenin çözüldüğü anları somutlaştırmaktadır. Dolayısıyla bu anlar, otoritenin benzeriyle karşılaştığı anları su yüzüne çıkarması bakımından babanın simgesel egemenliğini daha da görünür ve hissedilir kılan bir düzleme taşır. Deyim yerindeyse, Müjgan Hanım'la Sinan Bey'in salt ekonomik üstünlüğe dayalı "yarışmacı" eğilimleri baba Mehmet Usta'nın savunmacı tutumuna son vererek onu kendi kabuğundan çıkarmaya ve otoritesini belirgin kılmaya yarar. Ne var ki Müjgan Hanım'la Sinan Bey'in sınıfsal anlamda orta tabakaya mensup komşuları Mehmet Usta'nın etki alanı dışında kalmaları, otoritesi minnet duygularıyla örülü Baba egemenliğine maruz kalmalarını önler. Onlar, daha ziyade, sınıfsal ve ekonomik bir *uzaklığa* sahiptirler ve Mehmet Usta'nın ev dışı otoritesinin çöküşüne tanıklık ederler. Baba, onlar için otoriter bir kişiliği temsil etmekten uzaktır; bu yüzden de, otoriteye yüklenmiş hiçbir gösterge taşımaz. Aynı uzaklıktan dolayıdır ki, Mehmet Usta'nın oğlu Mustafa (Ali Sunal) ile toplumsal ve ekonomik durumu ilkine oranla daha fazla "caka satmaya" elverişli bir nitelik taşıyan "üst orta sınıf" komşu kızı Pelin (Cansın Özyosun) arasında gerçek anlamda "eşitler arası" bir duygusal ilişki kurulamaz.

Dizide babalık otoritesinin nasıl kurgulandığına gelecek olursak... Bu temsili otorite meselesine girmeden önce, yukarıda kurmaya çalıştımız teorik çerçeveyi biraz daha genişletmek gerekecektir. Öncelikle, daha önce klinik bağlamda sözünü ettiğimiz gibi, babanın simgesel otoritesinin kalıtsal aktarımı *Babanın adı* aracılığıyla olmaktadır. Ne var ki babadan oğula bu simgesel kalıtsal otorite aktarımının yanı sıra, baba-oğul arasındaki sevgi-nefret ilişkisinin kurulmasında belirleyici rol oynayan daha başka etkenler de bulunmaktadır. Bu etkenlerin çoğu, tahmin edilebileceği gibi, psikanaliz alanından devşirilmiş birtakım kavramlarla

9. Her iki karakteri (Mehmet Usta ve Sinan Bey) birbirinden ayıran bir diğer sınıfsal gösterge de, ilkinin ismi "Usta" sıfatıyla geleneksel bir hitap tarzına işaret ederken; ikincisinin ismine görece daha şehirli bir tonlamayı açığa vuran "Bey" sıfatının eşlik etmesidir.

açıklanmayı gerektirmektedir. Biraz sınırlı bir çerçevede de olsa bu konuda bir şeyler söyleyebiliriz. Bilindiği üzere, Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* adlı yapıtının "Dostoyevski ve Baba Katli" konusuna ayırdığı bölümünde, söz konusu baba ve oğul arasındaki sevgi-nefret ilişkisini "cezalandırma ve iğdiş edilme korkusu" ile "güç ve zorbalık"ta cisimleşen baba imgesi temelinde ele alır. Freud burada, kabaca, oğlun iğdiş edilme korkusunun bir sonucu olarak babaya karşı duyduğu sevgi ve nefreti bilinçdışına itmek suretiyle yaşadığı deneyimin, çocuğun kişiliği üzerinde neden olduğu sonuçlara eğilir. Freud temelde oğlun babanın ben'ini kendi ben'inin içine aktarmak suretiyle onunla özdeşleşmesi ya da baba imgesini yarattığı kin ve nefretten dolayı bilinçdışına iterek bastırmak suretiyle *var olmak* şeklinde verdiği mücadelede somutlaşan süreci, babayla kurulan her tür ilişkinin temeli sayar. Başka bir deyişle, oğlun kendi ben kapsamına aldığı bu özdeşleşmeyi oğlanın "üst-ben"i olarak adlandırır (Freud, 2004: 231). Bu özdeşleşme sürecinde Freud'un özellikle altını çizdiği bir başka şey de, babanın sert, zorba ve zalim biri olması halinde çocuğun üst-ben'inin söz konusu bu özellikleri devralabileceği ve "üst-ben'in ben'le ilişkisinde oğlanın bilinçdışına itmeye çalıştığı (tüm) edilgenliklerin yeniden dirilip ortaya çıkacağı" yönündeki saptamadır (Freud, 2004: 231-232). Bu saptamaların babanın otoritesi ve gücü konusuna yaptığı katkıyı, baba otoritesinin simgesel kalıtsal açılımları olarak okuduğumuzda, söz konusu otoritenin kaynağının bilinçdışının köklerine kadar dayandığını görmek olasıdır. Dolayısıyla babanın gücüne ve bu gücün kuşatıcılığına ilişkin elde bu tür ruhbilimsel veriler varken, konuyu bir televizyon dizisi bağlamında geleneksel baba otoritesiyle birlikte düşünmek ilginç ipuçları sunabilir.

Öncelikle *ESBD* dizisi yoluyla sunulan "Baba" figürünün temsil biçimi, beraberinde, babaya ve baba otoritesine ilişkin ne tür değerleri dolaşıma sokmakta ya da "kurmaktadır?" Bir adım daha ileri giderek sorarsak; babanın geleneksel, bir varlık olarak temsil ettiği değerler ve bu değerler dolayımıyla kurulan tahakküm biçimleriyle nasıl baş edilebilir? Dahası, baba, kendisine karşı kıyasıya mücadele edilmesi gereken bir tahakküm kaynağı mıdır? Eğer öyleyse, Baba'yı hem sahip olduğu tüm geleneksel değerleriyle birlikte kabul ederken hem de bu değerlerin yol açtığı hâkimiyet ve simgesel şiddet biçimlerine karşı nasıl bilinçlenilebilir? Böyle

bir bakış açısı içinde, babanın kimliğine kazınmış bulunan otorite ile, Freud'un deyişiyle asli bir nefretin kaynağı olarak bilinçdışına itilen ve sonrasında üst-ben'de yeniden diriltilen bir canavar imge olarak nasıl uzlaşılabilir? Bu vb soruları ve sorgulamaları daha da derinleştirmek mümkün; ama incelememize öncelikle konunun daha anlaşılır ve daha "gözle görülebilir" bir yönüyle, *ESBD*'de cisimleşen Baba figürüne ilişkin basit bir saptamayla başlamak yerinde olacaktır. Burada ilk olarak, gündelik hayatta görmeye alışık olduğumuz şekliyle, babanın mesleği ile yaşam biçimi arasında kurulmuş bulunan gerçekdışı bağıntıya itiraz ederek anlamlı bir giriş yapabiliriz.

Hemen belirtmek gerekir ki elbette tornacılık mesleğiyle iştigal eden birinin Türkiye toplumunda diğer zanaat erbabına oranla görece daha rahat bir yaşam sürmesi beklenebilir. Ne var ki aynı kişinin geliri ve ait olduğu meslek grubunun sonucu olarak "üst orta sınıf" bir çevrede yaşıyor olması görünürde bir çelişki oluşturmayabilir. Ancak üst orta sınıf ve burjuva komşularla birlikte ve zaman zaman onların iteklemesiyle, bazen sözgelimi gerçekte burjuva sınıfının bir seyirlik zevki olan opera binasında bir bale gösterisini izlemeyle sonuçlanan zevklere öykünmesi, pratikte pek de gerçekçi görünmemektedir. Gerçeklik tahrifatına ilişkin bu vb yadırgatıcı durumlar bir yana, yine Mehmet Usta gibi, ortalamanın biraz üzerinde bir gelire sahip birinin eviyle işyeri arasında kurduğu ilişkinin –her ne kadar düşünüş ve yaşam tarzı açısından mütevazı gibi görünse de– dizide tüm doğallığıyla ve sorunsuz bir şekilde yansıtılması bir hayli düşündürücüdür. Mehmet Usta, "üst orta sınıf" komşusu Sinan Bey'le birebir ortak zevklere sahip birisi değildir, kuşkusuz tavla oynamak dışında, hem istese de olamaz. Ne var ki Mehmet Usta'nın dizinin bazı bölümlerinde Sinan Bey'le birlikte sahilde koşu egzersizleri yapma girişiminin ardında içten içe bir "sınıf atlama" düşünün yatmadığı da söylenemez. Tüm bu girişimler, Mehmet Usta'nın toplumsal statüsüne, kültürel ve sınıfsal kimliğine ilişkin bir şeyler söylemektedir. Ancak burada açıkça söylenemeyecek olan şey, tüm bu eğilimlerin beklenen, muhtemel şeyler olabileceği değil; dizi senaristi ya da senaristlerinin toplumda doğrudan doğruya "gördükleri" değil de, "görmeyi arzuladıkları" bir Tornacı Ustası'nın ve aynı zamanda "orta halli" bir aile babasının "yeniden kurulmuş/kurgulanmış" imgesi olduğudur. Yine bu nedenle denebilir

ki dizi, geleneksel ve modern yaşam biçimlerinin aynı anda ve birbiriyle iç içe var olabileceği gibi temenniye dayalı bir mesaj da vermektedir. Şimdi, dizide bu yeniden kurulmuş/kurgulanmış baba imgesini ve bu imgenin yaydığı genel mesaj ve ideolojileri otorite kavramıyla ilişkileri bağlamında analiz etmeye çalışalım. Temelde konuya, "Baba" figürünün kurgulanışına aracı olan saikleri irdelerken, sırasıyla; "meşguliyet", "anaerkil dayanışma" ve "belirlenmişlik" gibi başlıca üç kavram çerçevesinde yaklaşmanın yararlı olacağını daha başından ekleyerek...

"En Son Babalar Duyar" Çünkü Babalar Hep Meşguldür

Toplumda babanın meşguliyeti olgusu, yaygın kitle kültürünün "ev zamanı" ile "iş zamanı"nı birbirinden ayıran farklılığı, bir başka deyişle, çalışma dışı yaratılan "boş zaman" kavramı temelinde düşünüldüğünde, kadına oranla daha yıpratıcıymış gibi görünür. Çünkü çalışan erkeğin boş zamanı, Virilio'nun da deyimiyle artık "hane içi köleliğin yeniden icadı"na yol açmış bulunan "sıfır zaman"lı iş sözleşmeleriyle gölgelenmiştir (2003: 67). Buna göre, çalıştığı işyerinde yarı zamanlı iş sözleşmesiyle değil de sıfır zamanlı bir sözleşmeyle işe başlayan çalışanlar, kendilerini ne zaman olursa olsun, her an işlerinin başına çağıracak olan patronun cep telefonlu denetimine tabidirler. Kuşkusuz bu sadece erkek çalışanla sınırlı bir durum değil; aynı zamanda özellikle gelişmiş Batı ülkelerinde çalışan kadınları da ilgilendiren bir gelişmedir. Boş zamanla iş zamanı arasındaki sınırı kesin biçimde ortadan kaldıran bu uygulama biçiminde, artık kişiye özel yaşamın özgür saatlerinden söz edilemeyeceği gibi, bu gelişmede kitlelerin hayat tarzlarındaki bir değişimin de işareti sezilir. Boş zaman, artık "iş'te olmamak" anlamına gelen bir ritüel değil, üretken çalışmanın kesintisiz bir görünümü biçiminde yürümektedir. Dolayısıyla artık boş zamanın yeni algılanışı, meşguliyet kavramı içinde somutluk kazanmıştır. *ESBD*'nin baba'sı Mehmet Usta her ne kadar ücretli bir işçi konumunda olmadığından başka bir işyeriyle sıfır zamanlı bir iş sözleşmesi imzalamış birisi değilse de, en azından kendi işinin patronu olma sıfatıyla zımnen bu sözleşmeyi *kendi işyeriyle* imzalamış birisidir. Bu anlamda onun meşguliyeti, aile efradının icraatlarına yakınlığı değil, işyerindeki "ofisinde" gazete

okurken görüntülendiği anlardaki *uzakçıllığıdır.* Dahası, o, işyerinde çoğu zaman burnunun dibinde olup biten entrikalardan bile habersizdir. Oğlu Mustafa'nın komşu kızı Pelin'le, bir hafta sonu birlikte seyahat etmek için gereksinme duyduğu parayı babasının tornacı dükkânında "korsan" çay ocağı açıp işleterek tedarik etme fikri bile umulandan daha büyük bir başarıyla "uygulamaya konulur". Baba Mehmet Usta, zaman zaman işkilli tavırlarına rağmen başını gömdüğü gazetesiyle öyle "meşguldür" ki, gerçekte ne olup bittiğinin asla farkına varamaz. Aslında bir bakıma Mehmet Usta'nın gazeteye gömülüp gitme edimiyle somutladığı şey, "boş zamanın öz-sömürüsü"dür. Çünkü Mehmet Usta'nın yaptığı şey, bilinçli bir gazete okuma edimi değildir. Mehmet Usta, gazete "okuyor gözükmek"le gerçekten "gazete okumak" ve "okuduklarını yorumlamak" edimi arasındaki önemli ayrımda, genel olarak birinci seçeneğe daha yakın durmaktadır. Boş zamanın sömürgeleştirilmesine ilişkin verilebilecek bir başka örnek, tornacı çırağı Hasan'ın durumunda göze çarpar. Hasan, ustasının oğlu ve arkadaşı Mustafa ile birlikte çoğu zaman ustasının evinde barınıp vakit geçirmekte ve bunun doğal bir sonucu olarak da ustasının "aile gündemine" bağlanmak şeklinde harcadığı bu boş zamanlarda bir türlü kendi varlık koşullarını düşünmeye ya da kendi üzerine düşünmeye zaman bulamayacaktır. Söz konusu boş zaman sömürüsü, görünüşte ona bir işçi olarak fiziksel bir özgürlük verse de, aslında bir başka açıdan onu zorunlu meşguliyetlerin (sözgelimi Mustafa ve diğer aile bireyleriyle girdiği zorunlu suçortaklığı ilişkileri) içine atmak gibi önemli bir işlev de görmektedir. Bu anlamda tornacı çırağı Hasan için söylenebilecek yegâne şey, "fiziksel özgürlüğünün, yani artan boş zamanının bedelinin ruhsal bir zombicilik" olduğudur (Modleski, 1998: 198).

Baba Mehmet Usta'nın meşguliyetinin bir diğer görünümü, ailenin küçük ferdi Ceren'le (Jale Azaklı) ilişkilerinde somutlaşır. Babanın ev içi entrikalardan uzak tutulan ilgisi, deyim yerindeyse, küçük torun Ceren'in zaman zaman ev ödevlerine yardımcı olması biçiminde doğal ve masum bir alana yöneltilmiştir. Ne var ki bu klasikleşmiş dede-torun ilişkisinde sistematik biçimde dede aleyhine işleyen manipülatif bir durum söz konusudur. Dede, torununa her fırsatta manevi ödev duygusuyla şefkatini belli eder, ona yardımcı olur, ama aile entrikalarından saf dışı bırakılışının manipülatif etkilerine de –ilgisinin ev içi entrikalardan başka bir

yöne çevrilmesi yüzünden- maruz kalmaktan kurtulamaz. Çünkü küçük torun Ceren, dedenin iyi yürekliliği ve şefkati karşılığında, asla onun karşısına "çocuktan al haberi" pozisyonunda çıkmaz. Dolayısıyla dede-torun ilişkisi, dizinin ailevi entrikalardan arındırılmış tek steril bölgesi değil, söz konusu entrikaların belki de bir süreliğine göz ardı edilerek "askıya alındığı" masum bir alandır. Bu masumiyeti sağlayan da, kuşkusuz küçük Ceren'in varlığıdır. Deyim yerindeyse, bu alışıldık dede-torun ilişkisinde, "Dede"nin karmaşadan ve sorunlardan uzakta, rahatça nefes alabildiği temiz bir alan söz konusudur. Kısa bir birlikteliğin ardından, Dede yeniden kendisinden habersizce aile içinde dönen dolapların "en son" tanığı olarak yerini alacaktır.

Baba Mehmet Usta'nın meşgul ahvaline ilişkin bir diğer çizgi de, daha önce kısmen sözünü ettiğimiz "mütemadiyen gazete okuyan baba" temsilidir. Baba Mehmet Usta, evde ya da işyerinde neredeyse elinden hiç düşürmediği gazetesi vasıtasıyla aslında paradoksal bir durum içinde resmedilir. Bu paradoksal tablonun anlattığı şey kısaca şudur: Bir tarafta, evinin içinde, yanı başında olup biten olaylardan habersiz görünen bir adam; öte yanda ise, gazetesi yardımıyla tüm dünyadan "haberdar" edilen bir başkası vardır. Ama böyle bile olsa, ortada yine belli bir meşguliyet durumu söz konusudur. Çünkü bu çelişik durum, bir yönüyle, aslında bir denge durumudur da; böylelikle baba Mehmet Usta, Modleski'nin deyimiyle; "Gerçek'le özel bir ilişkiyle donatılırken" (1998: 84), özel alanıyla (aile) dramatik bir kopuşu yaşamaktadır. Bu, içinde bulunduğumuz enformasyon toplumunun da temel çıkmazıdır: "Sınırsız" bilgilenme gibi görünen şey, aslında gerçekliğe ve "doğru"ya ilişkin duyumun mutlak yitirilişidir. Pek çok yerde, Baudrillard'ın da altını çizdiği enformatik bir trajedidir bu; daha doğrusu, sonu gelmez bir *enformasyon tipisi*... Bu enformasyon tipisinin genel karakteristiği ise, özünde, dünyaya ilişkin gerçekliğin, hakikate ilişkin bilginin yitirilişidir: Her konuda yüzeysel birtakım şeyler bilen kişi, hiçbir konuda tam olarak ve derinlemesine bir şey bilmiyor demektir. Baudrillard'ın deyimiyle; başlıca özelliği "içekapanma" şeklinde ortaya çıkan bir gündelikliğin, sonrasında "dünyaya bir katılım kandırmacasına" dönüşümüdür (1997: 28).

"Mütemadiyen gazete okuyan baba" figürü, gazete haberleri yoluyla taşınan evrensel dramı güncelleştirirken; somut gündelik

yaşamın görünümlerini, yine Baudrillard'ın deyimiyle, yaşanan andan uzaklaştırarak "bir göstergeye, simulakr'a indirgemekte, güncel dışılaştırmaktadır" (1997: 26). Bu anlamda, baba Mehmet Usta gazetesinin başında bir simülasyonlar evrenini yorumlamakla "meşguldür". Fiziksel olarak evinde ya da işyerinde olduğu halde, zihnen *orada değildir.* Dizideki meşgul baba imgesinin bir başka belirgin yüzü de aile efradıyla arasında yarattığı zihinsel uzaklığın, geleneksel aile yapısı içinde yer alan katı ve nadiren gülen, ağırbaşlı ve ciddi baba rolüyle birlikte düşünülmelidir. Sevdiğinde sevgisini açığa vurmaktan kaçınan, sevindiğinde kontrolü elden bırakmayan, gösteriye kapalı bir kişilik tipidir bu. Dolayısıyla burada söz konusu olan meşguliyet, deyim yerindeyse, "dışa kapalılık" ve "ölçülülük" kavramlarıyla açıklanabilecek platonist bir ruh hali biçiminde kendini belli eder. Baba, platonist bir ölçülülükle hareket ettiği sürece dışarıya kapalıdır. Çünkü bir anlamda açıklığın ölçüsü, dış dünyanın coşku ve heyecanına kapılmayı garanti etmesinde yatmaktadır. Bu tür dışa kapalılık, denebilir ki, kendini meşguliyet biçiminde ele veren bir "dalgınlık" halidir de. *ESBD*'nin Baba'sı, şu halde, aynı zamanda ilerlemiş yaşının verdiği bir yavaşlıkla coşkulu dünyanın (dizide "aile içi gizli icraatların") tüm çekiciliğinden arınmıştır da denebilir. Bu ruh halinin daha değişik bir okuması da pekâlâ çevreden yalıtılmışlıkla eşdeğerde bir kopuşta ifadesini bulabilir. Mehmet Usta, aile fertlerine gerek kendi meselelerini kendilerinin çözmesi fırsatını vermekle, gerekse de gelişen olaylara son anda müdahil olmakla bu yalıtılmışlığına son veren adımı attığında, aslında yine yalıtılmış varlığının etkisiyle, daha doğrusu, apaçık bir etkisizlikle hareket etmektedir. Çünkü aile meseleleriyle ve karmaşık hale gelen sorunlar yumağıyla her seferinde son anda meşgul olmak zorunda bırakılması, onun gecikmiş varlığının ve otoritesinin aynı durağan ve platonist özelliğinden kaynaklanır. Dolayısıyla onun meşgul olma yetisi, bir anlamda yakın çevresinin ürettiği sorunlardan kaçma isteğinin verdiği huzursuzluk yüzünden, daha başından sorunlu bir yetidir. Aile fertleri tarafından kendisine karşı duyulan korku yüzünden olaylar dizisinin dışına itilen baba, önemsizliğinin farkına vararak sorumluluk almaktan da kaçabilir. Bu anlamda, denilebilir ki Mehmet Usta'nın meşguliyeti, himayesi altındakilerle meşgul olmaktan feragat edişi biçiminde uç vermektedir. Çünkü otoriter varlığı önemsizleştirilmiş birisi, duyarsız kalmayı ve ilgi-

lenmemeyi tek davranış biçimi olarak tercih edebilir. Öte yandan, Nazlı Bayram'ın da belirttiği gibi: "Geleneksel toplum yapısı, ev içi hayatı babaya bir erk alanı olarak sunmuştur. Babanın sözleri, babanın koltuğu, babanın *gazetesi* ev içinde 'dokunulmazlığı' olan, önemsenen öğelerdir" (1997: 23). Burada ise, ilginç bir tersine çevrilmeyle babanın gazetesi "dokunulmaz" bir alan olarak değil; aksine, aile içi olaylar dizisinden saf dışı bırakılmasının bir enstrümanı biçiminde karşımıza çıkmaktadır; başka bir deyişle, babanın erkinin bozguna uğratıldığı bir oyalama aracı olarak. Bu ve benzeri çıkarsamaların ışığında, çalışmanın temel varsayımına da ulaşmış oluyoruz böylece: Ustaca bir biçimde ve minnet, itaat duygusunun işleyişi sayesinde yerinden edilmiş bir otorite, bu işleyiş ortadan kaldırılmadıkça yeniden elde edilemez. Bu ise, geleneksel ilişkilerin ve bu ilişkilerin var ettiği değerlerin parçalanmasını ve dolayısıyla bu ilişkiler içinde cisimleşen baba ve geleneksel baba otoritesi kavramlarının da yeniden tanımlanmasını gerekli kılar her şeyden önce. Çünkü böyle bir otorite her şeyi "en son" duymakla, "en son" öğrenmekle zaten kendini geçersiz kıldığına göre yeni bir tanımlamaya ihtiyaç duymaktadır. Bu ve benzeri tanımlamaları yapabilmek için, kuşkusuz, sorgulamayı biraz daha derinleştirmekte yarar vardır.

"En Son Babalar Duyar"
Çünkü Anaerkil Dayanışma Babaya Karşıttır

Dizinin anne karakteri Şükran Hanım'ın gerek çocuklarıyla gerek eşiyle yaşadığı ilişkiler, geleneksel olarak belirlenmiş ilişkiler olmanın yanı sıra, aynı zamanda baba aleyhine çocuklarıyla girdiği anaerkil bir dayanışmayı da açığa vurur. O, her şeyden önce bir anne duyarlığına sahiptir; yufka yürekli oluşu bağışlayıcı doğasının bir yansıması; ketumluğu, kendini adadığı ailevi sorumlulukların doğal bir sonucudur. O, Irigaray'ın deyimiyle "erkeğin kendi imgesini dünyaya yansıttığı" (Sarup, 1997: 173) bir yaşam algılayışının dışarıda tutmaya özen gösterdiği ikincil bir imgedir. Yine Irigaray'ın deyimiyle, kadın, bir anne olarak "erkeğin imgesel sürecine destek verir, ama bu süreçte kendisi asla temsil edilmez" (1997: 173). Bunun yerine, temsil edilmeyen ve yitik bir imge olarak, o, Lacancı bir ifadeyle söylersek, erkek egemen dünyaya karşı "içsel mırıldanmaların diliyle" konuşur (23).

O bir "geçit" yeri ya da "arada" olan bir özneyi ifade eder. Kadın, bu anlamda erkek tarafından varlığı yadsınmayan, aksine, varlığı dikkate alınmak suretiyle "yok sayılan" bir öznedir. Kadın, burada erkek egemen söylem tarafından yapısöküme uğratılmış özne konumundadır. Bir başka deyişle, "Luce Irigaray'ın Batı fallus-merkezciliğinin yapısökümcü okuması bize kadının erkeğin olduğu anlamda bir özne olamayacağını gösterir" (Yeğenoğlu, 2003: 9-19). Bu feminist söylem açısından bakıldığında, kadın bir "Öteki" özne biçiminde kurulur ve "Öteki"liğin simgelediği tüm olumsuz, irrasyonel, savunmasız, bağımlı, güçsüz vb nitelikleri kendinde barındıran bir şey olarak damgalanarak "boş bir yer" haline getirilir. Bu nedenledir ki Yeğenoğlu'nun deyimiyle, "Irigaray'ın kadınlar için bir imgelem oluşturma çabası kadının bedenselliğinde temellenir: Bu öyle bir özneliktir ki 'Öteki' inkâr edilmek yerine tanınır, (kadının erkek karşısındaki konumu) iki dudağın birbirleriyle iletişim kurmasıdır" (2003: 18-19).

Öte yandan, böylesi bir "Öteki" öznenin, kadın ve anne olarak yeterli bir temsile kavuşamayan varlığı, bir kimlik olarak ona sahip çıkmayı gerektirir. Bu yüzdendir ki kadının etkili ve geçerli bir konuma sahip olmasını önleyen erkek egemen *konumlandırılışında*, daima onun gereksinen varlığını önemli kılarak haklı çıkaracak bir yan vardır. Deyim yerindeyse, kadının gereksenen bir "öteki" özne olarak kendi varlığını duyuruşu, "eyleyen/aktif" bir özne olarak erkeğin kadını konumlandırırken bıraktığı boşluklardan güç alır. Yani erkeğin "aktif oluşu, ötekiliği kabul edici ve ötekine açık oluşundadır. 'Öteki', öznenin kendini ondan ayırt ettiği bir şey veya öznenin geçemediği mutlak sınırın ötesindeki şey değil, ama özneyi sürekli ve her seferinde yeni bir biçimde mümkün kılan zorunlu bir olanaklılıktır" (2003: 16-17). İşte Irigaray'ın saptamaları, tam da söz konusu bu olanaklılık içerisinde, kadının özellikle "anne" rolüyle geçerli kıldığı etkinlik alanına ilişkindir. Kadının maruz kaldığı erkek egemen baskının nedenlerini büyük ölçüde ekonomik ve toplumsal koşullarda arayan Irigaray, tüm kadınların toplumsal kimliğinin, temel olarak "anne" rolüne göre belirlendiğini ileri sürer. Irigaray'a göre, bu rol, "kültür ve öznellikle birleşen erkeğin rolünün tam tersidir. Kadın kültür ve öznellik dışında kalırken, yine de bilgisizleştirilmiş olarak desteğini sürdürmektedir. Başka bir deyişle, kadınlar, erkekler gibi tam özneler olarak görülmemelerine karşın, toplum onların katkısı ol-

maksızın işlevini yerine getiremez".[10] Dolayısıyla, kadın öznelliği, tam bir öznelliğe sahip olmaksızın erkek öznelliğini tamamlayıcı bir niteliğe sahiptir. Irigaray, bu nedenle, Freud'un kadın öznelliğine ilişkin saptamalarını kabul etmez; Irigaray'a göre kadın, Freud'un iddia ettiği gibi, erkek öznelliğinin deforme olmuş şekli değil; kendine yeterli, kendi kendini tanımlama yeteneğine ve kendi toplumsal rollerini kendisi belirleme gücüne sahip bir öznedir. Yine Irigaray'a göre, kadının toplumsal bir rol edinmesinin önkoşulu, öncelikle anne rolünden kopmasına ve erkek egemen dilin dışına çıkmasına bağlıdır. Ona göre, toplumda kullanılan dilin temel yapısı erkek egemen nitelikler taşımaktadır. Dil, kadının kendisini erkek egemen bakış açısından belirlemesinin/sınırlamasının bir aracıdır. Dolayısıyla, Irigaray'a göre, "gündelik konuşma dili, kadın olmanın ne anlama geldiğini asla anlatamaz. (Bu dilde) Tanrı bile erkektir (*He*) örneğin. Bu nedenle Irigaray kadınların kendilerini temsil etmeyen, değer vermeyen bir dili konuşmaya zorlandıklarını savunur. Bu düşüncelerle, kadınlara, kendi çok boyutlu doğalarını yansıtabilecek, daha akıcı ve daha kadınsı bir dil yaratmaları çağrısında bulunur".[11] Dolayısıyla kadını "Öteki" özne olarak konumlayan, aynı zamanda söylemsel pratiklerin bir ürünüdür. Bir başka deyişle, "cinsiyet hiçbir zaman yalnızca maddi, biyolojik farklılıkların bir sonucu değil, söylemsel pratiklerle biçimlenen ve işaretlenen bir şeydir" (Direk, 2003: 256).

Konunun bir başka boyutu, erkek egemen dünyanın yoğun nüfuz alanı içinde iğdiş edilmiş kadın imgesinin, Lacancı psikanalizde en doğal gerekçesini "Baba Yasası"na karşı oluşacak tepkilerde bulmasıyla ilgilidir. Her şeyden önce, Lacan'ın sözünü ettiği *Baba Yasası,* çocuğa yönelik bir iğdiş etme eylemi üzerine kuruludur: "Baba, çocuğu annesinden ayırarak iğdiş etmiştir" (Sarup, 1997: 24). Aynı şekilde, Lacan'a göre anne-çocuk ilişkisindeki doğal frustrasyonların (yoksunlukların) yapılandırdığı simgesel bir yasa ve yasak söz konusudur ve bu da gerçekte annenin söyleminde geçen *Babanın Adı*'ndan başka bir şey değildir. Bir başka deyişle, çocuk-anne ilişkisinde yaşanan frustrasyonların kaynağı, yasaklayıcı, yoksun bırakıcı, çocuğu anneden kastre eden "Baba"dır.[12]

10. htts.//www.mevsimsiz.com/yazi.asp?id=4160, (Erişim tarihi: 05.04.2006).
11. A.g.y.
12. htts.//www.geocities.com/tfpsikoloji/kiziltan/01.htm, (Erişim tarihi: 20.03.2006).

İkinci olarak, iğdiş edilme, bir başka anlamda, Lacan'a göre kültürel düzenin bir simgesel yasayı (anne ile cinsel ilişki yasağı) çocuğa kabul ettirmesiyle sonuçlanan bir durumla ilgilidir. Bu bağlamda Lacan'ın sözünü ettiği kültürel düzen, bizzat içgüdülere cinsel kimliği kazandıran şeydir. Buna göre, kültürel düzen "ne ise o olan, yani kendinde hiçbir anlam taşımayan biyolojik ihtiyaçlara cinsellik adını koymakta ve böylece biyolojik gereksinmeleri kültürün anladığı anlamda cinselliğe dönüştürmektedir".[13] Bu süreç, aynı zamanda *Babanın Yasası* ile yasaklanan ilk saf deneyimin anneyle ilişkili olarak yaşandığı bir süreçtir. Çünkü çocuk bu sürecin sonucunda yaşadığı deneyimi, "annenin eksiği olan ve eksiksizliği, egemenliği temsil eden *fallus* simgesiyle kodlar. *Babanın Adı*'nın devreye girmesiyle çocuğun arzusu, anne için Fallus olmak biçimini alırken, yine Babanın Yasası nedeniyle aynı anda bilinçdışı bir arzu haline gelir".[14]

Benzer şekilde, Lacan, Freud'un *Oedipus Karmaşası* kavramını da farklı yorumlamaktadır. Lacan'a göre, *Oedipus* karmaşası her şeyden önce, "gerçek dünyanın bir karmaşası değil, simgesel bir karmaşadır. *Oedipus* için gerçek bir babanın olması koşulu yoktur. Yalnızca simgesel baba işlevi, 'Babanın Adı' yeterlidir."[15] Lacan'ın *Oedipus Karmaşası*na bakışını belirleyen şeylerden biri, temelde ego konusundaki farklı yaklaşımına dayanır. Lacan, Freud'un aksine, ego'yu öznenin libidinal bölgesine değil, simgesel evrenine yerleştirmiştir, bir tür bilinçlilik hali ve kendini simgesel dizgenin (toplumun) içinde kurma biçimi olarak ego, öznenin *personore*'si; beklentiye dayalı bir rol tanımlaması ya da Tekelioğlu'nun deyimiyle, "öznenin ayna kimliğidir".[16] Başka bir deyişle, öznenin ayna kimliği olarak ego, kişinin simgesel düzene öykünme (mimesis) yoluyla eklemlemesine aracı olur. Yine Lacan'a göre, aynı ego anlayışının doğal bir sonucu olarak, dil ile belirlenme, öznenin *Oedipus* aracılığıyla sosyokültürel düzene geçişi, ilki sosyokültürel öznenin kuruluşuna, diğeri bilinçdışının kuruluşuna aracı olan iki farklı süreç yardımıyla olmaktadır (Tura, 2004: 171). Dolayısıyla klasik anlamda *Oedipal* bir evreye takılı kalmayan çocuğun asıl sorunu, babaya karşı duyduğu nef-

13. htts.//www.geocities.com/tfpsikoloji/kiziltan/01.htm, (Erişim tarihi: 20.03.2006).
14. htts.//www.geocities.com/tfpsikoloji/kiziltan/01.htm, (Erişim tarihi: 20.03.2006).
15. htts.//www.geocities.com/tfpsikoloji/kiziltan/01.htm, (Erişim tarihi: 20.03.2006).
16. htts.//www.felsefeekibi.com/site/default.asp? (Erişim tarihi: 04.04.2006).

rete koşut bir sevgiyle anneyi arzulaması değil, simgesel dizgeye eklemlenmeyi Baba Yasası'na karşı yükseltilecek muhalefetin temel dayanağı yapmasıdır. Buradan da hareketle denebilir ki çocuk, bir özne olarak simgesel dizgeyle bütünleşmeye çalışmakla, aslında anneyi simgesel dizge içinde yeniden kazanma savaşı vermektedir. Baba Yasası'nın karşısına annenin imgesini yeniden kaydetme girişiminde, babayla girilen güçlü rekabet yanında, bireysel anlamda özgürleşmenin verdiği güçlü bir haz da vardır. Kuşkusuz, Şükran Hanım'ın bir anne olarak verili konumu, babaya karşı çocuklarının özgürlüğünün koşullarını onlara ilişkin kaçamakları gizli tutarak onlarla doğrudan doğruya suçortaklığı etme girişimini meşru kılacak bir konumdur. Bu dayanışmada anne yönetiminin babaya oranla daha adilane bir nitelik taşıması bağların güçlenmesini sağladığı gibi, babaya karşı stratejik bir meydan okuma anlamı da taşıyabilir. Annenin çocuklarıyla girdiği ilişkide, yine babaya oranla duygusal bağların kurulabilmesinde daha açık ve rahat tavırlara sahip oluşu, aynı zamanda annenin daha özel bir dile sahip oluşu anlamına gelir. Sözgelimi, bir türlü baş göz edilemeyen evin büyük kızı İpek'le olan ilişkisi ve tek oğul Mustafa'nın üst orta sınıf komşu kızı Pelin'le gizlice ev içi buluşmalarına karşı gösterdiği müsamahakâr tutumu, daha resmi ve mesafeli olan babaya oranla onu çocukları karşısında bir "sırdaş"a dönüştürür. Özel sırların paylaşımı, özünde "iyi" bir varlık olan anneyi aynı zamanda bildiği sırlar ölçüsünde güçlü ve vazgeçilmez kılar. Çünkü bilmek, hep bir adım önde olmak anlamına gelebileceği gibi, aynı zamanda güce ve otoriteye özgü bir niteliktir. Baba Mehmet Usta aile içinde biriken olaylar dizisinin bilgisinden yoksun kaldığı içindir ki, aynı zamanda savunmasız ve güçsüzdür.

Gerçeklerin bilgisine hâkim olmak, anneye olaylar üzerinde daha fazla "söz hakkı" sağlamak anlamında güvenli ve sağlam bir konum bahşederken, baba tam aksine, bilgisizlikten doğan çaresiz bir konumun içerisinde etkisiz bırakılır. Oysa "her şeyi bilen", Nazi Propaganda Bakanı Goebbels'in deyimiyle "hiçbir şeyden de korkmaz" (Virilio, 2003: 62). Bilgi insanı güçlü ve aynı zamanda dokunulmaz kılarken, her tür belirlenmişlik durumundan da kurtarır. Bu ise, kendi iradesini başkalarının rehberliği olmadan kullanma becerisini, dolayısıyla bir özgürleşme çabasını desteklemesi anlamında önemlidir. Dolayısıyla, olayların ve gerçeklerin

bilgisine sahip olma, bilginin niteliği her ne olursa olsun, iktidarın ve kontrolü ele geçirme ve elde tutma yeterliliğinin bir ölçüsünü verir.

Anne Şükran Hanım, bu anlamda aile fertleriyle girdiği dayanışma ve suçortaklığı düzeni içinden derlediği bilgilerin kendisine esinlediği bir güçle donatılmış ve dolayısıyla kendisini dokunulmaz kılmıştır. Şükran Hanım aile ortamının bilgisini elinde tutan yönüyle eşiyle rekabet etmekte, iktidarla ilişkili bilgiyi eşiyle arasındaki rol farklılığını giderecek bir mübadele değeri olarak kullanmaktadır. Bu bilginin onaylanabilir bir bilgi olup olmadığı önemli değildir; önemli olan, böyle bir mübadeleye aracı olabilecek bir değerde olmasıdır. Çünkü nihayetinde bilgi, "doğruyu üretmez, fakat 'doğru' olarak tanımlanan güç ve iktidarı üretir" (İnal, 1996: 92). Aslında Şükran Hanım'ın hemen yanı başında gelişen olaylara olan hâkimiyeti, eşi Mehmet Usta'nın uzağında konumladığı aile içi dayanışmasının daha da güçlenmesi için bir zorunluluktur. Çocuklarına yönelik olarak geliştirdiği "sakın babanız duymasın!" ihtiyatlı söyleminin, açıkça olayların gelişimine destek veren ve olayların faillerinin yanında olduğunu bildiren mesajı da onu babaya oranla daha güvenilir bir müttefik yapar. Anne-çocuklar dayanışmasının baba karşısında kazandığı ayrıcalıklı mevzi, bir başka açıdan da, kişilerin birbirlerinin görüş ve davranışlarına saygı duyması temelinde biçimlenen formel eşitliğin kuruluşuna aracı olur; böylelikle bir anlamda anne Şükran Hanım'ın eşi Mehmet Usta karşısındaki formel eşitlik talebi de gerçekleşmiş olur. Annenin eşine karşı çocuklarıyla girdiği dayanışma ilişkileri dışında tutulan tek kişinin "üçkâğıtçı" Damat Kadir oluşu ise, kızı Hülya (Hatice Aslan) adına katlanılan bir "ayrıkotu" benzetmesinde ifadesini bulur. Burada, Damat Kadir, erkek egemen dünyaya ait bir figür olarak anne Şükran Hanım'ın himayesinden mahrum bırakılmış; arada hatırı yıkılamayacak bir başka varlığın (Hülya) "kadersiz" evliliği yüzünden "hoş görülmüştür" Hülya, ailenin "kadersiz" yavrusu, kendisini hak etmeyen dalavereci ve çıkar düşkünü kocanın ziyan ettiği bir "değer"dir. Damat Kadir özünde iyi niyetli ve sevecen bir insan olsa da, bazen patavatsızlıkları o dereceye varmaktadır ki, zaman zaman oldukça önemli bir aile içi faciaya dönüşebilmektedir Baba için. Sözge-

limi, Mehmet Usta'nın, arabasını satmak için gazeteye verdiği bir ilanın gizli takipçiliğini yaptığı bölümde, işler öylesine sarpa sarar ki, hazin gelişmeler sonunda neredeyse Baba'nın sağlığına mal olacak bir durumun eşiğine kadar bile gelinir... Damat Kadir'in satılık araba ilanına "küçük bir komisyon kapabilme" uğruna uydurduğu yalanların foyası ortaya çıktığında (arabanın "Bir Tornacı Ustası'ndan" değil de "Bir Doktor'dan" satışa çıkarıldığı yalanı), Baba'nın başına binbir türlü belalar açılmış olur. Gazeteye verilen ilanın gizlice "Doktor'dan Satılık" şeklinde Damat Kadir tarafından modifiye edilmesi, sonrasında, ilandan etkilenen müşterinin pazarlık için ailenin evine kadar gelmesi Mehmet Usta'nın yüreğine inecek gelişmelerdir. Bütün bu dalavereci ve sahtekârca girişimlerden dolayı, denebilir ki, Damat Kadir ailenin "kara koyunu"dur. Çünkü Damat Kadir'in Anne Şükran Hanım'a karşı duruşunu belirleyen de aynı olumsuz karakter özellikleridir. Damat Kadir'i anne Şükran Hanım'a bağlayan tek şeyin, hemen her zaman yakasını borçlularının elinden kurtarmasını sağlayacak bir "yardım sandığı" biçiminde cisimleşmesi, söz konusu anne dayanışmasından yeterince nasiplenmesi önündeki en ciddi engeli oluşturur. Çünkü Şükran Hanım, damadının, kendisini sadece sağlayacağı maddi çıkar ölçüsünde seveceğini bilir. Damat Kadir, bu yüzden anne tarafından kolayca benimsenebilir bir müttefik değildir, o daha çok "ailenin kamburu", fazladan bir yük olarak belirir. Yine Şükran Hanım'ın deyimiyle, o "lüzumsuz işler çevirmediği" zamanlarda bile dayanışmaya yatkın birisi olamaz; çünkü görünüşteki uysallığı "tecrübelerle sabittir ki" hemen her zaman yaklaşmakta olan yeni bir "felaket"in habercisidir. Bunun da ötesinde, anaerkil dayanışma babaya ve genel olarak erkeğe karşıttır. Çünkü birinci olarak; tipik anne kız ilişkisi, açık bir mahremiyet ve aynı mahremiyete uygun düşecek özel bir dilsel ideoloji gerektirir. İkinci olarak da, cinsiyetler arası benzerliğin, aynı zamanda ortak bir duyarlılıkla yüklü oluşu, anlamayı ve anlaşmayı kolaylaştırıcı bir ilişkiler ağının kuruluşunun ön şartını oluşturur. Şu halde, anne dayanışmasıyla gelen güç ve işbirliğinin, babanın simgesel otoritesine karşı girişilen bir taarruz biçiminde işlev gördüğü söylenebilir.

"En Son Babalar Duyar"
Çünkü *Belirlenmiş* Bir Otorite "Belirleyici" Olamaz

ESBD dizisinde babanın duyulur varlığının yok sayılmasının, onun evde gelişen olayların bilgisinden yoksun bırakılışıyla doğrudan ilişkisi bulunduğunu daha önce belirtmiştik. Aynı yoksun bırakılmanın bir diğer doğal sonucu da, entrikalar dizisini baba için bir "sessizlik düzlemi"ne indirgemesidir. Hiçbir şeyden haberi olmayan, bir anlamda sağırlaşmış demektir. Başka bir deyişle, aşırı gürültü patırtıya dayalı ve baba için hiçbir açık seçiklik içermeyen ev içi icraatların anlamlı bir karşılığı yoktur; bu daha çok, mesajların hızlılığı, enformatik bir *entropi* halidir. Mehmet Usta, aile gündeminden yalıtılmış olarak, orada biriken enformasyonun yoğun trafiği içinde pasifize edilmiş bir varlığı simgelemektedir. Baba, bu noktada işlerliği olmayan bir otorite modelidir. Söz konusu entropi yoğunluğu bilgi eksikliğine yol açarken; aynı zamanda bu entropiye maruz kalan açısından da belli bir hipnotik durum yaratır. Böyle bir otorite, etrafında olup biten şeylerden habersizdir çünkü kendi duyularının yanıltıcı varlığından habersizdir. İkinci olarak da, Baba'nın olaylara uzaklığının, doğal olarak, başkalarının kalabalığıyla dolu bir mekâna (aile ortamı) olan uzaklıkla eşdeğerde bir şahsi kayıtsızlığa dönüşmesi oldukça anlamlıdır. Şu halde, aile içindeki otoriter varlığın (baba) gizli bir biçimde dışlanması, onu hâkim olunması gereken olaylar dizisinin uzağına iter. Bu noktada otorite, hâkim olan ve yöneten değil, *yönetilendir.* Frankfurt Okulu düşünürlerinden Max Horkheimer'ın *Authority and the Family* adlı çalışmasında izini sürdüğü "otoriteryen" kavramı, bu konuya ışık tutacak belirlemeler sunar. Buna göre; "otoriteryen", otoriteyi olumlayan anlamına gelirken, yani otoritenin *nesnesi* durumundayken; aynı zamanda *yönetilen*dir de. "otoritatif" ise, otoriteye başvuran, yani otoriter özne, *yöneten* anlamındadır (Slater, 1998: 205).

"Otoriteryen" denetim, Horkheimer'ın düşüncesine göre, belli bir toplumsal özneye yüklenebilecek bir değer değildir. Kavram, toplumsal dünyanın her alanına sızmış ekonomik gücün karmaşık bir görünümü şeklinde anlaşıldığında, "otoriteryen toplumdaki işleyiş ağını ortaya çıkarırken" (1998: 205), toplumdaki bireyleri de birer *nesne* (yönetilen) konumuna indirgeyen homojen bir tahakküm biçimini simgeler. Buna karşılık, aynı ekonomik sistem içinde, "çekirdek ailenin etkin 'otoriteryen' kişiliğinin baba

olduğu çok açıktır" (1998: 207). Baba, Horkheimer'ın deyimiyle, "otoritatif" ekonomik sistemin bir ürünü olarak, kendini bu sistemin etkin bir öznesi olarak da konumlayabilme ayrıcalığına ve kapasitesine sahiptir. Çünkü Horkheimer "babanın egemen olma gereksinimine ilişkin olarak, babanın iş sürecindeki yaşantısında, sermayenin otoritesine en dolaysız biçimde maruz kaldığını vurgulamaktadır" (1998: 207). Bu saptamalardan *dolaylı* da olsa dizinin kahramanı Mehmet Usta'nın durumuna uygun düşecek bir sonuç çıkarılabilir. Her şeyden önce şunu belirtmek gerekir ki Mehmet Usta, Horkheimer'ın ekonomik sistemle girdiği ilişkisi içinde durumunu betimlediği "ücretli işçi" konumuna sahip birisi değildir. Burada Horkheimer'ın sözünü ettiği durumun Mehmet Usta ile ilişkisi, onun tamamen bir aile reisi ve baba olarak ekonomik sistemle dolaysız karşılaşma olanağına sahip kişi olması biçiminde anlaşılmalıdır.[17]

Şu halde, ekonomik sistemin doğrudan belirleyiciliği altında bulunmasından dolayı, babanın otoritesi, aynı zamanda hem aile içi konumundan kaynaklanan bir *yöneten* (otoriter özne) rolüyle hem de yine Slater'in deyimiyle "emek pazarındaki bütün değişikliklerin etkisi altında olmasından dolayı" (1998: 207) da bir *yönetilen* (otoriteryen kişilik) rolüyle donatılmıştır. Horkheimer'ın çözümlemesinde, babanın otorite kaybına uğrama korkusu, aslında ücretli bir çalışan olarak elde ettiği ekonomik gücünü kaybetme korkusuyken, küçük çaplı bir işveren olarak Mehmet Usta'nın durumunda bu, iflasın eşiğine sürüklenme korkusudur. Çünkü eğer baba, Horkheimer'ın dediği gibi, ailesi için "para kazanmayı sürdüremezse, sonuçta toplumsal konumunu da kaybedecektir" (1998: 208). Bu noktada, "işsizlik yardımı ve toplumsal güvenlik ödeneği bile normal otorite yapısının yıkılmasının önüne geçemez" (1998: 208). Nitekim *ESBD* dizisinin baba karakteri Mehmet Usta, dizinin bir bölümünde tornacı dükkânını modernize etmek ve yeni iş makineleriyle (bilgisayarlar) donatmak, kısaca "gelişen

17. Diziden anlaşıldığı kadarıyla, elindeki küçük ölçekli bir sermaye ile küçük ölçekli bir işyeri işleten Mehmet Usta, bu yönüyle, ekonomik pazar içinde az çok etkili olabilen bir aktördür. Her şeyden önemlisi de, ekonomik ilişkilerin bir öznesi olarak söz konusu ilişkilerin üretimine katkıda bulunmaktadır. Serbest ekonomik pazar sistemi içinde kendine ait sermaye ile iş görüyor olması bile, onu ekonomik sistemle sıklıkla ve dolaysız biçimde yüz yüze getiren biri yapmaktadır. Dolayısıyla buradan çıkarılacak sonuç, Mehmet Usta'nın karmaşık ekonomik ilişkiler bütününün belirlediği bir figür olarak "otoriteryen" sistemin bir ürünü olduğudur.

çağa ayak uydurmak" zorunda kaldığında olanlar olur. Mehmet Usta, bu yeni "aletler"e pek alışık olmaması yüzünden, kendisine artık emekliye ayrılması gerektiğinin hatırlatılması üzerine, oldukça manidar bir korku yaşar: Bu, iş yaşamı içindeki tüm etkin rollerini bir yana bırakacağı bir emeklilik korkusu olduğu gibi, aynı zamanda toplumsal bir özne olarak işgal ettiği konumunu da terk etme korkusudur. Deyim yerindeyse, tornacı Mehmet Usta, emeklilik korkusu ve endişesini bir *bunama* korkusuyla birlikte; ekonomik güç ve otoritesini bir daha geri dönmemek üzere başkalarına devredeceği bir toplumsal ve ekonomik statü kaybının vereceği hüzünle bir arada yaşamaktadır. Halk dilinde yer etmiş anlamlı deyimlerden biri olan "işsiz güçsüz" deyimi de, bu durumu anlatan çarpıcı bir örnek olarak anımsanabilir burada.

Ne var ki baba Mehmet Usta'nın kendi otoriter konumundan gönüllü olarak feragat etmemesi bile, otoriter varlığının ayakta kalması için yeterli değildir. Çünkü o, her şeyden önce kendisinden esirgenmiş "havadis"lerin entropik uğultusu içinde sağırlaşmıştır. Başka bir deyişle, baba Mehmet Usta, aşırı enformasyon bolluğunun neden olduğu bir kestirilemezlik durumunun, bir belirsizliğin (entropi) kurbanıdır. Kafalardaki "boşluğu" dolduran enformasyon, aynı ölçüde algısal karmaşıklığın neden olduğu bir "dumur" halidir. Bu edilgenleştirici entropik sürecin doğal bir sonucu, aslında iktidar olduğu zannedilenin nasıl da kendini gerçekleştirebilme gücünden yoksun bırakıldığının apaçık bir resmini sunmaktadır. Dolayısıyla *ESBD* evinin Mehmet Usta'sı, aile içi bilgi ve haber dolaşımının aşırı hızlılığı ve yoğunluğunun, bir otorite olarak saf dışı bıraktığı bir kişidir. Üstelik bu iktidar ve otoritenin halkaları ve bu halkaların yaratacağı etki, otoriter özneye atfedilecek bir yasaklama ve sansür gücüyle de sınırlanmıştır. Otorite, aynı zamanda, kendisinden bir şey gizlenmesi suç sayılacak bir kişilik olarak da, söz konusu yasaklanmış girişimlere karşı etkin varlığını duyurmak ister. Bu anlamda, Foucault'nun deyimiyle, "iktidar, özünde, 'yapmamalısın!' diyen kimsedir" (2000: 141). Öte yandan, iktidar öznenin bunu demek zorunda kaldığı zamanlar, itaat edenlerin itaat etmeme yönünde bir eğilim göstermeye başladığı zamanlar olduğu içindir ki, iktidar ve otoriteye ilişkin belli bir endişenin de var olduğu anlamına gelir. Yine Foucault'nun dediği gibi, bireyler "kendi hakikatleri tarafından yönetilmeye" başladıkları andan itibaren (2000: 41), kendi

hakikatleri dışındaki bir başkasının otoritesine de itaat etmemeye başlamış olurlar. Bu gerçeği, biraz indirgeyici bir tutumla yeniden formüle etmek gerekirse, dizideki yegâne otoriteyi temsil eden baba Mehmet Usta karakteri genel olarak, "kendi hakikatleri tarafından yönetilmeye" alışık aile fertlerini yönetme kabiliyetinden yoksundur. Ancak zaman zaman istisnai bir durum da olsa, Baba karakterinin elinden alınmak istenen otoriteye kıskançlık ve inatla sahip çıkmaya çalıştığı durumlar vardır. Sözgelimi, Baba, dizinin son bölümlerinden birinde, tatili çadırda geçirme önerisini, anne Şükran Hanım'ın ısrarlı "veto"suna karşın hayata geçirmeyi başaracaktır. Ne var ki bu istisnai zaferin gerisinde bile, alttan alta, Baba'nın otoritesinin mutlak bir biçimde onayından çok, gerçekte yaşlı bir adamı üzmemeye yönelik özenli bir düşünce yer almaktadır. Zaman zaman Baba'nın otoritesinin *görünüşte* kabul edilmesi, özünde, Baba'ya ilişkin geleneksel saygının yitirilmesinden korkulan bir davranışa dayanmaktadır. Buradan da hareketle, ailevi entrikaların temel çatısını oluşturan "küçük sırlar kümesi"nin her zaman baba hakikatini bastıracak ölçüde işlevsel olduğu söylenebilir. Baba, burnunun dibinde büyüyen bu "küçük sırlar kümesi"nin işlerlik kazandırdığı ilişkilere karşı çaresizdir çünkü bu sırlar, gizli tutuldukları ölçüde, onun için görünür bir gerçekliğe dönüşmezler; baba, bu sırlara vakıf olamayışı ve onları daha çok bir fısıltı düzeyinde algılayışıyla, kendini tepkisel varlığının ötesinde bir edilgenlikler alanında konumlar. Baba'yla araya konan bu mesafenin, onu muktedir bir varlık olarak da, sonrasında bir kayıtsızlığa ve duyarsızlığa sürüklemesi son derece doğaldır.

Baba Mehmet Usta, bir bakıma şöyle düşünmektedir: "Benden gizlenen şeyler, eğer beni yücelten şeyler değilse, o halde onları hiç görmemek ya da görmezden gelmek daha iyidir". Nitekim ailenin özgür kızı Defne (Burçak Işımer), üniversiteli biri olarak, asla kendi sorunlarını anlayabilecek ve kendisine yardımcı olabilecek duyarlıkta ebeveynlere sahip olduğunu düşünmezken; diğer aile fertleri de kendi incelikli meseleleriyle başını ağrıtmak istemedikleri babalarının varlığına sessizce katlanmayı seçerler. Öte yandan, aile üyeleri, Baba'yı "üzmeme" kararının bir sonucu olarak, onu aile ilişkilerinden saf dışı bırakmaya yönelirken, arada oluşan sevimsiz mesafeyi babalarına duydukları saygının ulviliğiyle kapamaya çalışırlar. Bu, deyim yerindeyse, Dostoyevski'nin "ona yalan söylediğim için onu sev(e)miyorum" şeklinde formü-

le ettiği naif bir kıyıcılık halinin tepetaklak edilmiş bir şeklidir. Baba, kendisine rahatlıkla yalan söylenebilecek biri olsa da, aslında önemsiz biri değildir; o, kendisine söylenen yalanlarla alçaltılmak istenen değil; aksine, sevilmeye ve saygı duyulmaya layıktır. Bu yüzden de ona söylenen ve daha sonra gizlenmeye çalışılan her yalanın ardında, aslında ona karşı duyulan sevgi bağlılığı ve bu derin saygı yatmaktadır. Kısaca, Baba daha fazla üzülmesin diye, söylenen yalanlar katlanarak büyümekte ve sonrasında bildik entrika niteliğini kazanmaktadır.

Şu halde, yeniden başa dönecek olursak, günümüz modern aile yaşantısının, gerçekdışı ve anlamsız, anlamsız olduğu ölçüde de abartılı bir sevgi gösterisini gerekseyen "sevgiye dayalı bir çıkar"ı açığa vurduğu söylenebilir. Burada sorulması gereken soru, bu çıkar birlikteliğinin geleneksel aile ilişkilerinde ortaya çıkardığı dayanışmayı ne şekilde açıklamak gerektiği sorusudur. Başka bir deyişle, söz konusu çıkarın birleştiriciliğinin, aile içinde babaya karşı oluşacak kanaatlerin kurucu öğelerini ya da dayanaklarını hangi kavramlarda bulduğudur. *ESBD*'de simgesel baba otoritesinin mutlak çözümsüzlük biçiminde algılanmadığı aşikârdır. Bu nedenledir ki aile içi enformasyon akışının, önünde sonunda babanın yasak havuzuna dökülüp orada karar kılması, bilinçli bir tercihin sonucu değil, daha çok entrikayı düzenleyen elin, bilinçli bir şekilde neden olduğu bir "kaza"dır. Babadan gizlenen şeyin, nihayetinde babaya geri dönüşü, ona geçici süreliğine yitirmiş gözüktüğü otoriter saygınlığını iade etme amacına hizmet etmektedir. Aynı şekilde yine bu anlar, sadece ailevi entrikaların asal düğüm noktasının çözüldüğü anları değil, aynı zamanda hem babaya kendi "itibarının" iade edildiği hem de babanın otoritesinin yeniden tesis edildiği anları simgelemektedir. Bundan dolayıdır ki, ne damat Kadir'in kayınpederinden gizlice Şükran Hanım'dan aldığı borç paralar ve diğerlerinin çevirdiği dolaplar ne de Şükran Hanım'ın eşinden habersizce aile bütçesinden gizlice aşırdığı ve bir türlü yerine koyamadığı maddi meblağlar, baba Mehmet Usta'yı *etkilemeyecektir*. Bu gibi durumlarda olsa olsa, Baba, kendi yanılsamalı üstünlüğünün tadını olaylara en uzak kaldığı noktanın esinlediği bir selamet duygusu içinde çıkarmakta bulacaktır. Yine bu anlamda, kendisi açısından en muteber tutum, farkında olarak ya da olmayarak olaylara kulak tıkaması olacaktır kuşkusuz; çünkü sözünü ettiğimiz aile içi abartılı sevgi gösterileri biçi-

minde işleyen sevgiye dayalı çıkar sayesinde, Baba Mehmet Usta bilecektir ki, çok geçmeden otoritesi için gereksindiği ailevi davranışlar iklimindeki denge kendiliğinden sağlanacaktır. Böylece Mehmet Usta, bir kaybedip bir bulduğu otoritesini daimi bir afazi/sessizlik içinde korumayı başaracaktır. Bu otoritenin yeniden tesisinde, kuşkusuz anne Şükran Hanım'ın sık sık yinelediği "Babanız duymasın, yoksa çok üzülür!" ikazları da önemli bir işlev görür. Çünkü bu sayede, baba Mehmet Usta en başta, daha entrikalar zinciri içinden çıkılmaz bir hal almaya başlamadan önce, tüm gelişmelerden "en önce" haberdar olduğunda duyacağı üzüntüden daha teselli edilebilir bir üzüntü ve rahatsızlık duymaktadır –"en son" kendisinin haberdar olduğu olaylar karşısında–.

Toparlarsak, simgesel baba otoritesinin ailevi ilişkiler düzleminde manipüle edilişiyle, psikanalitik anlamda bilinçdışı bir güdü olarak "babanın simgesel varlığına son vererek, onun yerine geçme" eğilimi, aslında bir iktidar arayışının ürünüdür. Özellikle de çocuklar açısından düşünüldüğünde, kendini her fırsatta mutlak otoritenin tezahürü olarak duyuran bir baba imgesinin sınırlayıcılığından kurtulma ve özgürleşme çabasının önündeki engellerle mücadele etme kararlılığı, neredeyse ontolojik bir zorunluluk halini almıştır. Baba otoritesinin ailevi entrikalar karşısında çökertilerek sonrasında yeniden tesis edilişinin en somut izlerini irdelemeye çalıştığımız *ESBD* dizisinde, geleneksel baba otoritesine yüklenen değerlerin kırılmaya uğratıldığı olaylar dizisinin ya da "küçük sırlar kümesi"nin, başlı başına yeni ve dağınık iktidar biçimlerine dönüşmesi, iktidar mekanizmasının doğası açısından olduğu kadar, ahlaki açıdan da ilginçtir. Bu sonuncu evrede Baba bir aile reisi olarak, artık yol gösterici, karar verici, değişmez, sağlam ve daimi bir referans noktası olma özelliğini yitirmiştir. Deyim yerindeyse, artık o, aile üyelerinin kendi yüzlerine tuttukları çarpıtılmış bir aynadır. Böyle bir aynada herkes, yalnızca görmek istediği şeyi görür. Anne, verili toplumsal cinsiyet rolünün eşinde cisimleşmiş bir eşitlik talebinin; çocuklar ise, kendi reşit konumlarıyla elde etmeyi umdukları bir mutlak özgürlük arzusunun kendilerine sağlayacağı sınırsız avantajların düşünü kurarlar. Babanın geleneksel/simgesel otoritesini aşarak özgürleşme girişimlerinin, aynı ölçüde meşru olmayan yöntemleri (gizlilik, suçortaklığı, dalavereler, vs) gereksinmesinin ise, bir başka anlamda, babanın temsil ettiği simgesel otoriteyi ve bu otorite-

ye duyulan ihtiyacı yeniden haklı kılmak gibi bir önem taşıması yüzünden apaçık bir paradoks görünümü sunduğu söylenebilir. Şu halde, bu irdelemeden çıkarılacak ilk sonuç, varlığı gereksinilen bir otoritenin (baba), aynı zamanda varlığı yadsınma olanağı bulunan bir otorite olduğu ölçüde arzulanır olması, söz konusu otoritenin mutlak ve sınırlayıcı bir otorite olmadığının kanıtıdır. Ergin kişiliği belli bir süre için "askıya alınabilecek" bir baba imgesinde karşılığını bulan ve karşısında yalan dolana başvurulmadan saygınlığına halel getirilmeyecek, geçişken, yatay ilişkiler kurmaya yatkın, esnek bir otoritedir bu. Buna bağlı olan ikinci sonuç ise, otoriter varlığa karşı geliştirilecek tepkisel düşünce ve stratejilerin, onu yeniden üretecek ilişkiler ağı olmaksızın var olamayacağı gerçeğidir. Tıpkı belli bir "biz" kavramının varlık nedeninin hemen her zaman bir "öteki"nin var olması ön koşuluna bağlı oluşu gibi... Her iki sonucun doğruladığı asıl gerçek ise, karşılığını kaçınılmaz bir paradoksta bulur: Otoritenin karşı kutbu, kendisini geçersiz kılmaya çalışan bir güçle dengelenmekteyse, gerçekte otoriteyi dengeleyen bu karşı gücün kendisi başka tür bir otorite biçimi değilse, nedir? Bu soruya verilecek en anlamlı yanıt, kuşkusuz her otoritenin, kendisini karşıtında yeniden doğrulayıp üretmedikçe ya da zaman zaman karşıtı başka otoriteler lehine kendini yadsır gözükmedikçe, hayatta kalma koşullarını da güçlü bir şekilde üretip yeniden elde edemeyeceği gerçeğiyle karşı karşıya kalacağıdır...

Kaynakça

Arendt, H. (1994), *Folio Culture,* htts.//agora.qc.ca/encyclopedie/index.nsf/Impression/Autorite, (Erişim tarihi: 18.03.2006).

Baudrillard, J. (1997), *Tüketim Toplumu*, Çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları.

Bayram, N. (1997), "İnsanı Üzen, Eğlenceli Bir Film", Seçil Büker (Der. ve yay. haz.), *Sinema Yazıları*, Doruk Yayınları, s. 21-37.

Bourdieu, P. (1997), *Reponses*, Paris: Seuil.

Bourdieu, P. (1995), *Pratik Nedenler*, Çev. Hülya Tufan, Kesit Yayınları.

Bourdieu, P. (1994/1995), "Politikanın Krizi, Entelektüeller, Medya", Çev. Tanıl Bora, *Birikim*, Sayı: 68-69, s. 84-87.

Bourdieu, P. (1977), *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University Press.

Direk, Z. (2003), "Âdet Kanaması Tecrübesi: Sınırlar ve Ufuklar", *Cogito*, Sayı: 37, s. 250-261.

Eagleton, T. (2005), *İdeoloji*, Çev. Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (1999), *Postmodernizmin Yanılsamaları*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2000), *Özne ve İktidar*, Çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları.

Freud, S. (2004), *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, Çev. Kamuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları.

İnal, A. (1996), *Haberi Okumak*, Temuçin Yayınları.

Kapani, M. (2002), *Politika Bilimine Giriş*, Bilgi Yayınevi.

Kızıltan, H. (2006), "Jacques Lacan ve Psikanaliz", htts.//www.geocities.com/tfpsikoloji/kiziltan/01.htm, (Erişim tarihi: 20.03.2006).

Modleski, T. (1998), *Eğlence İncelemeleri*, Çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları.

Pocquett, N. (29 Ocak 1999), "Pierre Bourdieu, La Domination Masculine", *Liberation.*

Remond, R. (Mart 1998), "La société française et l'autorité", *Figures de l'autorité*, No: 112, VEI Enjeux-Migrants formation.

Sarup, M. (1997), *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev. A. Baki Güçlü, Ark Yayınları.

Slater, P. (1998), *Frankfurt Okulu: Kökeni ve Önemi*, Çev. Ahmet Özden, Kabalcı Yayınları.

Şevki, A. (2006), "Feminist Bir Düşünür: Luce Irigaray", htts.//www.mevsimsiz.com/yazi.asp?id=4160, (Erişim tarihi: 05.04.2006).

Tekelioğlu, O. (2006), "Bir Lacan Okuması", htts.//www.felsefeekibi.com/site/default.asp? (Erişim tarihi: 04.04.2006).

Tura, Saffet M. (2004), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Kanat Kitap.

Virilio, P. (2003), *Enformasyon Bombası*, Çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları.

Yeğenoğlu, M. (2003), *Sömürgeci Fanteziler-Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, Metis Yayınları.

İkinci Bölüm

Tekinsiz Kişilikler

Medyatik Kurumsal Vicdana Çağrı: *McLuhan*'ı Vurun!

Hipnoz, bakış açılarına farklı türden bir derinlik kazandırmak suretiyle bilinci tüm duyuların yoğunlaştığı bir tek dikkat alanına kurban etme edimiyse eğer, günümüz küresel medya retoriğinin karakteristik özelliğine ilişkin söylenecek ilk şey, onun hipnozun denetimi altında şekillenmiş estezik (duyumsal/algısal) bir bilgilenmeye yol açtığıdır kuşkusuz. Bir yandan, duyusal algılama anlamın dışsallaştırılmasıyla sonuçlanan bir perspektifler yokluğuna işaret ederken; öte yandan, görsel algılamanın sonsuz ve yönsüz zenginliği her tür zihinsel yoğunlaşmanın daha kaynağındayken dağılışını ifade eder. Tam da bu anlamda, McLuhan'ın *Gutenberg Çağı* öncesinin kapalı toplumları için söylediği "davul ve kulak teknolojisi"nin ürünü bir etkileşimsel dünya tasarımının

bugün itibarıyla kaydettiği mesafenin genişliği hayli kafa karıştırıcıdır. Çünkü söz konusu mesafe, tüm yansımalarıyla birlikte düşünüldüğünde, gerçekte "üçüncü boyutun ıstırabı"ndan başka bir şey değildir. Çünkü zamansal boyutta elde edilen psişik iletişimsel donanım ve kazanç, uzamsal düzlemde iletişimsel "yakınlığın" yitirilişiyle son bulmuştur artık... "Küresel Köy"ün kavalcısı, Gutenberg çağının tipografik insanını baştan çıkararak modern zamanların "gösteri çadırı"na getirip bırakmıştır. Bu, McLuhan'ın temel argümanının doğrulanması, görsel-işitsel uygarlığın elektronik dünya içine salgıladığı arketiplerin er ya da geç tüm insanlık için demokratik ve eşitleyici bir olanağa sahip olacağı yönündeki öngörüsünün gerçekleşmesi midir? Yoksa aşırı teknolojik iyimserliğin eleştirel düşüncenin toplumsal bilincini köreltmesi mi? McLuhan özetle diyordu ki: Kültürel ve toplumsal uzlaşımın zemini, sonunda yeni iletişim teknolojileri aracılığıyla bireyleri eşitleyici arketipler bütünüyle genişleyecek, özellikle yeniden-kabileleşen televizyon ekranının yarıçapı içine sığdırılacak anlamların kolektif paylaşımıyla, olayların Gutenbergci biçimlenişinin sunduğu görsel-işitsel algılama olanakları daha da artacaktır. Gelgelelim, yazılı/basılı kültürün uzun bir tarihsel aşamanın sonucunda topyekûn bir kitlesel "gösteri"ye yol açması gibi, bu eşi benzeri görülmemiş deneyimin içselleştirilmesi de, "insanı kulağın büyülü dünyasından, tarafsız görsel bir dünyaya taşıyacaktır" (McLuhan, 2001: 29). Ne ki, bu bakış açısında McLuhan'ın öngöremediği asıl tehlike, bu görevi üstlenecek aracın (*medium*), teknolojik yetkinlikle eşanlı olarak yetkeci soysuzlaşmasının (aracın, hiç de demokratik temsil ideallerini destekler görünmeyen anti Aydınlanmacı yönelimleri ve ekonomi politik sonuçlarının) sonucunda toplumsal hakikatin tek kurumsal vicdanı olarak cisimleşmesi olacaktı... Kuşkusuz bu kurumsallaşmış/taşlaşmış vicdanın kimi belirgin görünümleri daha yakından irdelenmeyi hak ediyor.

"Savaş Çıkaran Medya"dan
"Özgürlüğün Sınırsız Zorbalığı"na

Ünlü Rus romancı Dostoyevski'nin günümüzden yaklaşık iki asır kadar önce *Ecinniler* isimli kültleşmiş romanında dâhiyane bir öngörüyle yarattığı Şigalev karakteriyle bugünkü medya retoriğinin totaliter ve zorba niteliği arasında büyük bir benzerlik

dikkati çekmektedir: Biri, üst anlatılarla birlikte yok olup gittiği zannedilen tarihsel bir öz yıkıcılığın içinden ışıldayarak yeniden sanal bir varoluş anlamı kazanırken; diğeri, "her yakın cürmün uzaklardaki büyük hisseli ortağı"[1] olarak boy gösteren okyanus aşırı savaş çığırtkanlığının asri zamanlardaki cilalanmış görünümü altında, tıpkı dün olduğu gibi, bugün de sahnededir... Ne diyordu Şigalev? "Sınırsız özgürlükten yola çıkarak sınırsız zorbalığa vardım".[2] Özgürlüğün varlık nedenleri de aynı Şigalevci medya mantığı yüzünden saltık ve mutlak bir gerçeğin (özgürlüğün sınırlarının yalnızca ona *sahip olanlar* tarafından çizilme hakkı olduğu gerçeğinin) kendini zorbaca dayatmasıyla, hemen hemen ortadan kalkmış durumdadır bugün için. Medya, değdiği her şeyi bembeyaz eden, steril, kurumsallaşmış vicdanıyla; süreğen ve evrensel bir vicdan azabı arasındaki gerilmiş hatta mekik dokurken, ebedi huzurun tesisi adına, yargıç kürsüleri yine müstebitlerden kurulu, elde edildiği varsayılan zafer için atılan çığlıklarsa yine katledilen bedenlerin kemik yığınları üzerinde buluyor yankısını. Evrensel barış uğruna kaydedilen dört bin yıllık tarihsel insanlık deneyimi ve "medeniyet" hızla irtifa kaybederken, "efendilerin" değişmez yazgısı, yine gözetleme kulelerine çekilmek oluyor. Kuleden yayılan ışıksa, tarihin arka bahçesine sığınmış mağdurların sırtlarını –ancak– yaslama olanağı bulabildikleri duvarı karartmakla meşgul... Barış hakkında verilen her hüküm, koşullu buyrukların esinlediği güvensizlikle dolu, her tür dirimsel enerjiye düzülen övgü, ancak savaşa tahvil edildiği sürece belli bir anlam kazanan yaşama hakkının çarçabuk "değer"den düşmesiyle sonuçlanıyor. Son yarım yüzyıldır özgürlüğe ilişkin siyasal/toplumsal ütopyaların lirik şarkılarının terennüm edildiği bir uygarlığın "Yeni Dünya"da Bush'ların, Obama'ların elinde mutasyona uğramış biçiminin hortlamış bilinciyle baş başayız yine; vicdanı maddeleştirmiş bir uygarlığın eskimeyen ideallerinin her geçen gün çürümekte olan boyalı yüzüyle... "Oğlunu Yiyen Satürn"ün yüzü bu; Tanrı'nın kalplere asılı suretine içkin kılınmış selamet duygusunun yerini kaotik bir evrene kaptırdığı urlaşmış iradeler çağı-

1. Şair Ece Ayhan'ın o veciz "her uzak cürmün yakınlardaki küçük hisseli ortağı" ifadesinin yağmacı küresel güce göndermeyle ve uluslararası siyasal konjonktüre uyarlanmış bir şekli olarak...

2. Bu ruh halinin eleştirel nitelikli bir okuması için Bkz. Albert Camus, *Başkaldıran İnsan*, Çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, 2000.

nın yüzü. Eğer ortalıkta eğlenceye değer hiçbir şey yoksa, sırf eğlence olsun diye savaş tamtamları çalan bir medyanın en histerik özlemlerinin yüzü. Böyle bir çağda, Hegel'in dediği gibi; "Gerçek, usa doğru yürümüyor" artık; urlaşmış iradelere doğru yürüyor. Gelecek de "başkaları" konusunda cömertlikten yoksunluklarıyla malul, öz yıkıcı süper güçlerin geleceği. Azgın savaşın önüne kattığı mültecilerin, evsiz barksızların, kıstırılmış hayatların bir geleceği yok bu anlamda. Bugün, kimilerinin Roma'sı olmayan bir "İmparatorluk"[3] biçimini aldığını iddia ettikleri yerkürenin ve dolaylı olarak da ABD'nin ve onun sadık müttefiki Britanya'yla birlikte savaş medyasının evrensel barış, insan hakları, demokrasi ve tüm bunların sözcüsü bir uygarlık adına bu acımasız medyatik düzene kattıkları tek şey, özgürlüğün artık her düzeyde, mutlak biçimde güce bağlı bir tanımlama biçimi olduğunun tescilinden ibaret ne yazık ki... Bu sorunlu retorik açısından, sınırsızca özgür olmanın güvencesi, sınırsızca zorba olmakta yatmakta yine. Ekonomik, kültürel ve siyasal anlamda uluslararası sistemin merkezinde olmanın ifade ettiği ayrıcalık da, kıyı değerlerin "lanetsi" seslerini bastıran egoistik simgesinin dışavurumundan başka bir şey değil. Dahası, insani hakikatin şarlatan muktedirin gözünden yeniden inşa edilmiş görüntülerle tanımlanmaya çalışıldığı bir savaşın "kurtarıcı" ama aynı zamanda "yok edici" elinin ağırlığı, hiç kuşkusuz, ardına medyatik retoriğin kurumsal düzeneğini almadan aynı şiddetle inemezdi mağdurun üzerine... Dahası, bu sonuncu durumda artık özgürlüğün yeri doldurulmaz rüyası, borsa dalgalanmalarının yol açtığı kâr-zarar maliyet hesaplarının sayısal koordinatlarına bırakmış durumda yerini. Her tür insanlık dramı, medyatik logosferin bilgi otoyollarını eşitsizlik temelinde düzenleyen pençesinde derhal gülünçleştirilmeye, melodramlara dönüştürülmeye hazır. Ölüm de böylesi bir logosfer içinde artık belirsiz bir tanımlama olduğu ölçüde, pek ürkütücü değil. Ölüme dair tek algılamamız, deyim yerindeyse onun ancak yaşamanın

3. Antonio Negri ve Michael Hardt'ın ortak kaleme aldıkları *İmparatorluk* isimli kitap, her ne kadar emperyalizm sonrası dönemin küresel hegemonik yapılanmasını anlatmak için kullanmayı tercih ettikleri bir kavramsa da, özünde, sınır-ötesi dev şirketlerinin gücü, uluslararası siyasal ve ekonomik organizasyonların anavatanı ve günümüzün elektronik küresel Golyat'ı olarak etkileri tüm gezegeni kuşatmış olan ABD'ye ilişkin de güçlü imalar barındırmaktadır içinde. (Daha fazla bilgi için Bkz. Michael Hardt, Antonio Negri, *İmparatorluk*, 7. Basım, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, 2012).

kaçınılmaz bir yan etkisi olduğu, olabileceği yönünde. Öyle ya, televizyonun tecrit edilmiş ve tecrit edici dünyasının karşısında, kendi anlamca kıstırılmış, daraltılmış dünyamızla nereye kadar özgür hissedebiliriz ki kendimizi!? Ölüm korkusunu bastıran, daha kaynağındayken yok eden eşsiz bir yanılsamayla iç içe, sinir uçlarımızın topyekûn uyuşturulduğu "duygusal bir buzlaşma" hali içinde, yanı başımızdaki hayatların telef oluşu karşısında "hissettiğimiz" soğukkanlı duruşumuzla, mağaza vitrini önlerinde birdenbire nefti-yeşil askeri kıyafetlere karşı uyanan sapkınca sempatimiz ve tüketim iştihamızla izlemekteyiz "uzak" dünyada olup bitenleri... Uzakta olup bittikleri ölçüde, arz ettikleri tehlike dolu anları algımızın kapsama alanı dışında tutarak, genel algıdan kovulmuş seslere dönüştürerek... En ağır yüklerden arındıran duyarsızlığın, bizi beyaz yıldırımıyla tökezlettiği yepyeni bir içsel aydınlanış, bir hafifleme anı mıdır bu? Hiç kuşkusuz böyle bir an'a kilitlenmiş olmalıyız tüm benliğimizle. Aksini düşünmek ne mümkün... Gerçekten de ekranlardaki kansız savaş, akıl evrenimizin suçtan ve sorumluluktan arınmışlığını şiddet yüklü ilkel güdülerimizin doksan derecelik dik açısıyla birleştirirken başka türlü olabilir miydi? Bir de şu var elbet: Uygarlığın kendi kurucu değerlerinin sağlamlığını denemeye niyetlendiği her seferinde bu denemeyi yaparken onu aşındırmadığı tarihsel bir zaman olmuş mudur acaba? Bu "sağlamlık denemesi", hele de savaş dönemlerinde, kitle medyasının görüşleri bu denli bulandırıcı, dikkatleri bu denli dağıtıcı "enformasyon bombardımancılığını" da yanına alarak "küresel bir ahenk" yaratmak adına kararlı adımlarla ilerlerken, tüm küresellik karşıtı siyasal mücadele alanlarını ıssızlaştırmaya bu denli azmetmişken... Bu sonuncu durumda, insanlık için şayet bir ilerleme olacaksa, bu ilerlemenin istikameti, hiç kuşkusuz ünlü İspanyol yazarı Miguel de Unamuno'nun yerinde ifadesiyle, "yaşamın trajik duygusu"nu daha da derinleştirmeye değil; "trajedinin esaslı bir kurgusu"nu yapmaya dönük olacaktır.[4]

4. İlk varoluşçu yazarlardan biri kabul edilen İspanyol edebiyatçı Miguel de Unamuno, ünlü *Sis* isimli romanında yaşamsal varoluşa anlamını veren temel bir ilkeden söz eder: "Yaşamın trajik duygusu". (Bkz. Miguel Unamuno, *Sis*, Çev. Yıldız Ersoy Canpolat, İş bankası Kültür Yayınları, 2011). Kuşkusuz, burada yine bir tersine çevirmeyle, kurumsal medyanın bir tür olay dramaturjisi biçiminde insani dramı kurgusal düzlemde yeniden sahneleyerek, her tür karşıt konumlanışı duygusal, düşünsel ve tepkisel gücünden arındırmayı amaçlayan söylemsel sunum özellikleri kastedilmekte.

Şurası bir gerçek ki, savaşsız bir dünya temennisi, dün olduğu gibi, bugün de "evrensel insanlık idealleri"nin üzerinde cisimleşeceği ütopik bir gelecek tasarımının genel kabul görmüş bir metnine dönüşmeyecek; çünkü savaşın kaçınılmazlığını dengeleyen bedelin karşısında yine savaş var; meşruiyet koşullarının tek taraflı olarak tanımlanarak gerekçelendirildiği, zorbanın, bu hakkı kendinde sınırsızca saklı tutmadıkça özgürlükleri ağzına almadığı ve dahi yok etmedikçe var etmenin sevincinin asla duyulamayacağı yalanına herkesi inandırdığı bir savaş... Ama öne sürülen gerekçe ne olursa olsun, savaşın, içine kapatıldığımız ve özgürlüğümüzün sınırlarının sıvılaştığı bir dünyanın hileli bir oyunu olarak, barışa duyulan özlemin ve bu özleme yapılan vurgunun gücünü artırmaktan öte bir işlevi olmamıştır, olmayacaktır da bundan sonra. Dahası, "yasadışı" bir savaşın sürdürülmesi, "yasadışı" bir özgürlüğün sürdürülmesidir. Böyle bir özgürlüğün "yaratıcı" doğası da, olsa olsa, insanlığın yüzyıllar süren duygu ve düşünce birikiminin seyirlik bir savaş müzesinden başka bir değer inşa etmeyecek oluşudur. Uykunun beyaz gecesinin derinliklerinde, aklın bir kez daha kendi üstüne halkalanışının tertemiz çarşaflarına gömülmüş olarak, hem cellat ve hem de aynı anda kurban oluşumuzun, öldürmenin ve öldürürken ölmenin tüketici hazzını kendimizden başka hiçbir canlıya bırakmayarak, çoktan kimliklerimizin önüne geçmiş olan katıksız bir nesne olma halini bir süpermarket ürününün kod markasını üstümüzde taşır gibi taşıyarak, mantıklı dayanaklar arıyoruz yaşadığımız bu hezeyanlı hayata... Evrensel insanlık dramının had ve hiza hududunda yeniden içeriklendirilişinin "naklen" ve "canlı" izleyicileri olarak... Yeryüzündeki serüveni hakkında çok şey bilen bir türün kendi bildiklerinden bu denli aşağı bir konumda olduğu tarihsel bir evreyi yaşamaya mahkûm olması, eğer bu serüvenin tamamı kötü bir düşten ibaret değilse, kaderin anlamlı bir cilvesi olsa gerektir... Bugün, gerçek olandan daha gerçek bir şey varsa, o da her tür savaşla birlikte, görüntü savaşının da global ekonomik sistemin kaçınılmaz bir sonucu olarak geleceğin satış noktalarına taşınarak pazarlanmasıdır kuşkusuz.

Tüm bu düşüncelerden geriye, yüreğe sokulan cebbar bir hüzün kalıyor... Her tür savaşın medya yüzeyinde yalazlanan görünümü haki bir renk serisi gibi vuruyor içimize; elbette kameraların ölçüsü şiddete ayarlanmış objektiflerine de... Ezcümle, ölü-

mün gölgesi her yerde ve bu gölgeyle birlikte iğdiş edici bir medya retoriği iç içe, uykulu bir su gibi akıp gidiyor hiçbir yaraya tuz bırakmadan...

Medya: Aslı ve Sureti ya da "Benim Cici İmajım!"

Suretin, aslı içinde eriyip ondan daha muteber bir şeye dönüştüğü, hakiki olanın replikası ile bir ve eşdeğer tutulup eş düzeyde tüketilmedikçe pek bir değer taşımadığı yüzey nesneler çağının en son örneği bir buluştu Saddam'ın yakalanış hikâyesi. Buluşun stratejik önemi, bu kez her tür anlamsal katmanın da üzerindeydi üstelik. Olanları, gaddarlığıyla malul muktedirin –Saddam Hüseyin'in– etkili bir operasyonla "etkisiz" bir şekilde ele geçirilişinden hemen sonra "kanlı canlı" ve muhtemelen tüm dünya televizyonlarına aynı anda yansıyan görüntüleri eşliğinde patlatılan "imaj bombası"nın yıkıntıları arasında ağzımız açık izledik nihayet. Ve sorgusuz sualsiz, bir kez daha anladık ki herhangi bir kahramanlığı göze almanın bedeli, eğer belli bir kitlesel imaja yatkın olmaksa; onu tüm etkilerinden arındırarak yok etmenin tek koşulu da, büründüğü büyülü imajlar halesini bir bir dilimleyerek gizlendiği kabuğundan soymakmış... Meğer görünür karizmanın çöküşü, mutlak bir imaj yıkıntısı şeklinde vuku bulduğunda daha da isabetli sonuçlar veriyormuş. Bremer ve Sanchez'in muzaffer basın açıklaması ambiyansı, arkadaki monitörün "çaresizliğin tırmanışını" kesin biçimde tescillemesi bağlamında algılandığında ya da hadise, mütemadiyen "bitlenen bir Saddam" imajının yaydığı bitirici bir ışık altında izlendiğinde, meğer koşut görüntünün sağladığı destek, en ateşli söylevden bile daha vurucuymuş... Kuşkusuz kitle iletişim uzmanları, başta da *spin doctor*'lar için yeni bir şey değil bu. Diğer her şey gibi, uzun zaman belleğe kazınacak mühim bir hadise olmayacaktı muhtemelen; ve maalesef gelecek günler için zengin açılımlar vaat eden bir yorumlama "malzemesi"nden öteye geçmeyecekti. Medya bu olayda nicedir kendisinden beklenen bir görevi de başarmıştı yüzünün akıyla! Yine bu olay bize açıkça gösterdi ki aslında medya için asla imkânsız diye bir görev yoktur. Asıl zorluk, izleyicinin direnç momentlerini heyecan dalgalarıyla dolayımsız biçimde şoke etmekten ibaretti. Ya da mantığın ve muhakemenin aşındırdığı yolu, aşırı heyecanın sismik dalgalarıyla sarsıp, sarmalamak...

Böylesine akilane bir strateji karşısında, artık biz izleyiciler için kaybetmekten korkulan asıl şey, muhakeme gücü ya da soğukkanlı algılama yetisi değil; aksine, sinir uçlarının var olduğu iddia edilen herhangi bir gölge olayı yeterince algılayamama korkusu olsa gerekti. Alışılmış dünyanın alışılmış yüzeyinde, bunun karşılık geldiği şeyse, kaskatı varlığımızın külliyen ve ilelebet yok olup buharlaşması değil, aksine, sonlu varlığımıza giydirilmiş ikinci bir ömrü ifade edercesine, sanallığı ölçüsünde dokunulmaz kılınmış olan ölümsüz imajlarımızdı. Belki de bu yüzden, acımasız bir diktatör ve birçok kitlesel cürmün faili olmuş Saddam'ın yakalanması yanında, sınırı belirsiz kitlelere mal olmuş birinin imgesinin yıkılması da gerekiyordu eşzamanlı olarak. Bu hatırı sayılır operasyonun medya yakasındaki ehemmiyeti, bu açıdan, konuya miyop olmayanlar için bildik bir müzikhol numarasından öteye geçemese de, ortalama izleyici için acayip çarpıcı anlamlar barındırıyordu içinde. Rıza ve imaj imalatçısı medyanın, sonunda yine aynı fütursuzlukla imaj yıkıcı bir kudret ve azametle donatılmış olduğu hakikatiyle yüzleşmek hiç de şaşırtıcı değildi doğrusu. Haberin görüntüye eşlik eden söylemsel unsurları incelendiğinde de durum aynıydı: Saddam'ın gizlendiği yerden sık sık bir "delik" diye söz edilişi, zaman zaman kovalayanın "avcı", kaçanınsa bir "av" hayvanı gibi tahayyül edilişiyle, faili, hayvani ve ilkel bir varoluşa indirgeyen uzamış saç ve sakallarıyla, pasaklı görünüşü ve yüzündeki çizikler üzerinden görüntünün gizli diliyle elde edilen türlü anlamlar yardımıyla ürkütücü ve barbar bir kişiliğin mutlak tasvirlerine varışı, bir zamanlar Bağdat caddelerini süsleyen görkemli Saddam anıtlarının, paralel kurgulamayla "delik"ten çıkarılmış "öteki Saddam" görüntüsünün üzerine bindirilmesiyle oluşan karşıt kutuplu manzaralar vs... Kuşkusuz, efsunlu bir imajın yarattığı ikna gücünün diğer ucunda salınan, onu dengeleyen kaçınılmaz hakikatin tahammül edilmez şiddeti oluyordu her zaman. Biri varsa, diğeri de var olmak zorundaydı yani. Tıpkı gece ve gündüz, siyahla beyaz gibi. İşte, bizler sanal olanla gerçek olanın bu karşılıklı bağımlılığından doğan oedipal çocuğun çığlığını bastırmak gayretiyle, biraz da oyunun hâlâ devam ettiği sahneyi son ana kadar terk etmeme işgüzarlığı ve titizliğiyle, belleğimizde asılı kalmış bu dudak uçuklatıcı gösterinin aynı zamanda ıstırap verici yüzüyle karşılaşmış olmakla, o sırada gezegenin tüm noktalarında aynı görsel ileti bombardımanına maruz kalmış olan

hem-türlerimizle gerçek zamanlı, ilahi bir bütünleşme ve aydınlanış anını yaşamış olmanın eşsiz kıvancını duyduk böylelikle. Kuşkusuz bu olayda ölümcül bir yanlışı düzeltme gayreti içinde olma halleri de hiçe sayılmamalıydı büsbütün. Ve şair Edgar Allan Poe'nun dediği gibi, kuşkusuz "bir yanlışı düzeltene bunun bedeli ödetildiğinde, o yanlış [gerçekten] düzeltilmiş sayılmaz"dı (Poe, 2003:13). Ama şu da vardı ki, burada, ölümcül yanlışı düzeltmek için kolları sıvayanların, o ölümcül yanlışın; yani "Kahraman Saddam" imajının yaratılmasına doğrudan katkısı bulunanlar olarak bu yanlışı düzeltmeye niyetlenmiş olmak ve bunu başarmakla övünmeye kalkışmaları ne derece masumane bir davranış olabilirdi? Kahramanın kendi imajıyla imtihanında, her tür kural dışı vuruşa izin verildiğini gösterdi bu olay bize; imajıyla var olanın yine imajıyla birlikte yok olup gideceğini... Olduğundan başka türlü bir şey olma arzusunun saklı kalmış bedelinin er geç ödetildiği bir serüven, terörize edilmiş imajla öz yıkıcılığın sınırları arasında gezinen manidar bir kamera hareketiyle son bulmak zorundaydı nitekim. Yönlendirilmiş görüntünün hükümranlığı öylesine mutlaktı ki bir tek kişiliğin etrafında on yıllar boyunca sabırla örülmüş bir rivayetin sihri, en ala bir duruşun pozculuğu ile bir anda yerle bir edilecek güçteydi. Vaktiyle Adnan Menderes'in sorgulanması sırasında, sürekli masa altında çaresizlikle kıvranan ayaklara yapılan *zoom*'ların da bu anlamda hatırı sayılır bir izleyici manipülasyonuna katkıda bulunmuş olduğu anımsanabilir burada. Korku ve çaresizliğe eklemlenmiş bir varoluşun trajik sonunun teşhire dayalı, devasa küresel bir medya ağıyla paylaşmak suretiyle sunulmasının da, korkuyu yaşayanın psikolojik ve sosyolojik açıdan tükenmişliğinin ısrarla yansıtılmak istenmesiyle bir ilgisi vardı muhtemelen: "Benim Cici Silahım"la başlayan ve sonrasında vandalist bir üslupla yoldan çıkan, gayet uzun sürmüş bir felaketin kallavi, "cici" bir imajla noktalanmasıyla...

*Medyatik Logosfer*i Yeniden Düşünmek

Tüm bu irdelenmeye çalışılan medya manzaralarından sonra, şimdi yeniden McLuhancı Medya Galaksisi'ne doğru yumuşak bir iniş yapalım ve gerçekte olanla, olması gereken arasındaki farkları, medya ve onun kurumsal vicdanı temelinde –ve elbette kuramsal çerçevede– değerlendirmeye çalışalım. Bu, aynı za-

manda Gutenberg Galaksisi'nin günümüz güncelliği bağlamında bir yeniden okuması ve buna paralel olarak da küresel medyaya ilişkin genel bir değerlendirme niteliği taşıyacaktır ister istemez. Günümüzden yaklaşık yarım yüzyıl önce, Kanadalı iletişim bilimci profesör Marshall McLuhan'ın görüşleriyle taçlanan medya galaksisi, küresel düzeyde fanatik bir uzmanlığın açığa vurduğu inanılmaz gürültüyle, hakikat ile vicdan arasındaki oransal bağı değiştiren önermeleriyle, "anlık bir tanrısallığa" yataklık eden siber uydularıyla, yepyeni bir kurumsal vicdan yaratmış bulunuyor bugün. Ama hep söylenegeldiği gibi, kurumların bir tarihleri, bir geçmişleri ve bir gelecekleri olsa da, asla bir vicdanları yoktur. Bu yeni kurumsal vicdanın organik bütünsellikten anladığı şey ise, Chardin'in "noosfer" adını verdiği bir kavramla ifade ettiği biçimiyle, küresel yaşantının gelecekteki belirsiz varsayımlara dayalı olduğu bir uzlaşmanın teknolojik bir beyin salatası içinden kendini tanımlayışıydı. Televizyon karşısında izleyicinin boydan boya bir ekrana dönüşmesi, gerçeğin birer tezahürü olan imgelerin standart zeminine odaklanarak heykelsi, edilgen ve tüketimci bir duruş edinmesi, bir zamanların tipografik insanının kitap sayfalarına müptela olmuş parmaklarından daha "dokunaklı" çizgilere sahipti. Küresel ve toplumsal deneyimin kuşaktan kuşağa kodlar biçiminde aktarımı, hiçbir görsel unsur içermeyen ve tamamıyla söz merkezli bir betimleme stratejisinin dışına taşan bir yüzeysellikler alanıydı. Bu alan içinde biriken söz, Gutenberg'den epey zaman sonra bile, basılı bir kitap sayfası üzerinde ikonik öğrenmenin kâr hanesinde cisimleşiyordu. Gutenberg çağı sonrası ortaya çıkan teknolojik gelişimin kazancı, bu anlamda, insani varlığın eylem yoluyla kültürel ekolojiye dahil edilmesi değil, "gözün hızlanmasıydı" sadece. Yine bu anlamda, Gutenberg insanı için dokunsal dünyanın sınırlarının bittiği yerde "derinlerdeki dünya"nın akustik düzeni içinde yankılanan görsel bir başka dünya başlıyordu. Hız, işte bu görsel dünyaya dayanıyordu. Yatay bir şekilde sıralanmış harfler bile "içsel telaffuzun" boyunduruğunda dikey bir görünüm kazanarak anlamsal açıdan yeniden var oluyordu. Daha da ilginç olanı, her tür işitsel ve görsel kod aktarımının teknik açıdan "iletişim araçları adını verdiğimiz çeşitli uzaysal biçimlerle ileri ya da geri alınabilmesi"ydi (McLuhan, 2001: 67). McLuhan, yazılı/basılı sözün Gutenberg sonrası bu yeni görünümlerine yaşamsal bir rol atfediyordu. Fonetik alfabe, hızlandırılmış

anlamların medyatik süreçlerinde yeniden içeriklendirilmekteydi. Dahası, toplumsal bir karakter taşıyan dilin görsel kodlara dönüştürülmesinin ardında, uygarlığın yeni bir icadı; "okuryazarlık deneyiminin kültürel düzlemde elektronik olarak yeniden yaratılması" yatıyordu (McLuhan, 2001: 68). McLuhan'ın iyimserliği, bir anlamda, elektroniğin gelişimindeki bu kültürel mucizeydi. Ne var ki aynı elektronik mucize, içerik bakımından, *fazlalıktan* kaçınmayı bilmiyordu. Kendisinden sonra gelen Baudrillard'ın enformasyon tipisi ve daha öncesinde Norbert Wiener'ın antropi adını verdiği bir fazlalık durumuydu bu. Yani, mesajın anlamsal boyuttaki yoğunluğunun alıcı tarafından zihinsel bir tavır geliştirmeyi mümkün kılmayacak denli olasılıklara, varsayımlara bağlı oluşu... McLuhan, daha şimdiden mutlak biçimde zaferini ilan ettiği kendi elektronik mucizesinin gelecekte yol açacağı anlam kovalamacasını küresel köyün tüm sınır boylarına yaymakla, kabilesel toplumun dar ve donuklaşmış sembollerinden, Gutenberg gökadasının gecikmiş ufkuna doğru dümen kırmış oluyordu. Bu göz alıcı buluş, bir başka anlamda, reşit taşının deşifre edilmesi serüvenini, elektronik mucizenin yardımıyla asri zamanların retorik biçimleri içinde yeniden canlandırmaktan ibaretti. Ama bir tek farkla: artık her tür simgesel anlatım, kişisel ya da toplumsal olsun, insanlar için "militan bir kültürel özümleyici ya da dönüştürücü" değil (McLuhan, 2001: 73), göçebe ve uzak çağrışımlarla yüklü isterik bir dans; dilsiz, sinemasal bir temsildi. Bu bakımdan, hipnozla gelen, uyuşmuş duyuların, bölünmüş egoya hortlaksı bir görünüm kattığı yerde canlanan *homo communicant*tan başkası değildi.

Yeni *Kabilesel* İnsan

McLuhan'ın yeni "kabilesel" insanı, yüzü bir maske gibi alçılanmış bu adam, düşünürün, sonradan türevini alacağı milyonlarca izleyici/dinleyici monadından yalnızca birisiydi. Bir başka deyişle, o kabilesel olmaktan kurtulabilmiş, ama *mimetik* olana yakalanmış biriydi. Ontolojik bilincindeki eksilmeyle eşzamanlı olarak, küresel birliğe dahil olmuş yönüyle öne çıkıyordu. O, bireysel deneyimin geriliğinde, düşünsel bir zenginlik kaybının ortaya çıkışıydı. McLuhan, bu adamı kendi elektronik mucizesini harekete geçiren mekanizmanın merkezi yapacaktı. O, aynı za-

manda evrensel, görsel mimesis'ti ve okuryazarlığın önlenemez yükselişinde ve çöküşünde kaçınılmaz bir durağı simgeliyordu. Eğer açık seçik bir görme kuramından söz edilebilirse, onun dünyası *görmenin dünyası*ydı. Aynı kabilesel insan, elektronik çağın tarihsel bir çıktısı olarak da "işitsel-dokunsal bir kalıptan yeni çıkmış bir görsel dünyanın temel notası"ydı (McLuhan, 2001: 85). Küresel köyün yeni kabilesel insanı, düşünsel "toptancılığın birleşik alanı" (McLuhan, 2001: 92) olarak kültürel ve duyuşsal birörnekliğin kutsal anıtını yeniden dikecekti. McLuhan'ın insanı, aynı zamanda bu kutsalın içinde daha da kutsanmış iletişimsel bir mabedin yılmaz bekçisi olarak boy gösteriyordu. O, kutsalın üzerinde değil, bizzat onun içindeydi, iletişimsel mit ve bu mite aracılık eden klişeler toplamı, sıradan ve yaygın oldukları ölçüde kutsaldı; çünkü kutsallık, yaygın ve sıradan olanın şiddetine tahammül edebilme gücüdür. Küresel köy, kapalı uzayın sırf ahlaksal bir temele dayanan iletişimselliği içinde kutsaldı; bu yönüyle de Gutenberg galaksisi, kutsaldan uzaklaşmaya heveslenen okuyucuyu yeniden kutsalın içine hapseden siber uyduların etrafında gezindiği bir gözetleme stratejisinin optik bir yeniden-düzenlenişiydi. Yerleşik insanın zihinsel göçebeliğine karşılık, göçebe ruhların yerleşik evren algılamaları bu optik koşullanmanın bir sonucu olarak, tüm dünyayı tüm kültürel koşullarda aynı anda yaşamanın aracını keşfetmiş olan Joyce gibi (McLuhan, 2001: 109), bu yeni küresel teknotronik çağın insanı da, siber âlemin her noktasında aynı anda var olmak ve algılanmak gibi çılgınca bir isteğe kapılmıştı. Aynı anda hem tanrısallığa karışmanın hem de öz varlığı kaybetmemenin arasında yaşanan gerilimde, elindeki tek araç ise *collideorscop*[5] kavramında ifadesini buluyordu. Buna göre "*deor*, vahşi, sözel ya da kutsal; *scope* ise görsel veya dindışı ve uygar olan"dı (McLuhan, 2001: 110). McLuhan, bir zamanlar tıpkı Romalı Saint Augustin'in tasarladığı Tanrı ve İnsan Sitesi'ne benzer biçimde, geleceğin iletişim toplumunun bu ikilik arasındaki gerilimi simgeleyen medya galaksisinde şekilleneceğini biliyor muydu acaba? Yoksa: "Bir kültürün ya da anadilin bir kader olarak benimsenmesi ne kadar yanlış bir eğilimse, gelece-

5. Sözlü kültür döneminden yazılı kültür dönemine geçişi simgeleyen bu kavram, McLuhan tarafından birbirine karşıt her iki duyarlılığın neden olduğu zihinsel bulanıklığı ifade etmek için tercih edilir ve yaklaşık bir tercümeyle "vahşi uygarlık ya da kutsal dindışılık" gibi bir anlama gelir.

ğin medyatik galaksisi içinde yeşerecek empatik bilincin kendisi de, bu hapishanelerden kurtuluş için şarttı" (McLuhan, 2001: 110) diye yazarken, tastamam böyle bir şeyi mi kastetmişti? Ne var ki McLuhancı argümanın açığa vurmakta gözden kaçırdığı asıl şey, dil ve kültür hapishanelerinin her zaman var olacağı, ama aslolanın, bu hapishanelerin uzamsal sınırlarının dışında da yine daha büyük hapishanelerden başka bir yerin olmadığıydı. Çünkü hapishanelerin dışı, en az içi kadar güven telkin etmeyen dehşetengiz bir belirsizlikle kaplıydı. Çünkü simgesel anlamların *heryerdeliği*, bir başka açıdan anlam-dışılığın gövdesel çırpınışıydı. Üstelik bu kez dışarısı, içerisinden daha genişti. Fazla aydınlık ama sırf bu yüzden fazlaca karanlıktı. Bu anlamda, bilginin görsel düzenlenişi de hiçbir biçimde ontolojik güvensizlik probleminin aşılmasında işe yarar nitelikte bir çözüm sağlamıyordu. Çünkü aydınlığa giden yol, "karanlığın yüreği"nden geçiyordu. Deneyimlenebilir uzayı ve yaşanabilir uzamı son noktasına kadar türdeş kılan bu elektronik keşif, siber âlemin her açıdan kutsanışıyla son bulmak zorundaydı. Nitekim bu yeni aydınlanış arifesinde, Tanrı'nın gözü, artık optik cihazların kurulu bir saat gibi işleyen gözleriyle eşdeğerdeydi...

Tipografik Aydınlıktan "Elektronik Mabed"e

Ne olursa olsun, estezik bir dünyayı algılamak da, bilincin soyut çağrışımları üzerinde "havalanmak"tı. Medya galaksisi, bu fazlaca havalandırılmış düşler barınağı, imgesel sahnelemeyi antikçağların elyazmalarından ayıran bir uçurumdu da öte yandan. Temsil aldatmacası da, bedensel uzuvların katılımını gerektiren, ama asla zihinsel bir aktiviteyi gerektirmeyen fiziksel bir egzersizdi. Kurumsal vicdanın homojen çeşnisi, deyim yerindeyse, tipografik çağın tüm coşkusunu çelikten yapılmış anların vızıltısına indirgemişti. "Konuşan", artık sofistike bir dünyanın geleneksel/kültürel zenginliği adına "mezmurları seslendiren dudaklar" değil, (McLuhan, 2001: 131); "modern telefon kulübelerinin" denizaşırı kıtaları birbirine bağlayan kablo hatlarındaki zemin gürültüsüydü. Bu, modern olanın yükselişi, varoluşun kitlesel sevinciydi. Eylem, çok derinlikli jestler ve zihinsel algılamanın rasyonel süreçleri, küresel avareliğin cümle kuruluşlarından tamamıyla dışlanmıştı. Kurumsal medya vicdanı, çok yönlü ticari zihniyetle

damgalanmış olarak, sözel yönden yetke sahibi bir anlayışın seyirlik, görsel anlatısına dönüşmüştü. McLuhancı medya galaksisi, her şeyden önce, küresel bir istikrar talebi olarak, her türden alternatif siyasal söylem ve hitabeti kendi logosferinden dışlamıştı. Öyleyse yeni insanlığın İncil'i, duyular arası etkileşimin kilden zeminine yazılacaktı... Medyatik logosferden daha öteye bakma düşüncesi, bu yumuşak zemin içinde betonlaşmayı isteme düşüncesi; ışığın içinde bir küf olarak donmayı göze alma düşüncesiydi aynı zamanda. Küresel üretim bandına dahil olma becerisi de, yine bu anlamda, kitlesel hipnozun kökleşmesi ve "plastik bir organizma olarak" imgesele dönüştü (McLuhan, 2001: 180). Her düzeyde, imgeselden arınmak, kolektif bilince ütopyan bakış açıları aracılığıyla yeniden hayat kazandırdığı –bir başka anlamda da öldürdüğü– geniş çaplı bir otomasyon sisteminin bağrında yatıyordu. İmgeselden arınmak, bu anlamda, yeni çağın İncil'inin mukaddem cümlesiydi. McLuhan, modern zamanların irrasyonel ayinlerini daha da bulandıran imgelerin denetimini, görsel elektronik devrimin dolaysız yıkıcılığıyla dengelemeyi öneriyordu. Bu, kısaca küresel ayinsel canlanışın bir başka düzlemdeki sofistikasyonu, duygusal gezegenin kendi yörüngesinden saptırılmasıydı. McLuhan'ın görsel galaksisi için ortak bir yasa arayışı, sonunda onu "elektrik alanının sözel niteliğinin farkına varılması" (McLuhan, 2001: 195) fikrine götürecekti. Ne var ki ayinsel kalıpların bu yeni küresel yasayla dengelenişi, aslında siyasal kültürel çoğulculuk söyleminin de görünen ilk yüzeysel formülüydü: "Uygulamalı (görsel) bilginin tüketici cenneti" (McLuhan, 2001: 207). Bu, aynı zamanda McLuhancı iletişim kültünün ilk azamet vizyonuydu da. İletişimin "arayüzü", bu yapay cennet formülünün fonetik rezonansı içine gizlenmişti. Artık bundan böyle küresel dünyanın rotası, çatışan söylemlerin uyuşmazlığına değil; tam aksine, anlıksal buluşmaların fantastik koordinatlarına ayarlanmıştı. Karnavalesk bir coşku içinde kök salan bu tinsel bağımlılık salgını, yirminci yüzyıl başlarında Paul Valéry'nin sözünü ettiği "tinsel kriz"le damgalanmış modern bir uygarlığın devasa boyutlardaki gezegenin tüm enlem ve boylamlarına sığdırılan içeriklerinin dijital görünümüydü. Gerçekliğin temsili, aynı anda gezegenin her noktasına ışık saçan küresel teknoloji devinin "ağzındaki dünya"ydı bu anlamda (McLuhan, 2001: 210). Nasıl ki televizyon özelinde Joyce'un sözünü ettiği elektrik/teknolojik mucize, mutlu tipogra-

fik dönemlere karşı "hafif süvari birliğinin hücumu" (McLuhan, 2001: 213) biçiminde tezahür etmişse; kartezyen çağın tüm sinir sisteminin gelişimine kısa devre yaptırmış sentetik imgelerinin sınır tanımayan dolaşımı da, yaşamsal varoluşun tüm kesinliğinin "göklerin kıyısına fırlatılması"nı simgeliyordu (McLuhan, 2001:221). Araştıran, çözümleyen aklın diyalektik görünümlü hareketliliği bitmişti artık; bunun yerine, artık yeni küresel mabedin varlığına karşı ortak farkındalığın ve sorumluluğun "gözetleme deliği" içinde filizlenen bilgi teknolojilerinin nicel egemenliği başlamıştı. Nicel enformasyonun kışkırtıcı güvensizliğinde ifadesini bulan kurumsal medyatik vicdan, varoluşsal gerçekliği kitlesel ölçekli teknolojinin ruhuna kopyalamıştı! Hakikatin gösterişli görsel törenlerle kitlesel ve sonrasında küresel düzeyde "iç edilişi", daha üst bir toplumsallaşma ve bütünleşme eğiliminin de ön şartlarından biriydi. Bu eğilimin ardında gizlenen şeyse, McLuhan'ın deyimiyle, "iktidara ve üst düzey yönetim eylemine giden yol"u açmaktı (McLuhan, 2001: 227). Yeni küresel iktidarın yolu, gezegensel imge akışlarının denetimini her şeyin üstünde tutan düzenleyici ve koruyucu bir vizyona arka çıkılmasından geçiyordu. Nasıl ki "tipografi, dili (aynı zamanda imge tasarımcılığını da) bir algı ve keşif aracından, taşınabilir bir metaya dönüştürme eğilimi"ni öne çıkarmakla övünmüşse (McLuhan, 2001: 227), yeni doğan bu elektrik sistem ve onun içinde barındırdığı gizli iktidar biçimlerinin avantajları da, dilin *redundant* (tekrara dayalı anlam yoksulluğu) özelliklerinin yardımıyla hipnoza varmayı mutlak hakikatlerin sınırlayıcı tüm bağlarından kurtulmak biçiminde açıklanabilecek başat eğilimi yüzünden yüceltilmek zorundaydı. McLuhan'ın özgürleştirici matbaadan, herkesi kendi varoluşsal yaşam çizgileri içinde denetleyen elektronik devrimin türdeşleştirici özelliklerini birbirinden ayrıştırmak için kullandığı argümanları, aynı belirsiz ve belirsiz olduğu ölçüde de etkili iktidar süreçlerinin baskıcı paradigmatik modellerine ilişkin asla kötümser düşünceler beslemiyordu. Çünkü ona göre, bu türdeşleştirici eğilimin temel özelliği, "zihinsel tarzların yapay ayrımına" son veren (McLuhan, 2001: 235) komünal zenginliğin bir ölçüsüydü. Bu, elektronik rönesansın geri kalmış kültürleri ısıtan aydınlığı; bölünmüş zihinleri birleştiren bilgi tekellerinin bölüştükleri siyasal erki "melez bir gezegen"e egemen kılma girişimiydi. Bu erk, aynı anda hem zamanı hem de mekânı örgütle-

me düşüncesine dayanıyordu. Nitekim McLuhan'ın önceli Harold Innis'in de savunduğu gibi, mekâna bağlı iletişimin temel işlevi, düşünsel merkezileşmeyi sağlayacak olmasıydı. Erkin zamansal ve mekânsal düzlemde yapılandırılması, bir yandan mutlak erkin insanoğlunun etkinliğinin geleceği lehine sağlamlaştırılması anlamı taşırken; öte yandan, paylaşılan bu yeni zaman ve mekânda birikecek radikal algılama farklılıklarının da birleştirici kodlar yardımıyla aşılması anlamına geliyordu. Harold Innis, mutlak siyasal erkin temelini oluşturan zamansal ve mekânsal etkileşim birliğini, gezegenin tarihsel belleğini destekleyecek bir gelişme olarak görüyordu. Ona göre böyle bir birliğin açığa vurduğu ilk veri, farklı toplumsal gruplar arasındaki mesafenin aşılmasıydı. Innis'in mutlak siyasal erk yararına mekâna bağlı iletişimin merkezileştirici etkisiyle, zamana bağlı iletişimin gezegenin tarihsel belleğini destekleyici gücü arasında kıydığı bu anlamlı nikâh, kısa süre sonra McLuhancı küresel köy tezinin de kuramsal altyapısını oluşturacaktı...

Sonuç olarak, McLuhan'ın tarihsel girişimi, miladi doğuşunu matbaanın icadıyla birlikte yaşayan ve sonrasında gitgide hızlanarak küresel ölçekte yaygınlaşan kitle iletişim araçları söylencesini ve bu söylencenin pratik alanda yol açtığı "kapalı" sistemleri, bir anlamda yeniden yorumlayarak "açmak"tan ibaretti. Ünlü "araç/mesaj" diyalektiği de, medya içeriklerinin, temsil ettikleri toplumsal dünya gerçekliğinin dışına çıkarak, kişi-dışı, bağımsız bir ses düzeni biçiminde dile gelişlerini; ya da Baudrillard'ın deyimiyle, yine aynı yoğun enformasyon akışlarının yarattığı kapalı sistemlerin doğal bir sonucu olarak, gitgide medyaların birbirlerinin içeriği haline gelişlerini, başka bir deyişle, en uç noktada "benzer kılınmışlığın şiddeti"ni simgeliyordu. Bu anlamda ekran, artık *öteki*ni ayrıştırmanın ve idealize etmenin merkezi ekseni, *ikizlik teması*nın yabancılaştırılmış ortamıdır. Herkesin yalnızca kendi görüntüsüne mahkûm edildiği, hedef olarak kendine nişan aldığı ve kültürel açıdan her yüzün ve zihnin estetik cerrahisini gerekli kılan iletişimsel bir benzerleştirme ayinine davet edildiği sanal bir dünyanın radikalleştirilmiş semptomudur. Baudrillard'ın yabancılaşmadan anladığı da budur; yani aynı iletişimsel ayinin, kurgusal sahnenin bittiği yerde, bütünüyle sınırsız bir uzamda, ekran dışında devam ettirilmesi... Şu halde, sahnede olan da, artık düşünen ve hisseden bir özne, doğal *subjekticus* değil, sanal,

medyatik bir evrenin otistik varlığıdır. Böyle bir otizmin yaygın ve doğal sonucu, bir nesne gibi hareketsiz kalabilme yeteneği, "bir televizyon gösterisinin içinde donmuş bir görüntü olarak kalabilme" becerisidir (Baudrillard, 2001:51). Dahası, Baudrillardcı bakışı daha da öteye taşırarak söylersek, bugün yitirilen hakikat duygusunun yerini, artık merkeziyetçi güçler tarafından kodlanmış ölümsüz imgelerin dolaşımı almış bulunmaktadır. Ayrıca, bu simgesel ölümsüzlük çağrısına kulak tıkayan ve irrasyonel eğilimleriyle öne çıkan bir insan türünün varlığı, Gutenberg çağındaki öneminden de hiçbir şey kaybetmemiş olarak ve tüm karşı koyuşlarını dayandırdığı bu eşsiz çağın geç dönem bir artığı olarak hâlâ dimdik ayaktadır. "Parçalanmış, görsel, yassı bir dünyada tam ve bütün olma" (McLuhan, 2001: 299) özlemiyle yanıp tutuşan bu insanın geleceği, kurumsal medya vicdanının asla kuşatamayacağı bir uzaklıkta durmakta bugün. Çünkü her şeyden önce, bu insan tipinin aradığı zihinsel tatminin ölçüsü, söz merkezli bir dünyanın uzamsal sınırlarının teknik bir araç dolayımıyla görsel düzeyde daha da genişletilmesinde değil; tam aksine, hakikat düşüncesine ilişkin yapılacak sezgisel kazının bilgisel açıdan derinleştirilmesinde yatmakta. Bu tip, Baudrillardcı bir deyimle ifade edersek, "kendi kültürel ırkının yalnızlığı" içinde daha da yalnızlaşmış ve içine doğduğu dünyaya ilişkin anlamsal susuzluğunu gidereceği kaynağın günden güne gözleri önünde kuruduğunu gören tipografik insanın ta kendisidir. O, McLuhan'ın da deyişiyle, aynı zamanda "marjinal insan, çevresi olmayan bir merkez, tamamlanmış bir bağımsız tip"tir (McLuhan, 2001:299). Aynı tip, görsel teknolojilerin yaydığı yüzeysel iletileri okumakta son derece beceriksizdir; çünkü daha üst düzeyde örgütlenmiş bir zihinsel kategori, daha alt bir örgütlenme düzeyine sahip iletilerle istenilen düzlemde buluşamaz. En azından, onların *üzerinde* yer alsa bile, *yanlarında* yer alamaz. Bu açıdan, yeni teknolojilerin ideal tezahürleri, her bakımdan, tipografik insanın "geri akıntıları" olmak zorundadır. Çünkü McLuhan'ın da deyimiyle; o, "sahnenin bireysel zihin duruşlarından temizlendiği" bir çağın (McLuhan, 2001: 341); on yedinci yüzyılın insanıdır bir anlamda. Hal böyle olunca, tipografik dönemle görsel medya galaksisi arasına sıkışıp kalmış bu insanın yazgısı hakkında bugün için fazladan ne söylenebilir? Kapitalist sistemin dedesi Adam Smith'in günümüzden yaklaşık bir buçuk asır öncesinin yeniden şekillenmeye başlayan

entelektüeli hakkında dile getirdiği öngörülerin –gelecek zamanın kipiyle yeniden kurgulanmasıyla–, bugünün "malumatfuruş" medya entelektüeline ilişkin sunduğu "vahşi" gerçeklik çerçevesiyle yetinebiliriz belki de. "Entelektüel", diyordu Smith, "artık bireysel algıyı ve hükmü yönlendirmeyecek, bunun yerine, kolektif insanın kitlesel bilinçdışını keşfedecek ve onunla iletişim kuracaktır. Entelektüel, daha önce olmadığı şekilde, keşiflerini ticari bir pazarda uygunsuzca gezdiren ilkel bir bilici, bir *vates* ya da bir kahraman rolüne soyunacaktır. (...) Vizyonu kabilesel ve kolektif, ifadesi özel ve pazarlanabilir olacaktır" (Aktaran McLuhan, 2001: 375). Fazla söze gerek yok; türlü insanlık hallerinin evrensel vicdanı olarak entelektüelin medya galaksisi içinden çekilmiş en muteber fotoğrafı budur...

Kaynakça

Baudrillard, J. (2001), *Tam Ekran*, Çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları.
Camus, A. (2000), *Başkaldırı*nı *İnsan*, Çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları.
Hardt, M. & Negri, A. (2012), *İmparatorluk*, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları.
McLuhan, M. (2001), *Gutenberg Galaksisi*, Çev. Gül Çağalı Güven, Yapı Kredi Yayınları.
Poe, E. A. (2003), "Amontillado Fıçısı", Der. ve Çev. Haluk Erdemol, *Öç Öyküleri*, Bordo Siyah Yayınları.
Unamuno, M. (2011), *Sis*, Çev. Yıldız Ersoy Canpolat, İş Bankası Kültür Yayınları.

"Beğeni Yargıcı" *Bourdieu*

Meşruiyetçi sosyolog ayaktakımının âmâ olduğunu zanneder, çünkü kendi kulaklarının sağır olduğundan habersizdir; onların suskunluğu üstüne yaktığı ağıt da, aslında kendi zavallılığının teyidinden başka bir şey değildir.

Claude Grignon

Pierre Bourdieu, popüler kültür olgusunu beğeni yargısının toplumsal eleştirisi bağlamında çözümleyerek kültürel alanın bireylerin yaşam tarzları ve pratiklerini sınıflandırıcı ve ayrıştırıcı ideolojik boyutu üzerinde durur. Buna göre, popüler haz, en basit deyimle, birleştirici değil, *ayrıştırıcı*dır. Bireylere birtakım yatkınlıklar, alışkanlıklar ve kalıcı eğilimler aşılamak suretiyle onları egemen kültürel sisteme bağlar. Bourdieu, popüler

kültür aracılığıyla, toplumsal sınıfların kültürel pratikler üzerinden inşa edildiği bir ideolojik etkileme sürecinin altını çizer. Ona göre, "bedene dönüşmüş bir toplumsallık" anlamına gelen habitus, egemen kültürel sistemin gizil ideolojik kanalıdır. Genel olarak "alan"ı, sadece anlamsal ilişkilerin kurulduğu bir yer olarak değil, aynı zamanda güç ilişkileri ve toplumsal mücadelelerin gerçekleştiği bir "değişim" yeri olarak tasavvur eden Bourdieu, kültürel alanın kendisini de aynı sınıfsal iktidar çatışmalarının sahnelendiği bu ayrıştırıcı zeminden farklı bir şey olarak düşünmez. Bourdieu'nün popüler kültür nosyonuna yaklaşımının ayırt edici niteliğini açığa vuran ilk şey, eğer kültürel üretim alanlarının gerçek bir mistifikasyon aracı olarak işlediğini ortaya koyması ise; ikincisi, aynı mistifikasyonun, toplumsal faillerin beğeni yargıları ve habitus'ları üzerinden bir dizi tahakküm, "sınıflama" ve "simgesel güç" ilişkileri üretmesi ve bu ilişkilerin sonradan "simgeler metalar ekonomisi"nin uzlaştırıcı mantığını meşrulaştırmaya hizmet etmesidir. Bu yüzdendir ki popüler kültür kavramı Bourdieu toplumbiliminin karakteristik yapısı içinde, yani salt klasik anlamında kültürel ürünler ve hazların yapılması, dağıtılması ve tüketilmesi esnasında ortaya çıkan tahakküm ve tabi kılınmışlık ilişkileri çerçevesinde değil, bu iki temel kavramı da içeren daha geniş bir terminoloji bağlamında değerlendirilir. Başka bir deyişle, Bourdieu, kültürel alanın kendisini, en yalın biçimde, "bedene dönüşmüş toplumsallık" şeklinde tanımlanabilecek olan ve özünde bireyin kendi maddi yaşam koşullarıyla kültürel öz varlığı arasındaki dolaysız bağıntıyı açığa vuran kimliğe, tüketim pratiklerine, kültürel alışkanlıklar ve beğeni yargılarına ilişkin ayırt edici ve tanımlayıcı bir kategori oluşturan "habitus"u sınıfsal yeniden üretimin ideolojik temeli sayan görüşüyle oldukça geniş bir düzlemde tartışmaya açar. Düşünür, toplumsal alandaki failler arasında bir "beğeniler ayrımı" ve "sınıflaması"na aracılık eden kültürel pratikleri genel olarak, anlam için verilen toplumsal mücadeleyle birlikte neoliberal söylemin estetik arka planı içinde değerlendirmeye alır. Dolayısıyla, daha başından, eleştirel sorgulama alanını kültürel pratiğin sınıf temelli özellikleri ile söz konusu pratiğin gerçekleştiği alanı, içerdiği ideolojik bakış açıları, ön kabuller ve alışkanlıklar –Bourdieucü bir deyimle söylersek, "yatkınlıklar" ve "elverişlilikler"– çerçevesinde belirlemiş olur. Bu bağlamda kaleme aldığı *La Dis-*

tinction: Critique Sociale du Jugement (Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi) adlı 1979 tarihli ünlü çalışması da, beğeni yargısının kültürel sermaye ile olan dolaysız ilişkisine; başka bir deyişle, kalıtsal sermaye ile kültürel sermaye arasındaki temel "ayrım"lara işaret eder. Elbette söz konusu bu ayrımlar, bireyin kültürel/toplumsal bir varlık olarak yaşama alanının doğal sınırlarını belirleyen kültürel ve toplumsal habitat'tan büsbütün yalıtılamaz. Bu yüzdendir ki Bourdieu'nün, gerek beğeni yargısının oluşumu ve sınıflandırılması –"sınıflandırılmış" ve aynı zamanda "sınıflandıran" bir eğilim– gerek tüketim pratikleri, yaşam tarzları ve alışkanlıklarının kimliği tanımlayıcı kimi değerleri açığa vurması bağlamında temel aldığı habitus kavramı, toplumsal ilişkiler ve etkileşimlerin yerleşik niteliğiyle biçimlenmiş ideolojinin gündelik yaşama nüfuz etme biçim ve görünümlerinden de ayrı düşünülemez. Öte yandan, Bourdieu'nün çağdaş popüler kültürü tarif ederken başvurduğu terminoloji, özünde, "gerçekleşmekte olan sınırsız bir sömürü ütopyası" biçiminde nitelendirdiği neoliberal kültür ve toplum politikalarından çekip çıkarılmış ve fazladan kutsanmış bir retoriğin en dolaysız yansımalarıyla hesaplaşmayı bir hedef olarak önüne koyar. Bilindiği üzere, neoliberal düşüncenin "temel itikatlarından birisi, piyasanın devletten, özel mülkiyetin kamu mülkiyeti ve toplumsal mülkiyetten üstünlüğünün" savunusuna dayalıdır (Kozanoğlu vd, 2008: 67). Söz konusu üstünlük, sadece demir çelik, otomobil fabrikaları, petrol rafinerileri, çimento, elektrik, doğalgaz, vb maddi üretim alanlarını olduğu kadar, taşımacılık, sigortacılık, sağlık, eğitim, danışmanlık, medya, vb hizmet ve maddi olmayan üretim alanlarını da kapsar. Genel olarak kültür ve medya da bu sonuncusu içinde değerlendirilir. Liberal felsefenin özellikle 1980'li yıllarda edindiği yeni çehre, serbest pazar ekonomisini esas alan özel sektör ve işletmecilik kurallarının resmi kamusal kaynaklardan beslenen ekonomi ve sektörlerin hedef ve kurallarından öncelikli kılındığı, refah devleti modelinin tercih edilebilirliğine son verildiği bir dönemi simgeler. İngiltere'de Margaret Thatcher, ABD'de Ronald Reagan ve Türkiye'de ise Turgut Özal hükümetlerinin koşulsuzca benimseyip uyguladığı bu siyasal ekonomi politikası, "kolektif yapıları reddeden, bireyciliği ve rekabeti kutsayan, toplumsal hayatın örgütlenmesini kendini düzenleyen piyasaya terk eden özelleştirme" uygulamalarıyla kısa

sürede tüm dünyaya yayılmıştır (Kozanoğlu vd, 2008: 68). Bu özelleştirme ve ticari pazar mantığının literatürdeki teknik adı olan deregülasyon, neoliberal ekonomi paradigmanın kutsal kavramlarından birisi olup, genel olarak ekonomik uygulamalarda resmi "düzenlemelerin en aza inmesi[ni], rekabeti canlandırarak piyasanın daha etkin çalışmasını sağlar" (Kozanoğlu vd, 2008: 70). Yine aynı kuralsızlaştırma politikasına göre, resmi formalitelerin ve bürokrasinin azaltılması üretimi artıracak, daha önce devlet eliyle yönetilen ekonomik kuruluş ve sektörler özel girişimcilere açılacak, güçlü özel sermaye kesiminin özgür yönelimleriyle yatırım alanları genişleyecek ve böylece ekonomik etkinlikler alanı, devletin kural koyucu gücünün sınırlamalarından kurtulacaktı. İşin tüketici yurttaşlar boyutunda ise, müşterilerin piyasanın kendilerine zengin bir çeşitlilik içinde sunduğu ürün, mal ve hizmetlere ucuz ve düşük vergi indirimiyle ulaşmaları mümkün olacaktı. 1990'lı yılların ikinci yarısında yaygınlaşan internet teknolojisi ile serbest ticaretin uzamı daha da genişlemiş ve ulusal devletlerin merkez bankalarını dış finans ve para piyasalarına daha da bağımlı hale getiren "şişkin rezerv politikaları"na ek olarak sembolik sektörün kendisini de tüketim kültürü mantığına uyarlama işlevi görmüştür vs... Bourdieu'nün kültürel alana dönük eleştirisi, bir anlamda, tüm bu ekonomik, siyasal ve sembolik değerler ve ürünler ekonomisinin tarihsel gelişim sürecine ilişkindir. Genel olarak "alan"ı, sadece anlamsal ilişkilerin kurulduğu bir yer olarak değil, aynı zamanda güç ilişkileri ve toplumsal mücadelelerin gerçekleştiği ve söz konusu ilişkilerin bir "değişim" yeri olarak tasavvur eden Bourdieu, kültürel alanın kendisini de aynı sınıfsal iktidar çatışmalarının sahnelendiği bu ayrıştırıcı zeminden farklı bir şey olarak düşünmez. Dolayısıyla, bilgiyi ve kültürel birikimi toplumsal çıkara, ekonomik sermayeyi kültürel sermayenin edinilmesinin ön koşuluna indirgeyen bu kuramsal hâkimiyetin, çok yönlü söylemsel bir zenginliğin dışavurumu olduğu ölçüde, aynı zamanda, kendisini küreselleşmiş ekonominin çok boyutlu kültürel analizine adamış olması da oldukça manidardır. Günümüzde kültürel üretim alanlarının edindiği yeni biçimin ve bu biçime bağlı olarak uç veren ilişkilerin geç kapitalizm döneminin farklılaşan üretim tarzına özgü yeni bir duyarlıkla küresel bir eleştirisini yapmadan, popüler kültürün özellikle kolay yaşama boyutuna ilişkin değer

ve görünümlerine kitle medyasının -editoryal (yazı işleri birimi) seçimlerde büyük ölçüde tecimsel kaygıların ağır bastığı yeni bir seçmecilik ve indirgemecilikle- fazladan değer biçerek yaşamın her alanında yaygınlaştırmaya çalıştığı algılama paradigmaları hakkında anlamlı hiçbir şey söylenemez. Ancak kültürel alana ilişkin yapılacak sosyolojik bir analizin kuramsal ikna ediciliği sadece bununla da sınırlı değildir. Kültürel eleştiri -tüm gezegende "gerçekleşmekte olan neoliberal ütopya"nın bireyler arası özgünlüğü yok eden "benzerleştirici" retoriğiyle güçlendirilmiş sınırsız bir sömürü düzeninin doğal bir sonucu olarak, Bourdieu'nün elinde, salt egemen ve meşru kültürel söyleme karşı katıksız bir toplumsal direnişi açığa vurduğu biçimiyle değil, aynı zamanda kültürel pratikler aracılığıyla görünür kılınmaya çalışılmış sınıfsal bir kategori biçiminin "toplumsal konumlanışlar" aracılığıyla yeniden betimlenişiyle de yepyeni boyutlar kazanmaktadır. Bourdieu'yü idealist bir düşünür yapan da onun bu şaşırtan tavrıdır. Düşünürün *opus magnum*'u sayılabilecek olan *Ayrım*'da, başlı başına bir bölümce olarak temel çizgilerini belirginleştirmeye çalıştığı "zorunluluğun seçimi" gibi ilginç bir kavramsallaştırma, tam da bu bağlamda, altsınıflara reva görülmüş sistematik bir früstrasyon (yoksunlaştırma, mahrum bırakma) girişiminin, ya da daha doğru bir deyişle, kültürel tercihlerde bulunurken "bir kapalı olasılıklar evreni"nin sınırlayıcı etkisine maruz kalmak anlamında kimi "simgesel çıkarlardan vazgeçme ilkesi"nin acımasız bir sosyolojisini yapmayı amaçlar (Bourdieu, 1979: 441). Çünkü "zorunluluğun seçimi" deyişi, Bourdieu'nün bakış açısından şu gizli gerçeği açığa vurur: "Aşağı sınıflar, meşru addedilmiş kültüre karşı, farkında olmadan bir benimseme, tanıma ve kabullenme tutumu sergilerler; [çünkü] 'egemen' bir pozisyona uyum sağlama, tahakküme boyun eğmenin farklı bir biçimini içerir" (Bourdieu, 1979: 448). Şu halde, "koşullara uyum sağlama"nın kendisi bile, keyfiliğe boyun eğme ve tabi olmanın en sofistike (karışık, belirsiz) görünümlerinden birisidir. Bu bakış açısından hareketle denebilir ki, varoluş koşullarıyla uyum içinde olmak, kendini gizlediği ölçüde etkili olan bir iktidar ilişkisinin en edilgin tarafını oluşturmaktır. Tahakküme ilişkin bu betimleme, Foucault'nun, iktidarın asıl etkisi ve gücünü kendini gizleyebilme potansiyelinde ve niteliğinde gören yaklaşımıyla oldukça benzerdir. İktidarın ve tahakkümün görünmezliği üzerine düşünürken karşılaştığımız

aynı Bourdieucü eğilimi, simgesel şiddet üzerine düşünürken de tüm somutluğuyla gözlemek mümkündür. Bourdieu, toplumsal tahakkümü, neredeyse, Althusser'in ideolojiyi kavrayışı kertesinde -yani "toplumsal faillere kendini zorla dayatan görünmez bir yapı" olarak- kavramakta ancak bu kavrayışı Althusser'le aynı ses tonunda haykırmayıp, söz konusu tahakküme özellikle kültürel alanda olumlayıcı bir tavır takındığını gösteren yeni bir ilavede bulunmaktadır: "zorunluluğun seçimi". Bu, Bourdieu'nün dolaylı olarak "sınıfsal konum"ların "toplumsal konumlanış"larla ilişkisini değerlendirirken başvurduğu kavramsallaştırmalardan birisidir. Altsınıfların ve özel olarak da işçi sınıfının kendisine sunulan farklı ve zengin kültürel menüler içinden sadece zorunlu gereksinmelerini karşılayabilecek olan ürünlerle yetindiğini ve daha fazlasına -ekonomik açıdan- gücünün yetmeyeceğini vaaz eden "zorunluluğun seçimi" kavramsallaştırması, toplumbilimsel kadercilik diyebileceğimiz bir yaklaşım biçimini de gözler önüne sermektedir. Ayrıca yine bu belirleme, siyasal ve ekonomik sermaye birikimine koşut olarak edinilen kültürel sermaye önüne çekilmiş bir bariyeri de ifade etmektedir. Dolayısıyla "zorunluluğun seçimi" kavramsallaştırması, bir yönüyle, altsınıf üyelerinin önemli toplumsal avantajlardan -toplumsal prestij, başarı, liderlik, âlicenaplık, saygınlık, itibar vs- yoksun bırakılmalarına işaret eden ancak biraz daha yakından bakıldığında, tartışmalı bir varsayımı yerleşik bir yargıya; sonrasında ise değişmez bir toplumsal doğruya ve kurama dönüştüren bir adım gibi durmaktadır. Nitekim Bourdieu'ye göre, altsınıfların söz konusu toplumsal dezavantajlarına karşılık, üstsınıfların ne tür avantajlara sahip olduklarını anlayabilmek için, sadece egemen kültürel değerlere ilişkin basit bir okuma yapmak bile yeterlidir. Söz konusu okuma, bize, Bourdieu'nün popüler kültürü analiz ederken başvurduğu ve özünde üst, orta ve altsınıfların sahip olduğu zevklerdeki önemli farklılaşmaları, dolayısıyla aralarındaki başlıca sınıfsal "ayrım"ları ifade eden "katılım", "uzaklık" vb daha başka bazı kavramları da anlama olanağı sunacaktır. Bu çalışmada, genel olarak kültürel üretim alanları, özelde ise popüler kültür pratikleri aracılığıyla şekillenen toplumsal konumlanışlar, sınıfsal yeniden üretim ilişkilerini yöneten temel mantık, Bourdieu sosyolojisine özgü bazı kavramlar -kültürel ve simgesel sermaye, habitus, neoliberal estetik, alan, tahakküm vs- etrafında değerlendirilmeye çalışılacaktır.

"Kültürel Meşruiyet" ya da Siyasala Bitiştirilmiş "Popüler"lik

Bourdieu'nün kültürel alanı analizi, en somut ifadeyle, "egemen değerleri kurgusal olarak tersine çevirerek" "toplumsal dünyanın birliğine dair bir kurgu üreten" ve böylelikle "popüler kültürün popülist bir övgüsünü yapan" (Bourdieu, 2003:66) söylemin analizidir. Çünkü söz konusu söylem, egemen değerlerin egemenlik altına alınmış kesimlerce farkında olmadan içselleştirildiği bir süreci; egemen kültür çevrelerinin çıkarlarının bir tür örtük rasyonalizasyonu anlamına gelen "zorunluluğun seçimi"ni[1] gerekli kılar ve dayatır. Bu nedenledir ki hangi biçimde olursa olsun, popüler kültürün popülist bir övgüsünü yapmak, kültürel pratikleri meşrulaştırıcı siyasal bir söylemin içinden konuşmaktır. Çünkü popüler hazların ve pratiklerin üretimine ve denetlenmesine eşlik eden bir söylem ve tartışma, özünde masum bir söylem ve tartışma olarak görülemez. Hele de Bourdieu'nün "*La Distinction* (*Ayrım*) adlı kitabının başlığının da imlediği gibi, kültür, sınıflar ve sınıflar arasındaki fraksiyonlar içinden seçim yapmak ve bu seçimleri evrensel estetik ya da beğeni değerleri içinde konumlandırarak toplumsal doğalarını gizlemek için kullanılmakta" ise (Fiske, 1999:150). Öte yandan, şayet Bourdieu'nün saptamalarına bağlı kalarak söylersek, toplumsal sınıflarla kültürel pratikler arasında var olan dolaysız ilişkiler, kültür konusunu daha başından siyasalın dolaylarında değerlendirmemizi gerektirir. Özellikle de kültürel alanın kendisi, sınıfsal ve dolayısıyla siyasal içeriğini "bedensel katılım" ve "uzaklık" kavramlarında bulan, toplumsal sınıfları birbirinden "ayırıcı" bir algılamalar ve pratikler bütünü olarak düşünüldüğünde. Söz konusu "ayırıcı" kategoriler, temelde egemen değerler karşısında alınacak farklı tutum ve tavırları dikkate almayı gerektirir. Bu nedenledir ki: "Aralarında başarısızlık, yetersizlik duygusu ya da kültürel bayağılık vb bazı olumsuz

1. "Zorunluluğun seçimi" ifadesi, en basit anlamıyla, alt ve orta sınıfların kültürel sermayelerinin sınırlandırılmasıdır. Söz konusu sınırlandırma, temelde naif biçimde işleyen siyasal bir sürecin sonucu olarak dayatılan bir tür "yanlış bilinç" şeklinde de okunabilir. Bu bağlamda, kültürel alanda "zorunluluğun seçimi" yanılsamasına maruz kalanlar, egemen değerlere boyun eğme koşullarını bizzat rıza yoluyla kendileri üreten alt ve orta sınıf üyesi toplumsal faillerdir. Fiske'ye kulak vererek söylersek, zorunluluğun seçimi, "işçi sınıfının her imgeden bir işlevi yerine getirmesini beklemesidir. Bu işlevi de hazzın, ahlakın ya da toplumsal sıradanlık normlarına göre değerlendirebilmeyi umar" (Fiske, 1999: 171).

niteliklere karşı tümden bağışık kılınmış olan egemen sınıfların yaşam tarzı göstergelerinin bir dökümünü yapmak, [maruz kalınmış] egemen değerleri daha yakından tanımak bakımından önemlidir" (Bourdieu, 1979: 448). Tam da bu bağlamda, özellikle de işçi sınıfının maruz bırakıldığı "zorunluluk", bu kesimlerin kendi sınıfsal konumlanışlarının zımni olarak kabulünün temel araçlarından birisi olarak çıkar karşımıza. "Zorunluluğun seçimi", kültürel açıdan "ayrıcalık ilişkilerinin doğallaştırılması" olduğu kadar, toplumsal sınıflar arası ilişkilerdeki sosyal mesafenin de, deyim yerindeyse, bir daha değişmemecesine belirlenmesini ifade eder. Bourdieu'ye kulak vererek söylersek, böyle bir doğallaştırma, aynı zamanda "evrensel olarak eşit bir biçimde dağıtılmamış olan üstünlüklerin [avantajların] gizlice benimsetilmesidir" (1979: 252). Bu "ayrım"lar yaratan kültürel üstünlüklere dayalı toplumsal konumlanış bir yana, Bourdieu sosyolojisi bağlamında popüler kültürü düşünürken, aynı zamanda gitgide eleştirel içeriği boşaltılmış, kültür alıcısı kitleyi aptallaştırıcı ürünler yayan küresel ticari mantığı da büsbütün bir kenara bırakmamak gerekir. Çünkü aynı mantık, popüler kültürün "estetik" boyutunu belirler. Bu mantıkta Bourdieu'ye göre "temel olan, tecimsel kaygıların, kısa vadeli en fazla kazanç arayışının ve bundan ileri gelen 'estetiğin' gittikçe daha çok ve gittikçe daha geniş olarak kültürel ürünlerin bütününe aşılanmasıdır" (2006: 143). Yine bu anlamda, söz konusu ticari mantığın somut anlamda görünür kılındığı alanlardan birisi, medyatik popüler kültürün farklı bir formunu oluşturan ve Bourdieu'nün günümüzün ayaküstü hızlı yemek yeme alışkanlığına anıştırma yaparak kullandığı "kültürel fast-food" olgusudur. Kültürel fast-food, en geniş biçimde şöyle tanımlanabilir: Geçmişin folklor ya da sözlü kültür ürünlerini, seçkin kültürün sanatsal ifade biçimleriyle birlikte "hız" efekti içinde yeniden harmanlayarak yüzeyselliğe kodlayan, içeriği basit, anlaşılması kolay, unutması çabuk, olabildiğince standartlaştırılarak kitlenin ortalama beğenisine sunulmuş ve başta TV olmak üzere, genellikle görsel kitle iletişim araçlarının tüm kesimlere yaygınlaştırdığı, geniş bir kitle için önceden düşünülmüş, hazmedilmesi kolay kültürel gıda (Köse, 2004: 269). İşte, günümüzün sosyokültürel alanının tüm üretim ve yeniden-üretim boyutlarına hükmetmesi istenen ve Bourdieu'nün neoliberalizmin "yeni küresel İncil"i diye adlandırdığı şey tastamam budur. Söz konusu İncil'in, içinde

bulunduğumuz küresel kültürel çağ için öngördüğü başlıca "gelişme" ve ilkelere gelince; kişisel üslupların revaçtan düşmesine ya da Horkheimer ve Adorno'nun deyimiyle, "üslup oluşturucu gücün sönmesi"ne (1996: 15) koşut olarak gerileyen düşünsel özgünlük –Bourdieu'nün deyimiyle "farklılıkta benzerlik" durumunu ifade eden "homoloji" (2003: 92)–, toplumsal yapının her geçen gün daha da atomlaşmaya yüz tutarak, kültürel, toplumsal ve siyasal tahakküm karşısında kolektif dayanışma eğilimlerinin gitgide terk edilmeye başlanmasıyla birlikte ortaya çıkan kitlesel pasifizm, "toplumsal tahakküm ilişkilerinin bedenselleşmesinin ifadesi olan" itaat (Bourdieu, 2003: 31) vb daha birçok eğilimin kutsanması... Daha da somutlaştırarak söylersek, günümüz medyatik kültür alanında egemen olan, "Walt Disney"in buharlı yol silindirleri, "Big Brother" tarzı mahrem yaşamın her karışını tepeleyerek her ayrıntısını fütursuzca didikleyen özel yaşam programları, versiyonları arasında küçük bazı değişiklikler olsa da tüm dünya televizyonlarında benzer örnekleri bulunan "Loft Story", "Star Academy" vb türdeki tele-gerçeklik yayınları; kısaca, geleneksel boş zaman etkinliklerinin sınırsızca iğdiş edilmesine ve sömürüsüne aracı olan tüm popüler kültürel pratikler ve biçimler... Özünde neoliberal felsefi retoriğin bir taşlaması olan "neoliberalizmin yeni küresel İncil'i" deyiminin Bourdieu'nün terminolojisinde esaslı bir "karşı ateş"i gerektirmesi de, geç kapitalizm döneminin ürünü bir popüler bilinç inşasının radikal bir eleştirisi olduğu kadar, kültürel değerlerdeki kesinlik yitişinin de –özellikle yüksek ve düşük kültür ürünleri arasındaki ayrımın silinmesinin– somut bir ifadesidir. Başka bir deyişle, "yeni küresel İncil", gösteri ve eğlence dünyasının –*show business*–, üslupsuzluğun, kişisel ifade yoksunluğunun, yüzeysellik ve parçalılığın, yaşama ilişkin her türlü bütünsel algılama ve değerlendirme yapabilme yetisine ve analitik düşünebilme gereksinmesine galebe çaldığı bir seküler yeryüzü cennetinin bozulmuş İncil'idir. Bu bakış açısından, popüler haz da, tümüyle bilinçli yaşama özgü, toplumsal faillerin içinde yaşadıkları toplumsal dünya ve olaylar üzerine düşünme ve değerlendirmeler yapmaya elverişli, kalıcı ve tutarlı kategoriler oluşturma yetisi değil; olsa olsa histeriğin bilinçdışı alanı kuşattığı bir söylemin dışavurumudur. Genel olarak ideolojiden arınma olarak da değerlendirebileceğimiz ve Barthes'ın *jouissance* şeklinde adlandırmayı uygun gördüğü popüler haz kavramının

(Fiske, 1999: 67) hazır kalıplar içerisinden üretilmiş kitsch (yoz beğeni) olgusuyla olan ilişkisi de buradan gelmektedir: Eleştirel ve derinlikli bir yaşamsal/düşünsel kategorinin yokluğu. Şu halde, Bourdieu'nün, istemeye istemeye, gezegenimizin yeni kültürel çehresi olarak muştuladığı şey, yaklaşık yarım asır önce Adorno ve Horkheimer'ın ünlü *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı metinlerinde "kitlesel aldanım olarak aydınlanma" başlığı altında çözümlemeye giriştikleri "kültür endüstrisi" nosyonuyla (kavramıyla) yakın bir akrabalığı açığa vurduğu gibi, söz konusu akrabalık ilişkisine konu olan çatlak da, kültür ve sanat endüstrisinin günümüzde aldığı yeni biçimle; daha doğrusu, "frenleri boşalmış" niteliğiyle daha da derinleşmiş görünmektedir.

Bourdieu'ye göre, "popüler kültürün popülist övgüsü"nü yapan söylemlerin siyasal anlamda manipüle ettiği bir başka şey de, özünde burjuva kültürü ve yaşam tarzına özgü kimi simgesel ve kültürel metalara alt ve orta sınıfların erişimini imkansız kılacak belli bir "uzaklık" algılaması yaratarak ve böylelikle kendi yaşam tarzının yüksek kültür ürünlerinin ifade biçimlerinin kitlesel kullanımla bozuma uğratılmasını önleyerek –bir başka deyişle, orta sınıflarla işçi sınıfını yüksek kültürün avantajlarından tümüyle yoksun bırakarak– düzeyi düşük popüler kültür ürünlerine belli bir meşruiyet atfedilmesi ya da kültürel meşruiyet sorunudur. Buna göre, burjuvazi, öncülüğünü yaptığı yüksek kültür alanının simgesel ürün ve pratiklerini alt ve orta sınıfların kullanımına sunmamak –dolayısıyla bu sınıfların kültürel sermaye edinimlerinin ciddi biçimde önünü tıkamak– için, popüler kültüre geniş düzlemde meşruiyet sağlayacak teorik zemini de bilinçli olarak yaratma çabasındadır. Geçmişte bu çabanın en somut örneklerinden birisi, şayet "sınırı *proletkült* olan 'halk kültürü'nün yüceltilmesi ya da göklere çıkarılması" ise (Bourdieu, 2003: 66), diğeri, "populi-kült" olarak adlandırılabilecek olan "tahakküm altındakilerin hâkim kültüre ya da en azından bu kültürün daha aşağı bir biçimine ulaşmalarını hedefleyen kültürel terfi politikaları"dır (Bourdieu, 2003: 66). Dolayısıyla, popüler kültürün, deyim yerindeyse, bir paketlenmiş kültürel bilinç olarak "meşru kültür"e bitiştirilmesi ve Bourdieu'nün bu çabaya yönelttiği eleştiri, özünde bir okumuşlar/avam kültürü ayrımının doğasını biçimlendiren teorik yapının zayıflığına yöneltilen sert bir eleştiri niteliği de taşır. Fabiani'nin deyimiyle (2008), "popüler kültürü yüksek kültürden

ayıran soğuk bariyerin aşıldığını iddia eden bu kültürel meşruiyetçi söylem, bizzat Bourdieu'nün 'popüler' yapıtı *Ayrım*'ın gayri resmi okumalarıyla delik deşik edilmiştir" Hatta denebilir ki, *Ayrım*'ın içerdiği iddiaların tümü, kültürel meşruiyet teorisine karşı açılmış bir "karşı ateş" biçiminde de okunabilir. Bourdieu'nün popüler haz olarak adlandırdığı şey de, söz konusu kültürel meşruiyet kuramının afyonudur. Nitekim özellikle Fransa örneğinde "popüler haz, Beau Danube Bleu, La Traviata, Arlesienne gibi icra yoluyla değersizleşmiş yüksek müzik türleri, ya da hafif müzik yapıtlarının tercih edilmesiyle temsil edilir. Aynı şekilde, Mariano, Guetary ya da Petula Clark'ınkiler gibi sanatsal kendini beğenmişlikten ya da tümüyle tutkudan yoksun olan kimi şansonlar, maksimum düzeyde yinelenmelerini yine halk tabakalarında bulunur" (Bourdieu, 1979: 17). "Halk tabakalarının" yüksek kültürün değersizleştirilmiş biçimlerine ısındırılma çabası meşru kültür yaratımının en zahmetsiz yöntemlerinden birisidir. Dahası, bu sanatsal üretimler, yine Bourdieu'ye göre, "eğitim sermayesini ters yönde değiştirmek" (1979: 17) gibi önemli bir işlevi üstlenmiştir. Bourdieu'ye göre, bu işleyişin ortaya koyduğu bir başka gerçek: "ticaret ya da endüstri patronlarının evlerinde biraz daha sık gözlenen bu [meşrulaştırma] eğiliminin yüksek kademedeki kişilerin evlerinde olduğu kadar, kültür aracılarının ve eğitimcilerin evlerinde de yine aynı ilgiyle dinleniyor olmasıdır" (1979: 17). Meşru kültür kuramının daha başka görünümlerine *La Distinction*'ın ilerleyen sayfalarında da rastlamak mümkündür. Hemen belirtelim ki kültüre belli bir "meşruiyet" atfeden çalışmaların tarihi Kültürel İncelemeler Ekolü'ne kadar götürülebilir. Nitekim kültürelci okulun belli başlı tezlerini, okulun İngiltere ve Fransa başta olmak üzere, tüm dünyadaki gelişim serüvenini irdeleyerek gelecekteki görünümüne ilişkin öngörülerde bulunmaya çalışan Armand Mattelart ve Erik Neveu, birlikte kaleme aldıkları ortak çalışmalarının giriş bölümünde bu konuya eğilerek kültürel meşruiyet kavramına ikna edici bir tanım arayışı içine girerler. Mattelart ve Neveu'nün, bizatihi "kültür" kavramı etrafında yaptıkları değerlendirmede, "meşruiyet" konusunu başta geleneksel kültürlerin yerleşik niteliklerine ilişkin tartışmasız bir ön kabul olarak görmekle birlikte, temelde kültür sanayisinin ürünlerinin yaygın üretimi, dolaşımı ve tüketimiyle ilişkili biçimde düşünmektedirler. "Kültür kavramı" diye yazmaktadır Mattelart ve

Neveu, "(...) bazen büyük 'meşru' yapıtlar panteonuna, bazen de bir toplumsal gruba özgü yaşama, duyumsama ve düşünme biçimlerini kapsamak üzere daha antropolojik bir anlama işaret edebilir. (...) 'Meşru' bir kültür düşüncesi ikinci bir karşıtlığı, bu kez hasredilen yapıtlar ile 'kültür sanayileri'nin ürettiği 'yığın kültürü' adı verilen yapıtlar arasındaki karşıtlığı da kapsar: Mary Higgins Clark'a karşı Proust, Michael Jackson'ın şarkılarına karşı Şostakoviç" (2007: 1). Dolayısıyla kültürel meşruiyet kavramının aslında büyük kültürel yapıtlar ile kültür sanayinin ürettiği yapıtlar arasındaki bir karşıtlığa indirgenmesi rastlantı değildir. Bu belirlemenin ikinci kısmının, geleneksel kültürü bozuma uğratarak kendi sembollerini onun içinden devşiren medyatik "yığın kültürü"nü de içeriyor olması, kültürel meşruiyetin iki kaynağından birinin, bu sonuncusundan pek de uzak olmayan popüler kültür alanıyla ilişkilendirilmesini kaçınılmaz kılmaktadır. Öte yandan, Jean Claude Passeron da "Edebiyat ve Toplum" isimli makalesinde, "betimleme tutkusunun yüceliğine karşın ampirik dayanaklardan yoksun" bir kültürel meşruiyet kuramının eleştirisini yapmaktadır. Passeron, Bourdieu'nün itiraz ettiği anlamda (kültürün "mistifikasyon aracı" olarak kullanılması bağlamında), kültürel meşruiyet kuramını "bir tür toplumsal metafizik" şeklinde adlandırmaktadır (Passeron, 1994). Passeron'un kültürel meşruiyet kuramına yönelttiği eleştiri, temel dayanağını, belirgin biçimde, meşru bir düzenin evrensel etkisi varsayımının savunulamaz karakterinden almaktadır. Dolayısıyla popüler kültürün her alanını tümüyle içine alan bir meşru kültür kuramının ardındaki varsayım, toplumsal düzenin meşruiyeti varsayımıdır. Passeron'un "toplumsal metafizik"; Bourdieu'nün genel olarak yüksek kültür ürünlerinin yinelenme yoluyla değersizleştirilmesi dediği meşrulaştırma olgusunun gündelik yaşamdaki görünümleri, tahmin edilenin de ötesinde bir yaygınlığa sahiptir. Dahası, söz konusu meşrulaştırma, kültürel beğeni ve eğilimlerin kaynaklandıkları özgün tarihsel kökleri bile gizleyen bir yanılsamalar evreni yaratmış durumdadır çoktan. Bourdieu'nün deyimiyle, aynı yanılsamadan ötürü, "gerçekte, tarihte ilk kez popüler bir kültürün (...) *en cheap* ürünleri şık diye benimsetilir; *baggy pant*'ler, yarı beline kadar düşük pantolonlar giyen yeniyetmeler, ultra şık ve ultra modern olduğunu düşündükleri giyim modasının, kimi dövme beğenileri gibi Amerika Birleşik Devletleri hapishanelerinde doğ-

duğunu bilmemektedirler kuşkusuz!" (2006: 144). Şu halde, kültürel meşruiyetçi bir söylem üzerinden kurulmaya çalışılan popüler estetiğin beğenilerin türdeşliğine çağrı yaptığı noktada, naif siyasal bir manipülasyonu da içermesi kaçınılmazdır. Aynı nedenden ötürü, denebilir ki "estetik söylemde değerli olan (...) insanlığın tekelleştirilmesinden başka bir şey değildir" (Bourdieu'den aktaran Fiske, 1999: 160). Sözü edilen söylem, neoliberal estetiğin söylemidir. Egemen liberal ideolojiyi kültürel meşruiyet temelinde analiz etmeyi öneren Bourdieu, bu yaklaşımıyla popüler kültür alanını da egemen kültürleri çözümlemek için uydurulmuş gereçler bakımından değerlendirmeyi hedeflemektedir. Bourdieu'ye göre, "estetik ile gündelik yaşam arasındaki herhangi bir uzaklığı kesin biçimde reddeden popüler kültür"ün (Fiske, 1999: 156) siyasal olanla ilişkisi de burada başlamaktadır. Bireyleri kültürel açıdan sınıflandıran (sınırlandıran) ve onları toplumsal hiyerarşide belli bir yerde tutma amacına hizmet eden böylesi bir söylem, kapitalist düzenin ekonomik belirleyiciliğinin dışında sorunsallaştırılamaz. Çünkü Stuart Sim'in de belirttiği gibi, "kapitalist toplumlarda para, mülkiyet vb biçimindeki ekonomik sermaye kültürel ve toplumsal sermayeye erişimi satın alabilir" ve "beğeni [yargısı] tümüyle ideolojik bir söylemdir" (2006: 226).

Medyatik Popüler Kültür ya da "Ticari Küreselleşmenin Kitsch'i"

Kitsch olgusu, özünde endüstriyel kapitalizmin bir ürünü olup, çağlar boyunca sanatın nesnesi olan doğanın artık sanatsal üretim için bir ilk model oluşturamayacağı fikrinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bilindiği üzere, erken kapitalist dönemde insanlar sanat ürünlerini doğayı öykünmek suretiyle üretiyorlardı. Doğanın doğrudan doğruya taklidine dayanan bu üretim tarzı, sanatsal yaratımın özünü oluşturmaktaydı. Ne var ki kapitalist üretim tarzının endüstrileşmesiyle birlikte, sanatsal/kültürel yaratım eyleminin zamanla doğadan uzaklaşmayı gerektirdiği yeni bir sürece girildi ve böylece üretilmiş nesnelere bakılarak daha başka nesneler üretme fikri, gitgide başat sanatsal üretim biçimi haline gelmeye başladı. Taklide dayalı (mimesis) üretim tarzının sonunu getiren bu yeni süreçte, Kahraman'ın da belirttiği gibi, artık "kitsch'in gerçeği doğa ya da doğallık değildi, taklit de değildi;

'*taklidin taklidiydi*'. Dolayısıyla, kitschin içinde gerçeği değil, gerçeğin yitimini aramak gerekiyordu. Dahası, kitsch denilen olgu, sanatın en temel özelliklerinden biri olan 'biriciklik' özelliğini ortadan kaldırmaktaydı" (Kahraman, 2003: 25).

Endüstriyel olarak üretilen kitsch ürünlerin başında biblolar, alçı heykeller, posterler, popüler edebiyat, oyuncaklar vs gelmekteydi ve tüm bunlar, bir bakıma "kiç [kitsch] denilen ürünün, sanatın en önemli bileşenlerinden olan 'sorun yaratma' ('sorun çözme' değil) kapasitesine ve potansiyeline sırtını dönmesini" ifade etmekteydi (Kahraman, 2003: 26). Bu sorun önemliydi çünkü gerçek sanat yapıtının birincil işlevi olan hayat üzerine düşünme, sorular sorma ve kışkırtıcı yanıtlar arama çabasına değil, bildiğimiz, tanıdığımız, onayladığımız hayatın ikinci kez olumlamasına hizmet ediyordu. Bir başka şey, ciddi sanat yapıtı özgün bir düşüncenin ya da duyarlığın ürünüyken, "kiç, tekrarlara dayalı olması nedeniyle, hazır kalıpların içinden üretilmekteydi" (Kahraman, 2003: 26). Dolayısıyla kitsch ürünler, hayatı özgürce deneyimlemenin ötesinde, bize düşünsel yönden ziyade duygusal yönü ağır basan bir yaşam modeli önermekteydi. Söz konusu duygusal model, yaşamın içinde yeni düşünceler ve bakış açıları keşfetmeyi, yaratıcılığı, duyguları bir üst kategoriye taşıyarak bizi kışkırtmayı vb işlevlerden de büsbütün yoksundu. Bu anlamda, Bourdieu'nün genel olarak çağdaş görsel ve popüler kültüre yaklaşımının kitsch olgusuyla kesiştiği nokta, bizi kolaycılığın hazzına ilişkin esaslı bir eleştiriye götürmesi bakımından da önemlidir. Bourdieu'nün eleştirisinde daha da önemli olan, böyle bir eleştirinin küresel kapitalist gelişmeyle birlikte daha makro bir düzlemde ele alınıp değerlendirilmesidir. Öncelikle, Bourdieu'nün ironik biçimde "hisse senedi sahiplerinin demokrasisi" (2006: 156) diye tarif ettiği küresel kapitalizmin kültürel boyutuna damgasını vuran şey, ticariliktir. Frankfurt Okulu'ndan bu yana çok iyi bilindiği üzere, kültür endüstrisinde –kuşkusuz günümüz medyatik kültür alanındaki şiddeti daha da katmerlenmiş olarak–, kültürel üretimin kendisi ticarilik olmaksızın düşünülemez. Bu, başka biçimde söylendikte, neoliberal düşünce ve yaşam tarzı paradigmasının "bilişsel yapıları yıkmayı amaçlayan programı"nın (Köse, 2006: 57) kültürel bir silaha dönüşmüş şeklidir. Kültürel alanın küresel medyatik söylemi de yine bu bağlamda, doğrudan "finansal pazarla ilişkili olan 'dünyanın yeni efendileri' teması üzerin-

den toplumsal dünya ve bireyler üzerinde total bir hâkimiyet düşüncesini devam ettirmektedir" (Le Goff'tan aktaran Köse, 2006: 57). Dolayısıyla, Bourdieu'nün başlı başına küresel medyatik alanı analiz ederken başvurduğu temel parametrelerden biri, kültürel içerik üzerinde girişilen "sınıflama" mücadelelerinin iktidar ilişkilerinin dağılımına yol açmış olmasıdır. Buna göre, "kitle iletişim araçları, sahip oldukları enformasyon silahı ve manipülasyon teknikleriyle ('bilgi, güçtür') günümüzün yegâne egemenlik ve iktidar kurma aygıtıdır" (Köse, 2006: 57). Dahası, modern çağın kitle iletişim araçları, salt kültürel simgelerin tüm dünyada yaygın biçimde dolaşımını sağlayarak söylemlerin gerisindeki aktörlerin –editörler, moda yazarları, gazeteciler, aydınlar, uzmanlar, vs– önemli hale geldikleri bir gösteri dünyasının etkili temsilini sunmakla ve söylemin faillerini her açıdan meşrulaştırmakla kalmazlar, aynı zamanda "iktidarın mitleştirilmesi" denilebilecek bir olgunun yapılandırılmasına da aracı olurlar. Medyatik söylemin aktörleri, söz konusu bu işlevlerini en başta da "toplumsal ve siyasal varoluşa ulaşmanın arabulucusu haline gelen televizyon" (Bourdieu, 2000: 26) yoluyla yerine getirirler. Ne var ki bu işlevlerin meşruiyeti hakkında her zaman olumlu şeyler öne sürmek söz konusu değildir. Çünkü Bourdieu'ye göre, "medyatik alanda faaliyet gösteren muhabirler, gazeteciler, aydınlar [ve genel olarak 'kültür aracıları'], her şeyden önce, verili ekonomik güç merkezleriyle aralarındaki 'mesafeyi' her zaman doğru biçimde ayarlayamamalarından dolayı önemli 'suçortaklığı' ilişkilerinin birer aktörü konumunda ciddi yıkıcı etkilere sahiptirler" (Köse, 2007: 86-87). Bourdieu'nün sözünü ettiği yıkıcı etkiler, "bir yandan, içinde yaşanılan ekonomik liberal sistemin ve ticari pazar yasalarının dayatmasıyla oluşmuş 'kültürel bir fast-food'a yol açarken; diğer yandan da, bu gelişmenin doğal bir sonucu olarak kültürel ortam, toplumsal ve siyasal rizikoyu bireylerin zihninde daha da derinleştirmektedir" (Köse, 2007: 87). Bourdieucü terminolojide, medyatik popüler kültürün özgül görünümlerinden birini simgeleyen "kültürel fast-food", popüler kültür söyleminin öznesini medya alanındaki simgesel seçkinlerin diliyle özdeş kıldığı kadar, aynı zamanda dilimize "enformasyonun nötr düzeyi" biçiminde çevrilebilecek olan "omnibus"luk boyutuna (ya da kolay anlaşılabilirlik düzeyine) göndermede bulunur –ki bu da, özünde yine finansal pazar mantığının kültür alanına dolaysız müdahalesi ve

yansımalarıyla ilgilidir. Aynı şekilde, Bourdieu'nün popüler kültürün tanımlanışında kitle iletişim araçlarına ve bu araçların etkili kullanımına hükmeden "kültür aracıları" betimlemesine koşut biçimde, Erdoğan da -her ne kadar popüler kültür nosyonunun içeriklendirilmesinde kitlelere (halka) önemli görevler atfeden yaklaşımın sözcülüğünü yapıyor gibi görünse de[2]-, aslında meseleyi küresel finans kapitalin işleyişi ile girişilen sonu gelmez bir mücadele anlatısı temelinde ele almaktadır. "Günümüzün egemen popüler kültürü" diye yazmaktadır Erdoğan, "uluslararası pazar ekonomisinin halkın toplumsal yaşam süreçleri içinde oluşan engellenmiş ve diğer istemlerinden hareket ederek, kendi için yaptığı üretimin popülerleştirilmiş tüketim olarak biçimlendirmesini anlatan ticari bir kültürdür" (1999: 49). Erdoğan'ın işaret ettiği şey, halkın kendi gereksinmelerine göre üretilmiş popüler kültürel ürünler ve pratikler alanının görece bağımsızlığına ve "özgürleştirici" niteliğine karşı yapılan dış bir müdahalenin varlığıdır. Başka bir deyişle, popüler kültürde halk zararına işleyen, alanın "egemenliğin çıkarlarına göre [yeniden] tanımlanmasıdır" (Erdoğan, 1999: 49). Erdoğan'ın popüler kültür üzerine düşünürken ortaya koymaya çalıştığı hakikat de tastamam budur, yani "bir egemenlik ve mücadele alanı olarak biçimlenmiş kültürel alana" yönelik bu *yeniden tanımlama girişiminin tanımlanması*dır (Erdoğan, 1999: 50). Bourdieu'nün popüler kültür olgusuna yaklaşımını da, yine bu bağlamda, Erdoğan'ın popüler kültüre farklı yaklaşımlar konusunda yaptığı sistematik sınıflandırmanın üçüncü halkası içinde değerlendirmek gerekir: "popüler kültürü sahte bilinç içine çökertme" ya da "popüler kültürü kültürel üretimde hem materyal hem de ideolojinin (kültürün) üretimiyle ele alan" yaklaşım içinde (Erdoğan, 1999: 45). İlki -"popüler kültürü sahte bilinç içine çökerten" yaklaşım-, özellikle Bourdieu'nün popüler kültür ile meşru kültür arasında doğrudan bir özdeşlik kurmak suretiyle yaptığı şeyde; ikincisi ise -"popüler kültürü (...) ideoloji-

2. Erdoğan'a göre, finans kapitalin ağına düşerek ve doğrudan kültür üretici sermaye lehine yeniden biçimlendirilip tanımlanmış bir popüler kültür algılamasında, halkın, bizzat kendi kolektif hayal gücü yoluyla ürettiği yaşama koşullarının tüm özgürlüğünü -düşünme, algılama, yaşama, beğeni, vs- fethetmesini ifade eden bir kültürel pratikler alanının "vahşice" gaspı söz konusudur. Egemen popüler kültürün, kendi sürekliliğini sağlama almak için halk kültüründen çaldığı şey, onun kültürel formlarının özgünlüğü, -dolayısıyla- halkın kaybedilmiş özgürlüğüdür. (Erdoğan, 1999: 38).

nin (kültürün) üretimiyle ele alan" yaklaşım–, düşünürün ünlü "habitus" çözümlemesinde karşımıza çıkar. Çünkü bu kavram, küresel kapitalizm çağında sofistike bir görünüm kazanmış olan ideolojinin gündelik yaşama nüfuz etme biçimlerini, dolayısıyla kültürel pratikler-ideoloji ilişkisini analiz etmede anahtar bir kavram niteliği taşır. İçinde yer alınan toplumsal ve kültürel yapıların bireyler tarafından içselleştirilmesine yarayan birtakım alışkanlıklar, elverişlilikler ya da yatkınlıklar bütünü olan habitus'lar, Bourdieu'nün "dünyayla etkin ve yaratıcı ilişki olarak *habit* [alışkanlık]"ten (2003: 112) hareketle tanımladığı ya da "toplumsal olarak bedenlerde (ya da biyolojik bireylerde) inşa edilmesiyle ortaya çıkan, dayanıklı ve aktarılabilir algı, beğeni ve eylem şeması sistemleri" (2003: 117) şeklinde yorumlanır. Wacquant'ın da deyimiyle, "bazı yorumcuların tarihin inkârını hedefleyen bir felsefenin kilit taşı olarak gördükleri habitus" kavramının (2003: 113), egemen popüler kültür biçimleriyle bir başka dolaysız ilişkisi de, güncel olanın gereklerine göre tasarlanıp üretilmiş, sürekli bir değişim ve ticarilik içinde oluşan ve yok olan, revaçta ve rağbette oluşuyla tanımlanıp bu niteliği dolayısıyla sürekli yenilenmeye muhtaç bir kültürel formun tarihsel nitelikten yoksunluğunun açıklanışına ışık tutmasıdır. Şu halde, Bourdieucü popüler kültür nosyonunun eleştirel arka planı, habitus-ideoloji ve meşru kültür-yanlış bilinç çifte ilişkisi anlaşılmadan anlaşılamaz. Ya da en azından, günümüz popüler kültür olgusunun eksiksiz bir çözümlemesi bunu gerektirir. Grignon ve Passeron'un da belirttiği gibi, "sosyolog, yorumlayıcı hipotezler kurup geliştirme gücünden yoksunsa, popüler kültürle birlikte gözden yitirdiği şey, diğer kültürel biçimlerin egemenliği bir yana, bizatihi sembolik bir üretkenlik potansiyeli taşıyan popüler kültürün kendisi olacaktır" (Grignon ve Passeron, 1989: 75'ten aktaran Pasquier, 2005: 61). İşte Bourdieu, tam da bu noktada, kültürel alanın analizi için yorumlayıcı hipotezler kurup geliştirmesine imkân sağlayacak özgül kavramları keşfetmiş görünmektedir. Bourdieu'yü kültürel alana ilişkin tartışmanın her düzeyinde ilgilendiren, gitgide daha karmaşık ve daha fazla iç içe geçmiş gözüken kültürel hiyerarşilerin tarihsel karakterini aydınlatmaya çalışmaktan ibarettir. Hatta deyim yerindeyse, *La Distinction* adlı eserinin tüm yapmaya çalıştığı şey bundan ibarettir. Yer yer kültürel ekonomi politiğin sularında, yer yer de kültürel incelemelerin bulanık ve çalkantılı ırma-

ğında kulaç atan bu eğilim, ne ekonomik sermayeyi kültürel sermayenin uzağında ne de kültürel sermayeyi toplumsal ve simgesel sermayenin dışında bir yerde konumlandırır. Tümdengelimci bir yöntemi araştırma alanlarının odak noktasına yerleştiren bu eğilim, Pasquier'nin de dediği gibi, sadece kültür alanında değil, aynı zamanda her alanda "toplumsal kademenin yukarısından aşağısına doğru seyreden bir tek yayılma modelini öngörür" (2005: 66). Aynı şekilde, Bourdieu'nün edebiyat, sanat ya da fotoğraf üzerine çalışmaları da –tıpkı Barthes'ın *Çağdaş Söylenler*'i gibi–, kültürel üretim ve pratiklerin herhangi bir toplumsal etkinlik biçimi gibi ele alınıp incelenebileceği ilkesinden hareket eder. Bu çalışmalar, aynı zamanda, "yaratıcının dehası, saf sanat, beğeni yargısının evrenselliği gibi kavramlar aracılığıyla, egemenler ve tabi kılınmış toplumsal sınıflar arasındaki kapatılamaz bir uçurum içine demirlemiş ayırıcı bazı ölçütlere, toplumsal yapılara işaret eder" (Lits, 2003: 13).

Peki ama kültürün bireyleri sınıflandırıcı/tanımlayıcı ve ayrıştırıcı boyutunu tecimsel kaygıların nesnesi kılarak küresel çapta "kitsch" bir değere dönüştüren gelişmeler, kaynağını hangi ekonomik, siyasal ya da toplumsal pratiklerden almaktadır? Bourdieu'nün, kültürün ticarileşmesinde ve sonrasında kitsch bir değere dönüşümünde rol oynayan etkenlere ilişkin yaklaşımı, özünde, medyatik alanın *heteronom* bir nitelik kazandığı tarihsel saptamasıyla ilgilidir. Jacques Bolo'nun da belirttiği gibi, "Bourdieu, TV ve genel olarak medya konusundaki eleştirilerinde, daha önce Raymond Williams tarafından geliştirilmiş olan şu hipotezi yeniden ele alarak, bize medyaya tepkisinin anahtarını sunmaktadır. Söz konusu hipotez şudur: 'Şiirdeki tüm romantik devrim, kitle basınının ortaya çıkışının İngiliz yazarlara esinlediği korkudan doğmuştur' " (Bolo, 2008). Gerçekten de, medya içeriklerine karşı duyulan entelektüel/elitist nefretin bir dışavurumu olarak da okunabilecek bu yargı, Bourdieu'nün gerek *Karşı Ateşler* gerek *Televizyon Üzerine* isimli özlü çalışmalarının arka planlarında belirgin biçimde hissedilmektedir. Her ne kadar, eleştirilerini tanık olduğu güncel medya alanının ölümcül aksaklıkları içinden devşirse de, Bourdieu, birçoklarının belirttiği gibi, Fransız televizyonunun geçmişteki "pedagojik/paternalist" niteliğine benzer bir idealizasyon çabası içine girmez ya da böyle bir hataya düşmez. Vladimir de Semir'in de belirttiği üzere, şayet Bourdieu'nün

yakındığı "gazeteciler ve onların pek çok türevlerinden birisi olan televizyon yayınları temsilcileri ve yöneticileri, sadece günümüzün kamuoyunun oluşumuna katkıda bulunan biricik enformasyon aracıları olmayıp, aynı zamanda toplumların büyük bölümünün kültürünün de yaratıcıları" ise (1998); ya da "gazeteciler ve medya kuruluşları gitgide düşünmek için çok az zamanı olan ve kesintisiz iletişim açlığına boyun eğen bir kitle toplumunda kültürel formasyonu yönetiyorlar" ise (1998), söz konusu elitist nefretin dayanağı daha da güçlenecek demektir. Temelde kültürel içeriğin ticarileşmesinin yol açtığı, kendi hayatımız üzerine karar verme güçsüzlüğü biçiminde dışa vurulan bilinç kaybı ve kendi kültürel siyasal tercihlerimizin sorumluluğunu gazetecilere ve genel olarak kültür üreticileri ve aracısı çevreye devrederek maruz kaldığımız özerklik yitimi, üzerinde ciddi biçimde durmamızı gerektiren konulardır. Bu bağlamda, özellikle Bolo'nun da altını çizdiği ve Bourdieu'nün "enformasyonun döngüsel dolaşımı"[3] adını verdiği kavrama atfen yaptığı saptama yerindedir: "Biz gazeteciler" diye yazmaktadır Bolo, "topluma gitgide daha fazla bir redondans [ağdalı tekrar, aşırı belirlilik] ve geçicilik temeline dayalı bir kültür sokmaya başladık. Bu, tam da Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nün 'enformasyonun döngüsel yayılımı' dediği şeydir" (2008). Aslında Bolo'nun bir gazeteci olarak kendi mesleki pratiğine dair yaptığı itiraf, gerek medya kuruluşları aracılığıy-

3. Bourdieu, düşüncelerimizi, yargılarımızı, gereği gibi seçim yapmamızı engelleyen "fast-thinking" kavramından söz eder; bu kavramın içinde yaşadığımız ve geliştirdiğimiz kültürü engellediğini belirtir. Fast-thinking, "hızlı düşünme" ya da "hızın içinde düşünme"dir; başka bir deyişle, "daima daha fazla hız, daha az düşünce"dir. Medyatik dil, özellikle de televizyonun dili, bu ilke uyarınca işlemektedir. Medyatik dilin hız kavramıyla bütünleşmesinin kaçınılmaz sonucu, düşünsel ve "kültürel fast-food"tur. Hız yüzünden, daha doğrusu, zaman baskısı altında ve vahşi rekabet koşullarında iş yapmak zorunda olan gazeteciler, aldıkları enformasyonu doğrulayacak olanağı her zaman bulamadıklarından ve bir an önce "scoop" habere ulaşma kaygısı duyduklarından, çoğu zaman hızlı düşünüp hızlı biçimde karar vermek zorundadırlar. Bu durum da onları, kaçınılmaz biçimde, ciddi hatalar yapmaya, yanlış ve eksik bilgiler vermeye iter. Yine aynı olumsuz koşullarda iş yapıyor olmalarından dolayı, gazeteciler ve özellikle de TV gazetecileri gitgide birbirlerinden beslenen kişiler haline gelirler. Söz konusu "döngüsel enformasyon dolaşımı", muhabirlerin, aldıkları enformasyonu haber kaynaklarından değil de birbirlerinden doğrulamaya çalışmaları biçiminde karşımıza çıkabileceği gibi, bir köşe yazısının doğrudan doğruya bir TV programının içeriğinde yansıma bulması, bir yazarın son çıkan yapıtının tanıtım yazısını bir "gazeteci dostu"na sipariş etmesi, bir gazetecinin başka bir TV gazetecisinin programına konuk olması ya da bizzat kendi TV programını yapması vb kılıklara da bürünebilir.

la kamusal alana pompalanan enformasyonun niteliği ve düzeyi; gerek medyatik söylem yoluyla inşa edilmeye çalışılan (popüler) kültür alanının ne tür güven verici süreçlere bağlı olarak oluştuğuna ilişkin de bir çeşit *insider information* değeri taşımaktadır. Bu bağlamda, yine Bolo'ya kulak verirsek, "Fast-thinking'le birlikte, biz gazeteciler, toplumsal eleştiri anlayışı[mızı] ve kültürel seçim kapasite[mizi] zorla kabul ettirmekteyiz; aynı zamanda, televizyonu başlıca kültür kaynağı olarak kullanan herkes tarafından desteklenen kültürel bir bakış açısına yatırım yapmaktayız" (2008) diye yazmaktadır. Bolo'nun altını çizdiği ve demokrasinin de önemli değerlerinden olan "kültürel seçim"ler ve "toplumsal eleştiri" konularında gazetecilerin tartışmasız yetkesine bırakılan alan, Bourdieu'nün "medyatik cemaatin bozulması" dediği şeyin sosyokültürel zeminini oluşturmaktadır. Bu tür bir yetkenin geniş çaplı bir kitlesel onayı gerektirmesi, en başta da "kültürel sermaye" bakımından yeterli olmayan kişilerin "toplumun kültürsüzleştirilmesi" hareketine destek vermeleri anlamına gelmektedir ki bu da, aşağı yukarı medyatik söylemin her düzeyinde karşılaştığımız bir "kitsch" kültür oluşumuna işaret eder.[4] Söz konusu kitsch, kültürel küreselleşmenin kitsch'idir. Bu sayede, "sürekli olarak medyaların sunumu, özel olarak da televizyondaki sunumlar, 'halkın isteği' varsayımı üzerine kurulu sunumlar biçiminde haklılaştırılır; oysa bu, gerçekte bir tuzaktır. Birçok örnek de göstermektedir ki, kültürel ve eğitim içerikli yayınlar düzenli aralıklarla (...) toplumdaki kültürsüzleşme sürecini yerleştirmenin biçimleridir" (Bolo, 2008). Hemen belirtelim ki kitsch'ten anlaşılması gereken şey, gerçeği doğa ya da doğallık olmayan, taklidin taklidi yoluyla üretilmiş bir kültürel düşünce ya da nesnenin *duplikasyonu*dur (Kahraman, 2003: 25). Bu açıdan kitsch, salt endüstriyel olarak hazır kalıplara dayalı olarak üretilen kültürel ve sanatsal ürünlerdeki bir derinliksizliği değil, aynı zamanda tüm enformasyon türlerindeki bir içerik benzeşmesi ya da daha doğru bir deyişle, içeriksizleşmeyi ifade etmektedir. Kahraman'a göre, felsefi temeli "pragmatizmin kültürel alandaki yansıması olan popüler kültür" de (2003: 136), yine bu çerçevede düşünüldüğünde, büyük oranda kitsch özellikler taşır; özellikle de "somut sonuçlarla ilgili oluşu"

4. Bourdieu'nün "gel-geç olaylar" dediği, ayrıca tüm küresel medya alanında bolca örneklerini gördüğümüz "televole", "celebrity show" türü içerikten yoksun gösteri, manipüle edilmiş enformasyon, magazin ve özel yaşam öyküsü programları, vs...

ve düşünmeyi, sorun çözme yeteneğini geliştirmeyi değil de "temel dürtüleri uyarmayı hedef alması" bağlamında (Kahraman, 2003: 136). Meseleyi bilimsel kültür ve enformasyonun ilerlemesi açısından tasavvur eden kimilerine göre ise, kültür, en zor zamanlarını yaşamaktadır. Nitekim *New York Times*'ın ünlü sağlık muhabiri Lawrence Altman, yaklaşık otuz yıllık mesleki deneyimiyle, *Quart*'ta, Aralık 1997'de yayımlanan bir söyleşisinde: "Bugün yazılı basın kuruluşları, 'homojen enformasyon' ve tembel gazeteciliği desteklemektedirler. Hemen hemen herkes, tüm gazete sayfalarında aynı şeyleri söylemekte ve yine hemen hemen sadece anektodik düzeyde bir bilimsel enformasyon yaymaktadırlar ortalığa. O da gün geçtikçe daha da sansasyonel bir hal almaktadır" (Altman'dan aktaran Bolo, 2008) demiştir.

Kültürel alanın ticari görünüm kazanmasında, salt kitle medyasının izlenirlik ölçümlerinin (audimat/raiting) yoğun baskısı altında iş yapıyor olmasının değil, aynı zamanda kültürel etkinliklerin sınıf temelli tarihsel paradigmasında gözlenen farklılaşmaların da büyük etkisi olduğu söylenebilir. Bourdieu, tam da bu noktada, kültürel alanın popüler metinler ve pratiklerle yoğun bir şekilde etkileşime girmesinde *proletkült* kavramındaki dönüşümlerin oynadığı role işaret etmektedir. "Popüler kültür kültü" diye yazmaktadır Bourdieu, "tarihsel paradigması proletkült'e dayanan bir kökencilik formudur; aynı terim, başka bir ifadeyle, popüler pratikleri barbarlığa indirgeyen bir sınıf ırkçılığını da ima eder. Söz konusu kült, radikal gösteriden, gösterişli yıkımdan kâr sağlar" (1994: 232-233). Proletkült, burjuva kültürüne karşılık, emekçi kesimin; daha da özelleştirerek söylersek, Sovyet işçi sınıfının, proletaryanın kültürüdür.[5] Ne var ki Bourdieu'nün,

5. Bilindiği üzere, özellikle tarihsel açıdan 1920'li yıllarda adına halk eğitim merkezleri, tiyatro toplulukları ve konferanslar düzenlenen proletkült kavramı, eski Sovyetler Birliği'nde, kültür, sanat ve düşünce alanında Stalin'e kadar etkisini sürdürmüş olan sosyalist gerçekçilik akımının, işçi sınıfının kültürel aydınlanmasına hizmet etmiş kültürel kanadını ifade etmektedir. Georg Lukács'tan Ernst Fischer'e kadar pek çok edebiyat kuramcısının, "kültürel ve toplumsal çöküntü"nün tescillendiği başlıca ortam olarak tarif ettikleri kapitalist sistemin yazar ve sanatçılarının "insanca gerçeğin yitirilmesine" dair yaktıkları ağıt, yeni bir *proletarya kültürünün* teorik dayanaklarından birini oluşturmuştur. Lukács, tümüyle "bütün geleneklerden bağımsız, basbayağı laboratuvarlarda üretilmiş yepyeni bir proleter kültür yaratılabileceği düşünü" kurarken, Fischer, "sanatın gerekliliği"nin, deyim yerindeyse, tıpkı bir büyü gibi, toplumun tabanına yaymak gerekliliğinin altını çizmektedir. Bu konuda daha fazla bilgi için Bkz. Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, Çev. Cevat Çapan, De Yayınları, 1968; Lukács, *Birey ve Toplum*, Çev. Veysel Atayman, Günebakan Yayınları, 1978.

bu kavramı yorumlayışı, tümüyle pejoratif anlamdadır. O, daha ziyade, kültürel alan üzerinde bir tür "altsınıf tahakkümü" ya da "ırkçılığı" dediği şeyin de karşısındadır. Proletkült kavramının arkasında, vasatlık ve yüzeyselliğe vurgu yapan "popülist estetikçi" bir anlayış gören Bourdieu, bu bağlamda, çağdaş popüler kültürü de "dolaysız skolastik yolun beklenmedik sonuçlarından biri" şeklinde değerlendirir (Bourdieu, 1994: 233). Bourdieu, aynı kuşkucu bakış açısını, *Les Méditations Pascaliennes* (Pascalyen Düşünceler) adlı yapıtında da sürdürür: "Popüler kültür kültü (...), sonuçsuz, sahte biçimde devrimci, halkçıl pratikleri yozluğa, vasatlığa indirgeyen bir sınıf ırkçılığı [olarak], kimi kadın ritüellerinin eril tahakkümü sadece güçlendirmesi gibi, 'halka saygı duyma' şeklindeki bu oldukça konforlu tanımlama da, o çok methedilmiş görünümü altında (...) yıkıcı ve paradoksal bir cömertlik çalımından sağlanabilecek tüm yararları sağlar" (Bourdieu, 1997: 91-92). Bourdieu'nün, titiz bir sosyolog olarak, çağdaş popüler kültür hakkında sahip olduğu önyargıların ötesine geçme zorluğunun ardında, "halka saygı" söylemi kılığına bürünmüş bir ticari kültürel mantık/toplumsal çıkar suçortaklığı ilişkisi ve bu ilişkiden doğmuş pragmatik (faydacı) aklın kültüre attığı esaslı bir "çalım" yatmaktadır. Nitekim popüler kültür alanı, salt üretim/yaratım süreci bağlamında yararcı mantıktan büsbütün arınmamış olmasıyla değil, aynı zamanda büyük ve biricik yapıtların üretildiği üretim/yaratım koşullarını tarihsel açıdan yavaş yavaş ortadan kaldıran bir sürece destek vermesinden dolayı da eleştiriye açıktır. Bourdieu'yü (1999) "artık kültürden ve kültürel etkinliklerden söz etmek mümkün müdür? Ya da daha ne kadar mümkün olabilecektir?" türünden sorular sormaya iten de yine aynı sahte kültürel gelişmelerdir. Kültürün artık insansal ve toplumsal varoluşa arabuluculuk edemeyecek bir nitelik kazanmasında "gitgide –kendini 'minimum zamanda maksimum kâr elde etmek için mücadele' şeklinde ortaya koyan– hızlı ve kâr hırsıyla uyarılmış yararcı mantık" (Bourdieu, 1999) etkili olduğu gibi, aynı gelişmeler, bir zamanların büyük yapıtlarıyla birlikte kolektif kültür üreticisi güçlerini de enerjisiz bırakmıştır. Çünkü "bugün müzelerde sergilendikleri şekliyle, bizim için klasik yapıtlar olan tüm edebi yaratımlar, sinemateklerde korunan tüm filmler, azar azar gazetelerin yasalarından ve özellikle de kâr mantığından bağlarını çözerek gelişebilmiş olan toplumsal evrenlerin kolektif çalışmasının

bir ürünüdür" (Bourdieu, 1999). Bourdieu'ye göre, klasik yapıtlar çağını kapatan, teknolojinin güçlerinin ekonominin güçleriyle birleşerek, kazanç ve rekabet yasalarıyla birlikte kültürel alanı işgal etmesidir. Dolayısıyla, düşünürün "kültürün tehlikede"[6] olduğunu haykırırken söylemeye çalıştığı da budur. Bourdieu'ye göre (1999), "tüm bunlar bugün tehdit altındadır; sanat yapıtının artık yalnızca bir mal olarak değerlendirildiği bir çağdayız. Yaratıcıların kendi hakları için güncel mücadeleleri ve yapıt hakkında nihai kararı veren yapımcılara karşı giriştikleri kavgalar, tüm bu çatışmalar, bir zamanlar ressamların *quattrocento ressamı* olarak[7] verdikleri mücadelelerden bu yana devam edegelen şeylerdir". Şu halde, kültürel alanda verilen mücadelelerin günümüzde vardığı nokta –Bourdieu'nün yukarıda sözünü ettiği temel işleyiş fazlaca değişmemiş olmakla birlikte–, ortaya yeni "kültür üreticilerinin" ve ilişkilerinin çıktığı karmaşık bir çağı analiz etmeyi gerektirmektedir. Quattrocento ressamlarından günümüze –kuşkusuz yine yapıt hakkında nihai kararı veren benzer yapımcıların etkili varlığını unutmamak koşuluyla–, kültür üreticisinin aldığı yeni isimler, somut karşılıklarını iki yeni medya figüründe bulmaktadır: uzman ve iletişim danışmanı. Bourdieu'ye göre (2006), "ilki, yani uzman, bakanlık kulislerinin gölgesinde ya da think-thank kuruluşlarının sırları içine gömülmüş olarak, teknik düzeyi yüksek dokümanlar hazırlayıp mümkün olduğunca matematiksel ve ekonomik bir dilde kendini ifade ederek gizlerken; diğeri, yani iletişim danışmanı, geçmişin üniversiter birikimini –en önemli misyonları Devlet'in ve işletmelerin yeni aristokrasisini politik tasarılara dönüştürmek olan– egemenlerin hizmetine sunar" Uzman ve iletişim danışmanının üniversiter (bilimsel) bilgiyi topluma yayma çabası, özünde masum bir çaba değildir; çünkü her iki figür de, özellikle medyadaki egemen söylemin, neoliberalizmin toplumsal "dünyayı olduğu biçimiyle yansıtabileceği" yönündeki tartışmalı iddiasına düşünsel cephane sağlamaktadır. Yine her iki figür, ticari kültür pazarının oluşumuna gitgide daha fazla katkıda bulunan bazı liberal sinik yazarlarla işbirliği içinde,

6. Bu konuda, Bourdieu'nün 13 Kasım 1998 tarihli *Le Revue français*'de yayımlanan "La Culture est en danger" başlıklı yazısına bakılabilir.

7. "Quattrocento ressamı", yaklaşık beş yüzyıl önce, ressamların, gerek yapıtlarının boyutuna ve içeriklerine özgürce karar verme hakkı, gerek kullanacakları renkleri özgürce seçebilme hakkı elde edebilmek için verdikleri mücadeleyi simgeleyen bir deyim haline gelmiştir.

kültürel alandaki "tutucu devrim"e giden yolu açan girişimlerin havarilerindendir. Bourdieu'nün kültürel üretim alanlarındaki sözünü ettiği tutucu devrimin uzantıları, kurumsallaşmış bir niteliğe sahip sanatçıların ortaya koyduğu "yeni kuşak" romanesk yapıtlardan, "biçimciliğin sonu", "gerçeğe dönüş", vb izlekleri edebi alanda "ölümsüzleştiren" yazarlara varıncaya kadar oldukça geniş bir kuşatıcılığa sahiptir. Aynı tutucu devrimin yansımalarını tekelleşmiş yayıncılık kuruluşlarının başat kültürel eğilimlerinde de gözlemlemek mümkündür: "Edebiyat yayıncılığında olduğu gibi, büyük basın organlarında da hissedilen bir tekelleşme eğilimine, ticari mantığın genelleştirilmiş zaferi eşlik etmektedir (...) Açıkça denebilir ki, yayıncılık alanı gün geçtikçe kitap okumayan, ama satış listeleri hazırlamakta ustalaşmış kişiler tarafından yönetilmektedir" (Bourdieu, 1998: 11). Kültürel değeri kısa vadeli ticari tahvile dönüştüren kusursuz ve saf bir pazarın neoliberal ütopyasında, kültüre tahsis edilen yer, sermayenin pürüzsüz, sürtünmesiz saydamlığı ile sınırdaştır. Özellikle ekonomik ilişkilere egemen olanların kültürel ve simgesel sermayeyi satın alabilme yeteneği her zaman daha fazladır. Bourdieu'nün işaret ettiği şey, özünde budur. Söz konusu ütopyanın edebi ve kültürel "tutucu devrimi", kökeni ne olursa olsun, her tür bilgiyi mutlaka toplumsal bir çıkara eşitleyen kapitalist ilişkiler yumağının bir ürünüdür ve bu ürün, gelecekte hükmedilmeye çalışılan kültür pazarının temel girdisi, hammaddesi, hatta çıktısıdır. Bu değişmez mantıksal döngünün sosyolojik inkârı, Bourdieu'nün kültürel seçkinciliği ile birleştiğinde, ortaya çıkan manzaranın –özellikle kültürel ürünler ve pratiklere yansıyan– "mide bulandırıcılığı", "fazlasıyla sulandırılmışlığı" ve "bıkkınlık vericiliği"ni anlamak daha da kolaylaşmaktadır (Fiske, 1999: 151).

Özetle, Bourdieu, kapitalist küreselleşme sürecinde uygulamaya konulan mali kuralsızlık (deregülasyon) politikalarıyla mümkün kılınmaya çalışılan kültürel programların dönüştürücülüğüne olan inancını yitirmiştir. Söz konusu kuralsızlığa dayalı kültürel alanın mantığı, gerek içinde barındırdığı ve "tarihin inkârını hedefleyen bir felsefenin kilit taşı"nı oluşturan habitus'ların belirleyici varlığından dolayı, gerekse artık geçmişin rasyonel yaşam ve eylem programları öneren tarihsel koşullarının içinden doğmuş ilişkilerin geçerliliğini yitirmiş olmasından dolayı "tutucu"dur. Varlığını ve egemenliğini belli bir sürekliliğe ve ka-

lıcılığa bağlanarak değil de, sürekli yenilenmeye ve değişkenliğe borçlu olan popüler kültür nosyonu da aynı mantığın bir ürünüdür. Kültür alanında verilen mücadele, bu anlamda belli bir kültürel forma meşruiyet temeli kazandırmak için verilen bir mücadeledir. Bourdieu'nün tasarladığı biçimiyle popüler kültür, kendi sembolik gücünü ve güç ilişkilerini aynı meşru kültür zemininde üreten ya da daha doğrusu, egemen kültürel üretim tarzlarının ve tüketim pratiklerinin alt ve orta sınıfların gözünde meşru kılınması sayesinde elde eden bir "kültürel sermaye" bağlamında anlaşılabilir. Yine bu bağlamda, kültürel sermayeyi ellerinde bulunduranlar, –büyük ölçüde ekonomik sermayenin genetik aktarımı yoluyla– toplumsal ve simgesel güç ilişkilerinin belirleyiciliğini de ellerinde bulundururlar. Kültürel alanın kendisi, geç kapitalist dönemde özgürlük simgesi altında geçerli kılınmış yerleşik ilişkiler, düşünceler ve inançların bir tür meşrulaştırılma yeri olarak düşünüldüğünde, Bourdieu'nün sözünü ettiği anlamda kültürel pratikler, alışkanlıklar ve *yatkınlıkların* –üretilmiş ve üretici habitusların–, bizatihi toplumsal sınıfların kendisini de yeniden üretmesi söz konusudur. Çünkü meşruiyet kavramı, Bourdieu'ye göre, her bakımdan, keyfiliğin yanlış kavranılmasına yol açar ve yine aynı kavrayış nedeniyledir ki toplumsal failler kendilerine yönelik tahakküme fazlaca direnmeden boyun eğme eğilimi içine girerler. Kendi politik, toplumsal ve simgesel meşruluğunu, çıkarlarını dile getirdiği kişilerin ekonomik sermayelerinden alan kültürel alan, yüksek kültüre özgü incelmiş beğeni yargıları ile *kitsch* estetiğin tarihsel çatışmasının hüküm sürdüğü bir alan olduğu kadar, gerek popüler metinlerin aşırı "kolaycılığı" gerek yaygın ve dilsel bir alışveriş formu olarak iktidar ilişkilerinin gücüllüğünü içinde barındırır. Daha da önemlisi, popüler kültür biçimlerinin yaygınlığı ve meşruluğu, toplumsal dünyayı "olduğu biçimiyle yansıtma" iddiasındaki egemen (neoliberal) söyleme sosyo-politik bir gerekçe oluşturur. Belki tam da bu noktada öncelikle endüstrileşmiş toplumlarda bireylerin neyi ne kadar tüketebileceğini, sosyoekonomik düzeyin bir fonksiyonu olarak gören Bourdieu'ye göre, kültürel tüketim alanlarına medyanın ve özelde televizüel kültürün dolaşıma soktuğu popüler haz ve beğeni yargılarının alımlanması çerçevesinde yaptığı katkıların özlüce bir değerlendirmesini yapmak gerekir.

Televizyon ve "Kültürel Fast-food"

Her şeyden önce televizyon, kendi finansal ve ticari mantığına sahip olan bir kültür endüstrisi alanında faaliyet gösterir. Dolayısıyla teknik aracın (Televizyon) kitleyle kurduğu ilişkide zevklerin ve beğeni yargılarının dönüşümü de aynı kültür endüstrisinin kültürel değerlerini yanıtlamak zorundadır. Bir görüşe göre, günümüz enformasyon teknolojisinin genel problematiği de zaten budur. Televizyon, kültürel davranışlarımızı ya alışkanlıklarımızı değiştirirken birtakım tehlikeler de barındırmaktadır içinde. Buna göre: "Televizyon izleyicisinin arzu ettiği empati, kitlelerin yabancılaşmasına götüren yayının tele-tipleştirilmesi yoluyla sağlanmaktadır" (Moles, 2000). Frankfurt Okulu kuramcılarının popüler kültür eleştirileri de benzer biçimde bir tek-tipleştirmeyi vurgulayan standartlaşma döngüsü ile başlar. Buna göre, kültürel standartlaşma, her yöndedir: Zevklerin, yargıların, tutum ve kültürel alışkanlıkların standartlaşması, kültürel metanın monotonluğunun da bir güvencesidir. Frankfurt Okulu düşünürlerince temsil edilen "eleştirel toplum teorisi"ne göre, kitle iletişim araçları tarafından yaygınlaştırılan kültürel eşitlik miti, özünde totaliter bir iletidir ve bu ileti kültürel beğeni ve alışkanlıkların özgürce belirlendiği yargısını geçersiz kılar. Çünkü her şeyden önce kitleler, toplumun üst yapısında yer alan kitle iletişim araçlarının manipülatif etkisine maruz kalırlar. Söz konusu manipülasyon, her tür özerk duyuş ve algılayışın maddi direncini kıracak güçtedir. Dolayısıyla, böyle bir manipülasyona direnç göstermek, "normdan sapmak" anlamına geldiğinden, direnç göstermemek Adorno'ya göre, standartlaşma kavramının tamamlayıcı bir uzantısını oluşturan "sözde-bireycilik"e yol açar: "Bu, [kişiye] normdan uyarıcı sapmalara olanak tanıyarak, hatta cesaretlendirerek, söz konusu [popüler] materyalin monotonluğu için bir 'mazeret' sağlamaktadır" (Slater, 1998:234). Şu halde "sözde-bireycilik"in kendine varlık alanı bulduğu yer, kültür-endüstrisinin eşit bir çizgide tutmaya çalıştığı ya da başka bir deyişle, egemen olmaya çalıştığı kitlelerin en savunmasız alanını yansıtır. Böyle bir alan içinde oluşan beğeni yargılarının da pasifize olmuş kitlenin manipülasyonun nezareti altında belirlenmiş beğeni yargıları olması kaçınılmaz görünür. Bourdieu'ye göre ise, beğeni yargılarının oluşumu toplumsal sınıf ve kültür arasındaki etkileşimin bir sonucudur. Bu bağlamda, toplumsal bir sınıfın kültürel varlığı, kültür endüstrisinin estetik

ölçülerinden çok, sınıfsal ilintililik üzerine kurulmuştur. Söz konusu ilintililik, Bourdieu'ye göre, "katılım" ve "uzaklık" kavramlarıyla ifade edilir.

Bourdieu'nün popüler estetiğe bahşedilen olumlu etkiyi yadsıyışında, toplumsal sınıflamalarının estetik yargı ve beğenilerinin birbirinden farklı etkilerle biçimlenen beğeni yargıları olduğu söylenebilir. Çünkü her şeyden önce, üst ve orta sınıf ayrımı ve hatta her iki kategori arasındaki farklı sınıflamalar (classements), gündelik yaşam pratiklerini belirleyen *habitus* kavramının açığa vurduğu estetik yargılama kalıplarına sahiptirler. Çünkü Bourdieucü habituslar, toplumsal sınıflamalar arasındaki ayırt edici ve farklı pratiklerin üretici/dağıtıcı ilkeleridir. Buna göre, bir işçinin yediği şey, yemek yeme biçimi, yaptığı spor ve spor yapma biçimi, tüketim alışkanlıkları, konuşması, vs patronununkilerden tamamıyla farklı özelliklere sahip olduğu gibi, farklı zevk ve beğeni anlayışlarını da beraberinde getirir. Aynı zamanda kültürel düzey ve etkinlik farklılığı, kişinin toplumsal konumunu belirler. Bu ilkeler, aynı zamanda, iyi ve kötü, bayağı ve seçkin olan arasındaki ayrımları da belirlemektedir. Beğeni yargısı ise, doğrudan doğruya bu ayrımların niteliğine bağlıdır. Bourdieu'ye göre, habitus kavramının toplumsal pratikteki genişliğinin önemi, bireylerin dahil olduğu toplumsal grubun karakteristik âdetlerini nasıl içselleştirdiğini anlamamızı sağlamasında yatmaktadır (Cierc, 1997: 222). Dolayısıyla, sevilen, inanılan, bayağı ya da seçkin sayılan şeyler, geniş ölçüde, bir ilişkisi bulunmadığını düşünmenin imkânsız olduğu toplumsal ortama ve bu ortamın karakteristik âdetlerine bağlıdır. Habitus'lar, bu anlamda haz kavramının üretici ve dağıtıcı öğeleridir. Dolayısıyla popüler haz ve beğeni nosyonlarının oluşumunda belirleyici bir etkileri vardır. Popüler hazzın üretimine ve aynı ölçüde tüketimine aracı olan habitus'lar, gündelik yaşamın, Boudieu'nün deyimiyle, "katılım" ve "uzaklık"ı simgeleyen bir ilintililik temelinde algılanmasını gerektirirler. Bu, aynı zamanda toplumsal sınıfların birbirlerine olan uzaklığı ya da yakınlığıdır. *Katılım* ise: "(...) beraberinde eğlence ve şenlik hazlarını, kendini ifade etme hazlarını ve başkalarıyla dayanışmanın ifade edilip deneyimlenmesini getirir" (Fiske, 1999: 173). Şu halde, Borudieu'nün altını çizdiği *popüler haz* kavramının toplumsal sınıfların ya da sınıflamaların gündelik ve kültürel pratiklerine anlamını veren işlevsel bir haz olduğu söylenebilir. Nitekim popüler haz ya da zevk, Bourdieu'nün anladığı

bağlamda; "(...) Hem varoluş koşullarına uyum sağlama biçimini hem de bunlara karşı bir savunma oluşturan gerçekçi (ama boyun eğmeyen) hazcılık ile kuşkucu (ama olumsuzlayıcı olmayan) maddecilik tarafından yaratılmış her şeyi kuşatmaktadır" (Aktaran Fiske, 1979: 173). Hem savunma hem de uyum sağlama yöneliminin iç içeliğini varsayan böylesi bir popüler haz kavramının görünürde nesnel bir niteliğe sahip olduğu varsayılabilir. Ancak görünürdeki bu nesnelliğin evrensel boyutta geçerli olduğunu söylemek yanıltıcıdır. Çünkü James Curran'a göre, Bourdieu "(...) kültürel ve estetik yargıların mutlak, evrensel bir geçerliliğe sahip olmayıp, yalnızca toplumsal farklılıkları tanımlama, sabitleştirme ve meşrulaştırma yolları olduklarından" söz etmektedir (Curran, 1999: 421). Bourdieu'nün bu içgörüsü, sonradan Dimaggio (1986) ve Fyffe (1955) gibi kültür tarihçileri tarafından da geliştirilmiştir. Şu halde, popüler haz konusu, Bourdieu'ye göre, evrensel bir kategoride değil, *toplumsal farklılaşma kategorisi* düzleminde değerlendirilmesi gereken bir konudur. Bourdieu, güzellik ve bayağılık algılamasının tanımlanışında da aynı bakış açısını korumaktadır. Güzelliği ya da bayağılığı tanımlayan nitelikler, evrensel düzeyde yaygın bir beğeninin ya da yine yaygın bir kınamanın sonucu değil, aynı toplumsal farklılıkların kaçınılmaz bir sonucudur. Bu ise, toplumsal farklılıkların oluşumuna aracı olan tüketim pratiklerinin (habitus) bir ürünüdür. Şu halde, popüler haz ve beğeni kavramları, Bourdieu terminolojisi içinde habitusun tamamlayıcı yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Son çözümlemede, popüler haz ya da beğeni Fiske'nin de belirttiği gibi: "Bourdieu'nün 'toplumsala hayvansal bağlanış' diye adlandırdığı şeyi güdüleyerek güzelliğin saflığını ve evrenselliğini bozup insanları köleleştirirken" (1979: 70), bir başka açıdan da toplumsal kimliklerin tanımlanması ve meşrulaştırılmasında belirleyici bir sınıflamaya olanak tanımaktadır.

Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi

Bourdieu'ye göre, beğeni yargısının oluşumuna aracı olan zevkler ya da alışkanlıklar, beceriler, eğilimler ve yatkınlıklar bütünü (habitus'lar), öncelikle belli bir kişinin toplumsal hayatta yaptığı seçimler bütünüdür. Bir başka deyişle, toplumsal ya da sınıflandırılmış toplumsal kesimlerin kültürel zevkleri, tüketici

zevki ile kültür üreticisinin (sanatçılar) nesnelleştirdiği ürünler arasındaki bir karşılaşmanın sonucu olarak ortaya çıkmaktadır (Bourdieu, 1984: 163). Bourdieu, sorunu bu şekliyle belirledikten sonra, tüm toplumsal ve kültürel zevkler için zamanın belli bir anındaki yararlılıkların nasıl oluştuğu konusuna eğilmektedir. Bu yüzdendir ki Bourdieu'ye göre öncelikle: "Zevkleri anlamak, insanların kendi pratikleri ve iyelikleriyle (*propriétés*) sahip oldukları şeylerin sosyolojisini yapmak, bir yandan koşullar içinde üretilen ürünleri; diğer yandan da, aynı koşulların ortaya çıkardığı tüketicileri tanımaktan geçmektedir" (1984: 166).

Sosyal bilimlerin konusunun, toplumsal gerçekliği dönüştürmeyi ya da muhafaza etmeyi amaçlayan her tür bireysel ve kolektif mücadeleyi bir araya getirmek olduğunu düşünen Bourdieu için, özellikle düşünce yoluyla dünyaya egemen olma ve bu yolla bireylerin alışkanlıklarını ve yargılama biçimlerini denetleme girişimi büyük önem taşımaktadır. Şu halde, Bourdieu'nün bireysel ve toplumsal nitelikli hazları anlamak için öncelikle bu hazların tüketicilerinin genel sınıfsal niteliklerini anlamak gerektiğine ilişkin argümanı, toplumsal yargıları belirleyen bir egemenlik bilincine odaklanmış bulunmaktadır. Toplumsal beğeni yargısı, bu anlamda, kültürel içerikleri yaygınlaştırarak kitleye egemen olmaya çalışan ya da başka bir deyişle, bu içeriklerin tüketici öznelerini üreterek, kendi mantıksal işleyiş düzenine belli bir meşruiyet kazandıran her tür kültür üreticisinin (sanatçılar, gazeteler, televizyonlar) hükmü altındadır. Sorun, bir başka açıdan, kitlelerin: "Televizyon seyretme, televizyonun öznesi/tebâsı (subject) olmalarının, modern toplumların geniş kitleleri için doğa ve karakter haline gelmiş olmasıdır. Bourdieu'nün deyimiyle, habitus'un bir parçası haline gelmiş olmaları.." (Moles, 2000). Şu halde, habitus kavramı, bireysel ve kolektif yargıların ve dolayısıyla farklı yaşam tarzlarının oluşumuna aracı olması bakımından burada da karşımıza çıkmaktadır. Bireysel ve kolektif tutum ve yargıları belirleyen habitus, kültürel bir yaşam tarzı olduğu kadar, toplumsal ve siyasal bir yargılama ölçüsüdür de. Kültürel bir değer olarak habitus, sadece kültürel pratiklerin bir yansıması olarak değil, aynı zamanda söz konusu kültürel pratiklerin içinde edinilmiş bir yargılama ölçüsü sunmaktadır. Bourdieu'ye göre, toplumsal beğeni yargılarının oluşumu, kültürel pratiklerin gerçekleştirildiği koşullar içinde mümkün olmaktadır. Bu koşullar içinde faaliyet

gösteren medya kuruluşlarının yaymaya çalıştığı kültürel içerikler (Bourdieu'nün deyişiyle "kültürel fast-food"), hedeflenen izlerkitlenin beğeni yargılarının oluşumunda doğrudan bir etkide bulunmaktadır. Ancak bu etkinin niteliği, Bourdieu'ye göre, olumsuzluğu her zaman kolayca ispatlanabilecek bir yönelişin ürünüdür. Kitlenin beğeni yargısı, bu anlamda; "(...) izleyici grafiklerinin genelleştirilmiş, hayali bir hoşnutluk düzeyi mizanseninden ibarettir" (Mutman, 1995: 47). Bu hayali hoşnutluk mizanseninin başlıca amacı ise, sürekli görüntü dalgaları ile doymak bilmez bir tüketim eğilimi arasındaki ilişkinin gizlenmeye çalışılmasıdır. Yine böylelikle kitlenin bir tüketici olarak kendi varlığının farkına varmasının ve kendilik tanımlamasının ıstırabı da maskelenmeye çalışılmış olmaktadır. Şu halde, televizyon izleyicisi de bu anlamda, kendisine sunulan "paketlenmiş" içerikleri bir anlamda farkında olmadan tükettiği için, bu hayali hoşnutluk mizanseninin destekleyici bir kutbunu oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak, düşünülmesi gereken bir başka sorun da, dolaşımdaki toplumsal ve kültürel beğeni yargılarının, gerçekte televizyon içeriğini hazırlayanların, medya profesyonellerinin beğeni yargıları olmasıdır. Pierre Vadeboncoeur'e göre, bu içeriklerin standart bir niteliğe sahip olması ve sindirilmesi kolay bir biçimde yapılandırılması ise, kaçınılmaz olarak televizyonun belirlediği kültürel düzeyin en fazla kişiye hitap edebilmesini kolaylaştıracak yapıda olmasını gerektirmektedir. Bu açıdan, televizyonun öngördüğü kültürel düzey, sadece bir yansıtma süreci sayesinde vardır: Kültür de bu anlamda yalnızca algılanmış olmakla kendini sınırlayan bir içeriksel düzeye sahiptir. Çünkü medya alanında: "Kesin anlamıyla, en yüksek insanlık biçimi, sadece var olmaktır. Çünkü ancak kişi bu yolla, kendisine var olduğunu itiraf edebilir" (Vadeboncoeur, 1989: 13). Şu halde, her alanda kültürün standardizasyonunu öngören ve Bourdieu'nün "kültürel fast-food" şeklinde adlandırdığı metalaşmış medya içeriğinin kültürel algılamasının her bakımdan ortalamayı hedefleyen ticari bir yönelişin ürünü olduğu söylenebilir. Böyle bir yönelişin çok doğal bir sonucu da hiç kuşkusuz, kültür karşısındaki bir algılayışı ve konumlanışı açığa vuran beğeni yargılarındaki bu "ortalama" düzeyde somutlaşmaktadır. Bu somutlaşma, bazılarına göre, televizyonun asıl ideolojik işlevini de gözler önüne sermektedir. Kültürün standart düzeyde yaygınlaştırılması, aynı zamanda kitlesel bir zihin standardizasyonu-

dur. Bu ideolojik işlev, her türden farklı dünya görüşünü yerinden edecek güçtedir: "Ne liberal ne muhafazakâr ne sağcı ne solcu, televizyonun esas işi bu ortalama görüntüsünü kurmaktır. Fikirlerde, tutumlarda, özlemlerde, hazlarda bir toplumsal 'orta'nın ve 'ortalama'nın (mainstream) üretilmesinde ve kurulmasında, televizyon ciddi bir rol oynamaktadır" (Mace, 1993: 162).

Bourdieu'nün, televizyonun toplumsal beğeni yargısına yaptığı olumsuz etkinin kaynağında da aynı türden kültürel bir bayağılaştırmanın yattığı söylenebilir. Bourdieu, medya alanının kültürel üretim düzeyine yaptığı katkıda, her şeyden önce, bir statik yığılma görmektedir. Kültür üreticileri, neoliberal ideolojinin kültürel alandaki simgesel güçlerini oluşturmaktadırlar. Roger Chartier'in de belirttiği gibi, Bourdieu'nün kültürel alana ilişkin eleştirilerinin temelinde böyle bir bakış açısı yatmaktadır. Chartier'e göre, Bourdieu: "Yalnızca ideolojik içeriği bırakılmış estetik ifadeler ve toplumsal konumlar [ve dolayısıyla yargılar] arasındaki dolaysız bir ilişkiyi haber veren sosyolojik bir indirgemecilikle" (Chartier, 2002) hareket etmektedir.

Sonuç olarak, Bourdieu'nün eleştirileri, ideolojik düzlemde, söylemsel meydan okumalar ve karşıtlıkların eksiksiz bir özerkliğini gerektiren yapısal analizlere dayanmaktadır. Bourdieu, televizyon haberciliğinde de Chartier'nin vurguladığı bu "yalnızca ideolojik içeriği bırakılmış estetik ifadelerin etkili bir kullanımını görmektedir. Dolayısıyla bu içgörü, içeriği boşaltılmış estetik ifadelerin yapılandırdığı toplumsal yargıların da olumsuz niteliğine dikkat çekmesi bakımından önemlidir. Çünkü medya söylemiyle yaygınlaştırılan bu tür "estetik ifadeler" ve vargılar, bir beğeni ölçüsü ya da ölçüleri olarak sonradan toplumsal deneyimin popüler düzeyde kabul görmüş öz niteliğini oluşturmaktadır. Bu son şekliyle, Bourdieu'ye göre artık toplumsal beğeni yargısının *üst, alt* ya da *orta* sınıf beğenisi tanımlamalarının geçersiz kılındığı ideal ve evrensel bir kültür nosnoyu olarak dile getirilmesi ise, medya alanının aynı ideolojik işlevinin doğal bir sonucudur. Ve bu, her şeyden önce, neoliberal aklın denetimindeki küresel bir medya ideolojisidir. Bu ideolojinin belirlediği nesnel beğeni yargılarının yaygınlık derecesi, aynı zamanda onların evrensellik derecesini vermektedir. Şu halde toplumsal beğeni, medya alanının öngördüğü kültürel ortalamanın sınırları içinde oluşturulmuş totaliter bir iletidir. Bu, aynı zamanda medyanın her

alanda çoğaltmaya ve yaygın bir şekilde toplumsal deneyimin hizmetine sunmaya çalıştığı bir estetik zorunluluk ölçüsünü de ifade etmektedir öte yandan. Evrensel düzeyde geçerli kılınmaya çalışılan bu estetik zorunluluk, beğeni ya da haz imgelerinin biçimi ile varoluşunu, aynı imgenin işlevine tabi kılan çoğunlukçu bir duyumsamaya gereksinme duymaktadır. Yine aynı estetik zorunluluk, Bourdieu'ye göre, kişinin kendi değer yargılarının geçerliliğinin sınırlılıklarına ve hangi koşullarda gerekli olduklarına ısrarla dikkat çekmesi bakımından şiddetle eleştirilmelidir.

Kaynakça

Adorno, T. W. & Horkhemier, M. (1996), *Aydınlanmanın Diyalektiği II*, Çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınları.

Bolo, J. (2008), "Bourdieu, sociologue de la communication?", www. exergue. com/h/2005-07/medias/faute02.html, (Erişim tarihi: 17.01.2008).

Bourdieu, P. (1979), *La Distinction: Critique social du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.

Bourdieu, P. (1984), *Questions de sociologie,* Paris: Minuit.

Bourdieu, P. (1994), *Les Raisons pratiques*, Paris, Ed. du Seuil.

Bourdieu, P. (1997), *Les Méditations pascaliennes*, Paris, Ed. du Seuil.

Bourdieu, P. (28-29 Mart 1998), "Contre le fléau neoliberal", Entretien avec Pierre Bourdieu, *Le Temps*, s. 11.

Bourdieu, P. (1999), "Les changes de survie de la culture", *Tages Anzeiger*, 8 Aralık.

Bourdieu, P. (2000), *Televizyon Üzerine*, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları.

Bourdieu, P. & Wacquant D.J.L. (2003), *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, Çev. Nazlı Ökten, İletişim Yayınları.

Bourdıeu, P. (2006), *Karşı Ateşler*, Çev. Halime Yücel, Yapı Kredi Yayınları.

Bourdieu, P. (2006), "Bourdieu/La vulgate planétaire", htts.//www.paris-philo. com/article-3540803.html, (Erişim tarihi: 17 Ağustos).

Chartier, R. (25 Ocak 2002), "Pascal plutot que Marx", *Le Monde,* Dosya: Bourdieu, intellectuel du combat.

Clerc, D. (1997), *Dechiffer les grands auteurs de l'economie et de la sociologie*, Cilt 2, Paris: Syrons.

Curran, J. (1999), "Kitle İletişimi Araştırmasında Yeni Revizyonizm", Der. ve Çev. M. Küçük, *Medya, İktidar İdeoloji*, Ark Yayınları.

Erdoğan, İ. (1999), "Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele", Nazife Güngör (Der.), *Popüler Kültür ve İktidar*, Vadi Yayınları, s. 18-52.

Fabiani, J.-L. (2008), "Peut-on encore parler de légitimité culturelle?" htts.// www2.culture.gouv.fr/deps/colloque/fabiani.pdf, (Erişim tarihi: 31 Ocak).

Fiske, J. (1999), *Popüler Kültürü Anlamak,* Çev. Süleyman İrvan, Bilim ve Sanat Yayınları.

Grignon, C. (1991), "Un Savant et le populaire", *Politix* 13: 39.

Grignon, C. & Passeron, J.-C. (1982), "Sur les cultures populaire", *Les Cahier du cercom*, Seuil, Paris; Pasquier D. (2005), "La 'culture populaire' à l'épreuve des débats sociologiques", *HERMES* 42: 60-69.

Kahraman, H.B. (2003), *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*, Agora Kitaplığı Yayınları.

Kozanoğlu, H., Gür, N., Özden, B.A. (2008), *Neoliberalizmin Gerçek 100'ü*, İletişim Yayınları.

Köse, H. (2004), *Bourdieu Medyaya Karşı*, Papirüs Yayınları.

Köse, H. (2006), *Medyatik Parodigma*, Yirmi Dört Yayınları.

Köse, H. (2007), *Alternatif Medya*, Yirmi Dört Yayınları.

Lits, M. (Aralık 2003), "De la pléiade à la Star Academy" *Louvain* 144: 12-14.
Mace, E. (1993), "La television du pauvre", *HERMES*, No: 11-12, CNRS Edition, Paris, s.162.
Mattelart, A. ve Neveu, E. (2007), *Kültürel İncelemelere Giriş*, Çev. Hüsnü Dilli, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
Mutman, M. (Güz 1995), "Televizyonu Nasıl Sorgulamalı?" *Toplum ve Bilim* 67: 47.
Moles, J.-B. M. (8 Ocak 2000), "Emergence d'une education au spectacle sportif", *Corp et Culture* 4.
Passeron, J.-C. (1994), "Littérature et sociologie" *L'Art de la recherche*, (J. Lautman ve P.M. Menger), Paris, La Documentation française.
Semir, de V. (1998), "La Derive du journalisme" *Alliage*, No: 37-38, htts.//www.tribunes.com/tribune/alliage/37-38/semir.htm, (Erişim tarihi: 10.01.2008).
Sim, S. (2006), *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, Çev. Mukadder Erkan-Ali Utku, Ebabil Yayınları.
Slater, P. (1998), *Frankfurt Okulu*, Çev. A. Özden, Kabalcı Yayınları.
Vadeboucoeur, P. (1989), *Trois Essais sur l'insignifiance*, Paris: Gallimard.

Virilio ve "Hızlandırılmış" Hakikat

Günümüz çağdaş enformasyon söylemi, genellikle iki tür "olay"ı varsaymaktadır: Toplumsal ilişkiler alanı içinde üretilen somut olaylar ve bizatihi bu olayları sunma tarzının yol açtığı "olay" Bu da kısaca şu anlama gelmektedir: Toplumsal dünyada olayları göstermeye/aktarmaya aracı olan biçimler asıl olayın/hakikatin kendisi haline gelebilir. Gerçeklik de bu anlamda, kendine referansla anlam kazanan tanımlayıcı birçok temsile dönüşebilir. Patrick Charaudeau başta olmak üzere, birçok Fransız iletişim bilimcinin temelde işaret ettiği husus budur. İlki ise, herhangi bir dolayım olmaksızın toplumsal gerçekliğe ilişkin edindiğimiz duyumlar ya da diğer bir deyişle, henüz medyatik dile dönüşmemiş bilgilere karşılık gelir. Bu bakış açısından düşünüldüğünde, ikinci tür olaya ilişkin gerçeklik algılamasında, görsel-işitsel kitle

iletişim araçları, ilk olay türüne oranla "daha fazla" bir içeriğe sahiptirler. Bu içeriğin özü, ses ve görüntüdür; her ikisi de hakikate yönelik otantikliğin güvencesidir.

Ancak Paul Virilio, *Enformasyon Bombası* adlı çalışmasında, özellikle bu ikinci olay türü bağlamında yeni bir şeyden; olayın nitel boyutunu oluşturan gerçekliğin artık hızlanmış bir gerçeklik olduğundan söz ederek bir adım daha öteye gitmektedir. "Hızlandırılmış Hakikat" teması, küresel medya çağına özgü yeni bir gerçeklik olgusunu gündeme getirmektedir. Konu, telekomünikasyon teknolojisinin hızla yaydığı bu yeni gerçeklik türünün dünyasal zaman ve mekân algılamasını "hız duyumu" açısından yeniden tanımlaması bakımından önemlidir. Burada temelde hız kavramıyla doğrudan ilişkilendirilmiş bulunan bir enformasyon biçiminin "şimdi-geçmiş-gelecek" şeklinde belirlenmiş olan klasik üçlü süre sınıflandırmasını da yeniden düşünmemizi gerektiren bir yönü mevcuttur. Bu yazıda, Paul Virilio'nun "hakikatin hızlandırılması" ve buna bağlı olarak "gerçekliğin yok oluş estetiği" şeklinde adlandırdığı olguların hız-enformasyon ilişkisi, görsel kültür ve tele-varoluş kavramları çerçevesinde sorunsallaştırılmasına çalışılacaktır.

Virilio'ya göre, enformasyonun etkileme gücü, artık yeni bir "tekno-bilim"le, bir "aşırılık bilimiyle" birleşmiş ve bu biçimiyle de enformasyon söylemi artık "önceden olduğu gibi, Tarihin ilerlemesinin bir öznesi değil, *hakikatin hızlanmasının* yarattığı baş dönmesinin bir öznesi" (2003: 9) haline gelmiştir. Yapılandırılışı içinde dilsel bir eylemi gerektiren medya söylemi, aynı dili konuşan ya da ideal bir alıcıya işaret eden, iletişim yeteneğine sahip bir özne ürettiğine göre, söylemin içerdiği ideolojik unsurun varlığı muhakkaktır. Virilio'nun temel tezi, hızlandırılmış hakikatin içinden tanımlanan olayların bu söyleme taraf olmayanlar aleyhine yarattığı "dehşet dengesi"yle ilgilidir. Artık bilimsel ve mutlak bir doğru arayışı yoktur. Hakikat, yanılsama dolu perspektifler üreten sanal bir dünyanın aşırılığı içinde yitip gitmiştir. "Dünyayı temsil etme araçları" da, bu anlamda, "bilimsel yok oluş estetiğine yardımcı olmaktadır" (Virilio, 2003: 9). Burada Virilio'nun kullandığı estetik terimi bir tür cazibeyi, çekiciliği ifade etmektedir. Yokluğun çekiciliği, her şeyden önce çabasızlığın, tembelliğin, aymazlık biçimlerinin çekiciliğidir. Yine Virilio'ya göre bu durum, özellikle de elektronik medya gibi akışkan ve kolektif nitelikli ile-

tişim biçimlerinin durumunda daha nettir. Çünkü varsayılan bu ideal alıcı, birçok öznel nitelik ve farklılık barındırmasına rağmen ve dahası, bu özelliklere sahip milyonlarca birey var olduğu halde, küresel düzeyde homojen nitelikli bir tek alıcı olarak düşünülmektedir. Yeni küresel dünyanın "tele-gözetim" stratejisi, aynı zamanda hızlandırılmış hakikatin farklı düşüncelerin olduğu kadar, farklı mekânların sonunu getiren stratejisidir de. Burada söz konusu olan, "telekomünikasyon araçlarının içine sıkışıp kalmış küçük bir gezegenin mekânının sonunun başlamış olmasıdır" (Virilio, 2003: 12). Mekânın sonunu getiren telekomünikasyon mucizesi, bir yandan "tele-kıta"ların ortaya çıkışını müjdelerken; bir başka düzlemde de, kıtalar arası yaydığı görüntülerle her şeyi söylemek ve göstermek anlamında bilgi sorununa yeni bir boyut katmıştır. Özellikle de "anın gerçekliği"ni öne çıkaran fotoğrafik görüntü aracılığıyla "doğrudanlık"ın programlanışı ve kıtalar arası enformasyon bağımlılığı, evrensel bir değer olarak olayın göreli ve kısmi bakış açılarını mutlaklaştıran bir saplantıya dönüşmüştür. Bu gelişmeye ek olarak, telekomünikasyon ve özellikle de televizyon aygıtının sürekli olarak dramatizasyon "scoop"u ve duygusal boyuta ilişkin mübalağalı bir anlatımı karmaşık genel bir işleyiş olarak yaygınlaştırması, Virilio'nun sözünü ettiği hakikatin yok oluş sürecini daha da derinleştirici etkenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca artık karşılıklı etkileşimden duyulan hoşnutluk, sürekli olarak geri besleme (feed-back) yardımıyla sağlanacak bir dönüşüm yerine, "genelleşmiş (küresel) interaktifliğe bağlı bir *kaza* tehdidini beraberinde getirmektedir" (Virilio, 2003: 14). Bu, Virilio'nun deyimiyle "değişimin dünyasallaştırılması"; var olan gerçekliklerin *yüzeyinde* hüküm süren "sonlu bir dünyanın *içidir*" (2003: 14). Her bakımdan "enformasyon bombası"yla aydınlatılmış bu yüzey, hakikate ilişkin bir sıkışmanın yeri olduğu kadar, yine Virilio'nun deyimiyle, "anlık zaman sıkışmasıyla" (2003: 19) sanal gerçekliğe odaklanmış yeni bir algılama tarzının dolaşıma sokulduğu yerdir. Bu nedenledir ki, yeni sentetik görme biçimleriyle tanımlanabilecek bu yeni çağda, artık enformasyon düşünsel ve kültürel bir alışverişten çok, sınırsız imge tüketimciliğine ve bizi "alışverişlerin dünyasal zamanına" çağıran "çevremizdeki gerçek dünyanın yerini alan sanal bir görüntüye *ışık vermek* zorundadır" (2003: 19). Hızlandırılmış enformasyonun işaret ettiği bir başka şey, bireyin "düşünen bir varlık" olarak tem-

silinde değil, insan beyni ile makine (bedensiz varlık) arasındaki ilişkiye karşılık gelen içeriksiz bir metaforda cisimleşmektedir. Buna göre, üzerinde yeterince düşünmek için gereken zaman bulunmayan olayların temel anlatısı, "hiçbir şeyin gerçekleşmemesi, (buna karşılık), her şeyin geçip gitmekte oluşu"na (Virilio, 2003: 21) dair bir yüceltim fikrinin ortaya konmasıdır. Dünyasal hakikate ilişkin bu duyum yitimi, bir değer olarak iletişimin oluşum sürecine ilişkin tarihsel bir kırılmayı haber vermek yanında, artık "bir *hayalet uzuv* haline gelen bir dünyayı" da haber vermektedir Virilio'ya göre (2003: 22).

Dünyanın Gerçeksizleşmesi ve "Hızlanım Sineması"

Virilio, bu söz konusu kırılmanın izlerini toplumsal/kültürel yaşamın her alanında görmektedir. Sözgelimi, 1920'li yılların Hollywood'u üzerinde düşünürken, özünde bir "hızlanım sineması" şeklinde adlandırdığı bu sanatsal oluşumun ardında da, açıkça "dünyanın gerçeksizleşmesi felaketini" bulgular (2003: 28). Hollywood çıkışlı hızlanım sineması, en geniş anlamıyla, enformasyon teknolojisinin her tür çatışmadan arındırılmış yalın bir evren tasarımı uğruna araçsallaştırılması, yani geniş düzeyde bir içeriksizleşme amacına hizmet etmesi, ufki ve düşünsel düzlemde de her şeyi soğuran devasa bir boşluk olarak sunulmasıdır. Dolayısıyla, bu sinemanın temel felsefi dayanağı, kafalardaki normal boşluk duygusuyla rahatsız edilen her tür yaşamsal sorgulamanın, hızlandırılmış gerçeğin yüzeysellik açılarıyla bozulması; özetle, "yaşama acısının bastırılması"dır (Virilio, 2003: 37). Ne var ki "yaşama acısının bastırılması"nın kendisi de, dramatik olanın yine dramatik olanla daha da derinleştirilmesinden ibarettir. Dramı dramla bastırmak, Virilio'nun deyimiyle "dünyanın gerçekleştirilmesi felaketinin" (2003: 41) ilk adımıdır. Çünkü medyatik görüntünün belirleyici olduğu an, enformasyonun yoğun dramatik bir temsile dönüştüğü andır, bilinçsiz arketiplerin yüceltildiği an... Burada söz konusu olan, enformasyonun üretimi ve yaratımının paylaşımından duyulan haz değil, iletilerin oluşturduğu emek anı'nın kaydı ya da yeniden-üretiminden ziyade; İzzet Yasar'ın deyişiyle "tam tersine, donmuş emeğin, deri altına gizlenmiş fiction'u adeta yırtarak, bakışla karşılaşması ve izleyen gözün retinasına doğrudan kaydedilmesidir" (1999: 14). Bu ba-

kımdan, hızlanım sinemasında, görüntü ya da iletilerin hızlılığı, belli bir gerçeklik yaratımı sürecine eşlik etmek yerine, doğrudan doğruya ona "müdahale" etmektedir. Uzak ya da yakın plan çekimlerin işlevi için de yine aynı şey geçerlidir. Hızlı bir şekilde "birbirini takip eden yakın plan insan yüzü çekimleri (açık bir biçimde) izleyicinin 'uzay duyumu'nu iptal etmeye yöneliktir" (Yasar, 1999: 96). Bu tür hızlı imge akışı, beklenildiği gibi, "uyuşumun yapıcı bir öğesi"ni değil (Yasar, 1999: 30), mekâna ilişkin algısal bir parçalanmışlığı simgelemektedir. Aynı nedenden, diyebiliriz ki, zamana ve mekâna ilişkin algısal bir parçalanmışlığı daha da genişleten dinamik imgelerin söylemi, hız kavramının yakalanamaz ritmi sayesinde "iğdiş edilmiştir". Böyle bir söylemle çerçevelenmiş bir dünya, sürekli bir kazalar mekânından başka bir şey değildir. Böyle bir kazalar mekânı yalnızca sesin ve görüntünün şifa dolu toprağında sözün bastırılmasından başka bir amaca da hizmet etmez. Hızlı görüntüler yardımıyla oluşturulan bu basınç, Bourdieu'nün de dediği gibi, olsa olsa "sözün ve düşüncenin dolaşımını terörize eder" (Aktaran Bora, 2001: 18). Aynı olumsuzluk, dinamik imgelerin *her yerdeliği* yüzünden, bakışın ayrı ayrı mekânları aynı anda algılayışıyla, algıda temel bir çarpıklığa neden olur. Virilio'nun da deyimiyle, enformasyonun "dromosferik (hız-küresel)" evriminde, bakışın ayrıcalıklı satış noktalarına taşınarak yerinden edilmesi, aynı zamanda "uzaktan hareket etmenin yarattığı dromolojik gerçeklik etkisinin yüzeysel zamanını icat etmiştir" (Virilio, 2003: 112). Bu yüzeysel zaman, hızlanım sinemasının da dünyasal zamanı ve mekânı başlıca "gerçeksizleştirme" edimidir. Bu gelişme, sinemanın ilk ortaya çıkış yıllarında, Méliès'nin temsil ettiği "düşlemsel" geleneği; ne de Lumièrelerin öncülük ettiği "belgesel-gerçekçi" geleneği savunulur kılmaktadır artık. Çünkü gerçekliğin hızlanması, sinemada yeni montaj teknikleriyle rastlantı öğesini düşlemsel boyutta bir "kader" gibi tanımlarken; sinemanın modern devirlerine ait olan geçmiş, şimdi ve gelecek gibi süre sınıflandırmalarını da her tür belgesel kesinliğin dışına itmektedir. Hızın yarattığı yeni gerçeklik duyumları, bir yandan mekân içindeki maddi varoluş biçiminin daralmasını simgelerken; diğer yandan, hızlandırılmış zamansal boyutlar içinde algılanan doğal ya da fizik-mekânsal varoluş hissini de daraltmaktadır. Dolayısıyla dünyasal gerçekliğin algılanışına ilişkin ne düşlemsel ne de belgesel-gerçekçi bir duyuşun

varlığı mümkündür artık. Virilio'nun sözleriyle ifade edersek, bu yeni evrede artık "maddi hacim 'etkin varoluş' gibi bir geometrik değeri kaybetmekte, 'tele-varoluş' sayesinde olguların doğallığına galebe çalan görsel-işitsel bir hacim çıkmaktadır ortaya" (2003: 114). En masum tanımlamayla, görsel iletişimin mutlak zaferi olarak adlandırılabilecek bu gelişme, Benjamin'in deyimiyle "imgenin okuma yazma bilmeyen topluluklarını" yaratmıştır (Aktaran Virilio, 2003: 39). Alain Gauthier de 1993 yılında L'Hamattan yayınevince yayımlanan *L'impact de l'image* (Görüntünün Etkisi) adlı çalışmasında, görsel iletişimin dille ve gerçekliğin temsil biçimleriyle bağlantısına ilişkin Virilio'nun savlarını haklı çıkaracak görüşler öne sürmektedir. Gauthier'e göre de, içinde yaşadığımız ve "tele-gözetim" kavramında ifadesini bulan enformasyon çağında, gerçekliğin temsili ile en sabırlı araştırmaların ortaya koyduğu bir gerçeklik temsili arasındaki ayrım, görsel iletişim biçimlerinin artık "dilin bir alt yazısı ya da işaretler arası bir geçiş öğesi yaratmasında" yatmaktadır (Gauthier, 1993: 37). Gauthier, sözün artık görüntünün arka planına geçmesiyle, "görüntünün evrensel bir dilin içeriğinde genelleştirilmiş iletişimin fantazmasını gerçekleştirdiğini" belirtmektedir (1993: 37).

"Tele-Gözetim" ve Yeni İktidar Yapılanması

Nasıl ki Virilio, "hakikatin hızlanması" olarak adlandırdığı olguda, dünyasal gerçekliğe ilişkin "adı konulamayan bir teknik bulaşma tarafından aktarılan kalıtsal bozuklukların" (2003: 41) bir yansımasını görüyorsa, Gauthier de "görüntüyü her şeyden önce süreye ve anlıksal gerçeğin kalıcılığına yapılmış bir müdahale" (1993: 38) olarak görmektedir. Başka bir deyişle, Gauthier, görüntünün gerçekliğin zamansal kontrolünü hakim bir ikna unsuru olarak değil, "ivedi bir gönderi olarak görselleştirilmiş zamana taşıdığından" (Gauthier, 1993: 38) söz etmektedir. Gauthier'nin sözünü ettiği görselleştirme süreci, dolaysız biçimde bir hız çevrimine kazınmıştır. Gauthier'nin bu görsel sürecin hızlılığından kastettiği şey, aslında zamanın araç (medium) yoluyla denetimi, mesajı yapılandıran şeyin bizzat zamanın kendisi olduğudur. Virilio ise, bu hız fikrine ek olarak "görsel bir kirlilik"ten söz etmektedir. Buna göre, adım başı, karşılaşmak istemeyeceğimiz afişler, ilanlar ve spot reklam cümleleriyle yaratılan bu kirlilik, zihinsel

bir görüş bulanıklığının" da temelidir. Özellikle Amerikan reklamcılığını söz konusu görsel kirliliğin baş sorumlusu olarak gören Virilio'ya göre, "yeni bir dünya ekolojisi" (2003: 46) oluşturmayı hedefleyen bu anlayış, "dünyanın bütün büyük şehirlerini birkaç saat içinde aynı afişle baştan aşağı donatarak, böylece şu zavallı dünyada yaşayan bütün şehirlileri kendi isteklerine rağmen, kendilerine sunulanı değil, *dayatılan* şeyi görmek zorunda bırakacaktır" (Virilio, 2003: 46). Bu girişim, postmodern dönemin büyük bir işgüzarlığı olarak, hızlı, kültürel bir trafiğin de başlangıcıdır. Gauthier'nin birkaç sayfa ileride ifade ettiği düşünce de tastamam budur. Virilio'nun dolaşımdaki görsel kirliliğe ilişkin çıkarsamaları, Gauthier'de mesajların kaynağında, yani araçta karşılığını bulmaktadır: "Araç, kalıcı olmayan parçalardan kurulu bir söz fazlalığıyla 'dur-duraksız' görüntülerin yakalanması olanaksız yayılımını kullanmaktadır" (Gauthier, 1993: 40). Dolayısıyla, Virilio'da aslolan, mesajların biçimsel aracılığıyla kurulan hakikatin hızlanması düşüncesinin öncelikli konumuyken; Gauthier'de öncelikli olan, aracın ikinci bir zaman rejimine geçişe izin vermesidir. Buna göre, görüntünün zamanı, yeni bir hakikat ya da hakikatler tanımlamasına olanak tanıyan, bununla birlikte, olayların ve kolektif duyguların açıklamasını işaret eden tek özel varlık şeklimizdir. Yine, Virilio'da küresel bir "tele-gözetim"le sonuçlanan bu hakikat hızlanması, kolektif paylaşıma yeni açıklamalar getirirken; Gauthier'nin doğrudan doğruya aracın (medium) denetimine tabi olan ve araç tarafından yapılandırılan zamanında, alıcıyı/izleyiciyi belli bir davranış kanalına sokmak için değil, salt bir görev olarak kullanmaktadır. Çünkü her şeyden önce, Virilio'nun "tele-gözetim"den anladığı şey, "kendi kaygılarını, saplantılı korkularını bir yaşama alanının aşırı teşhiri yoluyla bütün bir çağla paylaşmaktır" (Virilio, 2003:59). Hızlandırılmış gerçekliğin temel anlatısı da, bu yüzden, "toplumsal 'tele-yakınlık'ın fantastik varoluşudur" (Virilio, 2003: 59). Söz konusu "tele-yakınlık"ın bireysel davranışlarda belli refleksleri değil, belli şartlı refleksleri öngörmesi ise, söz konusu yakınlık durumunun yapaylığının bir güvencesi olarak anlaşılmalıdır. Bütün bakışları ve duyuları belli ayrıcalıklı satış noktalarına yönelten böyle bir yakınlığın evrensel gözetlemenin açık ve nitel bir belirtisi olması da aynı şartlı reflekslerin bir ürünüdür. Nitekim, Virilio'nun aynı şartlı reflekse uyum derecesinin damgasını taşıyan bir "dünya

vatandaşı"ndan söz etmesi boşuna değildir. Virilio'nun deyimiyle; "dünya vatandaşı, artık paylaşılan refleksin değil, şartlı refleksin belirlediği bir tür *aile oyununun* tüketicisidir. Bugün istatistik olarak da tespit edilen tavırların kitleselleşmesi olgusu, demokrasinin kendisini de tehdit etmektedir" (2003: 65). Buradan bakıldığında, sözgelimi ABD'nin Irak savaşı özelinde tanık olduğumuz denizaşırı siyasi müdahaleciliği ve benzer girişimlerle haklılaştırılmaya çalışılan düşüncelerin ardında, gezegen barışının tesisi gibi asılsız bir iddia etrafında oluşturulan küresel bir kamuoyunun ve devletler nezdinde uyulan bir şartlı refleksin demokratik değil de ekonomik itkilerce yönetildiğini görmek bakımından hiç de şaşırtıcı değildir. Çünkü yine Virilio'nun da belirttiği gibi, bugün artık "ekonomik savaş, kendini büyük bir iletişim özgürlüğü savunusunun ardına gizleyerek faaliyet göstermektedir" (2003: 64). Söz konusu ekonomik savaş, kendine özgü yeni bir iktidar yapılanması yaratmakta, devletleri bile iktidarsızlaştıran bir işleyişle, uluslar ötesi yeni bir iktidar mekanizmasının dolaşıma sokuluşuna işaret etmektedir. Bu yeni iktidar yapılanmasının iş yaşamındaki yansıması ise, çalışma zamanıyla özel hayat arasındaki ayrımı ortadan kaldıran yeni birtakım uygulamaların başlatılması bakımından oldukça çarpıcıdır. Artık hemen hemen tüm gelişmiş ülkelerde yarı zamanlı yerine, *sıfır zamanlı* iş görüşmelerine imza atılması genel eğilimini başlatan bu uygulamaya göre; "şirketler cep telefonu sayesinde çalışanlarının özel hayatları ile çalışma zamanları arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktadır" (Virilio, 2003: 67). Virilio, iş yaşamındaki teknoloji –internet, cep telefonu– destekli bu yeni iktidar yapılanmasıyla zaman denetimi uygulamasını "hane içi köleliğin yeniden icadı" (2003: 67) şeklinde adlandırmaktadır. Şirketlerin ne zaman isterlerse çalışanlarını "iş başına çağırabileceklerini" anlatan bu yeni eğilimle birlikte, artık Foucault ve Deleuze'ün daha önce haber verdikleri "kapatma ve kontrol toplumları" tespiti, Virilio'yla birlikte yeni bir küresel "tele-gözetim" evresine girmiş bulunmaktadır. Bu yeni dönemin öncekilerden farkı, yetkeci kişilik ve ilişki örüntülerinin yol açtığı baskıcı biçimler değil, tekno-kültürel gelişmeler, dikişsiz enformasyon ve telekomünikasyon arasındaki suçortaklığıyla birlikte yürüyen katıksız bir zaman ve mekân denetimi fikridir. Dahası, küresel düzlemde, sıkıştırılmış bir zaman kategorisi içinde, gerçekliğin hızlandırılarak denetim sağlayıcı bir güce indirgenmesinin yarattığı

rahatsız edici bu yeni görünüm, beraberinde daha derin sorunlar getirmektedir. Virilio'nun da deyimiyle, artık "iletişimin alışılmış teknik sorunlarının yanına anında yorum yapmanın getirdiği korku verici tuzaklar eklenmiştir" (2003: 69). Bundan başka, denebilir ki, imaj teknolojisinin hıza dayalı evreninde *seyretmek*, asıl mutlak devinimdir. Dolayısıyla belli bir yorumlama düzlemine gereksinme duymadan yaşamanın temel şartı, hıza uyum sağlanamadığı zamanlarda, ona *boyun eğmek*tir. Gauthier'nin yerleşik görüntü (image endemique) adını verdiği şey de temelde budur. Yerleşik görüntü, Gauthier'ye göre, zamanın sığınağına yerleşmiştir; bir anlamda, bu, medyatik yoğunluğun hacmi, Virilio'nun "optik karanlığın genişlemesi" adını verdiği şeydir. Gauthier, bir imge aktarım aracı olarak televizyon ekranı ile herhangi bir başka gündelik ulaşım aracı arasındaki hız ve gerçeklik duyumu açısından hissedilen farkı çarpıcı bir örnekle şöyle açıklamaktadır: "Hız, temelde nesnelerden ve dekordan yararlanır ve bizler, indirgenmiş bir alanda kalmaya mahkum ediliriz. Sözgelimi bir motosiklet üzerindeyken, makineyle (motosiklet) uygun haldeyizdir; hız duyumu korunmuştur. Buna karşılık ekran, bize sadece özel etkiler sayesinde yeniden ulaşan bu izlenimi bozar. İmaj teknolojisi, uzamı yeniden üretir; uzamın bir plandan diğerine geçişi (zamansal) boyutun kaba değişimlerini simgeler" (1993: 86). Gauthier, gerçek dünyadaki hız duyumunun zamansal ve uzamsal duyumu birleştirici ya da birbirinden ayırıcı etkilerini, ekrandan yansıyan ve ekran aracılığıyla yeniden üretilmiş dünya imgelerinin algılanışı üzerinde geçersiz kılacak sanal bir mekanizmaya vurgu yapmaktadır. Her şeyden önce, ekranda görüntüsüz bir zaman, boşluğun simgesidir. Buna karşılık, Gauthier'ye göre, "medyatik görüntü israfı" ise, "bizim için lüks ve olayları kendi yüzeysel çarpıklıkları içinde kısaltılmış (zamansal düzlemde sıkıştırılmış) bir vizyona uyarlamak haline gelmiştir. Bu yüzdendir ki görüntü, *görüntüden* başka bir şeyi çağrıştırmaz" (Gauthier, 1993: 56).

Sonuç olarak, yeni küresel enformasyon teknolojisinde öne çıkarılan şey, artık mekân değil, zamandır. Daha doğrusu, "hızlandırılmış zaman"dır. Hızlandırılmış zamanın doğrudan çıktısıysa "hızlandırılmış gerçeklik" olgusunda karşılığını bulmaktadır. Buna bağlı olarak, dünyasal zamanı ve mekânı kavrayışın temelinde, etkin bir varoluştan ziyade, bir tele-varoluş eğilimi yatmak-

tadır. Tele-varoluş perspektifinden bakıldığında, modern dönemlere özgü geçmiş, şimdi ve gelecek şeklinde belirlenmiş olan üçlü süre sınıflaması, dünyasal hakikati tanımlamaya yetmemektedir. Çünkü modern sonrası bu yeni dönemde, hem yoğunlaştırılmış hem de hızlandırılmış bir gerçeklik sunumunun etkisi, hız duyumuyla birlikte, dünyasal zaman ve mekânın doğallığını parçalamış, gerçekliği salt bir zaman-dışılık ve mekân-dışılık düzlemine indirgemiştir. Bu saptamalardan hareketle diyebiliriz ki, hız temelinde yapılandırılmış olan görüntü, sıkıştırılmış vizyondur; görüntünün yoğunluğu ise, onun her yerdeliği ile ilgilidir ve böyle bir görüntü derinlikten yoksun bir biçimde yüzeysel gerçeklikleri tüm çarpıklıkları içinde açığa vurur. Şu halde görüntü, hızlı yayılımı yüzünden algıda ürettiği duygusal ve düşünsel verimliliğini yitirdiği gibi, ondan arta kalan şey, sadece tamamıyla yapay, yeniden kurulmuş bir evrendeki görselleştirilmiş olaylar dizisine işaret etmektedir. Virilio'nun asıl kaygısı da burada yatmaktadır: Yani gerçekliğin yalnızca yüzeysel niteliğine ilişkin edindiğimiz izlenimlerle mesajları algılama konusunda maruz bırakıldığımız hızlılığın, aynı sıkıştırılmış vizyonun doğal bir sonucu olarak, belli bir kısıtlı zaman düzlemini doğurması. Buna ek olarak ayrıca, Virilio'nun işaret ettiği bir başka tehlike, içinde bulunduğumuz *sinematik* çağın yarattığı en büyük tehdidin, belki de gündelik hayatın zaman ve mekân sınırlarını bir mekân-dışılık ve zaman-dışılık düzeyine indirgemiş olmasıdır. İşte bilginin sınırsız gelişiminin dramatik yanı belki de budur. Yine özellikle internetin, tıpkı ünlü fabl ustası Ezop'un "Dil" hikâyesinde olduğu gibi, çift uçlu bir paradoksla damgalanmış olmasının nedeni de budur. Ya da belki, geleceği haber verilen bir teknik devrim bir dramdan daha fazla bir şeydir. Eğer bireysel hareketlerin akılcılığı, sonunda küresel bir akıldışılıkla sonuçlanıyorsa, eğer küreselleşme, tarihin hızlanmasının tamamlanması değil de sonlanması ya da bilginin teknik gelişimiyle patlatılmış bir *enformasyon bombası,* dünyanın sunduğu imkânlar alanının kapanması anlamını simgeliyorsa, neden olmasın? Şu halde, sözü, bir an için tüm hayali uzuvlarıyla birlikte –küresel teknolojik ve iletişimsel ağlarla birlikte– hareketsiz kalmış bir dünyanın ütopik erdemine övgüde bulunmak adına, Virilio'nun dramatik bir biçimde sorma cesaretini gösterdiği şu ilginç soruyla tamamlayabiliriz: Gerçekten de *hareket olmasaydı, kaza olur muydu?* Ya da yaşamını hızlandırılmış hakikatlerin

kuşatması altında kurmaya çalışan tekno-kültürel bir uygarlığın dolaysız "özne"si olan bir insanlık için, acaba tümüyle hareketsiz kalmanın anlamı her tür iletişimsel kazayı önlemeye yeterli olabilir miydi?

Kaynakça

Bora, T. (2001), "Entelektüel Kıstırılmışlık ve Sözün Sınırları", *Birikim* 144: 18.
Gauthier, A. (1993), *L'impact de l'image*, Paris: Edition L'Harmattan.
Virilio, P. (2003), *Enformasyon Bombası*, Çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları.
Yasar, İ. (1999), *Balta/Zar*, Yapı Kredi Yayınları.

Goffman Zaviyesinden Medya Tipolojileri

Etkileşimci okul literatüründe Goffman terminolojisi olarak bilinen şeyin özü kısaca şudur: Belli bir iletişimsel olaya uymanın olabilirliği, tarafların kendi verili konumlarıyla ilişkilerinde görece bir belirsizlikle sonuçlanan rollerin bulanıklığına dayanır. Bu rol karmaşası, özellikle televizyonda sıklıkla boy gösteren uzman tartışmacılar söz konusu olduğunda daha bir belirgindir. Uzman konuşmacı ya da tartışmacılar, televizyon ekranında yapılandırılan "sürekli (dikişsiz) enformasyon" söyleminin içinde barındırdığı tehlikelerin bilincinde olsunlar ya da olmasınlar, çoğunlukla bir araçtırlar. Kendilerine ne yapmaları gerektiği söylenmişse onu yaparlar; onlar başlı başına bir sorun değil ama sorunun bir parçasıdırlar. Çoğunlukla geleneksel bakış açısından tanımlanmış bilgiyi ve bireyde lokalize olmuş enformasyonu temsil

ederler. Uzmanlar, yayının gereklerine göre, bazen de "demagog canlandırıcılar" olarak çıkarlar karşımıza. Söylemleriyle sarsılmaz bir medya doksa'sını (yerleşik kanı) daha da güçlendirici ve statükocu yapıyı destekleyici kültürel ve siyasal bir iklim yaratırlar. En yeni fikirler beyan ettikleri anda bile, varlık alanları içinde, sınırları önceden çizilmiş bir yapının değer ve normlarına katkıda bulunmayı sürdürürler ve hepsinden önemlisi de, sıklıkla rol ve görüş değiştirdiklerinin farkında bile olmaksızın, eylemleriyle entelektüellerin politik mücadelelerinin yenilenmesine ilişkin bir erdem ölçüsü sunmaktan da geri durmazlar. Goffman terminolojisi içinde uzmanın varlığı, geleneksel bakış açılarının ayrıcalıklı konumu içinde güvenilir kılınmıştır. Dolayısıyla böyle bir uzmanın soyunduğu rol ya da roller, televizyondaki açık oturum tartışmalarında yapılandırılan özgül egemenlik ilişkilerinin de bir parçası ya da doğrudan uzantısıdır. Bu yönüyle, medya uzmanı ya da tartışmacısı, aynı zamanda, politika tarafından uzun süre denetim altında tutulmaya çalışılan politik-ekonomik-medyatik fotoğrafın da bir parçasıdır öte yandan. Uzman, "kendi kendini yaratan bir vahiy" olarak da tanımlanabilecek olan iletişim toplumunun, kendi varoluş mitini yayma aracı olduğu kadar, böyle bir mit yoluyla elde edilecek çıkarların da kurucu mekanizması olarak işlev görür. Çünkü böyle bir uzmanın varlığı da, kendisini yaratan "reel medyatik bilgi sektörü"nün ayakta kalmasına bağlıdır bir anlamda. Konuyu bu şekilde çerçevelendirdikten sonra, kısaca Swift'in "nutuk makineleri", Bourdieu'nün "atılabilir düşüncenin sözcüleri" diye tanımladığı uzmanlar kimlerdir? Neyi ifade ederler? Özel olarak ise, Goffman terminolojisi açısından medya uzmanı, konuşmacı ya da tartışmacılarının medyatik düzen içinde ürettikleri/dağıttıkları/temsil ettikleri anlamlar ve üstlendikleri iletişimsel roller nelerdir, şimdi bu sorulara anlamlı yanıtlar arayalım.

Uzman Konuşmacılar: Roller ve Medya Tipolojileri

Medya alanında genellikle yenilikçi ve alışılmışın dışındaki bakış açıları, geleneksel türler içinde örtük biçimde var olan epistemolojilerin açığa vuruluşu olarak işlev görürler. Enformasyon magazinleri ve belgeseller bunlardandır. Bu "geleneksel türler" Livingstone ve Lunt'a göre, "değerli olana değer biçerler ve baya-

ğı deneyimi değersizleştirirler" (1993: 149). Bu bayağı deneyimin değersizleştirilmesi işlemi önemlidir; çünkü beraberinde, doğal olarak bilginin ve gücün bir düzenlenişini getirirken, söz'ün yayılım ve etki alanını belirler, ona sınırlar koyar. Yine Goffman terminolojisinde, geleneksel olarak konuşan kişi uzmandır ve buna karşılık, dinleyiciler de sıradan kişilerdir:

> Eğer bir tartışmada, bu ikinciler ekranda boy gösterecek olurlarsa, bu, onların konuşan kişiler oldukları anlamına gelmemelidir. Çünkü onlar, özel bir bilgi adına konuşsalar dahi, bu bilgi, onların varlığını destekleyen bir bilgi değildir (Livingston ve Lunt, 1993: 150).

Goffman'ın, bir televizyon tartışmasında "konuşmacı" ve "dinleyici" olarak ayrımlaştırdığı kavramlara yüklediği karşıtlıklar anlaşılır türden karşıtlıklardır. Öncelikle, Goffman'ın altını çizmeye çalıştığı konuşmacı ve dinleyici modeli bir ikilik (dyade) fikri üzerine kuruludur. Kişiler birbirleriyle etkileşim içine girerek konuşmaya başlarlar; bu, birbirleriyle kurdukları dolaysız bir ilişkidir, arada başka hiçbir araç yoktur. Konuşan kişi, kendini ifade etme olanağıyla dopdoluyken, diğeri dinleyici rolünü üstlenerek sabırla dinler. Ancak Goffman, bu konuşmacı ve dinleyici kavramlarının ortalama bir dilden geldiğini ve dolayısıyla yeterli gündelik bir iletişim çözümlemesi için kısıtlayıcı nitelikte olduğunu belirtir (Livingston ve Lunt, 1993: 151). Bu açıdan, Goffman daha anlaşılır bir etkileşim için üç tür konuşmacıdan söz eder: *sorumlu konuşmacı, canlandırıcı konuşmacı* ve *yazar konuşmacı.* Goffman'a göre, bu üç konuşmacı türü içinde en belirleyici ve etkin olanı, iletişimin fiziksel eksenini oluşturan *canlandırıcı konuşmacı*dır. Canlandırıcı konuşmacının en temel özelliğinin, kısaca, sözün seslerini ve görüntülerini (mimikler, jestler vs) üretmek olduğu söylenebilir. Ama verili bir sözü canlandıran kişi, doğal olarak *yazar konuşmacı*dır. Yazar konuşmacı, tartışmada ifade edilen sözlere asıl rengini veren ve dolayısıyla tartışmanın çerçevesini daha da genişleten/geliştiren konuşmacıdır. *Sorumlu konuşmacı* ise, ifade edilen sözler yoluyla oluşturulan etkileşim içinde, toplumsal kimliğiyle, bu sözlerin otoritesini güvence altına alan kişidir. Bourdieu'nün deyimiyle, "sembolik bir kapital"e sahiptir bu konuşmacı türü (Livingston ve Lunt, 1993: 152). Dolayısıyla konumuz açısından bu sonuncu konuşmacı türünün önemi büyüktür. Sorumlu konuşmacının bağlı bulunduğu toplumsal bir statü

grubu ya da toplumsal/kültürel/siyasal bağlama uygun bir kimliğinin olması kadar doğal bir şey yoktur. Ancak bu tür bir mensubiyetin medya alanında sahip olması gereken temsil kabiliyeti ve bu temsiliyetin etkili bir biçimde medya söylemine yansıması konusunda ciddi kuşkular olduğu da su götürmez bir gerçektir. Burada söz konusu olan, yalnızca medyatik söyleme dönüşme olanağı bulamamış bir beyan üretiminin toplumsal temsil işlevini yitirmesi değil; aynı zamanda toplumsal kimliğin belirginleşmesine olanak tanımayan diğer söylemsel aktörlerin baskın ve dayatmacı eğilimleridir. Kamusal aydının söylemi de bu anlamda, resmi medya söylemi çerçevesinden düşürülmüş bir artık beyan, bir *fazlalık* durumu olarak çıkmaktadır karşımıza. Asıl sorun da buradadır. Çünkü kamusal aydının kamusal sorunları dile getirme ya da öne çıkarma becerisi, aşırı beyanların hükmedici gücü karşısında gerilemeye ve gitgide çözülüp yok olmaya yüz tutmaktadır. Goffman'ın, sözün ya da herhangi bir beyanın engellenmesine ilişkin yaptığı vurgunun gerisinde, tümüyle etkileşimsel ortamlarda biriken bu aşırı beyanların ve rol karmaşalarının ağırlığı göz çarpar. Kamusal aydının beyanlarının hükümsüz kılınışına yol açan bir dizi etkileşimsel süreçtir bu.

> "Bir beyan üretiminin hükmünden kurtulmak için" diye yazar Goffman Konuşma Biçimleri adlı yapıtında; "canlandırıcı, yazar ve sorumludan oluşan bu üç konuşmacı kavramını aynı anda hesaba katmak gerekir" (1981: 145).

Medyatik söyleme dahil olan uzman konuşmacıların sundukları belli bir beyanın hükmünden kurtulma çabaları, medyatik sözün ya da mesajın içeriksizleşmesi ve o sözü dile getiren kişi açısından da belli bir *kimliksizleşme*yi ortaya koyması nedeniyledir ki, hayli önemlidir. Bu, sözün sürekli olarak anlam değişimine uğramasına bağlı olarak, konuşmacının da sürekli konum, rol ve kimlik ya da *yüz* değiştirmesi anlamına gelir. Bunun içindir ki Goffman, yine aynı yapıtında; "durmaksızın konum değiştiren bir konuşmanın katılımcıları" tezinden hareket eder (1981: 128). Buna göre, özellikle televizyonda medyatik beyan üretiminin sürekliliği ve izleyicilerin kafalarındaki "boşluğun" da asla genişlememesi için sunulmuş her beyanın yeri, eşzamanlı olarak ya da ardışık biçimde başka bir beyan tarafından doldurulmak zorundadır. Beyanın derinleştirilmesine karşılık, mesaj içerik-

lerinin göçebeliği esas kaygı olarak gündeme gelir. Bu kesintisiz yayın biçimi, temel dayanağını, *izleyiciyi sıkmama* ilkesinde bulur. Goffman'a göre, yayın akışındaki bu kaygı yüzünden verili bir etkileşim durumunda, her konuşmacı "kasket değiştirmektedir" (1981: 128). Ve her konuşmacı, yine kendi sözlerinin bağlı olduğu yeni bir rolle canlandırıcı ve yazardan arta kalan zamanda "sorumlu" kişi olacaktır. Bunun anlamı kısaca şudur: Her konuşmacı, öne sürdüğü yeni bir beyanla, yeni bir resmi statü ya da kimlik edinir; rollerin bu iç içeliği, ne öne sürülen beyanlar anlamında yeni düşünsel çatışmalar yaratmaya ne de tartışmacıların birbirini izleyen bir dizi tepkisel durum sayesinde, ilgiyi canlı tutmaktan başka bir şeye hizmet eder. Goffman terminolojisinde, bir tartışmada hazır bulunan ya da bir tartışmaya tanıklık eden dinleyiciler de katılımcı bir konumda yer alırlar. Livingston ve Lunt'un da belirttiği gibi, Goffman, bir tartışmada dinleyicilerin durumunu sahip oldukları roller üzerinden ve söz konusu bu rollerin etkileşimsel bağlamda taşıdıkları *onaylanmışlık düzeyi*yle açıklar. Buna göre, bir tartışmada, her dinleyici, öncelikle etkileşimsel bir konuma sahip olmakla birlikte, konuşmacıların söylediğini dinler ve gönüllü katılımcı olarak toplumsal ve resmi bir statüye sahiptir. Ancak bu, yine de onun tartışmaya etkin biçimde katılabildiği anlamına gelmez; üreteceği beyanın tartışma platformu ya da bağlamı içinde onaylanmışlık düzeyinin yüksek olması şarttır. Bunun içindir ki, onaylanmış bir katılımcı tartışmayı dinleyebilir ve dinleyen herkes onaylanmış bir katılımcı olamaz. Dinleyicinin her iki konumu da, şu halde, ayırt edici olmak zorundadır; çünkü herkes oyunda iletişimsel bir rol ve farklı sorumluluklar üstlenir: Örneğin onaylanmış dinleyici, konuşmayı dinleme niyetinde olmadığını dile getiremez ve "ilgisizliği oynamak" durumunda kalamaz; çünkü zaten onaylanmış bir kimliği ve statüsü bulunduğu için sorumlu bir kişidir o (Livingston ve Lunt,1993: 151).

Şu halde, medyatik alana belli bir beyan üretimi sunmak yetmez; aynı zamanda bu alanın onayladığı belli roller ve tipolojiler de sunmak gerekir. Goffman, bahsedilen belirlemelerinden dolayı, denebilir ki medyayı her tür gerçeklikle ilgili "üretimci" sıfatına göre öznelleştirmeyi amaçlar. Bu anlamda medyatik söylemin oluşumu üzerinde iş gören her tür tutum ve davranış, mesajın görsel mizanseni için zorunludur. Özellikle görsel medyada her tür iletişim durumunun, daha eyleme dönüşmeden önce *gör-*

*me*ye dönük oluşunun önemi anımsanacak olursa, böyle bir mizansenin kurulabilmesi için verilen onca çabanın hiç de boşuna olmadığı söylenebilir. Ancak bu görsel mizansene çekilen dikkat yanlış yorumlara yol açmamalıdır. Öncelikle Goffman, medya alanında cereyan eden bir tartışmada söz alan tartışma katılımcılarını aktör'den ayırır. Daha doğrusu Goffman kişi'yi (personage) aktör'den ayırır. Kişi, bireyin *derin ben*i ile ilgili olduğu halde, aktör'de bu *ben,* korumaya ya da kendi derin *ben*ini güçlendirmeye yarayan bir eylem araştırılıp özel bir düzenlemeye (sahnelemeye) uyarlanarak dışlaştırılır. Robert Bastien'in de belirttiği gibi: "Goffman'a göre aktör, kişinin kamusal oluşumunun bir aracı, iskelesidir. Eğer Goffman bu imgenin açığa vurduğu patolojik ve fani görünüşe saldırıyorsa, dolayımlamanın kendisi, bu temsilin bir mirası olduğu içindir. Goffman'ın bize göstermeye alıştığı şey, dolayımlamanın, içeriğin eylem niteliğiyle temsil ettiği biçimsel duruma doğru genişlemesidir" (www.rhpeo.org/reviews/2002/5/index.htm).

Öyleyse Goffman terminolojisinde uzman tartışmacıların kamusal bireyin oluşumuna katkıları, her birinin özellikle görsel medyada birer aktör gibi davranmalarıyla mümkün olmaktadır. Kamusal söylemin, günümüzde yeni enformasyon teknolojilerine bağlı oluşu, söz konusu tartışmacıların önemini de artırmaktadır. Serge Proulx'un da deyimiyle: "Yeni enformasyon teknolojilerine bağlı olan toplumsal söylem, gitgide işadamları ve endüstrinin ticari girişimcileri tarafından dillendirilmeye ve sömürgeleştirilmeye başlamıştır" (1992: 222). Aynı söylem, bağrında eleştirel kamusal aydının oluşum koşullarını taşıması bakımından oldukça verimlidir. Ancak burada, kamusal aydını uzman tartışmacılardan ayıran temel farklılık, resmi medya alanınca gitgide sömürgeleştirilmeye çalışılan bu söylemi rahatsız edici bir girişim ve sorgulayıcı bakış açılarıyla aşındırmaya çalışmaktan ibarettir. Nitekim Roland Barthes'ın entelektüeli tanımlamada başvurduğu yargılar, tastamam böyle bir aşındırma denemesini doğrular niteliktedir:

> "Bir büyücü gibi çalışan entelektüel" diye yazmaktadır Barthes; "yasa koyucular, işadamları ve tacirler kalabalığıyla birlikte var olabilirdi ancak. O, (her şeyden önce) ideolojik çıkarları rahatsız eden kimsedir" (1981:186).

Medya sahnesinde "ideolojik çıkarları rahatsız eden" böyle bir entelektüele karşılık, Proulx'un sözünü ettiği "işadamları ve endüstrinin ticari girişimcileri" arasında yaşanan söylem mücadelesi Goffman'ın tezlerini de güçlendirici niteliktedir. Çünkü Goffman'a göre, bir dizi gündelik etkileşim içinde, herkes kendine göre bir pozisyon almaya, kamusal alandaki "doğru konumu"nu edinmeye giderken; kaçınılmaz olarak, toplumsal temaslar bazı yakınlaşmalara, yan yana gelişlere neden olduğu kadar, bir dizi ideolojik kopuşu da beraberinde getirir. Ama genel olarak bu kopuşlar, kendiliğinden, Goffman'ın "onarıcı etkinlikler" adını verdiği şey sayesinde etkisiz hale gelir. Böylece, bu temaslar, daha gerçekleşir gerçekleşmez, bu kopuş ve gerginlikler tutumlar birliğini rahatsız eder ve böylece toplumsal ilişkiler pasifize olur (Bastien, 2002).

Ancak Goffman'ın öngörüleri bu kadarla sınırlı değildir. Bu onarıcı etkinlikler, eğer etkileşime katılan oyuncular aynı toplumsal kodlar ve kurallar sistemini paylaşıyorsa üretilebilirler. Buna karşılık, bir iletişim olayına taraf olan oyuncular, eğer birbirinden uzak referans sistemlerine bağlılarsa, söz konusu onarıcı değişiklikler artık birbirine bağlı değildir. Bunun da doğal bir sonucu olarak, bazı aktörlerin tepkileri önceden bilinemediğinden, onlar tarafından kurulacak ilişkiler de artık kurulamaz hale gelir. Goffman, karamsarlığı o kadar ileri noktaya götürür ki, sonunda bu riski ortadan kaldırmak için, neredeyse insanlarla her türlü alışverişten sakınmak gibi bir düşünceyi dile getirir. Çünkü bu düşünceye göre hareket edilirse, insanların davranışları beklenmediktir diye bir sonuç da çıkarılabilir. Ancak Goffman'ın verili bir konuşma ortamında konuşmacıların sürekli konum değiştirdiklerini dile getiren ünlü tezine göre, her konuşmacının belli bir söylemin belirgin kimliğini taşımasından söz edilemez. Dolayısıyla konuşmacıların beklenmedik tepkilerine koşut olarak, her konuşmacı –özellikle televizyon tartışma forumları düşünüldüğünde– beklenmedik bir kimlik sergiler. Goffman, *Damga: Olumsuzlukların Toplumsal Görünümleri* (1975) adlı yapıtında, bir kimseden beklediğimiz ya da toplumsal olarak beklenilen kimlik yerine, sanal toplumsal kimlik kavramını öne çıkarır ve şöyle betimler:

> Her toplumsal etkileşim olgusu, öncelikle bir tanımlama konusu oluşturur, yani topluca yapılan bir iş, hemen her zaman yadsınamaz bir şekilde ahlaki bir nitelik taşıyan kurallara uygun etkileşimsel bir *modus vivendi*'dir (geçici uzlaşma'dır) (1975: 39).

Burada altı çizilmesi gereken husus, *geçici uzlaşma*ya dayalı bir etkileşimsel olayın katılımcılarının da sanal birer kimliğe sahip olmalarının kaçınılmazlığıdır. Şu halde, medya alanı esas alınarak düşünülürse, televizyonun talep ettiği uzman tartışmacı tipolojisinin verili bir iletişim ortamında cereyan eden söylemsel olaylara geçici bir uzlaşmayla bağlanan taraflardan oluştuğu söylenebilir. Bu geçici uzlaşma, her şeyden önce, tarafların karşılıklı olarak gereksindikleri bir güven arayışıdır da. Yüzler, mimikler, jestler, suskunluklar da dahil olmak üzere, bir iletişimsel ortamda her şeyin dengede tutulması gerekir. Nitekim, yine Goffman'a borçlu olduğumuz *yüz yönetimi* kavramı, yüz yüze gelmeyi gereken dengede tutmayı salık verir. Yüz, burada etkileşimde kendilik'in kuruluşunda ve diğerlerine kendini dayatmada eyleme değer katan imgeler birliği şeklinde anlaşılmalıdır (Bastien, 2002). Bu ayrıntı önemlidir çünkü aksi halde, tartışmacıların salt konuşma durumunda kalarak beyan üretmeyi tercih etmeleri düşünülemez. Bununla birlikte, *konuşma durumu* (episode conversationnel) kavramı, Goffman'ın vurgulamaya çalıştığı anlamıyla bir hareket düşüncesini açıklamak için kullanılabilir: Buna göre, konuşma durumu, "Katılımcıların içinde yer aldıkları koşulların herhangi bir kısmı üzerine taşınan sözlerin toplam süresidir"(Goffman, 1981: 27). Goffman, konuşma durumunu ayrıntılı biçimde şematize eder: Buna göre, yüz yüze bir iletişim eyleminde konuşan kişi, kesintisiz biçimde dört soru sorar: "Beni işitiyor mu?" "Beni dinliyor mu?" "Beni anlıyor mu?" "Bu konuda ne düşünüyor?" Bu sorulara karşılık, dinleyici de şu tür sorular sormaktadır kendi kendine: "Ne demek istiyor?" "Böyle diyerek ne yapmak istiyor?" "Bu konuda ne düşünüyor?" vs (Bastien, 2002). Tüm bu sorular, yüz yüze iletişim ortamında, sözlü olmayan ve işaretlere dayalı (kafa sallamalar, imalı bakışlar, onaylayıcı tavırlar, mimikler, vs) biçimde de gelişebilir. Ancak son çözümlemede, bu sorular, konuşma ritüellerinin ayrıntılı bir analizi yoluyla toplumsal yaşamın oluşumunun gözlemlenişine aracılık etmeleri bakımından önemlidir. Bu şematize edilmiş konuşma durumunun asıl önem arz eden yönü, verili bir iletişim ortamında ötekiyle kurulan iletişi-

min izlemesi gereken yalın güzergâhı tarif ediyor olmasıdır. Gerçekten de Goffman'ın bakışı, öteki'nin gerçekliğini başka biçimde görmeye ve onu anlamaya yapılmış bir çağrı olarak da anlaşılabilir. Bastien'in de belirttiği gibi: "İnançlarımız ve doğrularımız açısından değil, ama daha ziyade, öteki'nin bunlarla uzlaşması bakımından" (2002).

Toparlarsak, Goffman'ın verili bir iletişim durumunda katılımcıların kendi durumlarıyla girdikleri ilişkide yaşadıklarını öne sürdüğü rol karmaşasının doğal bir sonucu olarak, kendi ben'i karşısında öteki'leşen ve sürekli olarak konum ve kimlik değiştiren iletişim aktörlerinin tutarlı bir söylem kurup geliştirmelerinin pek mümkün olmadığı ortadadır. Ancak katılımcılar açısından, söz konusu olan bu rol bulanıklığı ve bir tartışmada belirgin ve tutarlı bir kimliğin kurulamayışı durumu, beraberinde denetlenemez söylemleri açığa vurduğu içindir ki başlı başına otoriter bir tutumu yapılandırır. Bir konuşmanın tartışmaya dönüşmesi için, her şeyden önce, eşit ağırlıklı ya da göreli bir temsile dayalı farklı görüşler arasında bir "çatışma"nın var olması gerekir. Medya alanında ve özellikle televizyon tartışma forumlarında rağbet gören tartışma biçimi, bu bakımdan, Goffman'ın altını çizdiği "geçici uzlaşma" kavramı temelinde düşünülmelidir. Medya alanında kamusal bir tartışmaya ya da konuşmaya taraf olanların sanal kimlikler ve söylemler arası bir çatışmaya ve dolayısıyla gerçekten *tartışmamaya* ve *konuşmamaya* aracı edildikleri gibi bir sonucun ortaya çıktığı da söylenebilir rahatlıkla. Eğer "konuşan" kişinin söylemi, Goffman'ın iddia ettiği gibi, konuşmacının kendi konumuyla girdiği ilişkide yaşadığı rol karmaşasının belirgin bir dışavurumundan başka bir şey değilse, o kişinin öne sürdüğü enformasyonun güvenilirliği ile ilgili ciddi şüpheler var demektir. Dolayısıyla, medya alanı içinde konumları ve söylemleriyle *güvenilir kılınmış* uzman tartışmacıların, söz konusu veriler ışığında, bu onaylanmış söylem ve konumlarının yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir kesinlikle.

Kaynakça

Barthes, R. (1981), *Le Grain de la voix*: *Entretiens 1962-1980,* Paris: Minuit.

Bastien, R. (2002), "Cinq textes utiles a un deblocage epistemologique et methodologique des recherches et interventions en promotion de la sante", htts.// www.rhpeo.org/reviews/2002/5/index.htm, (Erişim tarihi: 08.03.2002).

Goffman, E. (1975), *Stigmate. Les Usages sociaux des handicaps*, Paris: Minuit.

Goffman, E. (1981), *Façons de parler*, Paris: Minuit.

Livingston, S. & Peter L. (1993), "Un public actif, un telespectateurs critique", *A la recherches du public, HERMES*, No: 11-12, Paris: CNRS.

Proulx, S. (1992), "De l'utopie sociale a l'ideologie de la communication", *CinemAction*, No: 63.

Barthes, Debord, Sartori ve *Galeano* Işığında "An'ı Okumak" ya da Yeni Bir Görme ve *Duygu İdeolojisi*ne Doğru

Görsel kültürün göze ve bilinçaltına hitap eden kışkırtıcı kurgusu ile büyük ölçüde müzikal unsurlar ve duygusal anlatım teknikleriyle dramaturjisi yapılarak güçlendirilmiş habercilik dili, görselliğe ayarlı etkili stereotipik bir alan, bir tür hikmetli sözler dağarcığı yaratmıştır neredeyse. "Şifa veren" bilgiyi arama serüveninin, haz avcılığına feda edildiği bu yeni süreç, her türden bütünlüklü zaman algısını bir dizi "anlar"ın sürekliliği biçiminde parçalayarak yüceltirken, somut toplumsal olayları da büyük ölçüde hipostazlaştırmak suretiyle egemen medyatik söylemin "unutturgan" etkilerine destek verir. Aynı söylem, iletişimin "anlık" olduğuna ilişkin kaynağı belirsiz görüşün haklı kılınmasına

aracı edildiği kadar, tercihli olarak, bilinçli varlığa karşılık bilinçdışı itkilerin doyurulmasını hedef alan yeni bir duygu ideolojisini yapılandırır. Öte yandan, görselliğe kodlanmış anların sürekliliği, derinlikli muhakemelerin, yorumlamanın, sorgulama sürecinin de süreksizliğidir. Aynı boşluk, zihnin duygusal bölümünün hareketliliğinin bir sonucu olarak, bireyi, kendine hâkimiyetten, duygusal yaşantının irade ve akılla denetim altına alınmasına kadar pek çok olanaktan yoksun bırakır. Bu yeni duygusal algılama paradigması, bir yönüyle, Frankfurt Okulu düşünürlerinin geçtiğimiz yüzyılın ortalarında *Aydınlanmanın Diyalektiği* üzerine düşünürlerken dikkat çektikleri irrasyonel, akıldışı, mit ve eğlence güçlerinin medyatik alanda, akıl, ciddiyet ve gerçeklik karşısında elde ettiği geniş ve korkutucu mevziyi simgelerken; bir yönüyle de söz konusu süreç, imgeyi göndergesinden ayıran yeni bir algılama biçiminin belirişi olarak Baudrillard'ın dikkat çektiği ve temel özelliği "gerçeklikten –ve dolayısıyla ideolojiden– arınma" şeklinde adlandırılabilecek olan "simülasyon kuramı"nın en somut çıktılarından birisidir. Simülasyona dayalı kültür, başka bir açıdan söylenirse, "düşüncenin görselleşme ve dolayısıyla yüzeyselleşme eğilimi gösterdiği" bir kültürel sürecin adıdır. Böyle bir kültür, bizi farklı bir düşünsel kategoriye taşımadığı gibi, aynı zamanda temel anlam üretim biçimini hazır kalıpların içinde bulan bir kolay yaşama kültürü; bir türlü kavramsal düzeyde yaşanamayan hayattır. Bu bağlamda "Oğuz Haksever'le O An'lar" isimli haber-fotoğraf analiz programının kışkırtıcı düzeyde dramatize ettiği söylem, gerek kimi yakıcı toplumsal ve siyasal sorunların duygu-kurgusal niteliği gerek izleyicilerin zihninde her tür eleştirel bakıştan arındırılmış yeni bir duygu ideolojisi üretmesi bakımından oldukça manidardır. Söz konusu fotoğraf analiz programı, bir yandan, söyleme duygusal/öznel yorumlama ve hareketlilik biçimlerinin eşlik ettiği olay çözümlemeleri ve etkileme alanının yoğunluğu bakımından dikkati çekerken; bir yandan da, "donduruluş kare"lerin durağanlığında cisimleşen trajik "an"ların yarattığı atmosferle, gerçekliğin yanlı, eksik ve kusurlu bir temsilini üretmektedir. Özellikle bu sonuncu durumda, özgür anlamlandırma ve muhakeme gücü üzerindeki vurgu, yerini, duygusala yönelik onaylayıcı yatırıma bırakmaktadır. Bu bağlamda, büyük ölçüde algıları yönetmeye öncelik veren dramatik bir sunum tarzı, izleyiciyi bireysel ve toplumsal gerçekliği rasyonel düzlemde

kavrayabilme ve tasarlayabilme gücünün bilgisinden radikal biçimde yoksun bırakırken; görüntü ve imgeleri salt "normal dışı" anlamsal boyutlarıyla ele alıp değerlendiren bir eğilime ne ölçüde meşruiyet atfedileceğine ilişkin soruları da beraberinde getirmektedir. Şu halde, her türden ima, anlamlandırma ve ileti aktarma süreci ve deneyimini ideolojik olarak yeniden yapılandıran bir algı yönetimini masum bir girişim olmanın ötesinde değerlendirme zorunluluğu kaçınılmaz görünmekte.

"An'ı Fotoğraflamak"

Fransız göstergebilimci Roland Barthes, *Camera Lucida* isimli yapıtında, fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte, on dokuzuncu yüzyılın başlarında ortaya çıkan yeni bir görsel algılama paradigmasından söz eder. Barthes, fotoğraf makinelerini "görmenin saatleri" olarak tanımlar (1992: 24). Bu anlamda, görmenin saatleri, düşünmenin uyukladığı ya da askıya alındığı süreğen bir molanın deneyimlendiği yerdir. Barthes'ın deyimiyle "bakışın ısrarı", zihnin etkin durumda olmadığı saatlerin bilinçdışı belgelerine ilişkin kanıtlar sunarken, her tür zihinsel aktiviteyi, koşulsuz mutlak olarak, boşluğun kendisine yeniden iade eder. Bu nedenle fotoğrafta "doğru an"ı bulmak, Barthes'a göre, sadece şimdi'yi geçmişten koparma işlevi görmez, aynı zamanda şimdi'yi "geçmiş gerçekliğin bir yayılışı olarak" yeniden kurar (1992: 95). Bu anlamda fotoğraf, sonsuz şimdiye, yani ölümsüzlüğe odaklı iş görür...

Barthes'a göre, özel yaşantı denilen şey, kişinin "aslında bir görüntü ya da bir nesne olmadığı o mekân ve zaman dilimi"nden başka bir şey değildir (1992: 24). Yani bir anlamda ancak kişinin yaşamı görüntülenecek bir nesne olduğu zamanların dışında bir anlam kazanır ve "pozcu" bir yaşam, bu şekliyle, özne olarak bireyin var olma deneyimine aracılık edemez. Çünkü kişisel deneyimin aktarılamazlığı, deneyimin metalaştırılmasının önündeki en büyük engellerden birisidir. Oysa fotoğraf, özneyi donuk bir nesneye dönüştürerek metalaştırır ve içinde yer aldığı doğal süreçten ve bağlamdan koparır. Buna karşılık, bir yüzün fotoğrafına bakmak, o yüzün o anki hissiyat evreniyle bağ kurabilmek bakımından yeterli değildir; kişisel olarak yaşayamadığımız deneyimi "kendimizin dışında" bir şey olarak yaşar, yani onu metalaştırırız. Bu anlamda özel yaşam, "donuk kare"dir, bedensel devinimin

sonu, kavrayış gücünün sonu, zihinsel devinimin imkânlar alanının sonudur. Yine bu anlamda, görsel açıdan zengin bir nesneler müzesinin bir parçası olmak, deneyimin dondurulup metalaştırıldığı bir yaşam tarzının koşulsuz parçası olmaktır. Barthes'ı izleyerek söylersek, öznenin nesneleşme sürecinin ilk evrelerinde de yine an'ı fotoğraflama eğiliminin yol açtığı parçalanma vardır. Buna göre, "fotoğraf özneyi nesne, hatta bir müze nesnesi haline dönüştürmüştür. [Nitekim] İlk portreleri çekmek için (1840'larda) öznenin uzun süre poz vermesi gerekiyordu: nesne olabilmek, bir ameliyattaki gibi acı çekmek demekti; derken bir cihaz, merceğe görünmeyen ve hareketsizliğe geçişte bedene destek verip onu yerinde tutan bir protez bulunmuştu" (Barthes, 1992: 22). Elbette günümüzde an'ı fotoğraflamanın zahmetli çabalar gerektiren ayrıntıları fotoğrafı çeken için de, fotoğrafı çekilen için de büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. Ancak bu teknik gelişmeler, öznenin bedeni ve ruhuyla hareketsiz bir anıt gibi, bir müze nesnesi gibi durduğu gerçeğini yine de değiştirmemiştir. Barthes'ın sorguladığı şey, temelde bu değildir zaten; an'ı ilksiz ve sonsuz bir kavrayış düzleminde kuran fotoğraf makinesinin zamandan çaldığı şeyi irdelemektedir o; yani, fani yaşamın gündelik ayrıntılarından kotarılmış bedenin "o an"daki ve sonraki anlardaki gerçekliğine ilişkin, bakan gözü hayrete düşüren bir ölümsüzlük anıtının dikilmesini ya da birkaç yüzyıl sonra bile uzaktan "o an"a "olduğu biçimiyle" tanıklık etmesini (Barthes, 1992: 100). Zamanı akışı içinde yakalamak, daima pek çok trajik ressamın –van Gogh ve tüm izlenimciler kuşağı– ve yazarın –Proust başta olmak üzere, özellikle bilinç akışının mimarları olan Joyce ve Wolf sözgelimi– temel ontolojik sorunsalı olmuştur. Ne var ki "okumanın *görüntü kıtlığına* [her zaman] fotoğrafın *görüntü bütünlüğü* denk düşer" (Barthes, 1992: 96). Fotoğraf sanatıyla birlikte, sonunda zaman tüm trajikliği içinde "yakalanmış" olsa bile, karelerin çokluğunun yol açtığı gerçeklik temsili, karelerde yer alan "punctum"a (içerikteki yaraya, meseleye, soruna) ilişkin duyarlığı köreltmiştir. Aynı nedenden dolayıdır ki yine Barthes'a göre, fotoğrafta, en "acı verici olduğu anda bile, hiçbir şey, kederi yasa dönüştüremez" (1992: 97) ve fotoğraf "çürüyebilir olana hükmeden" ve ona tanıklık eden bir diyalektik güce sahip değildir: o, yani "fotoğraf, ölümün 'incelenemediği', 'yansıtılamadığı' ve içselleştirilemediği doğal özelliklerinden uzaklaşmış bir tiyatrodur; (...) Trajik'in engellenmesidir"

(Barthes, 1992: 97). "O An"ların bakan göze esinlediği trajik duygusu, yaratmaya çalıştığı tüm dramatik atmosferine karşın, vahşeti ve ölümü kurgusal bir çerçeve içinde sunduğu içindir ki "ölümün incelenmesine" tanıklık edemez; vahşeti ve trajediyi dondurulmuş kareler üzerinden algılayan göz, aynı zamansal hareketsizlik içinde tüm insancıl girişimleri de dondurmuş gibidir. Bu bağlamda, "olan olmuştur", "iş işten geçmiştir", bir şey yapılamaz. Barthes'a kulak verecek olursak, "fotoğrafın modern ve gürültülü gündelik yaşantımıza karışmış olması onun anlaşılmaz bir gerçekdışılığa, kanın damarda duruvermesi gibi tuhaf bir mıhlanmaya, bir *stasis*'e sahip olmasını engellemez" (1992: 97). Aynı şekilde, zamana belli bir bütünlük kazandıran süreklilik duygusu bozulmadan da an'ın hakikati kurulamaz. Bu yüzdendir ki an içinde yapılandırılmış bellek, "o an"ın *dışını* anımsamaz. Başka bir deyişle, sadece "olay"ı anımsayan, olayın öncesini anımsamaz. Barthes'ın da dediği gibi, "fotoğraf geçmişi anımsamaz (bir fotoğrafın Proustçu yanı yoktur). [Bizde] yarattığı etki, (zamanla ve uzaklıkla) bozulmuş olanı yenilemesi değil, gördüğüm(üz) gerçekliğin gerçekten de var olduğuna tanıklık etmesidir. (...) Ve bu, *skandal yaratan* bir etkidir" (1992: 89). Çünkü fotoğrafik bilgiye katılım, belli bir öznel deneyim gerektirmez, kişiyi salt olup biten karşısında bir tanıklık düzleminde bırakır; ne var ki aslolan böyle bir tanıklık durumu değildir; fotoğrafı çekenin ya da onu algılayan gözün olayı deneyimleme olanağının, bir başka deyişle, "katılım" olanağının olup olmamasıdır. Özne, bu son konumundan dolayı, Sartori'nin deyimiyle, *homo videns*, yani "gören insan"dır. Bu anlamda görmek, algılamış olmanın ilk koşuludur. Sartori, *Görmenin İktidarı* isimli yapıtında, böyle bir insanı geçerli kılan kültürün "bizi, anlamadan görmeye yönlendiren, görülebilenin anlaşılabilene üstün geldiği" (Sartori, 2006: 12) bir kültürün açmazlarına eğilir. Sartori, *homo sapiens*'in, gitgide yerini *homo videns*'e bırakmakta olduğu tarihsel/toplumsal gelişmelerin genel bir sunumunu yaptıktan sonra, televizyon başta olmak üzere, diğer görsel/işitsel kitle iletişim araçlarıyla kavranmaya çalışılan hayatın anlamsal yoksullaşmasına dikkati çeker. Ona göre, içinde yaşadığımız çağ, "duyu"lar dünyasının "kavramlar ve mantıksal açıklamalar dünyası"na galebe çaldığı bir çağdır. Sartori'ye göre, ilki, homo sapiens'in tüm bilme becerisini ikincisi lehine yürürlükten kaldırmış ve "uzun süredir unutulmuş bir epistemolojik

doktrin olan duyusalcılığa" yeniden dönüşü sağlamıştır (2006: 35). Bu bakış açısından, her tür görsel bilgi, özellikle de fotoğrafik bilgi, kavramsala değil, duyusal olana dayalı bir bilgidir. Dolayısıyla soyut ve analitik düşünceyi değil, anlık tepkisel mekanizmaları harekete geçiren bir bilgi... Sartori, görüntüye dayalı bilginin somut olaylara ve sorunlara ilişkin anlam üretme gücünü büsbütün yadsımamakla birlikte, bu tür bilgiye hayati bir rol de atfetmez. Bu konuda verdiği örnekler, somut olarak görüp algıladıklarımızın belli bir "fikir" vermediği gerçeğine değil, bu fikirleri geliştirebilme olanağının dar çerçevesine işaret eder. "Örneğin, işsizlik" diye yazar Sartori, "işsiz bir insanın görüntüsüyle; mutluluk, memnun bir yüz fotoğrafıyla; özgürlük hapishaneden çıkan bir kişi göstererek ifade edilir. Eşitlik sözcüğünü, iki bilardo topunu gösterip, 'işte aynı şeyler' diyerek ya da zekâ sözcüğünü bir beyin göstererek açıklayabiliriz. Ancak bunlar, sadece söz konusu kavramların saptırılmış ifadeleridir. Bir işsizi göstermek, işsizliğin nedenlerini açıklayamayacağı gibi, bir çözüm önerisi de sunmaz" (2006: 34). Aynı durum, görsel iletişim araçlarının her türü için geçerlidir. Hepsi de kişiyi analitik-bilimsel bilme becerisinden sistematik biçimde yoksunlaştırma araçlarıdır. Sartori'yi izleyerek söylersek, "televizyon, görüntüleri üretirken kavramları siler ve böylece soyutlama yeteneğimizi ve onunla beraber tüm anlama edimimizi azaltır" (2006: 35). Sartori'nin "görüntülerden edinilen bilme" (2006: 38) diye adlandırdığı şey, bizi metalaşmış deneyim dünyasının başlangıcına gönderir. Bu metalaşmış dünyanın görsel bilgi biçiminin ideolojik işleviyle birleştiği yerde ise, Debord'un duyumsal dünyanın egemenliğindeki gösteride "toplumun tahakküm altına alınması" (2006: 50) dediği durum beklemektedir bizi. Debord'un belirttiği gibi, "gösterinin *görünür kıldığı* hem var hem de yok olan dünya, yaşanmış her şey üzerinde hâkim olan meta dünyasıdır" (2006: 50). Debord'un görüntüye dayalı bilgi birikiminin yoğunlaşmış gösterisi ile fiili toplumsal etkinlik arasında kurduğu diyalektik ilişki ise, gerçekliği algılamakla onun "üzerine düşünmek" arasındaki derin düşünsel çatlağı gözler önüne serer: "Gerçek olanı tersine çeviren gösteri" diye yazar Debord, "fiili olarak üretilmiştir. Aynı zamanda yaşanmış gerçeklik de gösterinin seyri tarafından maddi olarak istila edilmiştir ve gösteriyi benimseyerek gösteri düzenini kendine katar. Nesnel gerçeklik her iki tarafta da mevcuttur (...) Gerçeklik, gösteri içinde birdenbire beli-

rir; gösteri gerçektir. Bu karşılıklı yabancılaşma, var olan toplumun özü ve dayanağıdır" (2006: 38). Gösteri, kendi hakikatine yabancılaşmış toplumun *tarihsel anına* tanıklık eder ya da başka bir deyişle, gerçekliğin zamansal kullanımından başka bir şey değildir. Debord'un gösteri toplumu hakkında dile getirdiği görüşler, yaşanan anları tüm "canlı"lığıyla içine alan bu tarihsel anın tanıklığıyla doludur. Şayet görüntünün gerçekliği, gerçekliğin *görünmeye değer* bütün bölümlerini açığa vurmayı iddia ediyorsa, o halde "görünen şey iyidir, iyi olan şey görünür" (Debord, 2006: 39) diyen olumluluk, yabancılaşmış medyatik toplumun sahiplenebileceği tek olumluluk biçimidir. Bu çıkarım, doğal olarak, yaşamın iyiyi de kötüyü de kendi içinde harmanlamış bütünlüğünün değil, şimdiki an'ın görünür gerçekliğinin yüceltilmesiyle son bulur. Nitekim son kertede "gösterinin kaynağı [da] dünyanın birliğinin kaybedilmesi" temeline dayanır (Debord, 2006: 46). Bu bütünlük parçalanmasına koşut olarak yaşanan bilinç parçalanması da yine benzer biçimde, kendi zamansal gerçekliğine yabancılaşmış toplumun yeniden üretilmesiyle mümkün hale gelir ve dolayısıyla şimdiki an üzerinde yoğunlaşan vurguların ifade ettiği anlam da, bu yabancılaşma döngüsü hesaba katılmadan yeterince anlaşılamaz. Çünkü yabancılaşma, her şeyden önce, yaşanan gerçekliğe kayıtsız kalma ve duyarlık yetisinin yoksullaşması olgusuyla yakından ilişkilidir. Debord'un deyimiyle, "ürettiği şeyden ayrılmış olan insan, kendi dünyasının bütün ayrıntılarını giderek daha güçlü bir şekilde bizzat üretir ve böylece kendini dünyasından giderek daha fazla ayrılmış hisseder" (2006: 47-48). Aynı etkiyi görsel iletişim araçlarının tümünde gözlemlemek mümkündür. Baudrillard da günümüz televizyonculuğunun "naklen bağlantı" ve "canlı yayın" miti tutkusu üzerine yaptığı gözlemlerinde, benzer bir gerçeklikten kopuş hadisesinin altını çizer: "Gerçek ne denli parlaklık, çekicilikle kovalanırsa" diye yazar Baudrillard, "tekniğin mükemmelleşmesiyle bağlantılı olarak, gerçekte dünyadan kopma o denli derinleşir" (1997: 146). Tüm bunlara ek olarak, naklen yayın ve fotoğrafın ihtiva ettiği gerçekliğin mutlak etkileme gücüne sahip olduğu yollu görüşlerin temel dayanaklarından birisi de, fotoğrafı çekilen ya da kameraya alınan gerçekliğin yadsınamaz varlığında karşılığını bulur. Oysa, bu argüman, görsel iletişim araçları dolayımıyla gerçekliğin kendisinin bizzat bir kurmaca olduğu hakikatini gizlemektedir. Çünkü Burton'un

da belirttiği gibi, "haberin meydana geldiği yerle canlı bağlantı, ikincil kodların bir parçasıdır. Bu, haberin hakikiliğine işaret eder ve bize aynı şeyleri anlatabilecek olan birini stüdyoya çağırmanın daha ucuz ve bilgilendirici olduğu durumlarda bile kullanılır" (1995: 140). Şu halde, naklen bağlantı ya da fotoğrafik ve görüntüsel gerçekliğin mutlaklığı miti bir yanılsamadan başka bir şey değildir.

Konuyu daha makro düzlemde, kitle kültürü bağlamında değerlendiren görüşler ise, sorunu küresel popüler kültürün yaygınlığı bağlamında yorumlamaktadır. Buna göre, "küresel kitle kültürü, kültürel üretimin modern araçlarının egemenliğindedir. Dilsel sınırları hızla ve kolayca geçebilen, tüm dillerde anında görüntünün egemenliğindedir" (Hall, 1998: 47). Görüntüsel göstergeler, belli bir ulusun yazılı dilinin sınırlarının dışında da algılanabilir bir niteliğe sahip olduğundan ya da değişmez evrensel anlam kodları içerdiğinden, yaygın biçimde algılanmaları ve kuşatıcılıkları da daha fazladır. Denebilir ki küresel çağda tüm yaşam "popüler hayatın, eğlencenin ve dinlenmenin yeniden inşasına doğrudan katılan görsel ve grafik sanatların her türlü müdahalesinin egemenliğindedir" (Hall, 1998: 48). Gündelik yaşamın şimdiki anından alınan haz da bu tür görsel sanatlar tarafından inşa edilir ve düşünmenin, geçmişi hatırlamanın, geçmiş üzerine düşünmenin sertliğinden daha üstündür. Oysa hatırlamak, Postman'ın da belirttiği gibi, "nostaljiden daha fazla bir şeyse eğer, kesinlikle bir bağlamsal temel (bir kuram, bir bakış, bir metafor); olguların onun için düzenlenip modellerin ondan çıkarılabileceği bir şey gerektirir. İmaj politikası ve anlık haberler ise böyle bir bağlam sunmaz" (Postman, 1994: 150). Televizyonun –elbette fotoğrafçılığınki de– özünde "parçalılığa" dayalı görsel sunum tekniği, olayları ne tutarlı bir kuram ne bir bakış ne de bir metaforla açıklamaya elverişlidir. Olay ve olguları tüm karmaşıklığı içinde anlamaya çalışmak, ortaya yepyeni ve çözümlenmesi upuzun dakikalar gerektirecek argümanlar çıkaracağından, uygulamada pek tercih edilen bir şey değildir. Aynı şekilde, görsel kitle iletişim araçları içinde düşünmenin, hele de derin düşünmenin seyirlik bir yanı olmadığı gibi, bu tür iletişim kanallarının izleyiciler üzerinde en etkili olduğu anlar da Postman'ın deyimiyle, "dinamik görsel imgelerin diliyle konuştuğu zamandır" (1994: 134). Bu anlamda, Oğuz Haksever'in NTV haber kanalında sunduğu "O

An"lar isimli programın kendisi, dinamik görsel imgelerin etkili diline sahip olamamak bir yana, toplumsal dünya gerçekliğinin "çerçevelenmiş" ve tarihsel açıdan "parçalanmış" algılama şemalarına fazladan müzik ve drama serpiştirilmiş kurgusal bir temsilinden başka bir şey değildir. Çünkü bir fotoğrafı okumak, her şeyden önce, o fotoğrafın çerçevelediği trajedi ya da dramla ilgili ayrıntılı bir bilgilenmeyi gerektirir. Olayın arka plan bilgisini duyumsal algılama eşiğine kodlayan böylesine dramatize edilmiş bir sunum tekniğinde eksikliği hissedilen şey de tastamam budur: Görmenin anlamak için yeterli sayılamayacağına ilişkin bir uyarının hiçbir zaman yapılmaması... Yasar'ın da ironik ifadesiyle, "yazılı kültürün işkencelerle dolu dünyasından uzaklaşırken, eğer yeteri kadar şanslıysanız, kendinizi görüntünün ve sesin şifa dolu topraklarında bulursunuz" (1999: 13). İşte medyatik görsel kültürle birlikte anıtı dikilmeye çalışılan şey budur; yaşamın her alanında *homo videns*'in önlenemez yükselişi ya da *homo sapiens*'in *homo zapiens*'e (zaping yapan insan'a) doğru evirilişinin irrasyonel sancılarıyla kuşatılmış bir dünyanın acımasız gerçekliği... Bir ara özet yaparsak, "yeni dünyanın görsel zenginliği ve bu zenginliğin kurduğu iktidarın kendini sürekli olarak yeniden üretme zorunluluğu duyması doğaldır. Bu süreklilik, ancak ve ancak 'gelecek olan'ın, 'var olan'ın içinin boşaltılmasıyla mümkündür" (Şimşek, 2000: 30).

Kaynakça

Barthes, R. (1992), *Camera Lucida,* Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları.

Baudrillard, J. (1995), *Kötülüğün Şeffaflığı,* Çev. Emel Abora-Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (1997), *Tüketim Toplumu,* Çev. Hazal deliceçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları.

Burton, G. (1995), *Görünenden Fazlası,* Çev. Nefin Dinç, Alan Yayıncılık.

Coşar, S. (2001), "Türkiye'de Aydın/Entelektüel Ayrışması Üzerine", *Birikim* 144: 38-39.

Debord, G. (2006), *Gösteri Toplumu,* Çev. Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları.

Ellul, J. (1998), *Sözün Düşüşü,* Çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayınları.

Erdoğan, İ. (2006), "Medya ve Etik: Eleştirel Bir Giriş/Soru, Yanıt ve Tartışmalar: 1. Gün", *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Kuram ve Araştırma Dergisi* 23: 266-267.

Galeano, E. (2008), *Biz Hayır Diyoruz,* Çev. Bülent Kale, Metis Yayınları.

Gans, H.J. (2005), *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür,* Çev. Emine Onaran İncirlioğlu, Yapı Kredi Yayınları.

Gary, R. (1996), *Kadının Işığı,* Çev. İsmail Yerguz, Can Yayınları.

Hall, S. (1998), "Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik", Anthony D. King (Der.), *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi,* Çev. Gülcan Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal, Bilim ve Sanat Yayınları.

Harvey, D. (2006), *Postmodernliğin Durumu,* Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları.

Hobsbawm, E. (2007), *Yeni Yüzyılın Eşiğinde,* Çev. İbrahim Yıldız, Yordam Kitap.

Postman, N. (1994), *Televizyon: Öldüren Eğlence,* Çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları.

Sach, J. (2000), "A New Global Consensus on Helping the Poorest of the Poor", Boris Pleskovic ve Nicholas Stern (Der.), *Annual World Bank Conference on Development Economics 1999,* Washington 2000, s. 39-47.

Said, E. (1998), *Oryantalizm (Doğubilim) Sömürgeciliğin Keşif Kolu,* Çev. Nezih Uzel, İrfan Yayıncılık.

Sartori, G. (2006), *Görmenin İktidarı,* Çev. Gül Batuş-Bahar Ulukan, Karakutu Yayınları.

Sontag, S. (2004), *Başkalarının Acısına Bakmak*, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı.

Şimşek, A. (2000), "Liberal Toplum İmgesi", *Virgül,* Sayı: 30.

Yasar, İ. (1999), *Balta/Zar,* Yapı Kredi Yayınları.

Yaylagül, L. (2006), *Kitle İletişim Kuramları,* Dipnot Yayınları.

Üçüncü Bölüm

Global Terennümler

Empatik Zekânın Çöküşü: Bush ve Diğer Suçlar

Empatinin Yitimi adlı yapıtında, empati yitimini "kötülüğün kaynağı" olarak gören Arno Gruen, soykırım ve milliyetçilik başta olmak üzere, pek çok ciddi insanlık suçunun ardında, bizden farklı niteliklere sahip olan başkalarının deneyimlerini anlama yetersizliğinin yattığını belirtir. Empatiyi "içimizdeki insaniyetsizlikle aramıza duvar ören bir engel" olarak tanımlayan Gruen; "Auschwitz'den Ruanda'ya, El Salvador'dan Kosova'ya, ABD'den Yakın Doğu'ya, bütün şiddet alanlarında yaşananların içinde bu yitik duygunun var olduğunu" savunur (Temizyürek, 2007: 17). Denebilir ki 1990'lı yıllarda duygusal zekâ kavramının akademik keşfiyle birlikte, öfkeye öfkeyle ya da şiddete şiddetle karşılık vermenin "yaralayıcı" etiğinin dışında yeni bir düşünüş ve duyuş bi-

çiminin varlığının olasılık dahilinde olduğu gerçeğine dayalı yeni bir süreç başlamıştır. Söz konusu süreç, herhangi bir etkileşimde bulunan aktörler arasında dengeleyici ve onarıcı ilişkiler kurmayı; farklı anlam çerçevelerinin çakıştığı durumlarda ise, anlayış ve sezgiye dayalı uzlaşmacı eğilimlerin devreye girdiği, özünde, ilişki kanallarını açık tutmaya dönük duyarlığı hâkim kılma yeteneğinin güçlendirildiği yeni bir algılamaya tekabül eder. Gerek kişilerarası iletişim sürecinde gerek daha makro düzeydeki toplumsal organizasyonlarda –bölgesel, ulusal, uluslararası vb– olsun, sözü edilen iletişim kanallarının açık tutulması konusu önemlidir. Bu konuda, başkasıyla empatik ya da duygudaşlık temelinde bir titreşime girmek ya da "diğerinin öznel deneyimini algılayabilme yeteneği" (Goleman, 2006: 140) anlamında kullanılan ve duygusal zekânın temelini oluşturan yetilerden biri olan empatinin varlığı şarttır. Bir etkileşim sürecinin tarafları arasında devletler ve uluslararası sistemin aktörlerini düşündüğümüzde ise, tarih boyunca, bu olağanüstü yetinin eksikliği yüzünden yaşanan acıların yekûnu oldukça uzun bir liste tutar: savaşlar, saldırganlıklar, kıyımlar, pogromlar, toplama kampları, bireysel ve kolektif vahşet tabloları, vs. Dolayısıyla, sorunun, uluslararası düzlemde yol açtığı dramatik yıkımın sonuçları ve boyutları daha büyüktür. Hatta tarihsel süreç içinde geriye doğru gittikçe, tüm savaşların, talan ve katliamların, zorla toprak edinimlerinin bile benzeri bir duygusal zekâ eksikliğinden ileri geldiği söylenebilir. Bu bağlamda, etkileri evrensel olarak tüm insanlığın belleğinde en fazla yer etmiş ve sonuçları bakımından da uzun süreli dehşet uyandırmış örneklerden ilki, kuşkusuz 1492 yılındaki Amerika Kıtası'nın "keşfi"dir. Chomsky'nin deyişiyle, bu çığır açıcı olayın bizatihi adlandırılma biçiminde bile bir sorun göze çarpar. Chomsky'e göre: " 'Amerika'nın keşfi' ifadesi doğru değildir; çünkü Amerika, üzerine binlerce yıl önce yerleşenler tarafından zaten keşfedilmiştir (...) Bir insan bir yeri ancak orada kimse yaşamıyorsa keşfedebilir" (2001: 18). On altıncı yüzyılda yaşamış bir İspanyol yazan olan Las Casas'ın vasiyetnamesinden aktaracağımız, sitem dolu ve itiraf kokan şu kısa bölüm de, söz konusu keşfin, aslında koca bir ırkın topluca yok edilişinin keşfi olduğunu anlatır gibidir: "İnanıyorum ki" diye yazmaktadır Las Casas; "böylesine adaletsizce ve barbarca sürdürülen bu canice, kâfirce, namussuzca hareketler yüzünden, Tanrı İspanya'yı [bir gün mutlaka] gazabına uğratacak

ve bu kanlı servete ortak olan tüm İspanyollar bundan paylarını alacaklardır" (Aktaran Chomsky, 2001: 17). Las Casas'ın vurguladığı, bu ve buna benzer duygusal akıl yoksunluğu örneklerinin sayısını daha da çoğaltmak mümkündür. Uluslararası toplumda en fazla tepki uyandırması ve oldukça tipik bir olay olması bakımından, burada, geçtiğimiz on yılda Bush ABD'sinin kendi ulusal maddi kazanç hırsı uğruna tüm uluslararası hukuk kurallarını askıya alıp, zor ve kaba kuvvet kullanılarak oluşturulmuş bir "istisna hali"nden yararlanarak giriştiği "önleyici" savaş vahşetinde yaşananları örnek gösterebiliriz. Bilindiği gibi, bu girişimin Guantanamo üssü ya da diğer Orta ve Latin Amerika ülkelerinde uygulanan sistematik saldırılarda gözlenen insanlık dışı bazı işkence uygulamalarında somutluk kazanması, bir anlamda, Goleman'ın empatinin karşıtı bir kavram olarak sözünü ettiği "antipati"de karşılığını bulmaktadır (2006: 148-149). Tüm bu örneklerde siyasal pragmatik aklın duygusal akla üstün kılındığı ahlaki bir tutum; daha doğrusu, yine Goleman'ın deyimiyle, "olası kurbanlar içeren ciddi ahlaki ikilemler" söz konusudur (2006: 149).

Bu "olası kurbanlar içeren ahlaki ikilemler" olgusu, bu metnin asıl merkezinde duran ABD başkanı George W. Bush ve "şahin ruhlu" ekibinin genel siyasal eğilimlerine uygulandığında, pratikte duygusal zekânın ve empatinin iflasına dair oldukça anlamlı ipuçları sunmaktadır. İlk olarak, söz konusu ekibin aldığı ve uygulamaya koyduğu siyasal kararlara yataklık eden zekâ türünün, siyasal pragmatik aklın dolaysız bir tezahürü olduğu söylenebilir. Buna göre, söz konusu akıl, tehlike ya da güçlü duygulanım anlarında güçlenen sinirsel bir devinimle kendini "koruma" içgüdüsüyle ortaya koymakta ve bu duygulanımların çoğu, tümüyle rasyonel denetimden kaçan bir görünüm arz etmektedir. Aynı aklın tutum ve davranışsal boyutuna ise, öfke, korku, nefret ve irrasyonel eğilimlerin gözle görünür kılındığı yıkıcı başka bir süreç eşlik etmektedir. Oysa tüm bu irrasyonel ve çatışmacı eğilimlerin tersine, duygusal zekâ, her şeyden önce, duyguları yeni bir zekâ biçimi geliştirmek için hesaba katar ve ne öfke ve saldırganlık ne de nefret ve korkuya dayalı düşmanlık besleme edimleri duygusal zekâya özgü şu tür niteliklerle örtüşür: kendine hakim olmak, oto-disiplin, sebat (direnme) ve son olarak başarılı bir yaşamın ve insani ilişkilerin gücünü canlı tutan empati. Bu nitelikler, temel olarak, bireydeki duyguların işleyişine ve örtük olarak da bazı

düşünce şemaları üzerinden erişilebilir kılınan bir öz-bilinçlilik haline işaret eder. Özellikle siyasal alanda ve çatışma içeren bazı politik söylemlerde söz konusu öz-bilinçliliğin oluşturulamama nedenlerine ilişkin somut bazı saptamalara geçmeden önce, olumlu anlamda yaşanmış deneyimlerin izini sürmek yerine, heyecana bağlı tepkilerin siyasal alandaki çatışmacı rolünü, duygusal zekânın tümüyle karşıtı olan başka bir kavramla; *siyasal pragmatik zekâ* kavramıyla açıklamamız gerekmektedir.

Duygusal Zekâya Karşılık "Siyasal Pragmatik Zekâ" ya da Siyasal Düşüncenin "Leviathan"sı Görünümü

Bizzat Amerika'nın başkanı George W. Bush'un emriyle, Giorgio Agamben'e yazdırılan bir kitapla, ABD'nin Irak'ta başlattığı uluslararası savaşın ironik biçimde bir "istisna hali" olarak adlandırılması, siyasal açıdan pragmatik zekâ kullanımının en somut örneklerinden birisidir. Bu "İstisna Hali" deyimiyle kastedilen şey şudur: "Siyasal belirsizlikler ya da nedeni her ne olursa olsun, bir kriz durumunda, siyasal düzenin devamının sağlanması adına hukukun kendini askıya alması" (Agamben, 2005: 7). Bu ifadenin gözlerden uzak tutmaya çalıştığı korkunç gerçek, meşruiyetini zorla sağlamaya çalışan bir süper devlete dünya çapında duyulacak nefretin perdelenmesine hizmet etmektedir. Buna göre, uluslararası siyasal müdahaleciliğin yıkıcı ve zorbaca yönü, yapılan işin bir "istisna hali" olduğu, süreğen bir durumdan çok ancak binde bir olasılıkla tekerrür edebilecek olumsuz bir gelişme niteliğinde olduğu yanılsamasıyla gizlenmeye çalışılmaktadır. Yine aynı siyasal pragmatik zekâ, Žižek'in deyimiyle, "huzuru, felaketlerin başka yerlerde devam etmesi sayesinde satın alınmış bir Amerika" (2002: 301) gerçeğini de tüm somutluğuyla açığa vurmaktadır. Başka bir deyişle, Amerika'nın "tarihten aldığı mola, sahte bir moladır" (Žižek, 2002: 301). Bu mola, birikmiş entelektüel deneyim ve becerilerin oluşturduğu gücün insanlık yararına kullanımına ya da güçlü olanın, kendinden daha az güçlü olan diğerleri adına barışı, huzuru ve demokrasiyi tesis etme misyonuna dönük, sempatik ve empatik bir duyarlığın edinilmesi sürecine aracı olamamış ölü bir zamandır. Her şeyden önce de, büyük ölçüde Hobbescu "kendi gücünün ağırlığı altında ezilen" ceberut dev-

let anlayışına ve despotik uygulamalara zemin hazırlaması bağlamında, söz konusu Amerikan molası tam anlamıyla bir felakettir. Doğal olarak, bu felaket vizyonundan bakıldığında, ABD'nin zorla ve kuvvet kullanarak dünyaya ve özelde Ortadoğu'ya şekil verme düşüncesinin siyaseten doğruluğu, sağlayacağı siyasal pratik yararla doğru orantılıdır. Aynı nedenledir ki siyasal pragmatik zekâ, duygusal zekâya özgü öz-bilinçten yoksundur. Çünkü son çözümlemede, sempati de empati de, Goleman'ın deyimiyle, kişinin "kendini tanıyabilme duygusunun temelini oluşturan özbilinç"ten, "başkasının duygularını anlamak"tan ve acılarını paylaşmaktan geçmektedir (2006: 73).

Peki ama siyasal alanda duygusal zekânın bu derece yerini almaya başlayan bu siyasal pragmatik zekâya asıl meşruiyet zeminini sağlayan şey nedir? Nicolas Renaud'a göre, bunun nedeni, özellikle 11 Eylül saldırılarından sonra, sürekli olarak Amerikan kamuoyuna pompalanan "güvenlik tehdidi" olgusunun, "daimi olarak ulus psikolojisini harekete geçirmeye dönük ya da dünyayla ilişkili gerçek bir koşulun semptomu olarak politik meşruiyetin taktiği biçimine dönüşmesi"dir (htts.//www.hoiTrchamp.qc.ca/artide). Renaud, aynı olgunun, gitgide Amerikan medyasının elinde "önleyici savaş" söyleminin bir tür simülasyon çeşitlemesine dönüşmesini ise, söz konusu siyasal pragmatik zekânın neden olduğu sonuçlardan daha yıkıcı bulmaktadır. "Önleyici savaş mantığı" diye yazmaktadır Renaud; "tümüyle medya tarafından simüle edilmiş bir saldırganlık biçimidir. Varlığını sürdürmek için, kendini somut dünyaya boca etmek zorunda olan aşırı simülasyonla yüklü bir mantıktır bu; ya da daha da saçma olanı, 'saldırdık, çünkü tehdit gerçekti' demek yerine, şöyle demeyi daha uygun gören bir mantık: 'Saldırdığımız bu olay da kanıtlıyor ki, tehdit gerçekti' " (htts.//www.horschamp.qc.ca/article.php3?id). Manuel Castells de, aynı "önleyici savaş" retoriğini, benzeri bir simülasyonla karşılamakta; ancak Renaud'dan farklı olarak, bu kez söz konusu mantığı, Soğuk Savaş döneminden kalma somut bazı korkulardan hareketle, Amerikan dış politika müessesesinin bir karabasanı olarak tarif etmektedir. Bu bağlamda, Castells'in deyimiyle, "Kuzey Kore nükleer tehdidi [ya da Irak ve İran'ın yarattığı öne sürülen tehdit], ABD'li şahinlerin yarattığı bir cindir. Soğuk Savaş'ın asıl kalıntılarının yalnızca Amerikan dış politika müessesesinin bazı yeniden yapılanmamış üyelerinin zihinlerin-

de bulunduğu" söylenebilir (2006: 124). Castells'in sözünü ettiği, dış siyasette gitgide körelen yaratıcılığın tek nedeni eskimiş politik kadroların ya da zihniyetlerin işbaşında olması değildir sadece; asıl sorun, insanlığın gelişim serüveni boyunca edinilmiş entelektüel ve duygusal deneyim zenginliğinin, topyekûn maddi bir çıkar ölçüsüne indirgenmesidir. Sorun, bir yönüyle de sahip olunan iletişimsel becerilerin kötüye kullanımı sorunudur; ya da Perniola'nın adlandırdığı şekliyle, bir "iletişimsel savaşçılık" sorunudur. Buna göre, bu yeni iletişimsel süreçte, artık "savaş" ve "barış" sözcükleri sahip oldukları anlamı yitirmiştir: "İletişimsel savaşçılık, 'savaş' sözcüğünün anlamını boşaltır, tıpkı iletişimsel barışçılığın 'barış' sözcüğünün anlamını boşatması gibi. Saldırı birlikleriyle yardımların birlikte gönderilmesi bir rastlantı değildir" (Perniola, 2006: 17). Hiç kuşkusuz, bu kavramlar arası anlam kaymasının gerisinde, çağın baskın ve kuşatıcı gerçekliği haline gelmiş bulunan neoliberal ideoloji ve kapitalist küreselleşmeye alternatif olabilecek eğilimlerin bizzat aynı egemen küresel sistemin güçleri tarafından bastırılması ile düşüncenin krizi kadar, konunun, bu sürece destek veren tek tek kişilere ya da bireysel psikolojilere ilişkin boyutunu da atlamamak gerekir. Nitekim, bugünkü Amerikan siyasal pragmatik zekâsının kurucu babaları arasında ve eski ABD başkanlarına oranla, siyasal pragmatik uygulamalara düşkünlükleri ve savaşçı hırçınlıkları bakımından, söz konusu iletişimsel savaşçılığa en fazla destek veren kişiler olarak baba George Bush ve oğul George W. Bush'un öne çıkması hiç de şaşırtıcı değildir. Stephen Tanner'ın da deyimiyle, "baba ve oğulun başkanlıkları arasındaki tek benzer yön, her ikisinin de göreve gelmelerinden kısa süre sonra büyük bir fiziksel yıkım olayı ile karşı karşıya kalmış olmalarıdır" (2005: 38). Kuşkusuz, Tanner'ın bu iki isim hakkındaki yargısı, tarihsel açıdan belli bir kendiliğindenlik niteliğine sahip olan bazı yıkımlara ek olarak ortaya konan yapay pek çok yıkıcı tepkinin de failleri oldukları gerçeğidir. Söz konusu yapay yıkımlara dayanak oluşturan felsefe ise, pek çoklarına göre, Romalı zalim İmparator Caligula'nın şu veciz sözünü temel almaktadır: *Oderint dum metuant;* yani, "bırakalım bizden korktukları kadar nefret etsinler!" (htts.//naiites.tadjinedia.org). Sonuçta, Amerikan dış politikasına hükmeden siyasal pragmatik akıl, bir dizi ülkenin haksızca işgalinde korkuyu temel caydırıcı motif olarak kullanmakla, bu felsefi düsturun korkutucu gücüyle

damgalanmış bir gerçekliğin içinden konuşmaktadır; yine aynı yönelimin bir sonucu olarak, söz konusu akıl, kendi pragmatik söylemine, her ne kadar halkı savaşın maddi birtakım getirilerine ortak etmek suretiyle "çevresine" meşru bir görünüm vermeyi basarsa da; söz konusu pragmatik söylemin dolaşımda olduğu her yerde, arkasında kan ve gözyaşı bırakmaktadır. Bu nedenledir ki "Pentagon, [Irak'ı] işgalin[in] ardından, mutlu bir halk ve normal yaşantısını sürdüren petrol zengini bir toplum bulmayı ummuş; [ancak] Iraklılar, her zamankinden daha sefil ve perişan bir duruma düşmüşlerdir" (Tanner, 2005: 346).

Empati-Siyaset İlişkisi Bağlamında Ötekilik Durumları ve "Ontolojik Emperyalizm"

Empati-duygusal kavrayış ilişkisi, özünde felsefi bir ilişkidir. Ancak işin içinde bireyleri aşan daha makro coğrafi organizasyonlar –sözgelimi ülkeler– söz konusu olduğunda; siyaset felsefesinin bir konusudur. Nasıl ki *id* bireylerin benlik öncesi kişilik katı, toplumsal gelişmenin önünde Lerner'ın deyimiyle "bağımsız bir değişken" olarak durmaktaysa (Aktaran Türkoğlu, 2004: 116), siyasetin bir öznesi olarak tek tek ülkeler de, benzer nedenlerle, gelişme ya da ilerlemenin bağımsız birer aracıdırlar, asla amacı değildirler. Bireysel düzlemde okunduğunda "psikolojik bir mobilite" (Türkoğlu, 2004: 116) durumuna karşılık gelen empati kavramı, siyasal düzlemde okunduğunda, farklılıkları algılama, hoşgörü gösterme ve kozmopolit yapıdaki bir sosyal sistemde anlayış çoğulculuğuna onay verme, farklılıklarla bir arada yaşama, farklı siyasal ve kültürel kimliklere tahammül edebilme vb yeterliliklere tekabül eder. Ne var ki insanlık tarihine kabaca bir göz atıldığında, insanları ve toplumları birleştiren unsurların onları ayıran unsurlardan daha çok olduğu bir ayrıştırma siyasetinin varlığı dikkati çeker. Söz konusu dışlama ve kendine benzer olmayanı yok etme kültürü, bir anlamda, Levinas'ın "ontolojik emperyalizm" adını verdiği bir tutumla eşdeğerdir. Tüm felsefi çabasını "öteki" ile ilişkilerin ontolojik sorunsallarına ve görünümlerine adamış görünen Levinas'a göre, Batı felsefesi, her şeyden önce, tümüyle egosantrik bir tutum içinde, bir egobilim yaratmıştır. Buna göre, söz konusu felsefe, her türden iletişimsel ilişkide empatik bir sürecin gelişimine değil, "ötekimin aynıya indirgenmesine" hizmet

etmiştir (Alford, 2004: 131). Levinas, bu "aynılaştırma" sürecinin, bu süreci başlatan ve ona maruz kalan her iki taraf açısından da bir "ölüm" anlamı taşıdığında ısrar eder. Çünkü her şeyden önce, "Levinas, öteki ile ilişkiyi nitelemek için 'yakınlık' terimini kullanır, yakınlık, samimiyetten çok mesafeyle ilgilidir [ve yine] Levinas'a göre, yakınlığın bir diğer anlamı, benim öteki'ne *tutsak olmamdır*" (Alford, 2004: 136). Dolayısıyla, öteki'ni kendine tutsak etmeyi düşünen bir düşünce, aslında, farkında olsun ya da olmasın, kendini öteki'nin tutsağı kılmış bir düşüncedir. Çünkü son çözümlemede bireyi var eden ve tanımlayan, öteki'nin bakışı ve varlığıdır; bu, kendini karşıtında var eden ve doğrulayan "üçüncü" bir varlık düşüncesidir. Bu nedenle, Levinas, bireyin kendisini öteki karşısında etik bir konumlanışa davet etmekte ve birey ile öteki arasındaki tüm çatışmaların kaynağı olarak gördüğü ontolojik emperyalizme karşı, "öteki'ne saygı" kavramını öne çıkarmaktadır. Levinas'ın, öteki ile yaşanan iletişimsel sorunların çözümünde asıl izini sürdüğü şey ise, Kaya'nın da deyimiyle, felsefenin ve kültürel çalışmaların son zamanlarda sıklıkla üzerinde durduğu "üçüncü sorunsalı"dır. Buna göre: "Levinas (...), birey ile öteki arasındaki ilişkiyi düzenlediğine inandığı 'üçüncü' tarafı aramıştır daima. Bireyin öteki ile ilişkisinde, öteki'nin kapsadığı alanı gasp edercesine, bireyin kendi kimliğini şiddet yüklü bir şekilde 'öteki' üzerinde inşa etmesini eleştirmiş"tir (Kaya, 2004: 74). Levinas, Auschwitz'i yorumlarken de, uygarlığın Nazi yönsemeli eğilimlerinin Yahudi ırkı ve kimliği üzerine "şiddet yüklü" bir biçimde inşa edilişini yine aynı "üçüncü taraf" açısından değerlendirir. Ne var ki kendisi de bizzat bir Yahudi olan Levinas, 40'lı yılların uluslararası siyaset sahnesinde duygusal zekânın ve empatinin topyekûn yıkıma uğradığı bu dehşetengiz olayda, izini sürdüğü "üçüncü taraf"a, dinsel ve hümanist bir değer atfetmeyi de unutmaz: "Auschwitz'de" diye yazar Levinas, "Tanrı karşılık vermedi, ama Öteki kişiyi sevmenin, karşılıksız sevmenin, başlı başına yetkinlik olduğunu öğretti" (2000: 35). Aynı şekilde, adaleti, "ilk şiddet" olarak yorumlayan Levinas (2000: 31), adeta 2003'lerin Bush Amerika'sının tüm Ortadoğu'ya adalet taşıyan duygusuz siyasetine karşı da ironik bir gönderme yapar gibidir. Tüm bunlardan hareketle denebilir ki, Levinas'ın empatinin temel bir niteliği olarak önerdiği "insanın yakınlığı" kavramının, Hobbescu "insan insanın kurdudur" önermesiyle hiçbir ilişkisi yoktur.

Empati "bir kişinin kendisini karşısındaki kişinin yerine koyarak, olaylara onun bakış açısıyla bakması, o kişinin duygularını ve düşüncelerini doğru olarak anlaması, hissetmesi ve bu durumu ona iletmesi süreci" (Dökmen, 2005: 135) ise eğer ve Irak'ta bugün bu empati becerisini değil de, Levinas'ın sözünü ettiği "ontolojik emperyalizm"i kültürlerarası boyutta, kanlı ve şiddetli bir şekilde yaşayan Britanya ve Amerika'nın deneyimlerini nasıl yorumlamalıdır? Pakistanlı düşünür Tarık Ali, tam da bu deneyimi kavramaya dönük bir çabanın ürünü olan *Bush Bağdat'ta* isimli kitabında, meseleye bu iki ulusun tarihsel kökenlerinde yer alan geçmiş deneyimleriyle ilgili bir açıklama getirmektedir. Ali'ye göre, uluslararası siyasal alanda ortaya koydukları uzlaşmaz tavır ve yıkıcı sapkınlıklarının ardında, "adı geçen bu iki ülkenin belleğinde hiç işgal deneyimi bulunmaması" yatmaktadır (Ali, 2003: 1). Dolayısıyla, her iki ülkenin de kendilerini asla "ötekilik" durumu içinde görmedikleri benzer tarihsel bir serüvenlerinin olması, işgal edilen topraklarda yaşayan yerli halka karşı, yaşanan işgalin insanlık dışı sonuçlarından dolayı en ufak bir şekilde yakınlık duymalarına olanak tanımamaktadır. Öte yandan, her iki ülkenin insanlarının Iraklı halkla doğrudan empati kuramamasının bir başka nedeni de, değindiğimiz siyasal pragmatik aklın dolaysız bir sonucu olarak ortaya çıkan "sömürüden alınacak pay"da ifadesini bulmaktadır. Ali'nin de dediği gibi, bu anlamda, Irak'ta yaşanan işgal, sadece öteki'ne yönelik bir ontolojik nefretin tarihsel tezahürü değil, bizatihi "neoliberal iktisat çağındaki emperyalizmdir" (2003: 4). Dolayısıyla, bu sonuncu evrede, Levinas'ın "ontolojik emperyalizm"ine ek olarak, Ali'nin "neoliberal iktisat çağındaki emperyalizm"i ile katmerlenen yeni bir ötekilik durumu söz konusudur. Aynı şekilde, Ali'nin bu noktada işaret ettiği bir başka dramatik gerçek de –şimdilik göz önünde duran en somut örnek olması nedeniyle– Iraklı halkın yaşadığı ötekilik durumunun, sadece bu durumun yaşandığı tarihsel anla sınırlı kalmaması, aynı zamanda sonraki kuşaklar tarafından da içselleştirilen bir nefrete dönüşmesi açısından oldukça tehlikelidir. Ali'nin deyimiyle, "işgal edilmiş ya da savaşın perişan ettiği ülkelerin çocukları, anne babalarına acı çektiren yabancıların varlığını kabul etmekte zorlanır ve onların başına dert açmak için ellerinden geleni yaparlar. [Nitekim] 1857'de, Hindistan'da Britanya'ya karşı ilk kitlesel ayaklanma patlak verdiğinde, çocuklar komşu köylere haber getirip

götürmek için cesaretle ortaya atılarak kuryelik yapmaya kendileri gönüllü olmuşlardır" (2003: 8).

Son olarak, siyaset/empati/duygusal zekâ ilişkisinde sağlıklı bir dengenin kurulamamasının önemli nedenlerinden biri de, savaş ve yıkımlar karşısında bizzat medyanın barışçı, dürüst ve etik bir konum alamayışıdır. Gerek Ali'nin bu konuda verdiği "[Irak'ı ve Filistin'i] ziyaret eden Batılı politikacıların, [emperyalist güçlerin] işbirlikçileri tarafından özenle seçilen çocukları öpmeleri biçimindeki vahşi sömürgecilik çağını hatırlatan" (2003: 21) örneği; gerek Kalkandelen'in, tarihsel geçmişi içinde, Amerika'nın başta Güney Kore ve diğer Latin Amerika ülkeleri olmak üzere, bir dizi dünya coğrafyasında "yaptığı bombalama deneyleri ile bunun sonucunda ortaya çıkan ve 50 yıldır süren sayısız ölüm, yaralanma ve sakatlanma olayını konu alan ve Amerikan kamuoyuna yansıtılmamış olan fotoğrafların" (2004: 29) yarattığı medyatik sansür biçimleri, yaşanan insanlık trajedilerini gizlemede ve oluşan *empatik ıssızlaşma*da büyük ölçüde etkili olmuştur.

Büyükbaba-Baba ve Oğul Bushların Empatik Zekâ Bakımından Bozuk Sicili

İnsanlığın durumu ve gelişimiyle ilgilenen herkes, aynı zamanda "ruhsal bilinç ve duygusal olgunluk üzerine kurulu barışçıl bir dünyanın gerçekleşmesi için çalışmak" demek olan duygusal zekânın amacını da paylaşır (htts.//www.trans4niind.coin/lieart/ lndex-fr.html). Bu paylaşım, öncelikle bir insan teki olarak kendimizi hemcinslerimizden ve tüm insanlıktan sorumlu hissetmek, var olma biçimimizin niteliği ve amacı, anlayış ve empatiye dayalı mükemmel bir iletişimin önemi hakkında bilinçlenmek ve çatışmaları ortadan kaldırmak için yanlışlıkları düzeltme yeteneğine sahip olmayı gerektirir. Özel olarak, bu niteliklerin tümü duygusal zekâsıyla hareket eden herhangi bir bireye atfedilebilir. Öz itibarıyla, yeni koşullara uyum sağlarken tepkisel olmaktan ziyade, çevreye karşı geliştirilecek yanıtlarda duyguların ve sezgilerin önemli bir ağırlığı olması gerektiği eğilimine dayanan duygusal zekâ kullanımının siyasal liderlerin kişilik yapıları ve tutumlarında aldığı biçim ise, söz konusu tutum ve davranışların içerdiği iletişimsel yoksunluktan dolayı, üzerinde durmaya değerdir. Öncelikle meseleye, duygusal zekânın başlıca unsurları olan oto-dü-

zenleme, duygusal kendilik bilinci, motivasyon, kendilik değeri ve kendine güven, empati, duygusal ifade, çatışmaları çatışmasız biçimde çözme yeteneği ve diğer toplumsal yetenekler vb (Tifache, 2007) açısından bakıldığında, siyasal bir lider olarak George W. Bush ve genel olarak siyasal bir hanedanlık sıfatına sahip olan Bush ailesinin sunduğu tarihsel portreye kısaca değinmekte yarar vardır. Söz konusu değinme, bize aynı zamanda siyasal bir liderin kafa yapısına ilişkin de somut ve "genetik" bazı ipuçları verecektir.

İlk olarak, Bush'un büyükbabası Prescott Bush'un 1930'lu yıllar Nazi Almanya'sı ile ekonomik ilişkiler içerisinde olduğu ve dahası, Hitler'in iktidara gelmesinde etkili bir rol oynadığı gerçeği, onu, yayılmacı finans kapitalin terörist bir diktatörlüğüne doğrudan destek veren bir kişi yapmanın yanı sıra, aynı zamanda bu suçortaklığı deneyimini kendisinden sonra gelen çocuklarına ve torunlarına miras bırakma konusunda da talihsiz bir figür haline getirmektedir. Mertens'in de deyimiyle, torun George W. Bush, aslında "Nazizmi genlerinde taşımaktadır" (htts.//nantesindyiiiedla.org). Büyükbaba Prescott Bush'un, döneminin en güçlü endüstri yatırımcılarından biri olduğu, bilinen bir gerçektir. Prescott Bush, *Brown Harriman* ve *Union Banking Corporation* adlı şirketlerin de ortaklarından birisidir. Özellikle bu iki firma, Hitler'in iktidara yükselişine olanak sunan mali destek konusunda kilit rol oynamıştır. Bu kötü siyasi şöhreti nedeniyle, sonunda Mertens'in de belirttiği gibi, "20 Ekim 1942'de Amerikan hükümeti, Prescott Bush'un sahibi olduğu Union Banking Corporation'ın haciz kararını ilan etmiş; aynı şekilde, Amerikan-Hollanda Ticaret İşbirliği ile Seamless Steel Corporation'ın tüm mallarına da el koymuştur; çünkü her iki şirket de, Bush-Hamman Bankası tarafından yönetilmektedir. Aynı yılın 17 Kasım'ında ise, Franklin Delano Roosevelt, yine Prescott Bush tarafından yönetilmekte olan Silesian American Corporation'ın tüm varlığına el koymak zorunda kalmıştır; çünkü Prescott Bush, açık bir biçimde düşmanla ticaret yapmama yasağını çiğnemiştir vs" (htts.//nantes.Indyinedia.org). Mertens'in iddiaları, sadece büyükbaba Bush'la sınırlı değildir. Sorun, kişisel bir çerçeveyi çoktan aşmış olup, bir aile geleneği boyutlarındadır. Nitekim büyükbabanın bu tutumu, açıkça hoşgörüsüz ve faşist bir zihniyete finansal destek veren bir babanın oğlu olarak baba-Bush'un siyasal kariyerini de belirlemiştir. Mertens'in dediği gibi, "Bush aile-

sinin servetinin önemli bir bölümünün Hitler'in desteklenmesi için harcandığı konusunu ele alan Victor Thorn'un denemeleri, bu konuda oldukça öğreticidir. Amerika başkanının babası da (CIA'nın eski yöneticisi, 41. hükümetin başkanı ve Reagan'ın başkan yardımcısı), aynı aile servetinin içinde ve biraz da bu nüfuzlu geçmişin yardımıyla Amerikan politika hiyerarşi basamağının zirvesine yükselmiştir" (htts.//nantesindymeciia.org). Sonuç olarak, oğul Bush'un hem büyükbabası hem de babası ve genel olarak da politik ailesi, geçmişte Nazileri desteklemiş ve yüreklendirmiştir. Bu genetik kötücül miras, sorunları uzlaşmacı ve barışçıl biçimde değil de, çatışmacı bir yöntemle çözmeyi tercih etmesi anlamında, torun Bush'un ve genel olarak da Bush ailesinin kafa yapısının başlıca niteliklerinden birisidir. Nitekim aynı genetik kusurdan dolayı, kendi ideolojisinin tutsağı olan George W. Bush, Hıristiyan-Yahudi dünyası ile Müslüman Arap dünyası arasında hiçbir uzlaşma olabileceği fikrine inanmadığını belli eden bir tutum sergilemiştir baştan beri. Aynı şekilde, "İsrail-Filistin uyuşmazlığında sürekli ve kalıcı bir çözümün olabileceğini de hiç hesaba katmayan W. Bush, İsrail'in Libya'ya –ve ardından Lübnan'a– karşı sürdürdüğü 34 günlük savaşı hoşgörüyle karşılamıştır" (*Le Monde*, 2006). George W. Bush'un duygusal zekâ geriliğinin olası nedenlerine ilişkin bir diğer husus, bizatihi onun kişisel hayat serüveniyle ilgilidir. Bu konudaki çok önemli bir bulgu; George W. Bush'un başkan oluncaya dek, Birleşik Devletler'in dışına hiç seyahat etmemiş olduğu gerçeğidir. Dolayısıyla, W. Bush, kültürel olarak çevresine kapalı, izole edilmiş ve farklı yaşam biçimleri, farklı etnik ve siyasal eğilimlere sahip insanların yaşadığı çok kültürlü, farklılıkların kabulüne ve anlayış çoğulculuğuna dayalı bir dünya algısına sahip değildir. Bu husus mühimdir; çünkü duygusal zekânın tanımlayıcı niteliklerinden birisi olan "kendi anlayışımızı zenginleştirmek için yeni bakış açılarını benimseyerek yaşamı yakalama" (htts.//www.trans4mind.com/heart/index-fr.html) özelliğinin kadük kalması bakımından lider bir kişilik için oldukça önemli bir eksikliktir. Söz konusu eksiklik, aynı zamanda önemli bir vizyon eksikliğidir. Her şeyden önce de, her an, "şimdi" ve "burada", kendi mantığında ve zihninde "çevreyi dinlemek" için kaçınılmaz bir zorunluluk yaratmak ve "çevreyle üst düzeyde uyum sağlayabilmek" için beklentilere karşı yanıt vermek bakımından. Çünkü kolayca anlaşılacağı üzere, başkalarının duygula-

rını ve hislerini anlamanın yolu, *onlara doğru açılmak*tan geçer. Elbette internet, televizyon, telefon ve diğer iletişim sistemleriyle yoğun biçimde kuşatılmış olan bir çağda, bu otistik eğilim, belki ciddi bir sorun olarak görülmeyebilir. Ancak yine de bu, 2000 yılına dek, köken olarak başkan soyundan gelen ve geleceğin başkan adayı olacak bir siyasal figürün durumunda oldukça kuşkulu bir göstergedir. Özellikle de siyasal tutum ve düşünce açısından "kendi ülkesi dışında bir başka dünyanın var olabileceğini varsaymayan, hatta yerkürenin hâlâ düz bir tepsi biçiminde olduğunu tasavvur eden kısır bir tip"in (htts.//www.col.fr/articIe-583.html) entelektüel düzeyi hakkında geçmişte pek örneğine rastlanılmayan bir fikir sunması bakımından oldukça düşündürücüdür. Tüm bunlara ek olarak, özellikle sorulması gereken soru şudur: Bush ailesinin geçmişten devraldığı lanetli mirasın –büyükbaba Bush'un bıraktığı faşistlerle işbirliği mirası– torun Bush üzerinde nasıl bir etki bırakması beklenebilirdi? Sözgelimi araba lastiği tamircisi bir büyükbabanın torununun pekâlâ otomobil pilotu ya da yarışçısı olması beklenebilir; ya da kütüphaneci bir babanın oğlunun yazar-çizer olması pekâlâ doğal ve beklenen bir şeydir. Fakat W. Bush gibi birisinin gelecekte olmaktan kurtulamayacağı kişilik tipinin –biraz kaderci bir perspektif gibi gözükse de, aynı zamanda didaktik ve kaçınılmaz bir sonuç olarak– bir araba yarışçısı ya da yazara tekabül edemeyeceği açıktır. Nitekim "George W. Bush'un babası Texas'ta yaşayan, bir petrol şirketinde çalışan, tüketim toplumunun tipik eylemlerine sahip, uluslararası finans kuruluşları ve silah satışı işleriyle uğraşmakta olan birisidir" (htts.//wwwxol.fr/article-583.html). Dolayısıyla kaçınılmaz olarak, böyle bir babanın oğlu olan W. Bush'un, petrol şirketi aktiviteleriyle uğraşması ve sonradan çıkardığı savaşlarda da açıkça görüldüğü gibi, zaman zaman bu uğraşını dış politika anlayışının önemli bir öğesi ve pazarlık konusu haline getirmesi kadar doğal bir şey yoktur. Deyim yerindeyse, zaman içinde, genç Bush'un petrol kuyularıyla uğraşma tutkusu, yerini, "petrol yüzünden savaş" tutkusuna bırakacaktır. Ve bunun da doğal sonucu, herkesin malumu olduğu üzere, iletişimsel ilişkilerde ve dünyayı algılamada hoşgörü ve empatinin tümden yitirilişi olacaktır. Aynı şekilde, böyle bir kimsenin hayatta başarılı olma şansı da yoktur, başarılı olsa bile mutlu olma şansı yoktur. Bu nedenle Tanner'in de deyişiyle, "üniversiteden tam bir alkolik olarak mezun olan Bush,

buna bağlı olarak giriştiği bazı işlerden de sadece bira köpükleri elde etmiştir" (2005: 207). Dahası, ülkesinin 43. başkanı olan George W. Bush hakkında, geçmişteki kişiliği, tutum ve düşüncelerinden hareketle iyimser bir tahminde bulunmak da bir hayli güçtür. Olsa olsa, o, Mertens'in dediği gibi; "Christian Right'ın [Hıristiyan Sağ'ın] azılı militanı, ölüm cezasının ateşli savunucusu – özellikle de bu ceza siyahlara karşı uygulandığında, ırkçı–, sonuç olarak kendi halkının başına trajediler açmayı bilmiş bu yüzyılın gördüğü en berbat Amerikan başkanı, *homo sapiens* ırkının öteki yüzü ya da daha iyisi, *homo demens*in [bunamış insan'ın] somut bir örneği, vb" şekillerde (htts.//nantesi.indymedia.org) tasvir edilebilecek birisidir. "Tehlikeli bir ırkçı ve aynı zamanda mizojin (kadın düşmanı) bir lider olan" Bush'un, kendi karısı Laura Bush'u herkesin gözleri önünde nasıl aşağıladığı da yine herkesçe bilinen bir gerçektir, George W. Bush, kendisine eşlik etmediği bir gün, basın mensuplarına karısı hakkında şu açıklamamayı yapmıştır: "Yağmur yağdığından, Laura, evin girişini süpürmek için gelemedi, çünkü ertesi gün Çin başkanı Jiang Zemin, Crawford'taki (Texas) evimizi ziyaret edecek!" (Mertens, http://nantes.indymedia.org).

Aynı şekilde, Bush'un 2002 yılının ocak ayı, daha öncesi ve sonrasında pek çok defa ABD Kongresi'ne hitaben, "aklına koymuş bulunduğu bir savaş konusunda" (Tanner, 2005: 269) konuşmalar yapması da, onun barışçılığının değil, olsa olsa sahte yurtseverliğinin, savaşçı ve çatışmacı karakterinin bir göstergesidir. Son olarak, yine Tanner'in belirttiği üzere, "Bush'u Irak'a saldırmaya yönelten kişisel nedenler" arasında pek çok şeyden söz etmek mümkün olmakla birlikte; yüzeyde görünen şu bir tek nedenle yetinmek bile, George W. Bush'un ve genel olarak Bush ailesinin kafa yapısı hakkında önemli bir ipucu vermeye yeterlidir. Buna göre, Bush'un Irak'a savaş açma kişisel nedenlerinden biri "babasının görevden ayrılmış olmasına rağmen, Saddam'ın [hâlâ] iktidarda kalmayı başardığı, iddialara göre, babasını öldürtme girişiminde bulunduğu (baba Bush'un 1993 yılında Kuveyt'e yapmış olduğu ziyaret sırasında) ve El Reşit Oteli'nin lobisinin zeminine babasının büyük boy bir portresini serdirdiği için Saddam'dan intikam almak istemesiydi" (Tanner, 2005: 270-271).

Duygusal Zekânın İflası Bağlamında Bir Karşılaştırma: George W. Bush-Adolf Hitler

Nazi Almanya'sının yıkıcı siyasal eylem ve savaş politikalarına mali ve düşünsel destek veren bir büyükbabanın torunu olarak George W. Bush'un karakter özelliklerini Adolf Hitler'le karşılaştırmak oldukça ilginç sonuçlar ortaya koyabilir. İkincisi, Yahudi ve Sovyet halkıyla, ari olmayan tüm halkları yok etmeye yeminli azılı bir savaş suçlusu olarak, kendi ülkesinde geniş bir seçmen kitlesi tarafından iş başına getirilirken; ilki, Irak ve Afgan halkının katliamından sorumlu biri olarak, hileli bir şekilde iktidara gelmiş (Kalkandelen, 2004: 118-123), "Amerikan tarihinin en büyük seçim skandallarından birisinin başaktörüdür" (htts.//nantes.indymedia.org). İki siyasal lider arasındaki bir başka benzerlik, izledikleri yayılmacı politikalarla ilgilidir. İkinci Dünya Savaşı öncesinde, nasıl ki "Hitler, daha fazla hayat alanı bulmak gerektiğinden" dem vurmuşsa (Ali, 2003: 242), George W. Bush da, klasik sömürge çağının –söylenenlerin aksine– henüz sona ermediğini kanıtlarcasına –ve biraz da ülkesinin geleneksel politikasının kendisine buyurduğu şekilde– Kore, Angola, Vietnam, Kamboçya, Guatemala, Grenada, Nikaragua ve son olarak da Afganistan ve Irak'ta "dolaylı yollardan egemenlik kurmaya çalışarak" (Ali, 2003: 247), ülkesinin "hayat alanını" genişletmeye çalışmıştır.

Her iki liderin tümüyle hezeyansı psikolojik ve kişisel gerekçelerinin, aynı şekilde, aldıkları politik kararlara eşlik etmesi de iki lider arasındaki bir diğer benzerliktir. Nasıl ki W. Bush, babasının büyük boy portresini El Reşit Oteli'nin lobisinde yere serilmiş olarak gördüğünde intikam hırsıyla dolup taşmışsa, Adolf Hitler de "1918'de Fransa'nın, Alman Yüksek Komutanlığı'nın aşağılanıp hakaretlere uğradığı aynı vagonda teslim olmasındaki ısrarı, [Bush'unkine oldukça benzer bir şekilde] sembolik anlam taşıyan bir öçtür" (Ali, 2003: 243). Teorik açıdan Hitler-Bush karşılaştırmasının büyük ölçüde doğru olduğunu kanıtlayan bu ve benzeri örnekler çoğaltılabilir. Her iki liderin de uzlaşmacı ve barışçı niyetlerle hareket etmeyip, sorunları çatışmayla çözmeye çalışması ve dahası, sorunları çözerken geride onarılması güç yeni sorunlar, yaralar ve travmatik izler bırakması, en azından her iki kişiliğin de benzer bir zekâ kategorisi içine dahil edilmesini gerektirir. Bush, savunmasız, saldırgan olmayan bir ulusu kanun dışı yollar ve yöntemlerle istila ederek petrol zenginliklerini ele geçirmeye

çalışan ve bu uğurda gazabının yöneldiği ülkelere karşı hiçbir acıma duygusu beslemeyen pragmatist bir siyasal lider görüntüsü çizerken; Hitler, dünyada büyük yıkımlara ve insanlık trajedilerine neden olan benzer bir despotik zihniyetin temsilcisidir. Mertens'i izleyerek söylersek, yine söz konusu zihniyet benzerliğini her iki kişiliği davranışsal açıdan karşılaştırmak suretiyle de gözlemlemek mümkündür: "George W. Bush'a hayatının fırsatı 11 Eylül Amerikan Reichstag yangınında sunulur. 1876'dan beri Birleşik Devletler'in bir başkanının en sönük seçim zaferi, bu olayla birlikte, bir anda parlak tarihsel bir şansa dönüşüverir. Aslında bu, Yeni Amerikan Düzeni anlayışını tüm dünyaya dayatmak için savaş sever birine verilmiş bir şanstır. Aynı şekilde, geçmişte, tıpkı Hitler'in etrafındakilerin –Goering, Goebbels, Himmler, Mengele, Eichmann, vs– yaptıklarına benzer biçimde, tümüyle güce olan düşkünlükleri ve fanatik eğilimleriyle "Dünyaya Düzen Verme" politikasıyla, Bush hükümetinin de kendine demirden bir zırh arama çabası içine girdiği görülebilir. Dahası, bu kez Hitler'den daha savaşçı ve Makyavelist bir zihniyet iş başındadır" (htts.// nantes.indymedia.org).

Hitler-Bush yönetimi karşılaştırmasında üzerinde durulması gereken bir başka husus, Bush ve ekibinin siyasal dilinin büyük ölçüde Nazilerin dilini çağrıştırmasıdır: basitleştirici, indirgemeci, yıldırıcı bir dildir bu. Bu konudaki en somut örnek, Bush hükümetinin Savunma Bakanı Rumsfeld'in ünlü Amerikalı mafya babası Al Capone'a atfen söylediği ve Nazi Propaganda Bakanı Goebbels'in "kültür sözünü duydum mu tabancama sarılırım" sözüyle (Aktaran Žižek, 2002: 292) benzer bir anlam taşıyan şu sözüdür: "Güzel bir çift söz ve tabancayla, sadece güzel bir çift sözle elde edildiğinden daha fazla kazanç elde edilir!" (Aktaran Mertens, htts.//nantes.indymedia.org). Her iki söylem biçimi de, tehditkâr ve yıldırıcı olduğu ölçüde, bir vaiz grubunun dilini andırmaktadır. Söz konusu dil, aynı zamanda şematik ve duygusal açıdan yoğun bir dildir; halkın en pragmatist düşünce ve eğilimlerini yücelten, olabildiğince abartılı, önyargıyla donanmış, hastalıklı, otoriter, hoşgörüsüz, hasmani bir zekânın ürünü olan bir dildir bu. Özetle, Bush ve ekibinin Nazi dilinden fazlasıyla ilham aldığı konusunda hiçbir kuşkuya yer yoktur. Öte yandan, Bush yönetiminin duygusal zekâ geriliğinin arkasındaki asıl neden, Başkan Yardımcısı Dick Cheney'in de açıkça belirttiği gibi, "Bir Sü-

per Güç olarak ABD'nin 'kendi görüntüsüne benzeyen bir dünya' inşa etmeyi daima asli bir vazife olarak görmüş olması"dır (htts.// wwwxol.fr/artIcle-583.html). Oysa aynı "asli vazife", ABD'nin denetim altında tutmaya çalıştığı bölge ülkelerinde asla tutmayacak bir politik öngörüdür. Tanner'in dediği gibi; "Bush yönetiminin nasıl olup da Arap ülkelerine getirilecek demokrasinin, Amerikan yanlısı duygularla aynı anlama geleceği kanaatine varmış olduğunu anlamak güçtür" (2005: 308).

Bush yönetiminin Hitler'inkini andıran bir başka ölümcül yanılgısı ise, sık sık reklamını yapıp durduğu "önleyici savaş" retoriğine sıkı sıkıya sarılması halinde, tüm dünya kamuoyunun gözünde vahşet dolu eylemlerini haklı kılacağı inancıdır. Oysa Dwight Eisenhower daha 1953 yılında yaptığı bir konuşmada, söz konusu retoriğin içerdiği tehlikeli boyut hakkında bir an bile duraksamadan şöyle demiştir: "Önleyici savaş, Adolf Hitler'in bir icadıdır. Çok samimiyim, benzeri bir şey öneren hiç kimseyi zerre kadar ciddiye almayacağım" (Mertens, htts.//nantes.indymedia.org). Hitler ve Bush yönetimi arasındaki bir diğer benzerlik de, dünya kamuoyu ve uluslararası siyasal organizasyonlara karşı takındıkları küçümseyici tavırda göze çarpar. Nasıl ki Hitler, 1919 yılında kurulan Milletler Cemiyeti'ni işlevsiz bırakacak adımları atmakta gecikmemişse, George W. Bush da 1945 yılında kurulmuş olan Birleşmiş Milletler Örgütü'ne karşı –Irak'ta yürüttüğü haksız savaş nedeniyle başlayan geniş çaplı muhalefet eylemini bastırmak için– benzer bir yolu seçmekten geri durmamıştır.

Son olarak, Hitler ve Bush yönetimi arasındaki benzer bir başka yön de, güçler dengesindeki eşitsizlik konusunda dikkati çekmektedir. Bilindiği gibi; "Çekoslovakya ve Polonya'ya dönük Nazi istilasında, Polonya Süvari Birliği Alman tanklarıyla çarpışmış, hava saldırıları sonucu çok sayıda kayıp verdikten sonra teslim olmuştu. Hitler'in tankları ve hava saldırılarıyla gösterdiği güç, Polonya'dakiyle eşit değildi. Aynı şekilde, Irak Savaşı'nda yüz yirmi bin Iraklıya karşılık, sadece yüz otuz yedi Amerikalı asker hayatını kaybetti" (Mertens, htts.//nantes.indymedia.org). Ne Saddam'ın Muhafız Ordusu ne de Irak Ordusu, hiçbir şekilde, ne Amerikan Ordusu'nun sahip olduğu imkânlar ve teknolojiye ne de muharebe gücüne sahipti. Tüm bu örneklerde her iki zihniyetin uygulamalarına yön veren temel güdü, siyasal hoşgörüsüzlük ve çıkar duygusunun barışa ve özgeci ahlaka üstünlüğüdür. Ve el-

bette, siyasal akıl pragmatik hesaplar yaptığı bir yerde ne duygusal zekâya ne de onun bir türevi olan empatiye dayalı özgeci ahlaka yer yoktur. Çünkü Martin Hoffman'ın da deyimiyle, "ahlakın kökleri empatide bulunur" (Aktaran Goleman, 2006: 148).

Sonsöz:
"Zekânın Krizi/Dünyanın Krizi"

Nasıl ki ABD Başkanı George W. Bush ve şahinlerden kurulu ekibi, hiçbir empatik niyet ve düşünce taşımayan uluslararası siyasal eylem ve söylemlerinde, üzerinde Nazi askeri strateji patentini taşıyan siyasal pragmatik bir zekânın içinden konuşmakta idiyse, günümüzün meşruiyetçi görünümü altındaki Obama yönetimi ve siyasal aklı da aynı şekilde, devraldığı siyasal mirası anlık olarak "yeni koşullar"a uyarlamadaki becerisi, kendini başkalarına göre konumluyormuş gibi yaparak, açıkça tepkisel olmaktan kaçınarak oluşturduğu "konvansiyonel güç" algısı üzerinden geniş tabanlı bir rıza üretmedeki mahareti, siyahi demokrat başkanın "gizli" Müslümanlığına ilişkin ardı arkası kesilmeyen medyatik vurgular ve yine aynı medyatik vurgunun neredeyse dayanılmaz bir tevatüre bitiştirdiği kara Afrika'nın küçük, çorak bir mezrasında yaşayan unutulmuş atalarıyla birlikte keşfettiği kabile bağının mahzun ve Müslüman Ortadoğu halklarında uyandırdığı sahici sempati, vb söylemler de aslında hiçbir şeyin değişmediği ama her şeyin tarihsel değişim meleğinin Amerikan semalarında özgürce kanat çırpışının mutlu gürültüsüne terk edildiği, kaynağı belirsiz bir özgürlük ütopyasına bırakmıştır. Hangisi olursa olsun, Amerikan pragmatik siyasal aklının icadı olan değişmez yönetim anlayışları, uluslararası kamuoyunda ve kendi ülke sınırları içinde savaş, ırkçılık ve önyargı karşıtı sessiz çoğunluğun sesine kulak tıkayarak, uluslararası sistemde yaşanan gerçekliği dezenformasyonla bastırıp acımasızlıkları gizleyerek, en önemlisi de, 11 Eylül 2001 tarihinde İkiz Kuleler'e düzenlenen saldırıların ardından yaşanan ciddi paradigmadik kırılmayla, şiddete şiddetle karşılık verme temeline dayalı yeni bir "saldırganlık etiği" yapılandıran ve bu etiği meşrulaştıran tavrıyla, ABD, deyim yerindeyse, duygusal zekânın uluslararası siyaset alanındaki iflasının en somut kanıtıdır başlı başına. Yine tüm bu sonuçlardan hareketle rahatlıkla diyebiliriz zekânın krizi, dünyanın krizidir.

Kaynakça

Agamben, G. (2005), *İstisna Hali*, Çev. Kemal Atakay, Otonom Yayıncılık.

Alford, O.F. (2004), "Totalitenin Karşıtı: Levinas ve Frankfurt Okulu", Çev. H. Emre Bağce, *Doğu Batı* 28: 129-154.

Ali, T. (2003), *Bush Bağdat'ta: Irak'ın Yeniden Sömürgeleştirilmesi*, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı.

Chomsky, N. (2001), *Sömürgecilikten Küreselleşmeye (Heinz Dieterich'in Söyleşisiyle)*, Çev. M. Erdem Sakınç, Ütopya Yayınevi.

Dökmen, O. (2005), *İletişim Çatışmaları ve Empati*, 31. Basım, Sistem Yayıncılık.

"L'ECHEC de George W. Bush", *Le Monde*, 17 Kasım 2006.

"LE MONDE selon Bush", hts.//www.col.fr/articIe-583.html, indirilme tarihi: 16.02.2007.

Goleman, D. (2006), *Duygusal Zekâ*, 30. Basım, Çev. Banu Seçkin Yüksel, Varlık Yayınları.

Ence, M. (2006), *Manuel Castells'le Söyleşiler*, Çev. Ebru kılıç, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

"L'IMPORTANCE de Fintelligence Emotionnelle", hts.//www.trans4iaind.com/lıeart/iıidex-fr.html, 12 Şubat 2007.

Kalkandelen, Z. (2004), *30 Saniyede Bush: Amerika'da Medya ve Siyaset*, Remzi Kitabevi Yayınları.

Kaya, A. (2004), "İdeolojiden 'İdoloji'ye Yolculuk", *Doğu Batı* 28: 67-81.

"LETTKES ouverte de Federico Fasano Mertens: De Hitler â Bush", hts.//nantes.indymedia.org, indirilme tarihi: 15.02.2007.

Mortley, R. (2000), *Fransız Düşünürleriyle Söyleşiler*, Haz. Kurtuluş Dinçer, İmge Kitabevi Yayınları.

Perniola, M. (2006), *İletişime Karşı*, Çev. Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları.

Renaud, N. (2003), "Les Maitre du simulacre", *Medias et Societe*. hts.//www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=108, indirilme tarihi: 12.02.2007.

Tanner, S. (2005), *Bush'ların Savaşları: Asker Liderler Olarak Bir Baba ve Oğlun Portresi*, Çev. Ayşe Doğancı, Elips Kitap.

Temizyürek, M. (2007), "Empatin Yitmeyegörsün!" *Radikal Kitap*, Yıl: 6, Sayı: 314.

Tıfache, R. (2005), "Developper l'intelligence emotionnelle des adolescents â travers l'apprentissage du français", hts.//fr.phospliore.centraltest.coni, indirilme tarihi: 12.02.2007.

Türkoğlu, N. (2004), *Toplumsal İletişim*, Babil Yayınları.

Žižek, S. (2002), *Kırılgan Temas*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları.

11 Eylül, Vicdan ve Muhasebe: Yeni Küresel Riskler ve Güvenlik Saplantısının Yükselişi

Değişimin kendisinin çoğunlukla ciddi bir riziko olarak yaşantılandığına 11 Eylül saldırısından sonra tanık olundu. Olup biten şey tam da şuydu: Aşırı risk algılamalarının küresel ölçekte medya dili ve söylemi aracılığıyla yeniden ve "sihirli çarpan" etkisiyle üretilmesi... Risklerle kuşatılmış bir dünya algılamasının, küresel medya retoriği düzlemindeki savunucuları, Furedi'nin işaret ettiği biçimde, güvenliği kutsayan ve risk alınamayı öneren aşırı ihtiyatlı söylemleriyle, geçmişin çoğulcu kültürünü destekleyen sosyal ve bilimsel yeniliklerin tümüne ilişkin bir şüpheyi ayakta tutarak, gerektiğinde risk almanın ve kendi yaşamımız üzerinde kontrol sağlamanın olumsuzlandığı, güvenliğin tek tek

bireysel çabalarla sağlanamayacak denli küresel boyutları ve sonuçları bulunduğu temalarını işlemeyi sürdürmekteler bugün de. Nitekim uluslararası medya sistemlerinin yeni risk tanımlamalarına yaptıkları kavramsal katkılar da bu saptamaları doğrular nitelikte: Bireysel güvenlik arayışlarıyla kendi yaşamı üzerinde söz sahibi olmaya ve kontrol sağlamaya çalışan kimselerin "mükemmeliyet kompleksi/saplantısı" tanısıyla damgalanmaları; aslında ana babaları tarafından ihmal edilmiş çocuklar sorununu gizleme amacını taşıyan ve temelde Batı dünyasının "kendinden olmayan"a ve öteki'ye karşı pejoratif bakışını simgeleyen "tehlikeli yabancı" söylemi; her tür sıra dışı ve insancıl duyarlığı kısaca "sendrom" olarak adlandırmak suretiyle, asıl sorunların gereği gibi tartışılmasını ve somut biçimde deneyimlenmesini önlemeyi amaçlayan söylemsel ve ideolojik belirleyicilik; ve son olarak da gerçekte bir dizi medyatik sansasyonel tutumun sonucu olarak toplumsal alanda yaratılmaya çalışılan "ahlaki panik", vs... Dahası, teoride uylaşılmış gözüken bu meşruluğu kendinden menkul bakış açıları, uluslararası kamuoyunda I. ve II. Körfez savaşları olarak bilinen ve tarihsel olarak savaş dehşetine Vietnam Savaşı'ndan sonraki ikinci medyatik operasyonun eşlik ettiği küresel/iliştirilmiş (embedded) gazetecilik olayıyla birlikte, medyatik söylemin evrensel etik kurallarının pratikte tartışmalı doğasının da test edilişine tanık tuttu bizleri. Küresel medya, bu olayda, bir yandan tüm gezegen ölçeğinde –temelde öteki'ne dair kökleşmiş önyargılar, yanlı ve yanıltıcı tutumlar ve bilgi eksikliğinden kaynaklanan saiklerle– insanlar arasındaki güven ilişkilerinin tükenişini derinlemesine ve ciddi bir sorun olarak çözümlemek yerine, yeni kışkırtıcı "sendrom"lar ve yapıntı "risk"ler biçiminde formüle ettiği, tüm dünyanın tehlikeli bir yer haline gelişi üzerine kurulu bir söylemin meşrulaştırılmasına hizmet etti büyük ölçüde. Dünyevi yaşamın güvensizliği biçiminde formüle edilen ahlaki paniğin heryerdeliği, bir dizi kârlı sendromdan arındırıcı endüstrinin doğuşunu da muştulamak zorundaydı doğal olarak. Deyim yerindeyse, bu anlamda 11 Eylül sonrası oluşan yeni küresel enformasyon akışının asal niteliğini belirleyen olgu, politik manipülasyon uğruna gözden yitirilen ya da harcanan gerçekliğin yeri doldurulmaz boşluğunu simgelemekteydi. Özellikle enformasyon toplumu bağlamında yeni bilgi ekonomilerinin (sigortacılık, sosyal hizmetler, reklamcılık, sinema, danışmanlık hiz-

metleri, psikiyatri, vs) doğuşu ve bilginin bizatihi bilgi üzerinde işlemde bulunması sonucu oluşan yeni üretim biçimi anlayışları, tüm yaşamı belirsiz, çok parçalı bir yapıya indirgerken; bütüne hâkim olma çabası içinde olan eleştirel kavrayış girişimleri de gitgide etkisiz ve önemsiz hale getirildi. Burada gerçekte olup biten şey ise, bilginin bilgi üzerinde işlemde bulunmasının ahlaki değer boyutu, bilgi yoluyla oluşan yargılar evreninin yine bilgi yoluyla kontrol edilmeye çalışılmasından oluşmaktaydı. Bu son durumda, bilginin oto-referansiyel (kendi kendine göndermede bulunan) karakteriyle karşılaşılmakta tastamam. Enformasyon toplumu yapılanması içindeki medyanın bu verili konumuna, tüm dünyanın kontrol edilemez karanlık güçlerle çevrili, risk-yoğun duyumsanmasına yol açan 11 Eylül saldırıları da eklendiğinde, medyatik söylem yoluyla kurulan yeni bir negatif küresel algılama paradigmasının doğuşuna tanık olundu çok geçmeden.

Dünyaya ilişkin yargıların gitgide medyatik bilgi eksenli hale gelmesi, gündelik yargı ve muhakeme biçimlerini, dahası temel bilgilenme yollarını medyatik dilsel alandan devşiren adsız bir küresel kitleyi su yüzüne çıkarırken; bilgi toplumunun yarattığı bir dizi yeni sosyo-psikolojik ihtiyacı da risk tanımlaması içine dahil etti. Kendinden hoşnutsuzluk duymanın yaygın kitlesel bir ihtiyaca dönüşmesi, başkaları tarafından takdir edilme gereksiniminin tüketim malları ve pratikleriyle doyurulmaya çalışılması, bizatihi bedenin kendisinin bir tür "doyum işletmesi" biçiminde araçsallaştırılması, vb eğilimler, ürettikleri ve telkin ettikleri toplumsal uyumluluk kadar topluca deneyimlenen bir yanılsamanın da apaçık göstergeleriydi. Burada üzerinde durulması gerekli olan en önemli nokta, küresel düzeyde medyatik söylem yoluyla yapılandırılan yeni değerler ve bu değerler etrafında örülen risk algılamalarına her koşulda belli bir tehdit ve korku kültürünün eşlik etmesi olgusudur. Denebilir ki bu yönüyle 11 Eylül ve sonrasında oluşturulan ontolojik güvensizlik ortamı, riskin tanımını küresel düzeyde genişletirken, aynı zamanda medyadaki yeni risk tanımlamalarının da geniş bir meşruiyet zemini bulmasını sağladı. Burada konuya ilişkin öncelikle iki epistemolojik varsayımdan hareket etmek gereği dayatmakta kendini: İlki, söz konusu risk tanımlamalarının etkili ve uzun süreli bir medya denetiminin oluşturulmasına ne derece meşru bir zemin hazırladığı; ikincisi ise, medyanın risk kavramını küresel düzeyde formüle etme biçi-

mini ve bu formülasyonun ortaya çıkan yeni riskler, ahlaki panik biçimleri, yani pedofili, satanizm, silahlı suçlar, salgın hastalıklar, AIDS, uyuşturucu kullanımı, aşırı şiddet içerikli video oyunlarının yıkıcı etkilerinden duyulan korkular, vb (Laughey, 2010: 117) ile kaotik dünya algılamalarına ne derecede etkide bulunduğu konusudur. Medyatik risk tanımlamaları ile küresel düzeyde ortaya çıkan gerçek riskler arasındaki ilişki konusuna eğilirken, aynı zamanda küresel medyanın da değişen ideolojik görünümüne ışık tutmak gerek bu yüzden. Ama bundan da önce, kuşkusuz riskten ne anlaşıldığını açıklığa kavuşturmak ya da daha iyisi, olgunun kavramsal yakın tarihine değinmek gerek.

Risk kavramı, en yalın tanımlamayla, ortaya çıkması muhtemel bir olumsuzluğun, tersliğin ya da tehlikenin gerçekleşme olasılığına karşı duyulan gergin bekleyiş anlamına gelmekte. Risk, bu tanımlamadan da anlaşıldığı üzere, geleceğe ilişkin belli bir belirsizlikten doğmakta her şeyden önce. Belirsizlik kavramı ise, apaçık bireyin yaşadığı bir şoku ya da korkuyu içerebileceği gibi, yaşamsal realiteye ilişkin başlı başına bir bilgisizlik anlamı da taşıyabilir.[1] Gelecek bir tehlikeyi beklemek anlamındaki riske gelince; büyük ölçüde doğrudan doğruya şok ve korku duyumu ile bağlantılı. Bir başka anlamıyla ise risk, özellikle ekonomik sistemin olumsuz görünüm ve seyrine ilişkin bir kavram olup, endüstriyel bir demokrasinin olanaksızlığına karşılık, belli bir denetim zorunluluğu ile yakından ilişkili bir anlama sahip. Ekonomik yaşamdaki krizle bağlantılı bir gelişme olarak da bilinen bu risk, Ulrich Beck'in deyimiyle; "önyargının meşru bir totalitarizmine odaklanmıştır" temelde (1986: 145). Önyargıların meşru düzlemdeki totaliter işleyişi, risk algılamasının tanımını yeniden içeriklendirebileceği gibi, onu genelgeçer küresel bir norma da dönüştürebilir. Nitekim 11 Eylül sonrası dünya siyasetinin demokrasi ve insan haklarına yönelik yeni ölümcül küresel risk tanımı bunun somut bir örneği. Burada, küresel risk kavramıyla kastedilen şeyin, aslında ekonomik krizin siyasal düzlemde okunuşundan başka bir şey olmadığına işaret etmek gerekiyor. Aynı saptırıcı tanımlama, yakından bakıldığında, risk olgusunu sadece laik ve Batılı olmayan, Ortadoğulu, siyasal/ekonomik açıdan istikrarsız ve güvensiz ülkelere ve kültürlere doğru genişletmekle kalmayıp, aynı zaman-

1. Yazının tamamı için Bkz. Timuçin Yalçınkaya, "Risk Toplumu: Bilgi Toplumunun Evriminde Yeni Boyut", htts.//www.deu.edu.tr, (Erişim tarihi: 01.02.2006).

da uluslararası düzlemde de bu düşünceye geniş bir taraftar kitlesi bulabilmeyi amaçlamakta. Bu açıdan, risk algılaması kavramının, küresel düzlemde siyasal ve ideolojik olduğu kadar, duygusal ve psikolojik açıdan da grup ve bireylerin eylem modelleri üzerinde belirleyici bir rol oynadığından söz edilebilir. Nitekim birçok psikolog tarafından ortaya konmuş genel bir görüşe göre, fazla bilinmeyen olaylar, kendi gelişimleri ve bütünlükleri içinde denetlenmeleri zor gibi görünen ve bu yüzden de feci sonuçlar doğuran olaylardan daha riskli biçimde algılanmaktadır halk tarafından (Beck, 1986: 146-150). Özellikle terörizm eylemleri bu ilk tür olaylara özgü karakteristik özellikler sunmaları bakımından önemlidir. Risk, etrafa korku salarak denetim sağlamanın yolu olabileceği gibi; belirsizliğe, güvensizliğe ve bilgisizliğe doğru atılan bir adımı duyumsattığı ölçüde de, doğrudan doğruya tehlike algılamasıyla ilişkilidir. Nitekim Frank Furedi de risk kavramını "belirli bir tehlike ile bağlantılı olarak hasar, yaralama, hastalanma, ölüm ve daha başka olumsuzlukların meydana gelme olasılığı" (2001: 43) şeklinde ifade etmektedir. Bir anlamda, Beck'in risk tanımlamalarının içeriği, ekonomik nitelikli bir belirsizliğe tekabül ederken; Furedi'nin risk kavramı yoluyla altını çizmeye çalıştığı şey, medya söylemi üzerinden kurulup yaygınlaştırılan bir dehşet ve korku kültürünün, aşırı güvensiz ve saplantılı bireyler yaratma ve sonrasında onları daha zahmetsizce denetleme amaçlı eğilimin ideolojik yönüne ilişkin bir belirlemeyi açığa vurmaktadır denilebilir. Özellikle medyanın yeni risk tanımlamaları bağlamında yaratılan algılama biçimlerine ışık tutması açısından önemli olan bu konuya geçmeden önce, "risk toplumu" olgusuna da kısaca göz atmakta yarar var.

Bilindiği üzere, Ulrich Beck, 1986 yılında yayımlanan *Risk Toplumu* adlı çalışmasıyla, Daniel Bell ve Anthony Giddens'ın ardından, belirli bir politik zayıflığın izlerini taşıyan bir "üçüncü yol" fikrinin oluşumuna katkıda bulunmuştur. Beck bu yapıtında kısaca, risk olgusunu ortaya çıkaran şeyin, tıpkı on dokuzuncu yüzyılda olduğu gibi, kopuk ve birbirinden bağımsız yapıların değil; aksine, birbiriyle doğrudan ilişkili yapıların bir ürünü olduğunu iddia etmektedir. Beck'in görüşlerinin, büyük ölçüde küreselleşmenin damgasını taşıyan yirmi birinci yüzyıl ortamı için taşıdığı önem büyüktür. Öncelikle küreselleşmeyle birlikte, farklı toplumsal ve kültürel yapılar arasındaki mesafenin ortadan kalkması, be-

raberinde yeni bir toplumsal/kültürel yapılanma getirmiştir. Bu yapılanmanın özelliklerini kısaca şu şekilde özetlemek mümkündür: Farklı kapalı sistemlerin dışarıya açılarak, sonrasında birbiriyle yan yana, gergin bir birliktelik oluşturması; sosyokültürel alanda değer yargılarının iç içeliğiyle sonuçlanan yakınlaşmalar; yeni oluşan siyasal/kültürel sentezler; ekonomik planda sermayenin küreselleşerek ticaretin daha da serbestleşmesi; ve son olarak da başta internet olmak üzere, mobil telefonlar, bilgisayar ağları, uydu teknolojileri vb yeni iletişim teknolojilerinin gelişimi, daha başka dışa açık yeni sistemlerin doğuşuna aracı olmuştur. Ne var ki teknolojik değişimin bu baş döndürücü hızı, ortaya çıkacak yeni sosyokültürel, psikolojik ve siyasal olgulara karşı belli bir hazırlıksızlığı açığa vurması açısından büyük bir riski haber vermektedir. Yalçınkaya'nın da deyimiyle, bilgi teknolojileri yoluyla oluşan risk ortamı bugün "büyük bir sektör halini almıştır. Şirket yönetimi danışmanları, sigortacılar, siyasi danışmanlar, sosyologlar, psikologlar ve benzerleri, 'risk analizi', 'risk yönetimi' gibi pek çok strateji kurguları geliştirmişlerdir".[2] Elbette tüm bu kurgulara küresel ekonomi politiğin kaçınılmaz sonucu olan riskler gözüyle de bakılabilir. Ne var ki risk kavramı küreselleşme ile birlikte düşünüldüğünde, Beck'e göre, birçok ekonomik, sosyal, kültürel boyutu bir arada düşünmek, hatta bu boyutlara kendisi apayrı bir değer haline gelmiş bulunan medyayı da katmak gerekmektedir. Bu açıdan Beck'in önerdiği risk toplumu kavramı, farklılaşmış toplumsal dönüşümlerin bütününü daha geniş ve yaygın bir risk kavramı tanımlaması içinde toplamayı amaçlamaktadır. Bir başka yönüyle de böyle bir toplum, içinde yeni fırsatlar ve yenileşme vaatleri taşıyan pozitif yönlü bir değişimi barındırmaktadır. Sürekli bir gelişim ve ilerleme fikrinin kaçınılmaz sonucu ya da modernitenin kendini gerçekleştirme biçiminin yaratıcı önkoşulu olarak da bakılabilir buna. Bu açıdan düşünüldüğünde, risk toplumuna eşlik eden güvensizlik, yenileşmeyi göze almanın bir bedeli olarak da anlaşılabilir, bir yabancılar toplumunda yaşamanın beraberinde getirdiği sakınım ilişkilerinin doğal bir refleksi olarak da... Bu nedenle, "risk toplumunun güvensizliği" diye yazmaktadır Beck; "acı çeken insanlığa bir başka yüz sunmaktadır: Eşitliğin gelişimini etkin kılmak, modernitenin vaat ettiği kendini oluşturma ola-

2. Yazının tamamı için Bkz. Timuçin Yalçınkaya, "Risk Toplumu: Bilgi Toplumunun Evriminde Yeni Boyut", *htts.//www.deu.edu.tr*, (Erişim tarihi: 01.02.2006).

nağını ve özgürlüğünü hayata geçirme fırsatı tanımak, vs" (1986: 488).

Ancak şurası bir gerçektir ki bu fırsatlar evreninin kendisi daha başından topluca deneyimlenen bir özgürlük yanılsaması, daha doğrusu yanlış bilince dayalı bir ideoloji içermektedir: riskin ideolojikleşmiş görünümü, toplumsal hareketliliğin bir gereksinmesi olan güven duygusu arayışının meşru bir algılamasını sunduğu kadar; aynı zamanda entegre olmuş gösteri toplumunda kök salmış rasyonel iletişim olgusuyla ticaret ilişkisinin de kesin bir zaferini bildirmektedir. Benzer bir şekilde, Beck, endüstriyel sistemin zaferinin, doğa, insan ve toplum arasındaki sınırları – buna uygarlığa ve endüstriyel sürece doğanın müdahalesi de dahil– ortadan kaldırdığına işaret ederek şöyle yazmaktadır: "İçselleştirilmiş risk karşısında artık bağımsızlık diye bir şey yoktur" (Beck, 1986: 377). Beck'in altını çizdiği bir başka nokta da, riskin küresel düzeyde edindiği farklı anlamsal katmanlar ve yeni boyutlardır. Beck'e göre, ister endüstriyel ister iletişimsel ister toplumsal ve kültürel nitelikli olsun, küresel düzeyde ortaya çıkan risklerle mücadele etmek için de, yine küresel boyutta bir karşıt-algılama biçiminden yararlanmak gerekir. Çünkü risk, artık "kendi kendine gönderme yapar hale gelmiştir. Risk toplumu [bu anlamda] felaket toplumudur; her istisnai durum, normal duruma karşı bir tehdittir" (Beck, 1986: 48). Bununla birlikte, Beck'in deyimiyle, sistemik risk bilinci, anormal ya da anomik hiçbir duyuşa izin vermemektedir. Başka bir deyişle, sistemik risk kavrayışı totaliterdir. Bu yüzdendir ki çoğunluğun değerlerinin normal olanı temsil etmesiyle, azınlığın kendine güvenli bir mekân arayışı içine girmeye başladığı zaman dilimi arasında şaşırtıcı bir paralellik vardır. Öte yandan, bilgi toplumunda her sığınak artık belli bir yersiz yurtsuzlukla birlikte düşünülmek zorundadır. Antonio Negri'nin özel yaşam ile üretici iş yaşamı arasındaki sınırları silen "fabrika toplumu" saptamasından bu yana, riskin bilgi toplumu içinde mayalanan bir olumsuzluk ve belirsizlikler ortamını simgelemesi, bu açıdan, aynı zamanda hem mekânsal hem de zamansal bir parçalanışı ifade etmektedir. Beck'in sistemik risk kavramıyla kastettiği bir başka şey de, risk olgusunun kendisinin başlı başına ticarete yeni dolaşım kanalları açan sivil bir savaşın politik çıkarına dönüşmüş olduğu gerçeğiyle ilgilidir (Beck, 1986: 40-52). Buna göre, küresel nitelikli ticaretin belirleyiciliği, her tür fark-

lılık talebinin altını oyan önemli bir risktir. Özetlersek, Beck'in kavramsallaştırmaya çalıştığı biçimiyle risk toplumu, modernitenin başlangıcındaki ideallerin -bolluk, bilgiye erişim, haklar ve ilerleme- başarılı sonuçlarının apaçık bir kusurundan başka bir şey değildir: Küreselleşmeyle birlikte, ulusal politik çözülmelerin artması ve sınır tanımayan bireyselleşmenin tarihsel süreç içinde ortaya çıkan toplumsal anominin çok yönlü genişlemesine hizmet etmesi, vs (Beck, 1986: 286). Risklerle çevrili bir toplum ve dünya algılamasına ideolojik yönünü veren bir başka şey de, aynı bireyselleşme sürecinin bencilliğe, tekdüzelik ve hareketsizliğe, boş vermişliğe kapı aralamasıdır kuşkusuz. Şu da var ki bireysel çıkarlara yapılan vurgu sıklaştıkça, toplumsal rizikonun alanı daha da derinleşmektedir. Bu durumda küresel sorunları bireysel düzlemde çözmeye kalkışmanın olanaksızlığından dem vuran söylemler kutsandıkça, "hayatını yaşamak da [yanılsamalı bir özgürlük ve yaygın bir ideoloji olarak] sistemin çelişkilerini biyografik düzlemde çözmenin eşdeğeri olmaktadır" (Beck, 1986: 293).

11 Eylül, Vicdan ve Muhasebe

Divina Frau-Meigs, *Medya Araştırmaları* dergisinin Ocak 2005 tarihli sayısında yayımlanan "11 Eylül'ü Saptıran Kim? Gazetecilik, Enformasyon ve Demokrasi" başlıklı makalesinde, Amerikan medyasının 11 Eylül sonrası izlediği genel tavrı "politik manipülasyon"[3] şeklinde yorumlamakta. Meigs'in sözünü ettiği tavır, "embedded" adı verilen yeni bir gazetecilik türünün de doğuşunu simgelemekte büyük ölçüde. Meigs'e göre, Amerikan medyasının Bush hükümetinin politik propagandasını üstlenen tavrını küresel düzeyde yaygınlaştıran da, yıkıcı etkileri gezegenin sonunu hazırlayacak düzeyde seyreden küresel terör eylemlerine atfedilen risk boyutu... Şurası bir gerçek ki, 11 Eylül 2001 saldırıları sonrası oluşan güvensizlik, panik ve terör ortamı gazetecilik yapma koşullarını ve pratiklerini de değiştirmiştir. Ancak hakikati olduğu biçimiyle yansıtmak bağlamında deontolojik medya etik ilke ve davranış kodlarının doğal bir sonucu olan duyarlılığa pozitif anlamda pek bir şey eklememiştir bu yeni gelişme: Sadece medyanın savaşa ilişkin enformasyonu işleme kapasitesi açısın-

3. Yazının tamamı içi Bkz. Divina Frau-Meigs, "Qui a détourné le 11 septembre? Journalisme, İnformation et Democratie", *Médias Recherches*, Ocak 2005. www.sociomedia-europe.com/document.php?id=318, (Erişim tarihi: 20.03.2005).

dan değil, aynı zamanda bilgilendirme işlevine destek veren değer ve ilkeleri zenginleştirmek bakımından da. Dahası, 11 Eylül'den sonra, basın ve ifade özgürlüğü kavramları da eski anlamlarını büyük ölçüde yitirmiştir. Basın ve ifade özgürlüğü, yeni edindiği içerikle, baskın bir "medeniyetler çatışması" söylemine kurban edilirken; "bizden olmayan"a ya da "öteki"ne karşı alınacak tavır ve tutumların da etkili bir silahına dönüşmüştür. Batı medyasında (ilkinde Danimarka'da, sonrasında Fransa'da ve ABD'de) Müslümanların yoğun tepkisini uyandıran karikatürlerin yayımlanması olayı, bu durumun somut bir örneğidir. Bu olayı gazetecilik idealleri açısından savunulur kılan temel argüman, Batı'nın çok uzun sürmüş, sancılı ve çok ağır koşullarda, büyük toplumsal bedeller ödeyerek elde ettiği bir özgürlüğün değerini ve bunun Batılı gazetecilere verdiği haktan Batılı olmayan dünyanın anlamlı bir sonuç çıkarabilmesinin olanaksız olduğu varsayımıdır. Hiç kuşkusuz, özgürlüğün kim ya da kimler için ve ne kadar süreliğine var olması gerektiği sorusunu hükme bağlayan bu tür örneklerin risk algılamasına katkısı yadsınamaz. Öteki'ne ilişkin bu tür yaklaşımlar, bir yandan dinsel fundemantalist akımlara ilişkin risk algılamasının boyutlarını daha da genişletirken; öte yandan, terörizme karşı mücadelenin kendisi, toplumsal nefret ve şiddete karşı en sağlam güvencelerden birini oluşturduğu varsayılan basın ve ifade özgürlüğü davasını da paradoksal bir biçimde ikinci plana atma riskini içinde taşımaktadır. Kanadalı yazar Michael İgnatieff'in *New York Times*'daki bir makalesinde işaret ettiği gibi; 11 Eylül saldırıları sonrasında oluşan güvensizlik ve risk ortamı, savunma merkezli insan hakları hareketini ulusal güvenlikle ilgili önceliğin kurbanı haline getirirken; saldırıya saldırıyla karşılık vermenin yaralayıcı etiği de, gazeteciliği risk bahanesiyle meşru bir norma dönüştürülmüştür (İgnatieff, 2002). Bu durumda, 11 Eylül'ün medyatik vicdanı, enformasyonun geleneksel etik ilkelerinin, özellikle de "gerçeği bilme hakkı"nın rafa kaldırılmasıyla gitgide daha da "kararırken", ortaya bu süreci doğrulayan ve hatta savunan gazetecilerin çıkması da son derece anlamlıdır. Nitekim *Critique internationale*'de bir grup gazeteci tarafından kaleme alınan bir yazıda, bu düşünceyi doğrulayan bir tutum göze çarpmaktadır: "11 Eylül'ün sistematik etkileri" denmektedir bu yazıda; "tek tip bir mantıkla özetlenemez. Birçoklarının iddia ettiği-

nin aksine, pek çok fırsat da yaratmıştır 11 Eylül".[4] Aynı zihniyet, savaşın özgürlükler de getirebileceğine rahatlıkla inanabilir. Tıpkı Milosevic'in bozguna uğramasının ardından Belgrad'ta faaliyet gösteren basının bugün yüceltilmesinde olduğu gibi ya da yine bugün Taliban'ın idaresi altında olduğundan daha özgür bir basının var olduğunu savunanlar bulunduğu gibi. Her iki ülkede de toplumsal hakikate ilişkin vicdani sorumluluğun yerini, vatandaşların politik manipülasyon yoluyla dönüştürülmesi zorunluluğu almıştır. Tüm bunlara bir de şunu eklemek gerekir ki güncelliğin şok edici dalgaları, tümüyle her yerde benzer etkileri üretemediği gibi, kuşkusuz aynı sonuçları da ortaya koyamamaktadır.

11 Eylül'ün yol açtığı risk bilinci, bugün küresel düzeyde sınırsız bir "gözetim toplumu" yaratmış durumda. Öncelikli olarak internet ortamında faaliyet gösteren "terörist gruplar"ın varsayılan hareketlerini kontrol etmek için alınan önlemler, sonunda tüm gezegeni sıkıştırılmış bir tek ofis dosyası içinde tutma işgüzarlığına dönüşmüştür. Nitekim Pentagon, bu amaçla özellikle askeri operasyonları ispiyonlayan büyük medya kuruluşlarını saf dışı bırakmak için 16 Ekim 2001'de Afganistan'a yöneltilmiş İkaros uydusunun görüntüleri üzerindeki tüm hakları satın almıştır (Jarreau, 2001: 6).

Aynı şekilde, Donald Rumsfeld'in Pentagon'da ya da Ari Fleischer'ın Beyaz Saray'da verdikleri brifingler sırasında etrafa yayılan bilgilerdeki sınırlamanın amacı, her şeyi gergin bir şekilde kontrol altında tutma kaygısını doğrular nitelikte olduğu gibi; bu konudaki hiçbir itiraza, hiçbir karanlık formülasyona, hiçbir güçlendirilmiş yalanlamaya izin vermeyen, katı bir şekilde filtre edilmiş bir enformasyon hissini egemen kılmayı amaçlamaktadır. Ne var ki olası risklerden sakınma, sorunların çözümü için benimsenecek en ideal yol değildir. Blanc'ın da dediği gibi; "Yaşamını eksiksiz denetleme, her şeyi hesap etme, her şeyi öngörme, herhangi bir şey yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalmamak için rastlantıyı en aza indirme isteği [...] bir sırtlan yaşamından farksızdır" (Blanc, 1994: 157).

Uluslararası ve kültürlerarası düzeyde tükenen güven ilişkilerini yeniden tesis etmek yerine, fobik algılama düzeyine yatırım

4. Jean-François Bayart, Béartice Hibou, Sadri Khiari, "Apres le 11 Septembre, effets d'aubaine", *Critique internationale*, Ocak 2004, s. 11. htts.//www.ceri-sciencespo.com/publica/critique/article/ci14p07-28.pdf, (Erişim tarihi: 18.04.2005).

yapan böyle bir "sırtlan yaşam biçimi"ni yaygınlaştırmayı tercih etmenin sağlayacağı doyum, tüm uluslararası siyasal/kültürel ortamı "dost/düşman" karşıtlığı tanımlaması içinden değerlendirmeyi salık veren paranoyak düşünceyle at başı gitmektedir. Sınırlar ötesi, küresel bir gözetimi gerekli kılan bu fobik risk algılaması, aynı şekilde, Pentagon'a dış basında Amerikan çıkarlarını denetleme yetkisi de sunabilmiştir. Nitekim bu amaçla bir Stratejik Etkileme Bürosu kurma fikrini hayata geçiren Pentagon, ülkenin diğer güvenlik servislerine de adalete başvurmaksızın Birleşik Devletler'deki tüm baz istasyonlarını gözetim amacıyla kullanma hakkı verebilmiştir. İsabelle Garcin-Marrou'nun da 2001'de yayımlanan *Terörizm Medya ve Demokrasi* adlı kitabında belirttiği gibi, "terörizm konusunda, medyada politik iktidar tarafından belirlenmiş egemen yorumlama şemalarından bağımsız hiçbir söylem türü önerilemez ve geliştirilemez [...] Basın, şok yaşayan bir kamuoyuna psikolojik olarak eşlik etmek için haber verme ve bilgilendirme görevini de aşan bir rol üstlenmiştir" (Marrou, 2001: 135).

Tüm bu "terörizme karşı savaş" retoriği, "şok ve korku"ya[5] dayalı bir siyasal eylem kuramıyla ilişkisi açısından değerlendirildiğinde, pek de şaşırtıcı gözükmemektedir. Aynı politikanın izlerini 2005 yılı sonlarında İngiltere'de bir metroda ve bir otobüste peş peşe patlayan bombalardan sonra takınılan tutumda tüm somutluğuyla görmek mümkündür. Bu patlamaların ardından, İngiliz polisi, deyim yerindeyse, İsrail istihbarat birimlerinin yöntemlerine göre hareket etmeyi seçerek, teröre karşı yeni ve "etkili" stratejiler geliştirmiş, bu stratejinin ilk faturasını da metroda sadece alnı terlediği için şüpheli ve suçlu addedilen Brezilyalı bir genci başından vurarak "etkisiz hale getirmek" suretiyle kesmek olmuştur. Bu olayda, asıl düşündürücü olan şey ise, uygar İngiliz toplumdan hiçbir ciddi tepkinin gelmemiş olması; aksine, İngiliz toplumu ile İngiliz polisi arasındaki risk algılaması ve duyarlılığının birbirine çok yakın olduğu gerçeğini ortaya koymuş olması gerçeğidir. "Aşırı sevenlerin toplumsal tehlike" (Blanc, 1994: 36) olarak algılandıkları bir dünyada, pekâlâ aşırı terleme de bir suç

5. Daha önce Kissinger'ın hizmetinde bulunan Paul Bremer, katıksız bir psikolojik savaş uzmanı olarak ün yapmıştır. Reagan döneminden itibaren yaptığı çalışmalarla, psikolojik savaş konusunda kendini kanıtlayan Bremer'ın başlıca kuramı "şok ve korku"ya dayalı bir siyaset anlayışını yerleştirmek üzerine kuruludur.

kanıtı sayılabilir... Ama her halükârda, ilk eğilimin her koşulda ölümle sonuçlanmama olasılığı, ikincisine oranla daha yüksektir. Muhasebeyi yapan, muhasebesi yapılan kişi ya da olayı kendi vicdanında hakkıyla tartmadıkça, adaletin ağırlığı hep terazisiz kalacaktır. Tıpkı ana malzemesi yabancı birine yönelik önyargılardan hareketle oluşturulan "vicdan testi" uygulamasında olduğu gibi...

Küresel Ayrımcılığın Turnusol Kâğıdı: "Vicdan Testi"

Şurası bir gerçektir ki toplumun risk algılaması ölümcül, ontolojik bir kaygıya dönüştükçe, vicdanı da hassasiyet ayarını kaybetmektedir. Sürekli korku içinde tutulan bir toplumun, riskin dehşetli varlığına paralel olarak, soğukkanlı bir düşünceyi hayata geçirememesi doğaldır. Noam Chomsky'nin Edward Bernays'a atfen kullandığı "razı etme endüstrisi"nin (2005: 12) işe yaramadığı durumlarda vicdanı tek ölçü olarak almaksa kaçınılmazdır neredeyse. Bir anlamda somut ölçüt yoksunluğundan dolayı, son anda vicdana başvurulması, rıza üretiminin oldukça baskıcı bir versiyonunu akla getirmektedir. Küresel güvensizlik ortamının bir ürünü olan vicdan testi, özünde, meşru olanı olmayandan; öteki'yi, yabancıyı, azınlıkta olanı meşru kılınmış çoğunluktan ayrıştırmanın manipülatif bir yöntemidir. Bir yönüyle de siyasal nitelikli bir turnusol kâğıdı. İlk kez Almanya'da vatandaşlık başvurusu yapan Müslümanlar için hazırlanan otuz soruluk testin belirleyici niteliği, Batılı değerlerin kayıtsız şartsız onayı üzerine kurulu bir kimlik ıslahı politikasını hedef almasıdır. Testin farklı kültürel eğilim ve inanışları denetim altında tutmayı amaçlayan içeriğinde, rasyonel-bilimsel-akılcı ideolojinin olası tüm kuşkucu vurguları mevcuttur. Bu septik algılamanın temelinde Üçüncü Dünya vatandaşlarının ileride tüm Avrupa demokrasisi ve uygarlığı için bir tehlike oluşturmalarını ve kötü niyetli kişiler olmalarını önlemeye çalışma fikri yatarken, insanları demokrasiye saygılı olmaya çağırmanın bu zoraki ve aşağılayıcı üslubunu geçerli kılmaya çalışmakla da adeta "çaresiz" bir stratejiyi hayata geçirmektedir. Söz konusu vicdan testinde yer alan sorulardan birinin, "oğlunuz eşcinsel olduğunu ve başka bir erkekle yaşamak istediğini söylediğinde nasıl bir tepki verirsiniz?"[6] şeklinde for-

6. "Vicdan Testi 'Gerdi' ", *Milliyet*, 20 Ocak 2006, s. 14.

müle edilmesi bile, aslında öteki'nin kimliğini ve kültürel/cinsel inanışını sabote etmek yanında, değer ihracı anlamında emperyal bir dayatmayı açığa vurmaktadır. Soruların mimarı Baden Württemberg Eyaleti İçişleri Bakanı Heribert Rech'e göre, bu testin önemi, "muhtemel bir tehlikeyi öngörmeye çalışmasında" yatmaktadır. Çünkü bir başka açıdan vicdan testiyle silah ruhsatı arasında kurulmaya çalışılan illiyet bağının akla getirdiği ilk şey, potansiyel caninin tespit edilmesi olgusuna yapılan vurguyu daha da güçlendirmeye yaramaktadır.[7] Tıpkı bir tür erken uyarı sistemi ya da çok geçmeden *Azınlık Raporu* filmine teorik zemin oluşturacak olan gözetim fikrinin –önleyici suç– etkili simülasyonunda olduğu gibi... Bizatihi Öteki'nin varlığının risk algılamasının kaynağını oluşturduğu bu sıra dışı uygulama örneği, başlı başına yeni düşmanlıklar, yeni şiddet eğilimleri ve gerilimler üretirken; daha önce sözünü ettiğimiz riskin otoreferansiyel tanımını da doğrulamaktadır. Bu algılamada, medyanın konumuna gelince, Öteki'ne ilişkin temsillerin birçoğunda bunu görmek mümkündür. Sözgelimi medyanın yaygınlaştırdığı "tehlikeli yabancı" söylemindeki ilgi çekici yan, gitgide atomize olmuş yaşam içinde kendi özel alanına kapanan yalıtılmış bireyler yaratmaya hizmet etmektedir (Furedi, 2001: 211). Vicdan testi yardımıyla aslında yanıtı aranan soru, sistemli bir ötekileştirme sürecine dahil edilen sıra dışı "tekinsiz" kimliklerin homojen bir siyasal/kültürel eğilim içinde nötralize edilmelerinden ibarettir. Bu anlamda, ötekileştirme eyleminin son derece naif bir uygulaması söz konusudur bu örnekte. Çünkü böyle bir uygulama, sözcüğün tam anlamıyla, "cinayeti mümkün kıldığı gibi, meşrulaştırmaktadır da" (Erdoğan, 2000: 122).

11 Eylül sonrası yaygınlaşan risk bilinci içinde, denebilir ki tüm öteki'ler çağrıştırdıkları farklı yananlamlar düzleminde eşbiçime sokulmuştur. Beyaz, güvenli, steril bir dünyanın "savaş değerleri"ni yücelten medyatik bir retorik üzerine kuruluşu ise tuhaf bir paradokstur gerçekten de. Afganistan ve II. Irak Savaşı ile birlikte boy gösteren "iliştirilmiş" gazetecilerin savaş tanıklığı, medyanın vicdanların yeni efendisi olma yolunda attığı sert adımları somutlarken; vicdan testinin hakikat-gazeteci ilişkisine uygulanışı da sorunun diğer bir dramatik kısmını oluşturmaktadır. Gazeteciliğin kutsal kitabını oluşturan hakikatin özgürleş-

7. A.g.y.

tirici etiği, sonunda görüntünün ticaretine kurban edilirken, gazetecilik yapma pratiğinin kendisi de bizzat iktidara "iliştirilmiş" ama hakikatlere ilişmeyen kıymeti kendinden menkul gazetecilerin kimliğinde buharlaşıp gitmeye yüz tutmuş görünmektedir. Çünkü artık vicdan kavramının kendisi de uygar dünyayı tehdit eden risklerle ve özellikle de terörizmle mücadele deneyiminin sertliği içinde taşlaşmış bir vicdandır. Aynı zamanda faydacı yönüyle ideolojikleşmiş bir uygarlığa işaret eden böyle bir vicdan kavramının, maddi bir değer ölçüsüne dönüştürülemeyen hiçbir enformasyona hoşgörü göstermeyeceği de gayet açıktır. Çünkü nihayetinde küresel dünyada bilgi sadece gücü değil, aynı zamanda istisnasız, tüm vicdanlara hükmeden ticari gücün kaynağını da simgelemektedir. Özetle, Batı'nın kendisinden olmayana karşı uyguladığı vicdan testi, özünde, kötü doğayı ve kötülüğe eğilimli niyetlerin daha açığa vurulamadan fark edilip önlenmesi düşüncesinden ilham alırken; bizzat içerdiği ayrımcılık yüzünden de kötülük ve şiddet eğilimlerini kışkırtıp yeniden üreten bir olumsuzlukla damgalanmıştır. Uygulama, ilk çağların damgalanmış yabancısını, lekelenmiş öteki'sini simgeleyen etiketinin küresel çağdaki yeni karşılığıdır.

Yeni Küresel Paranoyalar: Tekinsiz Komşular, Kötü Ebeveynler ve Ölümcül İhmalkârlıklar

Paranoya, içekapanmanın, dış dünya ile alışverişi kesmenin en uç noktasında bireyin kendini güvensizlik içinde yalnızlaştırması süreci ise eğer, bu sürece destek veren etkenlerden biri de, eksikliği duyulan güvenlik duygusunun bir türlü edinilememesi karşısında hissedilen "yutulma" korkusudur. Bireyin dışsal evreni, kendisini yutacak kocaman kara bir deliğe dönüştüğünde, artık gerçekliğin her türünden korkuya kapılmak da kaçınılmaz olur. Bu ontolojik güvensizlik ve korkuyu yenmenin tek yolu, tüm dışsal ilişkiler karşısında benliği güvence altına alacak koşulları elde etme zorunluluğudur. Çünkü Laing'in de dediği gibi; "Bir insan olarak diğeriyle ilişkide olabilmek için, kişinin kendi kimliğinin sağlam bir duyumu gereklidir. Aksi takdirde, herhangi bir ilişki bireyi kimliğini kaybetmekle tehdit eder" (1993: 46).

İnsanların aşırı risk duyarlılığı içinde oldukları dönemlerdeki algılamalarının en uç formu, tabi oldukları ilişkiler düzleminde belli bir kimlik kaybına uğramaları korkusudur. Laing'in altını çizdiği biçimiyle, kalabalık ilişkiler içinde yutulma korkusu, aynı zamanda kişinin kendisine karşı bir nesne gibi davranılması korkusudur. Buna karşılık, var olmak için diğer insanlara gereksinme duyan birinin varoluşsal güvensizlik duygusunu besleyecek bir durumdan söz edilemez. Çünkü bir yönüyle ontolojik güvensizlik, kişinin gereksinme duyduğu insancıllık yoksunluğudur (Laing, 1993: 49). Özellikle bu sonuncu gereksinmenin karşılanmamasından kaynaklanan paranoyalardan biri, insancıl sevgi ve ilgi arayışının ebeveynlere atfedilen ihmalkâr tutumla yerinden edilmesidir. Nitekim medya söyleminin formüle ettiği yeni bir görüşe göre, artık çocuklarına ve etraflarına güven telkin eden ebeveynler yoktur. Ebeveynler gerek üstlendikleri ana baba rollerinin gerek bu rollerin kendilerine yüklediği sorumlulukların gereklerini yerine getirememektedirler. Ebeveyn ihmalkârlığını, tıpkı aşırı yeme alışkanlığının gıda bağımlılığı olarak tanımlanmasında olduğu gibi, çağdaş pedagojik risklerden biri sayan başat bilinç endüstrisi, konuyu yakın çevreye duyulan güvensizlik temelinde ele almaktadır. Bu konuda verilecek en tipik örneklerden biri, Japon yönetmen Hideo Nakata'nın *Dark Water* (Karanlık Sular) isimli filmidir. Yönetmen, naif korku öğeleriyle bezediği filminde, okul çıkışı her gün sürekli küçük kızını okulun önünden alan bir annenin, bir gün görevini ihmal etmesiyle gelişen ürkütücü olayları anlatır. Bir akşam okulun kapısında unutulan kız çocuğu, o günden sonra etrafa korku ve dehşet saçmaya başlayacak, ölümcül bir ebeveyn ihmalkârlığının kurbanı olan kırılgan imgesi, gitgide ürkütücü bir hayalete dönüşerek, yetişkinlerden öç alma yolunu tutmak suretiyle unutuluşunun bedelini ödetmeyi sürdürecektir. Bu öyküde karşımıza çıkan çağdaş risk öğesi, reel yaşamın rutin akışı içinden edinilmiştir. Başka bir deyişle, söz konusu risk, gündelik yaşamın küçük ama önemli sorumluluk alanlarının bir kesitine ilişkindir sadece. Ve aslında hayalet varlığın etrafa saçtığı korkunun ardında, yetişkinlerin birer ana baba olarak yetersizliği ve bu yetersizliğin giderilmesi için talep edilmesi gereken profesyonel desteğin kaçınılmaz önemine yapılan esaslı bir vurgu yatmaktadır. Sykes'ın deyişiyle, profesyonel destekle kastedilen şey ise, gün geçtikçe çağdaş yaşamın vazgeçilmez bir yönünü oluşturan

uzmanlık ve danışmanlık devrimidir. Çünkü "ana baba güçsüzlüğünün pazarlanması sayesinde terapi tekniklerinin pazarlanmasının da önü açılmaktadır" (Aktaran Furedi, 2001: 181). Ana baba ihmalkârlığına ilişkin yine tipik bir örnek, ABD'nin Kaliforniya eyaletinde yaşanan ve ciddi ihmalkârlıkları sonucu tutuklanan ebeveyn olayında karşımıza çıkmaktadır. 6 Ocak 2005 tarihli *Radikal* gazetesinde yayımlanan bir habere göre, "ABD'de Las Vegas'a giderken köpeklerini bir akrabalarına emanet eden, ancak biri otistik, iki çocuklarını evde yalnız bırakan bir karı koca"[8] tutuklanarak 6 yıl hapis cezası istemiyle mahkeme karşısına çıkarılmıştır. Bu olayda, güvenlik duyarlığının merkezi insan dışı canlılara kayarken, risk algılamasına çekilen dikkat noktası da evde yalnız başına bırakılan savunmasız çocuklar üzerinde toplanmıştır. Çocuğunun çıplak fotoğraflarını çeken ana babanın suçlu sayılması gerektiğini anımsatan, çocuğa dönük aşırı ihtiyatlılığı "bağımlılık ilişkisinin uzatılması" (Furedi, 2001: 163) biçiminde yorumlayan bu yeni gözde medyatik risk tanımlamasına göre, normal ve toplum tarafından kabul edilebilir ebeveynler olmanın ölçüsü, profesyonel destek hizmetleri ve psikiyatrik tedavi teknikleri içinde eriyip gitmektir. Aynı şekilde, her gün gördüğümüz ama pek tanımadığımız, haklarında fazla bilgi sahibi olmadığımız komşulara yönelik de sınırsız bir güven duygusuyla dolup taşmamanın kendi güvenliğimizin ilk koşulu olduğu ve bunun neredeyse bir erdem ölçüsü haline getirildiği söylem örnekleri de benzer bir amaca hizmet etmektedir. Hollywood mahreçli *Komşum Katil* ve benzeri filmlerin salık verdiği şey de özünde budur: Komşuya yüklenecek genelgeçer tek anlamlı tutumun onunla kendi aramıza güvenli bir mesafe koymamız gerektiği ve bilinmezliklerle dolu bir iç evrenin bulunduğu varsayımından dolayı da mutlak biçimde tekinsiz oluşudur. Ülkemizde de ABD'deki kadar olmasa da, artık komşuluk ilişkileri ve yakınlık dayanışmaları bir zamanların sıcaklığına ilişkin anlamlı manzaralar sunmamaktadır. Ne var ki paradoksal biçimde bir zamanlar televizyonun neden olduğu bütünleşme ve yakınlık duygusunu, yine televizyon aygıtının alıp götürdüğünü ileri sürmek de pek abartılı bir iddia olmasa gerektir. Bir zamanlar renkli televizyon alıcısı olanların evleri her akşam komşu izleyicilerle dolup taşarken, artık herkes yalnız olarak beyaz ekranın karşısında eriyip gitmeyi tercih etmektedir. Böylelikle, gitgide içine

8. "Kumarda Kaybettiler", *Radikal*, 6 Ocak 2006, s. 24.

kapanan, niyetleri hakkında hiçbir anlamlı ipucuna sahip olmadığımız komşuların doğuşuna tanık olurken, bu içekapanmanın, daha doğrusu marazi otizmin doğal bir sonucu olarak, sonunda karşılıklı güven ve iletişimimizi de kaybetmekteyiz. Dış dünya ile iletişimini ve uyumunu kaybetmiş komşular, nihayetinde bize her gün evlerimizin başköşesine buyur ettiğimiz televizyon dizilerindeki kahramanlardan daha uzaktırlar. İçekapanık komşularımıza ilişkin önyargılarımızı her geçen gün daha da körükleyen medyatik "tehlikeli yabancı" söylemi ise, komşularımızla aramızda oluşan bu mesafeyi daha da artırmaya yaramaktadır olsa olsa. Bu konuda Furedi'nin vurguladığı gibi, çoğunlukla çocukların tanımadıkları yabancılara güvenmemeleri gerektiği öğüdü veren haber başlıkları altında yaratılmaya çalışılan "ahlaki panik" bir dizi sansasyonel tutumla kol kola gitmektedir (2001: 53). Bu türden ahlaki panik ve risk algılamalarına göre, tehlikeli yabancı her yerdedir. Kalabalık cadde ve sokaklardan ev içlerine, oyun parklarından siber-uzayın pek tekin olmayan mekânlarına kadar her yeri işgal etmiştir. Düşüncelerimizi, yaşam tarzlarımızı, beslenme ve harcama alışkanlıklarımızı, cinsel eğilimlerimizi, doğru bildiğimiz ve daha önce hiç kimsenin doğruluğunu sorgulamadığı değerlerimizi tehdit eden kimselerdir bunlar. Aslında bir başka yönüyle de kim olduklarını çok iyi bildiğimiz kimseler... Üstelik işin daha da ilginç yanı, kendimiz hakkında da onlar hakkında bildiğimizden daha fazlasını bilememekteyizdir gerçekte. Sonuç olarak Blanc'ın da dediği gibi; "bakteri yetiştirmenin bilindiği, ama çocuk yetirmenin bilinmediği, atomların en ince ayrıntısına kadar bilindiği ama ilişkilerdeki en doğal inceliklerin bile bilinmediği, açlıktan ölenlerin gıdasına harcanandan daha fazlasının füze yakıtları için harcandığı" bir çağda yaşamaktayız (1994: 98). Ve evet, duyarsızlığın böylesi, hakikaten de ancak bilgi çağına yaraşır soylu bir cehaletin uçsuz bucaksız topraklarında yeşerebilirdi...

Kaynakça

Bayart, J.-F. vd (Ocak 2004), "Apres le 11 Septembre, effets d'aubaine", *Critique internationale*, htts.//www.ceri-sciencespo.com/publica/critique/article/ci14p07-28.pdf, (Erişim Tarihi: 18.04.2005).

Beck, U. (1986), *La Sociétè du risque*, Editions Aubier, Paris.

Blanc, H.-F. (1994), *Uyku İmparatorluğu*, Çev. Coşkun Deniz Ercan, Can Yayınları.

Chomsky, N. (2005), *Medya Denetimi*, Çev. Elif Baki, Everest Yayınları.

Erdoğan, A. (2000), *Bir Yolculuk Ne Zaman Biter*, Can Yayınları.

Frau-Meigs, D. (2005), "Qui a détourné le 11 septembre? Journalisme, information et democratie", *Médias Recherches*, Janvier. www.sociomedia-europe.com/document.php?id=318, (Erişim Tarihi: 20.03.2005).

Furedi, F. (2001), *Korku Kültürü*, Çev. Barış Yıldırım, Ayrıntı Yayınları.

Ignatieff, M. (5 Şubat 2002), "Is the Human Rights Era Ending?", *The New York Times*.

Jarreau, P. (10 Kasım 2001), "Relations entre le Pentagon et la presse se dégradent", *Le Monde*.

"Kumarda Kaybettiler" (6 Ocak 2006), *Radikal*.

Laughey, D. (2010), *Medya Çalışmaları: Teoriler ve Yaklaşımlar*, Çev. Ali Toprak, Kalkedon Yayıncılık.

Laing, R.D. (1993), *Bölünmüş Benlik*, Çev. Selçuk Çelik, Kabalcı Yayınları.

Marrou, İ.G. (2001), *Terrorisme, Mèdias et Democratie*, Lyon: Presse Universitaires de Lyon.

"Vicdan Testi 'Gerdi' " (20 Ocak 2006), *Milliyet*.

Yalçınkaya, T. (2006), "Risk Toplumu: Bilgi Toplumunun Evriminde Yeni Boyut", htts.//www.deu.edu.tr, (Erişim Tarihi: 01.02.2006).

Hacker Felsefesi ya da *Hak*lamanın Etiği

İyi vakit geçirmek için düzenlenmiş etkinliklere surat asanlar, can sıkıntısına karşı yürütülen büyük savaşın asker kaçaklarıdır.
Milan Kundera

Enformasyon toplumunda hacker etiğinin bilginin kamulaştırılması (özgür yazılım/açık kaynak) düşüncesini de aşan, modern gündelik yaşamın tüm pratiklerine sızmış felsefi/siyasal boyutları arasında, hiç şüphesiz, Kundera'nın sözünü ettiği "can sıkıntısına karşı" "iyi vakit geçirmenin" yüce bir yaşamsal etik ilkeye dönüştürülmesi düşüncesi de vardır. Bu bakımdan, hacker fikrinin kapitalizmin Protestan etiğinin biçimlendirdiği düşünüş ve yaşayış tarzlarına ve genel olarak da tüm maddi yaşama

koşullarımıza meydan okuyan reddiyesini çok daha derinlikli bir perspektiften okumak gerekir. Hacker etiği, sadece kapitalist sistemin egemen çalışma yaşamına karakteristik özelliklerini veren hiyerarşilerin yıkılması fikrinin öncüsü değil, aynı zamanda klasik mesai saatine bağlılığın ve şirket varlığına adanmışlığın önemli erdemler olarak yüceltilmesinin bireylerin özel ve ruhsal yaşamlarında ne tür ölümcül tahribatlara neden olduğunun da ifşa edilmesidir. Hacker güdüsünü ortaya çıkaran nedenler, özel çıkar ve kazanç güdüsüne dayalı kapitalist çalışma ahlakı ve kültürünün tarihsel gelişimine karşı radikal bir başkaldırıyı simgelemektedir. Bu nedenle bilgi fetişizminin esaslı bir reddiyesine girişerek, bilginin ticari ilişkilere konu olmasına karşı güçlü bir direniş olarak örgütlenen hacker tekniklerinin aktivizmle birleşmesini ifade eden hacktivizmin, haklı olarak, enformasyon toplumunun "elektronik sivil itaatsizlik" girişimi olduğu söylenir sıklıkla. Hacker'ların özgür yazılım ve açık kaynak hareketinin enformasyon toplumunda armağan ekonomisine destek veren muhtevası, yalnızca çalışma-merkezli yaşam biçimine karşı bilginin ortak mülkiyetinin savunusuna dayalı yeni bir etik duruşu ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal adalet ve dayanışmayı da önemli idealler olarak benimser. Burada kısaca hacker ideallerinin toplumsal ve siyasal alanda dönüştürmeyi hedeflediği değerlerin ve bu değerlere yönelik tartışmaların genel bir değerlendirilmesi yapılmaya çalışılacak.

Bilindiği üzere, hacker hareketi, başlangıçta 1960'lı yıllarda Amerika'daki MIT (Massachusetts Institute of Technology) çatısı altında görevli bir grup bilim insanı ve asistanın, o dönemin dev makineleri olarak pek de elverişli olmayan ve çoğu ısı kontrol odalarındaki cam bölümlerde tutulan bilgisayarları kullanma merakının güdülediği masum bir fikirden doğar. Söz konusu bilim insanları, kısa zaman sonra, bu dev makinelerin kullanım ve işletilmesini kolaylaştırıp yaygınlaştıracak programlama kısa yolları tasarlamak için yola çıkacak ancak 90'lı yılların ortalarına doğru insan hakları, bilgi etiği, internet güvenliği ve kapitalizmin çalışma kültürü ve zamanı optimize etme temeline dayalı çalışma-merkezli tutuma karşı geliştirilen politik bir tavrı da arkasına alarak toplumsal ve siyasal bir boyut kazanacaktır. Günümüzdeyse, hacker etiği, bilginin ticarileşmesine, enformasyonun hükümetlerin ve ticari şirketlerin hizmetinde bir tür dene-

tim ve gözetim aracı olarak kullanılmasına ve daha da önemlisi, yeni iletişim teknolojilerinin sunduğu olanakların sadece belli iktidar çevrelerinin ve varlıklı kesimlerin değil, herkesin kullanımına açılması için verilen kolektif bir mücadeleye dönüşmüştür. Bilgisayar teknolojilerinde edinilmiş uzmanlık paylaşımının etik bir ödev olarak benimsendiği hacker kültürü, kapitalist çalışma ahlakını "oyun" ve "eğlence" dürtüleriyle yeniden harmanlarken, hacker figürünün kendisini de sadece enformatik dili kusursuzca kullanan bir kişiye değil, herkesçe paylaşılan bir kültürün mantığına uygun düşen bir etik bilincin sözcülüğünü üstlenen birine dönüştürmüştür. Bu bağlamda, kapitalist yaşama kültürünün dolaysız bir ürünü olan ve özünde "öz programlamayı" veya uzmanlıkları sürekli olarak yeniden programlamayı vaaz eden kişisel gelişim öğretisinden, çokuluslu şirket söyleminin tüm işin sorumluluğunu çalışanın omuzlarına yükleyen ve bu anlamda sorumluluk bilincini ağırlaştırılmış bir kişisel tavra dönüştüren özyönetim ilkesine ve buradan da "çalışma sonrası toplum"un çalışana biçtiği yeni esnek rollere varıncaya kadar rasyonalize edilmeye çalışılan tüm görüşlerin topyekun reddiyesi olarak tanımlanabilecek hacker etiğinin yukarıda da belirtildiği gibi, enformasyon toplumunun elektronik sivil itaatsizlik biçimi ya da son protesto şekli olduğu söylenebilir. Yine bu anlamda, eskil Britanya'nın "birikmiş zenginliklerin dağıtıcısı" diye ünlediği "Hırsızlar Prensi" Robin Hood'un yasadışı eylemine makul anlamını veren temel dürtü neyse, şebeke toplumunun "elektronik think thank'i veya Robin Hood'ları" olarak adlandırılan hacker'ların yönelimlerine derin felsefi anlamını veren şey de odur: Bilgiyi kontrol eden enformasyon devleri ve şirketlerin neden oldukları dengesizliklerle birlikte sahip oldukları ayrıcalığı, bu olanaktan tümüyle yoksun bırakılmış kişilerin sömürülmesine karşı çıkarak bilgi ve enformasyon paylaşımını adil bir çerçevede yeniden tasarlamak... Çünkü her şeyden önce, hacker etiği, kapitalist mülkiyet rejimine -buna bilginin mülkiyeti de dahildir- karşı da açık bir başkaldırıdır. Bilginin kapitalist çalışma kültürünün temelini oluşturan para etiği tarafından ticari bir yatırım aracı olarak görülmesine karşılık, bilgi paylaşımının toplumun yararı ve iyiliği açısından ortak bir mülkiyete dayalı olması gerektiği fikri de hacker'ların savunusunu yaptıkları bir başka önemli idealdir. Tüm bu nedenlerden ötürü, hacker güdü-

sünün ortaya çıkmasını sağlayan gerekçelerin toplumsal adalet duygusu ve insan hakları başta olmak üzere, fikir ürünlerinin küresel çapta ticari bir alışveriş etkinliğine ve genel olarak ticarete konu olmasına karşı çıkan, kapitalist çalışma kültürü içinde zamanla kurulan ilişkinin aşırı optimize edilmiş yapısının radikal biçimde tersine çevrilmesi gibi idealler ile çalışanın kendi iş hedeflerini kendisinin koymasına, çalışma zamanını özgürce esnetebilmesine ve işçinin kişisel ufkunu şirketin ufkuyla sınırlandırmamasına, vb dayalı yeni bir çalışma etiği fikrinin belirleyici olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, hacker etiği üzerine yapılacak bir çalışmanın öncelikle içinde bulunduğumuz çağın ruhuna egemen olan küresel enformasyon toplumunun tüm yönlerine ilişkin derinlikli bir kavrayışı gerektirmesi kaçınılmazdır. Egemen çalışma yaşamına karakteristik özelliklerini veren hiyerarşilerin yıkılması fikrinin, klasik mesai saatine bağlılığın ve şirket varlığına adanmışlığın önemli erdemler olarak yüceltilmesinin bireylerin özel ve ruhsal yaşamlarında ne tür ölümcül tahribatlara neden olduğunun ifşa edilmesi ve sadece ifşa edilmekle de kalmayıp eleştirisi yapılan bu yapıların yerine, daha özgürlükçü ve insancıl yeni alternatif çalışma modellerinin önerilmesi açısından taşıdığı önem büyüktür.

"Hacker" Sözcüğüne Geçerli Bir Tanım Arayışı

Günümüzde gücün küreselleşmesine karşı her tür direnişçi eylem, kaçınılmaz olarak siber uzamla ilişkilendirilmek zorundadır. *Eleştirel Sanat Birliği* tarafından yaygınlaştırıldığı biçimiyle, "elektronik sivil itaatsizlik" üzerine üretilen kuramsal düşünceler de, sadece hacker figürünün küresel düzeyde oluşmuş güç dengelerinin siber uzamın totaliter yapılanmasına karşı çıkmayı amaçlamakla kalmamakta, aynı zamanda söz konusu yapılanmanın toplumsal barışa zarar vereceğini düşünen herkesi "üretimci sabotajcılığın faili" olmaya da davet etmekte. Burada sözü edilen üretim, bilgisayar ve bilgi sistemleri aracılığıyla üretilen her tür fikir ürününü kapsamakta ve bu ürünlerin ticari bir yatırım aracı olarak meşrulaştırılmasına karşı çıkarak serbestçe dolaşımını ve kamulaştırılmasını teşvik eden yeni ve özgürleştirici bir etos'a kamusal alanda işlerlik kazandırmaya çalışmakta. Bu nedenledir ki hacker etiğinin siyasal bir tavra dönüşümünü

ifade eden hacktivizm, günümüzde "aşırı güvenlikçi ve politik-özgürlükçü bir hegemonyayı dizginleme gücü yüksek zorlayıcı bir düşünceyi temsil eder" (Gauguet, 2002: 59). Öte yandan, ilk hacker topluluğunun köken olarak iletişimsel bir mitolojinin sözcülüğünü üstlenmiş kişilerden kurulu bir topluluk olduğu söylenebilir. Söz konusu iletişimsel mitolojinin tarihsel köklerini Fransız antropolog Marcel Mauss'un 1924 tarihli ünlü "Armağan Üzerine Deneme" adlı makalesine kadar götürmek mümkündür. Mauss, aynı makalede, Avusturalya ve Polinezya yerlilerinin armağan verme yarışının kapitalist ekonominin eşdeğerlilik ve karşılıklılık ilkesine karşı bir tür meydan okuma anlamı taşıdığını belirterek, kapitalizmin biriktirerek zengin olma anlayışına karşılık, birikmiş maddi zenginliğin hızla elden çıkarılmasına ve böylece zenginliğin beraberinde getirdiği güçten de feragat etmeye dayalı yeni ve alternatif bir ekonomiyi temsil ettiğini yazar. Burada birikmiş maddi zenginliklerin harcanışından anlaşılması gereken şey, sadece malların değil, aynı zamanda birikmiş gücün ve enerji fazlasının da israfıdır; çünkü gücün tek elde toplanmasının doğal sonucu toplulukta kötülük ve çıkar çatışmalarının üremesidir ki böyle bir gelişme, topluluk üyelerini bir arada tutan temel çimentoya zarar verir. Mauss için, topluluk üyeleri arasındaki "toplumsal çimento"yu sağlayan şey, malların –Mauss'un özgün terminolojisiyle söylersek, "armağanların"– mübadelesinde kendini gösteren ve onların tüketimlerini açığa vuran bir mütekabiliyettir. Bu mütekabiliyet ilişkisi, kolektif yaşam için bir zorunluluk olan hediye vermenin açıklayıcı nitelikte genel bir teorisidir de aynı zamanda. Belki Mauss'tan önce Bronislaw Malinowski, ilksel toplulukların yaşamında hüküm süren mütekabiliyet (karşılıklılık) ilişkisinin yapıcı ve bütünleştirici işlevini ilk keşfedenlerden birisidir. Ancak ilksel mübadele sisteminin Pasifik eğilimli yönleri hakkında en doyurucu bilgiyi sunan kişi, yine de Mauss olmuştur. Mauss'a göre, armağan, evlilik ve mütekabiliyet, ilkel topluluklarda savaşın ve çatışmanın zıddıdır. Mauss'un deyimiyle, "bizden önce gelmiş ve hâlâ bizi kuşatmakta olan tüm topluluklarda ve hatta kendi popüler ahlakiliğimizin sayısız adet ve göreneklerinde bile böyle bir ortam bulmak güçtür: Tamamıyla inanıp güvenmek ya da tamamıyla inanmamak ve güvenmemek, silahları bırakmak ve onun büyüsünden vazgeçmek, ya da her şeyi vermek..." (Ma-

uss, 1985: 277). Potlach'a dayalı ilksel ekonomilerde, kabile şefi başta olmak üzere, tüm kabile üyelerinin bireysel saygınlık ve itibarı, armağan verebilme gücünde yatar. Nitekim "şef, hediye veremez duruma gelirse, şefliğini de kaybeder" (Akay, 2002: 126). Aynı şekilde, Mauss'un, Kwakiut'lar kabilesinde yaptığı gözlemler, kabile üyelerinin mülkiyet, zenginlik ve güç gibi sözcüklere yükledikleri farklı anlamları açığa çıkarmıştır. Mauss, bu kabilede "mülkiyet/zenginlik" sözcüklerinin tercümesi için kullanılan iki sözcüğün var olduğunu ve bu sözcüklerin kabile üyeleri arasında yapıcı anlamda kıskançlığı –daha iyi hediye veren kişiye karşı duyulan kıskançlık– da içerdiğini belirtir: Bunların ilki, "*da*" kökünden gelen "*dedekas*"tır. Bu sözcüğün anlamı, "almak", "edinmek", "ele geçirmek"tir. Ne var ki "*dedekas*" sözcüğünün içerdiği anlamlar bununla da sınırlı değildir: "(...) bu şekilde, aynı kökten türemiş daha pek çok tuhaf sözcük mevcuttur: 'Dedeka', 'birbirlerine karşı kıskanç olmak' anlamına geldiği gibi, 'alınan şeyin alan kişiyi kıskanç kıldığı' anlamına da gelir" (Mauss, 1985: 215). Dolayısıyla ritüelci armağan vermenin kendisi, her türlü karşılıklı çıkar ve yararcı bilgiyi dışlamakla kalmamakta, aynı zamanda söz konusu ritüel, tüm kötülüklerin kaynağı olarak görülebilecek olan güç'ten feragat etmeyi başarmayı da amaçlamaktadır.

Armağan ekonomisine ek olarak üzerinde durulması gereken ilksel mübadele sistemlerinden bir diğeri de *kula sistemi*dir. Klasik *kula* sisteminin temeli de, tıpkı *potlach* sisteminde olduğu gibi, ticaret kavramı başta olmak üzere, ticari pazar anlayışına ilişkin her türlü düşünceyi reddetmeye dayalıdır. En yalın şekliyle tanımlamak gerekirse, "kula, Malenezya'daki Trobriand takımadaları boyunca karşımıza çıkan dev bir mübadele ritüeli sistemidir" (Batifoulier vd, 1992: 920). İlk olarak antropolog Malinowski tarafından tüm karmaşıklığı içinde gözlemlenmiş olan kula döngüsünde, anlamsal olarak birbirine zıt iki tür ekonomik eşya, sağlayacakları tüm yararlılık ölçüsünden arınmış olarak adadan adaya dolaşarak el değiştirmektedir. Malinowski'nin gözlemlediği şekliyle, söz konusu eşyalar, kabuklu deniz hayvanlarından yapılmış kolluk ve bileklikler, kuş omuriliğinden yapılmış kolyeler, birbirleriyle durmaksızın karşılaşmak suretiyle bu ticaretin soyluluğuna tanıklık eden karmaşık değiş tokuş ayinlerinin başlıca içeriğini oluştururlar. Bu değiş tokuş ayinlerinde asıl dik-

kati çeken şeyse, sözü edilen eşyanın anti-ekonomik niteliği, yani belli bir ticari pazarlığa konu olmamasıdır. Kula sistemini ticari eşdeğerler mübadelesinden ayıran başlıca özellik de budur. Bu anlamda, ticari bir pazarda, karşı karşıya gelen herkes, şayet önerilen karşılık (bedel, ücret) kendisini tatmin etmezse, mübadeleyi reddeder; halbuki kula'da böyle bir şey düşünülemez bile; çünkü burada söz konusu olan, bir arkadaştan gelen hediyenin asla geri çevrilemeyeceği, bunun açıkça hakaret sayılacağı inancıdır. Bu algılama biçiminin temelinde ise, alınan hediyeyle birlikte, hediyeye bir ruhun eşlik ettiği inancı vardır. Mauss, bu ruha Maori dilinde "hau" dendiğini hatırlatır. Buna göre, "*hau* aracılığıyla, verilmiş olan şey, o şeyi alan kişiye aktarılmıştır; bu, alan kişi tarafından kesinlikle bir *başkasına devredilemeyen şey*dir. Mauss'un yorumlamasıyla, kula sisteminde, gerçekte mal veya eşyanın kendisi değil, onun doğasına ya da özüne ait olan şey aktarılmaktadır" (Batifoulier vd, 1992: 924). Eşyanın mülkiyetini önceleyen ruhsallık rasyonelleştirmesi, Mauss'un yerlilerdeki sistemi koşulsuzca yüceltmesiyle sonuçlanacaktır: "Tlinglit'lerdeki başlıca mülkiyet" diye yazacaktır Mauss, "en dokunulmaz olan şey, insanların kıskançlığını uyandıran şey, totem armasının ve ismin dokunulmazlığı mülkiyetidir" (1985: 215). Mauss'un ruhsallık ya da kutsallık adını verdiği şey, armağan olarak sunulmuş olan nesnenin en dokunulmaz kılınmış parçasıdır. Totemler, etrafları kutsallık ve kahramanlık haleleriyle donatılmış isimler, nesnelere ait bu dokunulmaz alanın somut bazı yönleridir. Mauss'un bu düşüncesini Benjamin'in sanat yapıtının biricikliği hakkında formüle ettiği "aura" kavramıyla aynı doğrultuda okumak doğru değildir. Çünkü Mauss'un, Maori kabilesi üyelerinin belli bir kutsallık ve ruhsallık atfettiklerini düşündüğü eşya değiş tokuş etkinliğinde aslolan, tamamıyla teknik bir işlemden geçirilerek sınırsızca çoğaltılmış metanın sonsuza dek kendi doğasından yoksun bırakılınasına karşılık gelen bir hadise değildir; bu daha ziyade, "kullanımı temel bir önem arz eden bir değerin rastgele dağıtımında" (Batifoulier vd, 1992: 926) ortaya çıkan ya da *değer kazanan* ve alan kişiyi daha da *değerli kılan* nesnenin değiş tokuşa konu olan tarafları uzlaştırıcı ve bu uzlaşmayı pekiştirici etkisidir. Bu bakımdan, tıpkı Mauss'un "hau" sözcüğüyle kastettiği gibi, kula döngüsü içinde el değiştiren nesnelerin güçlü birer etki alanları vardır. Bu etkinin, Coquet'nin de belirttiği gibi, "sü-

rekli başkalaşımlar ve devinim içindeki objeler tarafından oluşturulmuş sayısız gücün dolayımından geçerek uzlaşma biçimlerini ortaya koymak" gibi bir özelliği de vardır (2008). Kula sisteminde, objelere tanınan bu güç ve etkileme alanı sayesinde, özellikle kabilede önemli bir yere sahip olan insan, kendi ismiyle bağıntılı olarak varlık alanını daha da genişletebilir. Çünkü kula sisteminde, mübadele eylemine taraf olan kişilerin isimlerinin önemliliği, dolaşıma soktukları nesnelerin önemliliği ile ilişkilidir. Mauss'un "verilen şeyin ruhu" şeklinde adlandırdığı şey de aslında aşağı yukarı budur. Armağan olarak verilen şeyde, onu verenin ruhsal etkileme gücüne eşlik eden bir denetim gücü göze çarpar daima; bu güç, kula dünyasının sınırlarını tamamıyla kontrol etmekle kalmaz, aynı zamanda verilen şeyin ruhu bu dünyayı uzamsal olarak daha da genişletir. Kula sistemi, bu açıdan kendi bütünlüğü içinde düşünüldüğünde, Coquet'nin de deyimiyle (2008) "bir tanıma yeteneği formudur (form of cognition); söz konusu form, bedenin dışına doğru genişleyen ve maddi belirtiler aracılığıyla zamanda ve mekânda yayılan bir formdur" Formun genişliği ve yaygınlığı, armağan veren ile onu alan arasında genişleyen toplumsal bir mutabakatın da sürekliliğini sağlar. Buradaki tanıma, ilişki içinde, değiş tokuş içinde birbirini tanımadır. Bu tanıma sürecinin layıkıyla gerçekleşmesi için, armağanı alan kişi, aldığı armağan karşılığında, mutlaka ona denk ya da ondan daha değerli başka bir armağan vermek zorundadır. Şayet söz konusu karşı armağan bir türlü gerçekleşmezse, sistemin işleyişinin doğası gereği, aldığını ya da aldığından daha fazlasını veremeyen kişi *lanetlenecektir*. Çünkü aldığını vermeyen, artıkdeğeri kendinde tutan kişi, kabile üyelerinin yaşamlarını sürdürmelerinin ve üretilen artıkdeğeri eşit biçimde paylaşmalarının önünde bencilce bir duvar ördüğü gibi, biriktirilen artığın getireceği güçten feragat etmeyi reddedişi yüzünden de lanetlenmeyi hak edecektir. Akay'ın da belirttiği gibi, sırf bu nedenle bile, kulayı diğer meta değiş tokuşu sistemlerinden ayıran ya da günümüz kapitalizminde geçerli olan şeyin tam zıddıyla temsil ettiği şey son derecede önemlidir: "Bugün modern kapitalistin yaptığı şey, 3 verip 5 almaktır. Artı değeri kendine çevirmek, artı ürünü kendine çevirmek. Burada [ise] tam tersi geçerli. Mümkün olduğu kadar artık elde etmemek" (1999: 38). İlksel toplulukların mal değiş tokuşuna ilişkin bu açıklamalar da göstermektedir ki, çağ-

daş kapitalizmin eşdeğerlilik ilkesine göre gerçekleştirilen mübadele biçimleri bencilliğin ve mal/bilgi mülkiyetinin oluşumuna aracılık etmeleri bakımından ilkine oranla hiçbir insancıl amaç ve derinlik taşımamaktadır. Dolayısıyla biriken artıkdeğerin toplumdaki düşmanlıkları ve çatışmaları körükleyen yapısı, adil bir bölüşümü ve mal-bilgi-anlam paylaşımının radikal bir özgürlük imgesini sunacak alternatif girişimlere zemin hazırlamaktadır. İşte, tarihsel olarak hacker güdüsünü ortaya çıkaran da, üretim-bölüşüm ilişkilerinin bencillik temelinde örgütlenmiş olan bu yapısı ve buna karşı gösterilen tepkidir. Aynı şekilde, Wark'ın da belirttiği gibi, "hacker sınıfının hediye ekonomisiyle yakın bir benzerliği vardır. Hacker, hack eyleminin kendisi aracılığıyla kısmen ama sadece kısmen niteliksel ve tekil bir öznellik yaratmak için çabalar. Hack eylemi hackera, hackerın doğaya dalmasının niteliksel, açık ve sanal boyutunu gösterir" (2008: 111). Aynı derinlikli felsefeden dolayıdır ki hacker figürünü, yaygın biçimde "kişisel bilgisayarların davetsiz misafirleri" (Taş, 2007: 329) şeklinde tanımlamayı salık veren anlayış oldukça yüzeysel bir anlayıştır. Çünkü hacker figürü, ne tarihsel kullanım açısından "1980'lerin ortalarından itibaren medya tarafından, virüs yazıcıları ve bilgi sistemlerinin davetsiz misafirlerine yönelik olarak kullanılmaya başlanması" (Taş, 2007: 329) olarak ne de sadece basit bir şifre kırıcı olarak tanımlanabilir. Aynı şekilde, hacker figürünün kendisi, genel olarak "virüs yazıcıları" ya da "yazılım korsanları" olarak kullanılan "craker" figürüyle de birbirine karıştırılmamalıdır. Hacker figürüne ilişkin geçerli ve tatmin edici bir tanım vermek gerekirse, Pekka Himanen'in yaptığı şu açıklamaya bağlı kalınabilir pekâlâ: "(...) 'hevesle programlayan' ve 'bilgisayar paylaşımının gerçekten etkili ve işe yarar bir şey olduğuna ve hacker'ların özgür yazılım yazıp, bilgi ve bilgisayar işlem kaynaklarına mümkün olan her yerde ulaşım sağlayarak uzmanlıklarını paylaşmalarının etik görevleri olduğuna inanan insanlar' " (2005: 9). Bu tanım, Himanen'in de belirttiği gibi, "60'ların başlarında MIT'teki (Massachusetts Teknoloji Enstitüsü) bir grup tutkulu programcı kendilerine hacker demeye başladıklarından beri, *hacker etiği* olmuştur" (2005: 9-10).

Bir diğer tatmin edici tanıma göre ise, hacker'lar, bilgi toplumu içinde "yıkıcı" bir etkinlik gösteren elektronik sivil itaatsizlik girişimini ve hümaniter protestonun en son şeklini temsil etmek-

tedirler. Nitekim kendilerini "hacktivist" olarak adlandıranların buluştuğu en büyük sitelerden birisi olan htts.//www.hacktivist.net'te şöyle tanıtmaktadırlar: "Bu siteyi *elektronik sivil itaatsizliğin 'Think Thank'i* olarak adlandırmayı tercih ediyoruz. Hacktivistler modern teknolojiyi insanları sömürenlere ve baskı altında tutanlara karşı kullanan insanlardır. Hacktivizm, hacking tekniklerini, işçilerini ve etkiledikleri insanları sömüren şirketlere karşı kullanan yeni bir aktivizm tipidir" (htts.//www.ufukcizgisi.org). Bu açıklama, sivil itaatsizliğin siber ortamdaki düşünce üreticilerin temel kaygısının bilgi toplumunun egemenlerinin bilgi yoluyla üzerlerinde denetim sağladıkları kitleleri sömürmeyi ve her tür yoksunluğu manipüle etmelerinin önüne geçmek amacıyla mücadele etmek olduğu anlaşılmaktadır. Kurulu düzenin dayattığı alışkanlıklara, kapitalist çalışma kültürünün gereklerine uymayan ve özel mülkiyet rejiminin yıkıcı etkileri ile toplumsal adalet duygusuna vurgu yapan hacker pratiğinin etik ve yaratıcı versiyonuna ilişkin daha genel bir tanım yapan McKenzie Wark'a göre ise, hacker'lar, "militarize edilmiş, askeri-endüstriyel sanayileri geliştirmekte kullanılan enformasyona, verilere yeni kanallar açarak, dünya halkları için kullanılabilir hale getirmeye çalışan problem çözücülerdir" (2008: 12). Bu sonuncu tanıma göre, hacker fikri, enformasyonu kendi mülkiyetlerinde tutarak toplumda denetim sağlayan egemen sınıfların çıkar alanlarına bir müdahaleyi ifade eder. Bu yönüyle, hacker'lar "yapmış oldukları sızma/lar ile verinin 'hız-ekonomi-politiği'ni sekteye uğratırlar" (Wark, 2008: 12). Hacker'ların network (şebeke) toplumu içinde alternatif bir bilgi ekonomisi ile egemen toplumsal sistemin dayattığından daha farklı bir duyuş, düşünüş ve yaşam biçimini temsil ettiğini savunanlara göre ise, hacker sınıfının kendisi "kurulu toplumsal dizgeye bir tür meydan okuma içerir. Çünkü hacker, çalışma zamanını kendi organize eden, kendi iş hedeflerini kendisi koyan ve toplumun iyiliği için ortak mülkiyet fikriyle çalışan emek gücünü temsil eden bir figürdür" (Taş, 2007: 331). Şu halde, hacker fikrinin temel felsefesi, zamanın ve egemen kapitalist çalışma sistemlerinin yoğun denetimi altında bulunan çalışanlara geniş bir özgürlük vaadinde bulunmasıdır. Bu felsefe, Max Weber'in *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* adlı ünlü yapıtında ideal ölçütlerini koyduğu asetik (çileci) öğretiyle de ciddi bir hesaplaşmayı temel alır. Çalışmanın ve durmaksızın üretici bir etkinlik

içinde bulunmanın kutsanması, bireyin kendi varlığını üretici bir pratikle tanımlamasını zorunlu kılarken, zamanı optimize etme ilkesine dayalı çalışma biçimi de onun tüm yaşamını "demir bir kafes" içinde tutmanın araçlarından birisidir. Dolayısıyla çalışma zamanını başlı başına varoluşun tanımlanması sürecine dönüştüren asetik öğretinin hayat görüşünün şekillendirdiği kapitalist modernleşmenin ruhsal açmazlarına yönelik önemli eleştiriler yönelten hacktivizm fikri, her şeyden önce, endüstriyel kapitalizm döneminde zaman kullanımını "eğlence" ve "oyun"la ilişkilendirerek bireyi özgürleştirici bir sürece dönüştürmeyi amaçlamak gibi önemli bir erdeme sahiptir. Bu anlamda "hacker'lar vakitlerini geniş bir serbestlik ve esneklik içinde organize edebilmekte, iş hayatı ve özel yaşamın karmaşık biçimde iç içe geçtiği bir kullanımı savunmaktadır" (Taş, 2007: 331). Modernizmin kendisini bireyi disiplin altına alma ve kontrol etme sürecinin meşruiyet kazanmış başat formu olarak tanımlayan Foucault gibi post-Marksist düşünürlerin, aynı zamanda, söz konusu disipline edici pratikleri "iktidarın bireyselleştirme teknikleri" (Foucault, 2000: 149) arasında saymaları bu açıdan oldukça manidardır. Disiplini sadece çalışanların bedenlerine değil, boş zamanlarına ve tüm gündelik pratikleri içine nakşeden fordist çalışma anlayışının iflas etmesiyle birlikte kurtarıcı bir çözüm olarak ortaya atılan postfordist çalışma kültürünün kendisi de, bireyin özgürleştirilmesini sağlayamamış, aksine, çalışanın emeğiyle birlikte bireysel varlığını ve kendisini şirketin çıkarlarına adamasını da satın almak suretiyle onu köleleştirmiştir. Çalışma-merkezli kültürün içerdiği tüm bu olumsuzluklar, hacker etiği ve kültürüne teorik/pratik meşruiyet zemini sağlayan hayati gerekçeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü bu gerekçeler, hacker'ları "klasik mesai anlayışına karşı çıkmaya ve 'özgür zaman'ın önemini vurgulamaya" götüren gerekçelerle aynıdır (Taş, 2007: 331-332). İkinci olarak, hacker'ların, kapitalizmin bilgi mülkiyeti fetişizmi eleştirileri, *para etiği*ni her türlü üretici ve yaratıcı düşünsel etkinliği kıymetli bir yatırım aracı olarak gören anlayışa karşı da esaslı bir tepkiyi açığa vurmaktadır. Hacker etiğine göre, bilgi herkesindir, herkesin bilgiye ulaşma ve bilgiyi kullanma hakkı vardır ve bu hak "tekno-sosyal sorumluluk" ilkesinin de temelini oluşturur. Özgür yazılım yazıp bu yazılımları herkesin özgürce kullanımına sunmak, enformatik sistemlerin dolaşıma soktuğu fikir ürünlerini açık bir kaynak

düşüncesiyle kamulaştırmak hacker etiğinin temelini oluşturur. Dolayısıyla, sadece teorik düzlemde değil, pratik olarak da geçerli bir hacker tanımlaması, öncelikle bazı yaygın ve önyargılı çağrışımlarından arındırılmak zorundadır. Bu bağlamda, Simon Laurent'in de belirttiği gibi, "hacker'lar çoğunlukla zannedildiği gibi, suçlu kimseler değildirler. Eğer bugün onlardan bazıları iyi ve yararlı kimseler olarak anılıyorlarsa, bu, hacker'ların pek çoğunun, şirketlerin ya da hükümetlerin veri tabanlarını çökerten ağ korsanları, enformasyon otoyollarının haydutları ya da siber âlem teröristleri olmadıklarını gösterir" (2005: 9-10). Dahası, bu bakış açısından, hacker'lar, özgürlükçü ve çoğulcu toplumların gelişimi için yenilikçi ve yaratıcı düşüncelerin havarileri olarak bile görülebilirler. Nitekim hackerları günümüzde bunca ünlü kılan şey, modern toplumu dönüştürmüş ve bundan sonra da dönüştürecek olan yeniliklerin kaynağını oluşturmalarıdır: kişisel bilgisayarlar, video oyunları, internet ve sanal ağlar (Wi-Fi sözgelimi), Unix ve Linux platformları, vb bu dönüşümün başlıca teknolojik araçlarıdır (Laurent, 2005: 12). Çağdaş bilgi teknolojilerinin toplumsal sorumluluk bilinci yüksek ideal bir tipi olarak "hacker", bilgi sistemlerinin toplumlarda nasıl işlediğini bilmek isteyen kişidir; üstelik o sadece bunu bilmekle de kalmayıp, bilgi yoluyla toplumsal sistemde kurulan güç dengeleri üzerine kafa yormayı da etik görevi sayan bir tutum içindedir. İdeal bir hacker, teknolojik belirlenimcilik görüşüne karşı çıktığı gibi, bir bütün olarak teknolojinin mantığını kavramasını sağlayacak felsefi bir duyuşu da ilke edinir kendisine. Ona göre, tekniğin sorunsallaştırılması, aynı zamanda bilgi toplumunun inşa etmeye çalıştığı egemen ilişki tarzlarının sorunsallaştırılmasıdır. Bu nedenle, Laurent'in belirttiği gibi, "hack'leme olayının kendisi de bir hacker için nadiren saf bir keşiftir, daha ziyade, ciddi bir sorunun çözümüne uygulanan, bilgi ve deneyim ağının beslediği bir sistemin incelikli kavranışına dayanan yaratıcı bir niyetin sonucudur" (2005: 14-16). Ama acaba hacker sözcüğüyle ifade edilen hacker figürü ve hacktivizm sadece bu genel tanımlamalar ve açıklamalarla sınırlanabilir mi? Bu soruya anlamlı bir yanıt verebilmek için, hacker güdüsünü ve bu güdünün biçimlendirdiği hareketi daha yakından tanımamızı sağlayacak önemli bir "öncü" figürden ve gelenekten daha söz etmekte yarar var.

Hacker Figürünün Bir Öncüsü: *X Kuşağı?*

Köken olarak matematikte bilinmeyen bir değeri simgeleyen "X" değişkeninden ve biyolojide "kayıp kromozom" anlamına gelen "X kromozomu"ndan hareketle tanımlanmaya çalışılan "Generation X", özünde yitik, bilinmeyen bir kuşak olarak adlandırılan 80 kuşağı gençliğini ifade eder. Bu kuşağın temsilcileri genellikle 60'lı ve 70'li yıllar arasında doğmuş gençler olup, önceki kuşakların geleneksel düşünüş, algılama, davranış ve kişilik özelliklerine sahip olmayan; zamana, çalışma yaşamına, işe, eğlenceye, eğitime, özgürlüğe; kısaca hayata karşı farklı bir bakış açısına ve değerlendirmeye sahip kişilerdir. X kuşağını önemli bir ara kuşak olarak tanımlayan, radikal değerlerin savunucusu olarak gören kimilerine göre, bu kuşak, "çeşitli ekonomik krizler ve sosyal sancılar döneminde doğdukları için 'kayıp kuşak' olarak anılmaktadır" (Tuna, 2002). X kuşağının "kayıp bir kuşak" olarak nitelendirilmesinin bir başka nedeni, çalışan ana babaları tarafından sürekli ihmal edilen ve bu yüzden yoğun bir ihmal edilmişlik duygusuyla yetişmiş kişiler olmalarıdır. Rodoplu'nun (2009) da deyimiyle, X kuşağı üyeleri genellikle "ebeveynleri çalıştığı için eve geldiklerinde kapıyı kendileri açmak zorunda kalan, çoğu onların ayrılışlarına daha küçük yaşlarda tanıklık eden, kendilerine güvenmeyi çok erken yaşta öğrenen" kimselerdir. Genel olarak özgüven duyguları gelişmiş, hiçbir bağlayıcı değer yargısına sahip olmayan, hiçbir kuruma, çevreye, kişiye ya da fikre sıkı sıkıya bağlanıp kalmayan, sahiplenme ve mülkiyet duyguları olmadığı için hiçbir şeye sahip olma hakkını kendilerinde görmeyen, şimdiki an'a odaklı hazcı bir yaşam süren, özgürlüklerine düşkün, ne istemediklerini çok iyi bilen ancak ne istediklerini tam olarak bilemeyen, kimliklerini sıkı sıkıya yeni teknolojileri kullanma becerileri ve tüketim pratikleriyle tanımlayan bu kuşakla ilgili olarak ilk adlandırmayı Kanadalı araştırmacı Douglas Coupland yapmıştır. Coupland'ın, kısaca " '70 yaşında gömülmeyi bekleyerek 30 yaşında ölmeyi reddeden gençler kuşağı' olarak tanımladığı bu gençler yapacakları işlerden birine bağlanmayı reddetmektedirler çünkü içlerinden hiçbiri 'yeterince istikrarlı' değildir ve hiçbir iş adanmayı hak etmez. Geçici bir 'Mcjob' türü işten diğerine geçerek, kendilerine genellikle gruplarının favori etkinliklerini yapmak için geniş bir zaman ayırarak, serbest kalmayı tercih ederler" (Gorz, 2001: 88). McDonald'da çalışmak türünden esnek, süreksiz, işe uzun süreli bağlanmayı gerektirme-

yen ve küçük zamanlı çalışma biçimleri için kullanılan Mcjob türü iş kültürünü benimsemiş olan bu kuşak, yukarıda altını çizmeye çalıştığımız kişiyi disipline edici katı kapitalist çalışma biçiminin tam zıddı olan bir tavrı simgelemektedir. Bu kuşak için iş her şey demek değildir ve asla varlığı tanımlayıcı bir toplumsal etkinliğe dönüştürülemez, sadece ihtiyaç duyulduğunda çalışma olasılığını ifade eden böyle bir çalışma etiğinde, kişinin özel hobi ve alışkanlıklarının sahip olduğu öncelik her şeyin üzerinde bir değer taşır. Gorz'un da belirttiği gibi, "bu kuşağın üyelerinin, çalıştıkları örgütün amaçlarından daha önemli olan kişisel projeleri vardır; çalışma etiğinden daha ziyade, etik değer ya da toplumsal yararlılık kaygısıyla motive olurlar" (2001: 88). Bu bağlamda, özgürlüğü ve toplumsal yararlılığı (fedakârlığı da denebilir) yaşamının temel ahlaki ilkesi haline getirmiş bir X kuşağı üyesi için, haftanın bir günü toplumsal rehabilitasyon merkezlerinde eğitilen spastik çocukların gönüllü bakımına ayırması, ruhsal doygunluk arayışı için amaçlanabilecek en erdemli girişimlerden birisidir. Oysa günümüzde pek çok bireye –çalışarak değilse bile– pazar günlerini büyük mağazaların önünde alışveriş yaparak geçirmeyi tercih etmeleri kapitalist tüketim kültürünün sözde onlara tanıdığı yanılsamalı bir özgürlük duygusu sunabilmektedir. Ve her iki özgürlük türü arasında yaşamın bireysel ruhu hangi besleyici ve üretici gücün gerçekten motive ettiğine ilişkin çok ciddi bir anlamsal fark vardır. Üstelik sadece bir anlığına da olsa sistemin işleyişi dışına çıkarak özgürce var olabilme olanağını yakalamış bir birey olmak bile büyük bir nimettir. Bu ve benzeri nedenlerden dolayı, X kuşağının hacker figürünün doğuşuna yaptığı katkı büyüktür. Kendi özerkliklerine büyük önem veren bu kuşağın "zamanlarının örgütlenmesi açısından en geniş özgürlüğe sahip olmayı para ve entelektüelliğin ardından üç önemli öncelikten biri olarak sıralamaları" ve "çalışma ile –resim, müzik, vs kişisel bir hobi, eğlence etkinlikleri ve ailelerine ayırdıkları zaman gibi– diğer ilgi alanları arasında daha iyi bir dengenin sağlanmasını dilemeleri" (Gorz, 2001: 89), hacker figürünün de açıkça sahiplendiği bir idealdir. Aynı şekilde, bu kuşağın üyelerinin eğitildikleri konularda uzmanlaşarak uzmanlıklarını geniş bir pazar ekonomisi içinde satışa çıkarmayı reddetmeleri ve Gorz'un deyimiyle, "diplomalarını ekonomide rol almaya yarayan bir araç olarak değil, kişisel yaşamdaki özlemlerinin hizmetinde bir araç olarak görmeleri" de (2001: 89) yine bu ideali tamamlayan önemli erdemlerden birisidir.

Hacker Kültürünün Öncüsü Bir Gelenek: Bir Gelecek Projesi Olarak "Cyberpunk"

Hacktivizmi, genel olarak, hacker tekniklerinin siyasal aktivizmle birleşmesi olarak tanımladığımızda, hacker idealleri bağlamında bizatihi teknolojinin kendisini her tür toplumsal ve siyasal mücadelenin hizmetinde bir araç olarak kavrıyoruz demektir. Bu kavrayış biçimi ise, bizi kaçınılmaz olarak enformasyon toplumu içinde verilecek mücadelenin elektronik/sanal ortamın sunduğu olanaklara götürecektir. Çünkü büyük ölçüde günümüz hükümetlerinin ve çokuluslu şirketlerin "sinir sistemi ağını" ifade eden bilgi iletişim teknolojileri, artık girişilecek her tür ortak direniş ve mücadele anlatısının dilini teknik araçsallığın diline dönüştürmüş durumdadır. Tam da bu noktada, bir gelecek projesi olarak tasarlanmış olan "cyberpunk" gelenek, bize böylesi bir mücadele için gerekli olan yetkin aracı sunabilir. En yalın biçimiyle Bruce Starling tarafından yapılan cyberpunk tanımlaması şöyledir: "Teknik evrenle örgütlenmiş muhalefetin dünyası arasında kutsal olmayan ittifak" (Turhanlı, 2004: 80). Kavram olarak ilk kez bir bilimkurgu yazarı olan William Gibson'ın bir romanında (*Neuromancer*) kullandığı cyberpunk deyimi, daha sonraları yaygınlaşarak popüler kültür alanına ve gündelik yaşamın diline yerleşmiştir. Cyberpunk, enformasyon toplumunda bilimin ve teknoloji bilgisinin tekelini elinde tutan siyasal ve ekonomik güç merkezlerine karşı verilecek savaşımın ve mücadele anlatısının kilit kavramlarından birisidir. Bir tek cümleyle özetlemek gerekirse, Gibson'ın kavrama yüklediği anlamı şöyle ifade etmek mümkündür: "Eğer bilim, insanın doğal ve toplumsal dünyalarla ilişkilerini çok katı, donmuş kurallarla belirleyerek onu tuzağa düşürüyorsa, bu ilişkileri altüst etmenin, 'gerçeklik stüdyosunda fırtına koparmanın' zamanı çoktan gelmiştir. Daha özlü bir anlatımla, dünyayı kötülükle kabullenmekteyiz ve Cyberpunk, *virtual reality* aracılığıyla bu kötülüğü tedavi etmeyi, gözlerimizin önündeki perdeyi kaldırmayı amaçlamaktadır" (Turhanlı, 2004: 81-82). Yine ilk kez, hacker figürünün bir edebiyat yapıtına konu olduğu yer de Gibson'ın 1984 yılında yayımlanan *Neuromancer* isimli yapıtıdır. Çağdaş kahraman, burada bir hacker'dır; düşünce ve eylemleriyle toplumsal yararlılık ilkesi ve fedakârlık güdüsüyle hareket eden çağcıl bir bilgedir. İlk çağların şifa ve "bedava bilgi dağıtıcıları"

olan kâhin ve şamanları neyse, tekno-kültür çağının irfan dağıtıcısı hacker'ları da odur. Hacker bakış açısından, nasıl ki hava hiç kimseye ait değilse, insanlığın kolektif deneyiminin doğal bir mirası olan bilgi ve beceri birikimi de kimseye ait olmamalıdır. Nitekim, Gibson'ın yapıtında yarattığı hacker figürünü güdüleyen temel düşünce de budur. Gibson'ın kitabında "sefil sokakları arşınlayan dedektiflerin yerini 'siber uzay'da dolaşan 'kovboylar' ya da 'hacker'lar almıştır. Bu yeni kahramanlar, veri bankalarına gizlice sızarak bilgiyi varlıklıların ve iktidar seçkinlerinin tekelinden kurtararak kamulaştırmak, sıradan insanlara açmak isteyen kişilerdir. Bu anlamda onlar, elektronik Robin Hood'lardır" (Turhanlı, 2004: 84). Öte yandan, Gibson'ın kullandığı anlamda "Neuromancer" deyiminin, yukarıda belirttiğimiz yeni bilgi teknolojilerinin artık günümüz hükümetleri ve şirketlerinin sinir sistemi ağını simgelemesine benzer biçimde içeriklendirilmesi de ayrıca dikkat çekicidir. Gibson, yerinde bir kelime oyunuyla, gerçekte "ölülerle haberleşen büyücü" anlamına gelen "necro" öntakısının yerine "sinir sistemi ağı" anlamına gelen "neuro" öntakısını eklemek suretiyle yapıtının verdiği mesajı tekno-kültürel bir alana kaydırmış olur. Ayrıca yapıtına *Neuromancer* ismini vermekle, gerek "sanal mekân" gerek "sanal gerçeklik" kavramlarını ilk kez tüm çıplaklığıyla bir bilimkurgu yapıtında kullanan kişi olmuştur. Turhanlı'nın da deyimiyle, "buna göre, Neuromancer elektronik ve teknik araçları kullanarak hücresel (neural) hayaletleri hayata geri getirmeye çalışan bir fütürist şaman"ı simgelemektedir (2004: 85). Gibson'ın yapıtı, tüm bunların dışında, geleceğin şehir yaşantısının çürümüşlüğünü, dünyanın güvenliksiz bir yer haline gelişiyle birlikte insanlar arasındaki güven ilişkilerinin tükenişini, gelecek yaşama ilişkin karanlık ve karamsar düşüncelerin pençesinde kıvranan insanlığın halüsinatif yaşamını da kıyametsi bir vizyon içinden betimlemeye çalışır. Yapıt, tüm bu felaketlerin baş sorumlusu olarak kapitalizmin azami kâr ve kazanç hırsının dayattığı bencilliği ve ahlaki çürümüşlüğü, modern iş yaşamının acımasız rekabet koşullarının dolaysız bir sonucu olan doğaya ve insana yabancılaşmayı ve nesneler dünyasının kölesi haline getirilmiş "modern" insan duyarlığının kendi kendini yok eden aymazlığını gösterir.

Hacker Güdüsünün Ekonomi Politik Temelleri

Hacker etiğinin ve hacktivist hareketin ortaya çıkışında etkili olan başlıca olgular, kapitalist çalışma ideolojisinin belli yönlerinden gelir: çalışma yaşamının kalıplarının çalışma dışı boş zaman içine de sızarak tekrarlanması, bildik bir deyimle "pazarın cumalaştırılması", bilginin fetişleştirilmesi ve tüm bu gelişmelere bağlı olarak önem kazanan Protestan çalışma ve *para etiği*, vb... Hacker'ların bu fetişleştirilmiş değerlere karşı önerdikleri ise, zamanın ve çalışma hayatının optimize edilmesi yerine esnek hale getirilerek özgürleştirilmesi ve tembellik hakkının genel bir savunusunu yapmakla bilginin ticarileşmesine karşı açık kaynak ve özgür yazılım modellerinin benimsenerek, dayanışmacı ve kolektif bir çalışmaya övgüler düzmekten ibarettir. Genel hacker idealleri olarak da adlandırılan tüm bu girişimlere yakından göz atmak, bize hacker güdüsünün ekonomi politik kökenleri hakkında anlamlı ipuçları verecektir.

İlkin hacker'ların en önemli ideallerinden olan kapitalizmin para etiğinin ve çalışma kültürünün dışında yeni bir çalışma kültürü ve etiği oluşturma fikri, dayanaklarını kapitalizmin Protestan çalışma ahlakını yücelten görüşlerin eleştirisinde bulur. Bu eleştirilerin başlı başına hayati önemde bir alternatif hacker paradigmasının inşa edilmesine yaptığı katkı, söz konusu çalışma ahlakının bireylerin tinsel ve maddi yaşamlarını yöneten kutsal bir ilkeye dönüştürülmüş olmasıdır. En yalın biçimiyle, Protestan ahlakının özü, Protestan vaiz Richard Baxter tarafından şöyle tanımlanmıştır: "Tanrı, varlığımızın ve etkinliğimizin sürmesine, hareket adına göz yumar; çalışmak, gücün hem ahlaki hem de doğal gayesidir (...) Tanrı, insanları sadece tefekküre dalmış ve ibadet eder görmekten memnun olmaz; işlerini yapmalarını ister" (Aktaran Himanen, 2005: 25-26). Tanrı'nın sevgili kulu olmak, çalışmaya, ürettiğini yatırıma dönüştürmeye, yeni iş alanları yaratmaya bağlıdır. Sadece dua etmek, dinsel vecibelerini eksiksizce yerine getirmek, iyi bir mümin olmak, bireysel varlığa ilişkin bir erdem ölçüsü oluşturmaz; kişi, toplumda üretim ilişkilerinin bir parçası olarak kendini üretirken, aynı zamanda üretici çalışmayı bireysel varlığının biricik amacı haline getirmek zorundadır. Çalışmanın kendisinin çalışmaktan başka bir amacı olmadığını vaaz eden bu asetik (çileci) öğretinin temel önermelerinden birisi de şudur: "Çalışma kendi içinde mutlak amaçmış gibi görünmelidir; çalışan, üzerine

düşeni en iyi şekilde yapmalı ve çalışmak, yapılması gerektiği için yapılması gereken bir vazife olarak kabul edilmelidir" (Himanen, 2005: 26). Weber'in tüm ayrıntısıyla formüle ederek sonradan toplum bilimsel bir kuram haline getirdiği bu öğretinin Hıristiyanlık tarihi içerisindeki uzantıları altıncı yüzyıla kadar gitmektedir. Bu yüzyılda, özellikle bazı Hıristiyan tarikatlarına bağlı rahiplerin yaşamına yön veren başat ideoloji, modern çağla birlikte, sonradan aynı öğreti içinde Benjamin Franklin gibi "amaçlı insan" figürlerinin belirişine zemin hazırlayan tarihsel koşulları da haber verecektir. Bu bağlamda, "VI. yüzyılda, tüm keşişlerin kendilerine verilen işi ödev olarak görmelerini talep eden ve isteksizce çalışan din kardeşlerini, 'aylaklık, ruhun düşmanıdır' diyerek uyaran Benedictus manastır hükmü" (Himanen, 2005: 26) oldukça önemlidir. Aynı dini hükmün kapitalizmin ruhunun özünü oluşturan kişisel gelişim öğretisine yaptığı katkı ise tartışmasızdır. Franklin'in kişisel gelişim öğretisinin edebiyat alanındaki yetkin bir örneğini sunan Özyaşamöyküsü (1790), tıpkı Protestan etiğinin vaaz ettiği doğrultuda, adeta bireyin gündelik yaşamının optimum düzeyde programlanmasının İncil'i gibidir. Bizzat Franklin'in kendi özel yaşama tarzının örnek teşkil ettiği biçimiyle, kişisel gelişim öğretisi içinde cisimleşmiş kimi ilkeler, günümüzde de Franklin'in şu tür özdeyişlerinden esinlenmektedir: "Erken kalkan çok yol alır; sağlık, para ve bilgelik kazanır", "Acı yoksa kazanım da yok", "Vakit nakittir", vs... (Botton, 2008: 68). Protestan etiğinin eğitim alanındaki dolaysız yansımaları da, karşılığını yine "kişisel gelişim" mitinde bulur. Kişisel gelişim, bilgi toplumunda hızla eskidiği varsayılan bilgi ve becerilere karşılık, özprogramlama ya da uzmanlıkları durmaksızın yeniden programlama iddiasına dayanır. Tıpkı Protestan çalışma ahlakında olduğu gibi, kişisel gelişim mitinde de, kişinin kendi zamanını optimum düzeyde planlamasını öneren benzer kurallar ve alışkanlıklar söz konusudur. Himanen, bu kuralları "kişisel gelişimin yedi alışkanlığı" başlığı altında toplar. Yazara göre, kişisel gelişim rehberlerinde göze çarpan erdemler, Protestan ahlakının bize salık verdikleriyle hemen hemen aynıdır: "Bu yöntemlerin ortak başlangıç noktaları *belirleyicilik* ya da *hedef tayin etmek*tir. Bireylere iyi tanımlanmış bir hedef belirlemeleri ve sonra da bütün enerjilerini bu hedefe ulaşmaya harcamaları öğretilir" (Himanen, 2005: 113). Hedef belirleme alışkanlığı, aslında yine manastır yaşamına özgü bir ilkedir. Zira bu alışkanlığa ma-

nastır yaşamında "Tanrı'yı yâd etmek" denilmektedir (Himanen, 2005: 114). Şu halde bu alışkanlık, kişisel gelişim mitini, ortaçağ Manastır vizyonuyla birleştiren benzerliklerden biridir. Yani kişisel gelişim, "kişiye, her sabah hedefi kendisine tekrar etmesini öğütleyerek dini olmayan bir dua biçimi önerir" (Himanen, 2005: 114). Modern çağda kişinin kendi hedeflerini anımsaması, aynı zamanda hedefe ulaşmasına yardımcı olacak erdemleri anımsamasıdır. Kişisel gelişimin kişiye salık verdiği ikinci alışkanlık, zamanın öncelikle "şimdiki zaman" olduğudur. Buna göre, kişisel gelişim için bireylere sorulması gereken asıl soru şudur: "Şu anda yaptığınız şey, sizi Hedef'e yaklaştırıyor mu? Eğer yaklaştırmıyorsa, yapmayın. Yaklaştıracak başka bir şey yapın" (Himanen, 2005: 115). Kişisel gelişim öğretisinin bu ikinci ilkesine göre, hedefe kilitlenmek, her şeyden önce şimdiki an'a kilitlenmek ve içinde bulunulan zaman dilimini optimize edecek icraatlarda bulunmaktır. Kişisel eylemlerin yüce bir amaca hizmet etmesi; işte asıl üzerinde durulması gereken şey budur ve fuzuli/amaçsız bir zaman tüketimi, aynı zamanda üretici faaliyetlere yönelik yararlı enerjinin de tüketimi anlamına gelmektedir. Bu ilke, ortaçağ Manastır yaşamında keşişlere öğütlenen "kalbini dinle" düsturuyla hemen hemen aynıdır. Kişisel gelişim öğretisinde kişiyi hedefe yaklaştıran diğer kişisel gelişim erdemleri olan "esneklik" ve "istikrar"a gelince... Kendi özel yaşamı da bizatihi bir kişisel gelişim abidesi olan Anthony Robbins, bu bağlamda, hedefin "görkemli bir saplantıya dönüşmesi" gerektiğinden söz etmekte ve kişinin hedefe yaklaşmasında kullandığı araçların onu esnek kılması zorunluluğunun altını çizmektedir. Bu esnekliğin istikrarlı bir şekilde sürdürülmesi, başarının temel anahtarıdır. Ayrıca yine Robbins'e göre, "demokratik ve kapitalist toplumlarda yaşadığımız sürece başarılı olmamamız için hiçbir neden yoktur, ne de olsa sistem 'hepimize hayallerimizin peşinden gitme fırsatını' sunmaktadır" (Aktaran Botton, 2008: 70). Kişisel gelişim öğretisinin Benjamin Franklin'den sonraki ikinci önemli gurusu olan Robbins, 1991 yılında yayımladığı *İçinizdeki Devi Uyandırın* isimli şöhretli kitabında, bireysel iradeye yaptığı aşırı vurguyla, kişiyi gündelik yaşamında miskinlikten kurtaracak, imkânlarının özgürlüğünü sınırlayan gerçekliğine aldırmaksızın sürekli yeni atılımlara yönlendirecek ilkelerin basit bir dökümünü yapmaktadır. Robbins'e göre: "Şu anda o kararı hemen verebilirsiniz... Yeniden okula gidebilir, dans ya da şan

eğitimi alabilir, yatırımlarınızı yeniden şekillendirebilir, hatta bir helikopter kullanmayı bile öğrenebilirsiniz... Karar sizin, isteyip de yapamayacağınız şey yoktur" (Aktaran Botton, 2008: 68). Robbins'in iyimserlik yüklü önerilerinin, kişiyi koyduğu hedeflerden uzaklaştıran her tür negatif histen arındırmaya hizmet eden önemli bir işlevi vardır ve bu sonuncusu, yani her "tür negatif histen arınma" buyruğu, kişisel gelişim öğretisinin de dördüncü önemli erdemidir aynı zamanda. Buna göre, sözgelimi "bir şeyin yitirilmesinden veya bir hatadan dolayı kederlenmek, o şeyleri geri getirmez ve hatayı da tersine çevirmez. Kişisel gelişim, negatif hisleri, sadece hedefe ulaşmayı geciktiren bir enerji kaybı olarak görür" (Himanen, 2005: 116). Buna karşılık, kişisel gelişim istikrarı güçlendiren pozitif düşüncenin aşırı yüklü bir biçimini önerir. Hatta zamanla negatif hisleri pozitife çevirmenin farklı yollarını öneren yeni bir lügatin ortaya çıktığından bile söz edilebilir. Söz konusu lügatin en sık telaffuz edilen örnekleri arasında şu tür cümleler dikkati çeker: "Kendimi keyifsiz hissediyorum" yerine "kendimi hareket öncesi durgun hissediyorum" ya da "sinirlendim" yerine, "uyarıldım", vs... (Himanen, 2005: 116). Kişisel gelişim öğretisinin salık verdiği beşinci erdem "çalışkanlık"tır. Himanen'in de deyimiyle, "Kişisel gelişimde çalışmak, kendi içinde bir hedefmiş gibi görünecek kadar idealleştirilmiştir" (2005: 117). Aynı şekilde, tembelliğe karşı çıkmanın önemli bir dinsel buyruğa dönüştürüldüğü ortaçağ Manastır öğretileri de bize aynı şeyi söylemekte, tembelliğin kişinin mahvoluşuna neden olabilecek yedi ölümcül günahtan biri olarak mahkûm edildiği bir inanış örneği sunmaktadır. Bu ve benzeri karşılaştırmalar, pekâlâ modern yaşama biçimimize damgasını vuran kişisel gelişim öğretisinin kendisini "pozitif bir din" olarak görmemize neden olabilir. Ancak şu farkla ki: Ortaçağ yaşamının din ve Tanrı algılamasının modern yaşamdakiyle, en azından her iki uygarlığın sahip olduğu farklı bilgi birikimi ve tarihsel koşullar açısından hiçbir ilişkisi bulunmamaktadır, dolayısıyla günümüzde algılandığı ve yaşandığı şekliyle söz konusu "pozitif dinsellik"i ortaçağın görece masum koşullarından ayrı tutmak ve daha fazla önemsemek gerekir. Kişisel gelişim öğretisinin altıncı erdemi, belirlenen hedefin gerçekleştirilmesinin, mutlak biçimde maddi bir getiriyle, yani "para"yla ilişkilendirilmesidir. Buna göre, maddi bir nakde dönüştürülemeyecek hiçbir edinilmiş insani beceri ya da hedef yoktur ya da olma-

malıdır. Kişinin kendi zamanını örgütleyişi de bu açıdan, maddi kazanç güdüsünün denetimi altındadır. Ünlü deyimle söylersek, her koşulda "vakit nakittir". Kişisel gelişim öğretisinin yedinci ve sonuncu erdemi, kişiyi hedefe götürecek hiçbir aracın asla rastlantıya ya da şansa bırakılmamasını öğütler. Çünkü gerçekleştirilmesinde şansın ya da rastlantı faktörünün rol oynadığı hiçbir hedefin sorumluluğu bilinçli olarak üstlenilemez. Dolayısıyla kişisel gelişimin bu yedinci erdemini şöyle formüle etmek de mümkündür: "Neticenin sorumluluğunu üstlenme" kabiliyeti (Himanen, 2005: 118).

Sadece eğitim alanında değil, yaşamın pek çok alanında kapitalizmin çalışma-merkezli yaşamının ve bu yaşam biçimi içinde oluşan özdisiplin anlayışının dinsel buyruk düzeyine çıkarılarak idealleştirilmesinin ya da Protestan dininin çalışmayı yücelten hükümleriyle kol kola ilerleyişinin ifade ettiği anlamın sonraki yüzyıllarda da pek değişmediği görülecektir. Her ne kadar, çalışmanın kendisine yapılan yüceltimci vurgular belli bir somut dinin ilkeleriyle ilişkilendirilmese de, yürürlükte olan çalışma etiğinin kendisini dinsel bağlardan büsbütün kopardığı söylenemez. Botton'un da belirttiği gibi, "On dokuzuncu yüzyıl boyunca özellikle Amerika'da (...) Protestan mezhepleri Tanrı'nın, kullarından, hem dünyevi hem ruhsal açıdan başarılı bir yaşam sürmelerini istediğini söylüyordu; bu dünyada edinilen servet, kişinin öbür dünyada da bir serveti hak ettiğinin göstergesiydi" (2008: 98). Tanrı'nın inayetini yanına almayan hiçbir girişimin ruhun kurtuluşuna yardım edemeyeceği fikri, dünyevi servet arayışının meşruiyeti içinde destek görürken, başarının kendisi de sadece "görünür", "dünyevi" ve "maddi" bir birikimle eşdeğer tutuluyordu. Bu bakış açısını destekleyen kimi tanıklıkların varlığı da tutulan yolun şaşmaz doğruluğu konusunda somut ipuçları sunmaktaydı. Hatta "zaman içinde zenginliğe olan bakış öyle bir değişti ki John D. Rockefeller Tanrı'nın yardımıyla zengin olduğunu söyleme zemini buldu. Massachusetts Başpiskoposu William Lawrence, 1892'de, 'Uzun vadede zenginlik, ahlaklı adamın ödülüdür; yoz bir kişinin refaha ulaştığı çok nadir görülmüştür. Tanrı inancı, zenginlikle işbirliği içindedir' diye yazıyordu" (Botton, 2008: 99). Kuşkusuz Lawrence'ın sözünü ettiği ahlak, asıl kalıcı zenginlik ve servetin ruhun uhrevi kurtuluş ve huzurunun yalnızca çalışmayla –Tanrı'ya ödenecek bir tür rüşvet olarak– güvence altına alınabile-

ceğini salık veren Protestan ahlakından başka bir şey değildi. Aynı ahlaki düsturun, yirminci yüzyılla birlikte sadece çalışma yaşamını değil, total düzeyde bireylerin tüm yaşam biçimlerini kuşatması altına aldığı görülecektir. Himanen'e kulak verecek olursak, bu düstur gündelik modern yaşamda sarf ettiğimiz pek çok sıradan söylemde bile kendini belli etmektedir. Buna göre; " 'İşimi iyi yapmak istiyorum' gibi sıradan laflar veya emeklilik partilerinde, işverenlerin bir kişinin 'her zaman nasıl çalışkan/sorumluluk sahibi/güvenilir/sadık bir çalışan' olduğu hakkında verdiği kısa söylevler, işin tabiatına hiçbir şekilde değinmemesi bakımından, Protestan etiğinin mirasıdır (...) Keza, dişini sıkıp çalışmak, sorumluluk bilinciyle ağırlaşmış bir tavır ve çoğu insanın hastalık yüzünden işe gidemediğinde hissettiği vicdan azabı da bu belirtiler arasındadır" (Himanen, 2005: 29). Burada hiç şüphesiz, Kafka'nın *Dönüşüm* adlı uzun hikâyesinin aynı talihsizliğin kurbanı olmuş kahramanı da anımsanabilir. Gregor Samsa, bir sabah belirsiz bir nedenden dolayı işe gitmez ve o andan sonra, içinde yaşadığı ev ve orada yaşayan ahalinin tutum ve davranışları onun için sonu gelmez bir işkencehaneye dönüşür. İşe gitmemek, en basit rutin aile yükümlülüklerinden birini yerine getirmemek anlamında, aile üyeleri tarafından dışlanmasının ve bir böcek muamelesi görmesinin yakıcı gerçekliğini açığa vurur. Bu konuda edebiyat dünyasından verilebilecek bir diğer örnek de, ünlü Rus yazar Dostoyevski'nin "Bir Yufka Yürekli" isimli hikâyesidir. Hikâye, aldığı sorumluluğu –resmi bir evrakın el yazısıyla kopya edilmesi görevidir bu– zamanında yerine getiremediği için büyük bir vicdan azabı duyan ve duyduğu vicdan azabı sonucunda çıldıran bir delikanlıyı anlatır. Bu ve benzeri örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Konu hacker kültürü ve etiği bağlamında sorgulandığında, hacker etiğinin tüm bu disipliner çalışma anlayışlarına karşı girişilmiş bir protest eylem olduğu açıkça anlaşılabilir. Hacker'lara göre, özellikle "network toplumunun kendisi de Protestan etiğini sorgulamamaktadır. Kendi haline bırakılan çalışma-merkezli eğilim, bu toplum içinde [de] hâkim olmayı sürdürmektedir" (Himanen, 2005: 29-30). Gerek hayal gücünün tahrip edilmesi olarak gerek bireysel varlığın tek geçerli erdemli örneğinin sıkı çalışma ve böyle bir çalışma kültürünün bireye dayattığı ölümcül sorumluluk anlayışında düğümlenmesi, hacker'ların özgür ve yaratıcı yaşam ideallerinin de tam karşıtıdır. Daha da kötüsü, tarih

boyunca çalışma-merkezli yaşamın yüceltilmesine aracılık eden en belli başlı mitlerin bile modern yaşama biçimi ve uygarlığın gereği olarak sunulmuş olmasıdır. Himanen bu konuda şöyle yazmaktadır: "Protestan etiği öyle güçlü çıktı ki; çalışma-merkezlilik hayal gücümüze bile sızdı. Bu durumun çok iyi bir örneği, Protestan vaizi olarak eğitilmiş bir adamın yazdığı bir roman olan *Robinson Crusoe*'dur. Crusoe, sürekli çalışır. İnançlarına o kadar sadık bir Protestandır ki, Pazar günleri bile tatil yapmaz; halbuki yedi günden oluşan haftaya yine de uyar. Bir Aborijini düşmanların elinden kurtardıktan sonra, ona manidar bir şekilde Cuma ismini verip Protestan etiğine göre eğitir ve sonra bu etiğin ideal işçisini kusursuzca betimleyen bir şekilde onu över" (2005: 34). Yerlinin isminin "Cuma" olması tesadüf değildir; bu isim, haftanın bir işgünü olan cuma gününe gönderme yapar. Deyim yerindeyse, Cuma, efendisi tarafından çalıştırılmak için "özgürleştirilmiştir". Efendinin bakışına göre, üretici çalışma, uygarlığın tek yaratıcı etkinliğidir ve bu etkinliğin mümkün olduğunca gündelik yaşamın tüm evrelerine yayılmasında, hatta resmi dinlenme günü olarak tanımlanmış olan pazar günlerini bile kapsamasında hiçbir sakınca yoktur. Bu durum, tam da Himanen'in "pazarın cumalaştırılması" ismini verdiği şeydir. Buna göre: "Hacker etiğinin Protestan etiğinden ziyade, Protestan öncesi etiğe benzediğini görürüz. Bu anlamda hackerlar için hayatın maksadının, cumadan çok pazara yakın olduğu söylenebilir." (Himanen, 2005: 35-36). Bu bakış açısında, zaman, kendisinden azami düzeyde istifade edilmesi gereken bir değerdir. Zamanın üretici olmayan eğlence ve oyalanma biçimlerine ayrılması en hafif deyimle, yaratıcı enerjinin boşu boşuna israf edilmesidir. Oysa "hacker'ların kendilerine özgü çalışma biçimlerinin temel boyutlarından birisi, zamanla olan ilişkileridir. Linux, Net ve kişisel bilgisayar, dokuzdan beşe çalışan bir ofiste geliştirilmemiştir" (Himanen, 2005: 37). Hacker'ların temelde günümüz endüstriyel kapitalizminde geçerli olan Taylorizmin Franklin'den aşırdığı "vakit nakittir" sloganının güncel bir versiyonu olarak yeniden formüle ettiği "zamanı optimize etme" metodunu sürdürmelerine karşı çıkmalarının nedeni de budur. "Pazarın cumalaştırılması" esasına göre yürüyen endüstriyel çalışma kültüründe asla ne oyuna ne de eğlenceye yer vardır. Hatta bilgi ekonomisinde zamanı optimize etme idealinin iş yaşamı dışına taşan bölümlerinde bile buna izin

verildiğini görmek mümkün değildir. Nitekim böyle bir sistemde "insan artık boş vaktinde bile yalnızca 'olmak' için özgür değildir; 'oluşunu' en iyi şekilde icra etmelidir. Örneğin, ancak bir acemi, rahatlama teknikleri üzerine bir kurs almadan rahatlamaya başlar. Hobi sahibi değil de yalnızca hobi meraklısı olmak, utanç verici bir şey olarak kabul edilir. (...) Optimize edilmiş bir hayatta boş vakit, çalışma vaktinin kalıplarını benimser. Evde geçen vakit, işteki vakit kadar sıkı bir şekilde saati saatine planlanır" (Himanen, 2005: 43). Oysa henüz kapitalist ahlakın yerleşik olmadığı çağlarda, bir meslek erbabı ya da zanaatkâr, kendi iş yaşamında mesai ve dinlenme saatlerini özgürce belirleyebilme gücüne sahipti. Çalışmanın ortasında atölyesini ya da dükkânını kapatıp bir dost meclisinde sohbete katılabilir ya da çalışma biçimini dilediğince esnetebilirdi; ve bu eyleminden dolayı ona uygulanabilecek hiçbir yaptırım türü bulunmamaktaydı. Oysa "günümüzde, günün ortasında çıkıp arkadaşıyla bir kadeh şarap içmeye giden bir ayakkabıcı, kaç ayakkabıyı ne kadar mükemmel şekilde yaparsa yapsın kovulacaktır. Bunun nedeni, artık günümüz çalışanlarının, 'karanlık' ortaçağdaki ayakkabı tamircisi veya çobanın sahip olduğu, kendi zamanını yönetme özgürlüğüne sahip olmaması"dır (Himanen, 2005: 49). Öte yandan, Protestan çalışma ahlakının toplum içindeki bireyin ne ölçüde "makul" ve "saygın" bir kimse olacağını tanımlama gücüne sahip olması da hayli düşündürücüdür. Çalışmak, bireyin kendi varlığını toplumsala adadığının da kanıtlarından birisidir. Gündelik dilimize de yerleşmiş olan "işsiz güçsüz" deyimi, kişinin hiçbir toplumsal ve ekonomik yarar sağlamayan biri olduğuna, dolayısıyla diğerlerinin gözünde kendi değerini ve saygınlığını yitirmiş bir kimse olmasına karine teşkil eder. Buradan çıkan sonuç ise, çalışmanın açıkça bireyin toplum tarafından kabul edilme koşullarını belirleme gücüne sahip olduğudur. Aynı şekilde, tarihsel süreç içinde de benzer bir algılamayla karşılaşmak mümkündür. Bilindiği üzere, Aristoteles, bir kişinin intihar etmesini, doğrudan doğruya ahlaki açıdan değerlendirmeyip, intihar eden kişinin eylemini ekonomiye zarar vermesi açısından değerlendirmiş, intiharı ekonomi ve toplum için yararlı bir yurttaşın hayatına son vermesi ya da işgücünün ziyan olması açısından yorumlamıştır. Aynı algılama kalıbının bir örneğini on dokuzuncu yüzyıl filozoflarından Saint-Simon'un bakışında da görmekteyiz. Saint-Simon'un ideal devletinde de çalışan her bi-

rey önemli bir değer olarak yüceltilirken, bu devlette "sadece çalışanlar vatandaştan sayılmaktadır" (Himanen, 2005: 62). Buradan hareketle diyebiliriz ki hacker'lık dürtüsünün nereden geldiğine ilişkin değerlendirmelerde de bireyin kendi benzerleri tarafından kabul görmesinin önemine işaret edilmekle birlikte, söz konusu kabul görmenin başlıca ölçüsünün bireysel çalışmada değil, kolektif çalışmada ve paylaşımda düğümlenmesi oldukça manidardır. Bir başka açıdan bakıldığında ise, hacker etiği algılamasının, deyim yerindeyse, yeni sömürgeciliğin "sürdürülebilir kalkınma" söylemlerine karşı da geliştirilmiş sistematik bir tepki olduğundan söz edilebilir. Çünkü zorunlu ihtiyaçların karşılanması başka, ihtiyaç dışı üretim ve tüketime yönelmek ve bunu kalkınma adı altında yapmak başka bir şeydir.

Protestan ahlakının yirminci yüzyılın ikinci yarısında kılık değiştirerek "fordizm"e, oradan da "postfordizm"e doğru evrildiğinden söz edilebilir. Bilindiği üzere, fordist çalışma biçiminin özü, işçinin kendi kimliğini topluma üretim yaparak hizmet ediş biçiminin metrik sistemle denetlendiği bir uygulamaya dayanmaktadır. Burada, işçi tüm varlığıyla kendini çalıştığı şirkete bir "iş sözleşmesi"yle bağlamış olan bir figürdür. Söz konusu sözleşme, hiçbir zaman işçinin geleceğini ve mutluluğunu tam olarak güvence altına almaz, işçi çalıştığı ve şirkete yarar sağladığı sürece bir "değer" olarak talep edilir. Çalıştığı sürece sermaye sahipleriyle çatışma içinde hayatta kalmaya çalışır ve zaman zaman da işini kaybetmemek uğruna birtakım ciddi ödünler vermesi gerekir. Postfordizm ise, görece "esnek" bir çalışma tarzı sayesinde işçinin ontolojik varlığına yönelik daha gözle görülmez ve dolayısıyla da daha sınırlayıcı hükümler ve kurallar koyar: "Ücretlinin şirkete aidiyetinin topluma ve sınıfa aidiyetinden" ve şirketin "kendi işçileri üzerindeki hakkının işçilere toplumsal ve ekonomik yurttaşlıklarının tanıdığı haklardan daha önce geldiği ilkesini yerleştirir" (Gorz, 2001: 58). İşçinin kendi varlığını tümüyle şirkete adamasına dayalı olan bu sistemde, çalışanın varlığı total olarak şirket çıkarları içinde araçsallaştırılır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, " 'şirket öncelikle kişiyi ve kendini adamayı satın alır' ve bunun ardından da 'kişinin soyut çalışma kapasitesini' geliştirir. Bu kişiyi biçimlendirir, şartlandırır ve 'ufkunu fabrikanın ufkuyla sınırlandırır' " (Gorz, 2001: 58). Fordizmden esnek birikim düzenini simgeleyen postfordizme geçişi başarıyla teorileştirme işine girişen

Harvey de, hâlâ günümüzdeki kapitalizmin geçerli bir biçimini ifade eden söz konusu üretim tarzıyla ilgili olarak bir dizi önemli saptamada bulunur. Harvey'e göre, postfordist çalışma tarzı kapitalist birikim düzeninin şu ilkelerinden esinlenir: a) Kapitalizmin yüzü büyümeye dönüktür, b) Gerçek değerlerde artış, canlı emeğin üretimde sömürülmesine dayanır, c) Kapitalizm, teknolojik ve organizasyonel bakımdan zorunlu olarak dinamiktir (2006: 199-205). Harvey'in sözünü ettiği birinci ilke, zorunlu ekonomik büyümenin sistemin krize yakalanmadan yoluna devam etmesi olarak algılanmakla kalmaz, sermayeden yoksun çevrelerin sürekli olarak dezavantajlı durumda yaşamalarını da güvence altına alır. Krizin yokluğu olarak büyüme, kapitalist birikim düzeninin temel yapıtaşlarından birisidir. İkinci ilke, emek gücünün ekonomiye kattığı değerlerin sürekli olarak kendi aleyhine işlemesine göndermede bulunur. Bunun kaçınılmaz olarak ifade ettiği bir başka anlam da şudur: "Büyümenin, her zaman, emeğin yarattığı ile elde ettiği arasındaki farka dayalı olması" (Harvey, 2006: 205). Altı çizilen üçüncü ilkeye gelince; bu, kapitalin zorlayıcı mantığının sürekli, acımasız rekabet koşullarında büyümeye yazgılı olmasıyla ilgilidir. Kârın katlanarak artışına bağlı olarak emek gücünün sürekli denetim altında tutulması zorunluluğu beraberinde sıkı bir sistemik düzenlemenin oluşturulmasını getirir. Özetle, her üç ilkenin de fordist üretim tarzından esnek birikim düzenine geçişte gördüğü işlev, genel olarak kapitalist üretim ilişkileri içinde güçlendirilmiş sermayenin çıkarına hizmet eder. Öte yandan, ilginç bir başka şey, günümüzde yaratıcı çalışmanın yok olmasına bağlı olarak, çalışanların sahip olduğu ya da olması istenen niteliklerin de büyük ölçüde değişmiş olmasıdır. Bu gelişme de aynı esnek kapitalist birikim düzeninin sonuçlarından birisidir. Gorz'un da deyimiyle, artık "işadamları 'kişilik yetersizliklerinin üretkenlik ya da nitelik yetersizliklerinden daha yüksek oranda işten çıkarma nedeni olduğu'nu düşündüklerinden, kurslar 'kibarlığı, saygıyı ve nezaketi, sesini kontrol etmeyi ve güzel konuşmayı' vb öğretir" (2001: 100). Özetle, Protestan çalışma etiğinin farklılaşmış uzantıları olan fordist ve postfordist çalışma sistemlerinde, çalışanın bizzat kendi kendisini disipline etmesi ve denetimine karşılık, "hacker etiği, bireyin değeri ve özgürlüğünün 'çalışmak' adına bunca sınırlanışının ortasında, bize hayatımızın burada ve şimdi olduğunu hatırlatmaktadır" (Himanen, 2005: 53).

Ütopyan Altın Çağ: Çalışmanın Değerden Düşüşü ve "Tembellik Hakkı"

Postfordizmin esnek çalışma kültürü ve çalışma sonrası toplum tartışmalarıyla birlikte, genel olarak çalışmaya yapılan yüceltimci vurgunun zayıfladığı görülür. Hacker'ların, katı kapitalist çalışma ahlakının dışında yaratmaya çalıştıkları yeni çalışma etiğinde disipliner tutumdan çok gevşeme, çetin çalışma koşullarından çok rahatlama, oyun ve eğlence unsurları ön plana çıkar. Çalışanın kendi zamanını özgürce yönetmesinin ürünü olan bu yeni yaklaşım, kişinin kendini üretici bir etkinlik olarak tembellik ve aylaklık içinde yeniden yaratacağı görüşüne öncelik tanır. Tembelliğin tarihsel sürecin başlarındaki genel algılanışı da aşağı yukarı bu görüşü doğrular niteliktedir. Nitekim insanlığa dayatılan çok sert çalışma koşullarına karşılık tembellik hakkının en ünlü savunucularından biri olan Paul Lafargue, insanlığın sadece kendi zorunlu ihtiyaçlarını karşılayacak oranda bir çalışmayla bile optimum bir mutluluk ve huzur içinde yaşayabileceğini iddia eder. Lafargue'ın isyankâr çığlığına neden olan şey, kendi döneminin acımasız sanayicilerinin çalışanlarını bir köle gibi sömürmelerine karşı duyduğu insancıl tepkide karşılığını bulur. İşçilerin Manchester kumaş ve tekstil yöneticilerinin fabrikalarında ziyan ettikleri yaşamlarıyla yarattıkları artıdeğer, aslında bir bütün olarak insanlık onurunun yok olan erdemleridir. Lafargue, bu çok önemli konuyu tartışmaya açtığı ünlü kitabı *Tembellik Hakkı*'nda, insanın kendine azami zaman ayırmasını, yaşamını harcayarak var ettiği her türlü maddi değerden daha üstün tutar. Lafargue, etimolojik olarak zahmetli iş, işkence, acı veren şey anlamına gelen çalışmaya ilişkin çok eski devirlerden bu yana geçerli olan bir küçümsemenin altını çizerek işe koyulur. Buna göre, "o büyük çağın Yunanlıları da çalışmayı hor görüyorlardı; yalnız köleler çalışabilirdi; özgür insan bedensel devinimlerden, zekâ oyunlarından başka şey bilmezdi" (Lafargue, 1996: 21). Çalışmak, en hafif deyimle, üst tabakaya mensup kimseler için küçültücü bir etkinlik, zekâsıyla seçkinleşmiş kişinin bedensel aşağılanmasıydı. Yine bu nedenle, Lafargue'a göre, "antik Yunan filozofları, özgür insanları alçaltan çalışmayı hor görüyorlardı. Şairler, Tanrıların armağanı olan tembelliği övüyorlardı. Sözgelimi Vergilius, Çobanıl Şiirler'de şöyle diyordu: 'Ey Melibe, bir Tanrı bağışladı bize bu aylaklığı' " (1996: 21). Çalışma, entelektüel ve yaratıcı bir etkin-

liğe sahip kişiler için ciddi bir zaman kaybıydı ve Tanrısal yaşamın erdemlerinin bedensel çalışmayla hiçbir ilgisi yoktu. Üstelik çalışma, yaşamın tüm coşkusunu alıp götüren bir etkinlik olarak asla yaratıcı çabayı besleyen bir şey de değildi; çalışmanın olduğu her yerde, adeta tüm yaşamın kaynağı kuruyordu. Çalışma, yeryüzündeki kötülüğün de başlıca nedeniydi. Lafargue'a göre, çalışmanın en ağır şekli olan tarım, aynı zamanda insanlığa ilk kötülük tohumlarının da saçıldığı yerdi: "Gerçekte" diye yazıyordu Lafargue, "tarım, insanlıkta kölece çalışmanın ilk belirişiydi ve İncil'e göre, ilk kardeş katili de bir çiftçiydi" (1996: 21). Lafargue, tanrıların da kutsadığı tembelliği öylesine yüceltiyordu ki, eleştirileri vara vara sonunda tüm modern çalışma ve üretim alanlarını lanetleyen bir bakış açısına varıyordu. Çalışmaya yönelik bu kıyametsi bakış açısının doğal bir sonucu olarak, düşünür, söz konusu tembellik hakkı savunusunu şu tür bir benzetmeyle nihayetine erdiriyordu: "Bir köyün orta yerinde bir fabrika kurmaktansa, oraya veba tohumları saçmak, su kaynaklarını zehirlemek daha iyidir" (Lafargue, 1996: 29).

Lafargue'dan çok önce, antik Yunan bilgelerinden Epiktetos da Cioran'ın "ertelemecilik iblisi" adını verdiği çok başka türlü bir tembelliği savunuyordu. Epiktetos'a göre, mutlak tembellik, insanlığı mutluluk ve huzura götüren tek yoldu ve mutlak tembelliğin özü işlerin sonrasızca ertelenmesine dayanıyordu. "Yararlı bir biçimde sonraya bırakılabilecek şeyler" diyordu Epiktetos, "daha da yararlı bir biçimde büsbütün [bir kenara] bırakılabilir" (Aktaran Cioran, 1999: 103). Kuşkusuz, mutlak zorunluluklardan mutlak biçimde kurtuluş anlamına gelen böyle bir tembellik hakkının Lafargue'ın yaşadığı dönemde açıkça savunulabilmesi pek mümkün değildi. Çünkü her şeyden önce, Lafargue'ın yaşadığı tarihsel dönem, işgücü gereksinmesinin toplumsal bir aciliyet baskısı biçiminde kendini dayattığı yeni bir yüzyılın gerçekliğiydi. Öte yandan, sistemli çalışma zamanının dışında var olma çabasının somutlaşmış ve klasikleşmiş bir örneği olan flanör ya da aylak figürünü de, özünde Lafargue'ın savunduğuna benzer bir tembellik hakkından yararlanmayı talep eden kişi olarak düşünmek pekâlâ mümkündür. Nitekim flanör de buradan bakıldığında işsiz güçsüzlüğün röntgenini çekebilmemize olanak sunan görece özgür bir yaşam sürer. Benjamin'in de belirttiği gibi, "flanör, işi gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek gezinir; böylece insanları

birer uzman yapan işbölümünü de protesto etmiş olur. Bunun yanı sıra insanların iş güç peşinde koşturup durmalarını da protesto eder. 1840'larda pasajlarda kaplumbağa gezdirmek, bir süre için kibarlığın gereklerinden sayılmıştı. Flanör, kendini kaplumbağaların temposuna uydurmaktan hoşlanırdı. Eğer ona kalsaydı, ilerlemenin böyle adımlarla sürmesini isterdi" (Benjamin, 1993: 129). Kaplumbağa yavaşlığında yaşamak, hiç kuşkusuz tembellik hakkını savunanların hayal edebileceği en ideal rüyalardan biriydi. Tavşana karşılık kaplumbağa, pekâlâ modern yaşamla birlikte gelen çalışma ve hızlı yaşam temposunun aşındırdığı bedenlerin tek ebedi kurtuluş mitosu olabilirdi. Yavaşlık ve bu yavaşlık içinde temaşa etmek, sınırsız gözlemler yapmak modern insanın özlemini duyduğu bir varoluş biçimiydi ne de olsa. Aynı şekilde, flanör'ün de çalışmayan bir kişi, bir *dandy* olarak temsil ettiği değerlerin önemi, düşünmeye imkân sunan böylesi bir boş zamanı değerlendirme tarzıyla ilgiliydi ve günümüz insanının hâlâ kendi hayatıyla ilgili bu figürden esinlenebileceği çok şey vardı. Çünkü günümüz insanının yaşam koşullarında böyle bir aylaklığın var olabilmesi neredeyse imkânsız bir şeydir. Akay'ın da vurguladığı gibi, "tembellik düşünmeye imkân sağlıyordu eskiden. Bugünkü yaşam koşullarında çalışan insana baktığımızda, bir saat araba kullanıyor yahut otobüse biniyor ve TV'nin karşısında uyuyor. Bu insanların yaratıcı olma imkânı yok" (2000: 136).

Tüm bunlar bir yana, hayatın anlamı ve amacına ilişkin sorulan en eski sorular da aslında tembellik hakkını yücelten önermelerle doludur. Nitekim etkili bir vaiz olan Richard Baxter da ortaçağ Reform hareketlerinden önce rahiplerin bu amacı sorgulayan vaazlarına işaret eder. Baxter'a göre, "Reformasyon'dan önce rahipler 'ölümden sonra hayat var mı?' gibi sorulara vakit ayırma eğilimindeydiler; fakat hiçbiri, hayattan sonra çalışmak var mıdır diye endişelenmezlerdi. Çalışmak, kilisenin en yüce idealleri arasında yer almazdı. Tanrı, kendisi de altı gün çalışmış, yedinci gün dinlenmişti. Bu, insanlar için de en yüce gayeydi: İnsanlar cennette çalışmak zorunda kalmayacaklardı, tıpkı pazar günleri olduğu gibi" (Himanen, 2005: 30). Oysa artık pazar günleri kiliseye gitmek yerine evlerinde gazete okumayı tercih eden insanlar toplumu haline gelmiş bulunan günümüz modern toplumlarının konuya bakışları oldukça düşündürücüdür. Yine Himanen'in deyimiyle, "hayatı yalnızca hafta sonu için uzun bir bekleyiş" (2005:

31) olarak gören bir çalışma kültürü içinde soluklanan böyle bir toplumun makul bir tembellik hakkını bile tasavvur edebilmesinin olanağı yoktur artık. Bu acınası duruma karşı radikal ve özgürlükçü bir tavır almak ise, her şeyden önce yeni bir insancıl etik duruşu gerektirmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde, hacker fikrinin yaygınlaştırmaya çalıştığı etik, az da olsa "insanlığın yabancılaşmış yeteneği olarak tanımlanan para"ya (Marx ve Engels, 2001: 42) karşı belli bir mesafede durmayı ve kapitalist çalışma ahlakı içinde sıkışıp kalmış insanlara özgürlüklerini yeniden duyumsamalarına olanak sağlayacak bir tembellik hakkı sunmayı bahşedebilir.

Sinema ve Tüketim Kültüründe Hacker Etiği Yansımaları

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, hacker'lığı sadece bilgisayar veya bilgi iletişim sistemlerini kullanma becerisiyle sınırlamamak gerekir. Başta sinema ve edebiyat (özellikle de bilimkurgu edebiyatı) olmak üzere, bazı meslek ve zanaat grupları ile tüketim kültürünün turistlerine karşılık ciddi bir yıkıcı yaşam tarzını simgeleyen "aylak"larını ve hatta 68 hareketinin hacker kültürü olarak adlandırabileceğimiz duvar yazılarını (graffiti) da hacker kültürü tanımına dahil etmek gerekir. Bu bağlamda, sinema alanında ilk akla gelen örnek Güney Koreli yönetmen Kim Ki Duk'un 2004 yılı yapımı *Boş Ev* (*Bin Jip*) isimli filmidir. Burada, filmin kahramanı olan delikanlı, kapitalizmin özel mülkiyet rejimi ve sahip olma güdüsüne karşı adeta sessiz bir başkaldırıyı simgeleyen bir tavır sergiler: Kahramanımız, tatile çıkmış varlıklı kimselerin malikânelerine girerek ev sahiplerinin yokluğunda evde bir süre yaşar, geçici olarak meskeni sahiplenir; bu arada evde bulunan bozuk eşya ve ev aletlerini tamir ederek vakit geçirir. Genç adam, hiçbir şeye zarar vermeden, hiçbir eşyayı çalmadan birkaç gün evin gerçek sahibiymiş gibi orada yaşar ve daha sonra yeni boş evler bulup benzer eğilimlerini oralarda da sürdürür. *Boş Ev*'in kahramanının izleyiciye verdiği mesaj, bir şeyi kullanmanın, bir evden ve evin içindeki eşyalardan yararlanmanın ille de onları sahiplenmeyi gerektirmediğidir. Aynı felsefeyi dillendiren bir başka örnek, Hans Weingartner yönetiminde çekilen 2004 yılı yapımı Alman filmi *Eğitmenler*'dir (*The Edukators*). Bu filmde de,

bir grup üniversite öğrencisi genç, önce zenginlerin yaşadığı lüks malikâneleri bir süre dışarıdan yakın takibe alırlar; evde kimsenin olmadığını anladıklarında da eve girip eşyaların yerlerini değiştirirler. Bununla amaçladıkları, ev sahipleri üzerinde ahlaki bir panik yaratmaktır. Bu bağlamda sözgelimi bir oturma grubunun ya da halının yerini değiştirirler, aile fotoğraf albümlerini buzdolabına yerleştirerek, televizyon setini evin havuzuna atarlar, vs... Eşyaların yerini değiştirmek, zengin ev sahiplerini tedirgin etmeyi amaçlamanın yanı sıra, altsınıfların yüksek tabakadan kişilerin yaşam standartlarına yönelik toplumsal hıncını da dışa vurur. Gençler, eşyaların yerini değiştirme işleminden sonra, her seferinde evin görünür bir bölümüne "yakında bolluk günleriniz sona erecek!" yazılı bir not bırakarak evi terk ederler. Bu filmin de izleyiciye verdiği mesajın özü şudur: Sahip olduğumuz zenginliklerden dolayı kendimizi vicdani bir muhasebeye çekmek, hayatta hiçbir şeye sahip olmayan yoksullara olan borcumuzu kendimize sürekli olarak hatırlatmaktır. Bizim zenginliğimiz, çoğunlukla başkalarının yoksulluğu pahasına edinilmiştir ve kendi hemcinslerimize karşı taşıdığımız sorumluluğun her şeyden önce ahlaki bir sorun ve ödev olduğu gerçeği zinhar unutulmamalıdır. Konuyla ilgili yetkin bir film-noir örneği diyebileceğimiz üçüncü film 2006 yılı İngiliz-Alman ortak yapımı olan Wachowski Kardeşler imzalı *V for Vendetta* filmidir. Film, network toplumunun bilgi sistemlerindeki otoriter yapılanmaya karşı çıkan Vendetta isimli bir siber-uzay teröristinin sürekli olarak sistemi sabote ederek kullanımını herkese açma girişimi üzerine kuruludur. Network toplumunun otoriter rejim yapılanmasına ilişkin bu yetkin anlatı, yalnızca bir tek kişinin devasa bir sisteme karşı meydan okumasını anıtlaştırmakla kalmaz, bilgi sisteminin korkulu rüyası haline gelen kahramanın eylemi, kısa süre sonra tüm ülkede adeta virütik bir etkiyle yayılarak toplumsal başkaldırıları da körükler.

Hacker etiğinin tüketim kültürü içinde karşılık bulduğu figürlerden biri de Walter Benjamin'in "flanör" adını verdiği "gezgin düşünür" ya da "aylak"tır. Aylak, on dokuzuncu yüzyılın başlarında kurulmaya başlayan zengin pasajları ve görkemli mağazalarla dolu caddeleri evi haline getirmiş bir figürdür. Benjamin'in deyimiyle, caddeleri başlı başına küçük bir kente dönüştüren bu yerler, oraları mesken tutmuş olan flanör için "gerici bir yönetimin

sahtekâr bakışları altında kolayca filizlenebilen bir sıkıntıya karşı ilaç gibidir" (1993: 115). Flanör'ün gezginliği bomboş bir etkinlik olarak görülmemelidir; o adeta tanık olduğu olaylara ilişkin sürekli gözlem yapan bir dedektif edasıyla ortalığı tavaf eder. Yaptığı gözlemler, edindiği bilgiler ve izlenimlerle birlikte zamanla onu çağdaş bir bilgeye dönüştürür. O, gelişen olayların hızlı temposuna yakın bir hızla düşünür, zihni tüm görüntüleri ve sesleri kusursuzca kaydeden bir alıcı gibidir. Bu yüzden yaşamı sadece avareliğin haklı çıkarılmasının bir kanıtını sunmaz, aynı zamanda ona "büyük kentin temposuna uygun düşen tepki biçimleri geliştirmesine" (Benjamin, 1993: 118) izin verir. Flanör, modern yaşamın koşturmacası içinde kendini ustaca gizleyen bir figürdür aynı zamanda ve tanık olduğu olaylar hakkında yaptığı gözlemler, suçlunun peşine düşmüş usta bir dedektifin uyanık bilinciyle çözmeye çalıştığı gizlerle hemen hemen aynıdır. Aylaklığın yirminci yüzyılda edindiği biçim özde aynı kalmakla birlikte birtakım ciddi dönüşümler geçirir: yeniçağ, *flanör*ün aynı keşfedici ve gözlemci yeteneğini tüketim toplumu ideallerinin baltalanmasının hizmetine sunar. Bu bağlamda, aylaklar, en basit tanımlamayla "tüketim kültürünün turiste dönüşme hakkı tanınmayan gezginleridir" (Bauman, 2006: 106). Her şeyden önce, Bauman'ın deyimiyle, aylaklar, kusurlu tüketicilerdir; yoksullukları onları toplumsal yaşam piramidinin en alt basamaklarına itmiştir. Tüketiciler toplumunun vicdan azabını simgeleyen aylakların "gücü, tüketicilerin seçmesi beklenen incelikli malları satın almaya yetmez; kaynakları kadar tüketim pratikleri de sınırlıdır" (2006: 109). Aylaklar, tüketim yapmak yerine, çoğunlukla büyük mağazaların zengin vitrinleri önünde vakit öldürürler; ulaşım araçlarını bile kullanmayıp otostop çekmeyi tercih ederler. Turistlerin artıklarıdırlar. Aylaklar, kapitalist tüketim kültürünün "dayattığı kuralı çiğner ve düzeni kemirirler. Tüketim kültürünün çarklarını yağlamazlar; bir turist ekonomisine dönen ekonominin kalkınmasına hiçbir katkıda bulunmazlar" (Bauman, 2006: 109). Zenginliğin paylaşımı, onlar olmadan çok daha huzurlu ve güvenlidir. Varlıkları tüketim toplumunun meşru kalıplarına bir meydan okumadır; bu yüzden de her yerde lanetlenirler, vs...

Hacker etiğinin bilgi ekonomisi içindeki radikal bir uzantısı ise bağımsız medya alanında karşımıza çıkar. Dünyanın değişik yerlerinde faaliyet gösteren özgür/bağımsız gazete, radyo ve tele-

vizyonlar (*Berkeley Bit Pazarı Radyosu, Acces Public TV, The Big Issue Gazetesi, Katya Televizyonu, Alternatif Radyo, Radyo Alice*, vs) küresel ticari haber ve bilgi dolaşımının hükümranlığına karşı meydan okurlar. Kamusal kaygıyı her şeyin üzerinde tutan bu medya kuruluşlarının temel kalkış noktası kapitalizmin kâr güdüsü ve karşılıklılık ekonomisi yerine, armağan ekonomisine dayalı bir sisteme kamusal alanda işlerlik kazandırmaktır. Etkinliklerini yalnızca bireyleri bilgilendirmek ve gelişen olaylara karşı bilinçlendirmekle sınırlamazlar, aynı zamanda kamusal sorunlar etrafında toplumsal muhalefeti örgütleyerek etkili bir kamuoyu baskısına dönüştürmek gibi erdemleri vardır. Aynı nedenlerden dolayı, küresel bilgi ekonomisinin ticari güdüye sahip egemen yayın kuruluşlarının "toplumsal vicdan azabını" ve "artıklarını" ifade ederler; ve elbette bundan dolayı da yine lanetlenirler...

Hacker İdeallerinin Siyasal Aktivizmle Birleşmesi ve Yeni Bilgi Siyasetinin İfade Ettikleri

Ekim 1994 yılında İsviçre'de farklı uluslara mensup yedi sanatçının kendi bireysel kimliklerini ortak bir isim çatısı altında birleştirmek için feshetmek suretiyle bir araya gelerek oluşturdukları "etoy" hacker grubu, web'i medyatik ve ekonomik dünyanın simgesel bir aracına dönüştürmüştür. Anonim bir topluluk olan etoy, ismini ortak tecrübi eğlence anlayışından almaktadır. Yani, etoy hacker grubu siyasal aktivist tavrını kapitalist çalışma ahlakının disiplini ve denetimi kutsayan eğilimine karşı "eğlence"yi ön plana çıkaran bir felsefe içinde konumlandırmaktadır. Etoy grubunun resmi internet sitesi "www.etoy.com", sadece toplumsal bilgi birikiminin "verili vitrinini" değil, aynı zamanda özgün bir yaşam tarzı algılamasını ve etoy topluluğunun sinirsel vitrinini de temsil etmektedir. Söz konusu grubun üyeleri, resmi internet sitelerinde kendilerini "bizler mantalite olarak internet sürgünleriyiz" şeklinde adlandırmaktadırlar (Gauguet, 2001). Sistemin merkezi beynini oluşturan ve Avrupa'nın değişik ülkelerinden gelen yedi üye, yılda bir kez bile fiziksel olarak bir araya gelip toplantı yapma alışkanlığına sahip olmaksızın küresel enformasyon sistemi içindeki gerilla etkinliklerini sürdürmektedir. Etoy hacker grubu, sanal alemde elektronik ticaret yapmak amacıyla 1996 yılında kurulan "eToys" şirketine karşı da sırf aralarındaki isim benzerliğin-

den dolayı savaş açmış, elektronik pazarlama sistemine, internet ideallerinin (demokrasi, dayanışma, bedava bilgi paylaşımı, vs) altını oyduğu gerekçesiyle saldırmıştır. Aynı şekilde, etoy hacker grubunun sanal ortamdaki mücadelesine bir diğer önemli örnek, Alta Vista, Lycos gibi çok sayıda arama motoruna başarıyla sızma girişimidir. Bu girişimle etoy, birçok yasal olmayan sözcüğü sisteme sokmuş, bunun sonrasında bir buçuk milyon civarında "teknolojik turist" kazanmış; klişeleri, hiyerarşik kriterleri yıkarak tüm kullanıcıları için bir tür "sanal demokratik sahne" niteliği kazanmıştır. Hacker'ların toplumsal ve siyasal ideallerine akademik düzeyde yasal yoldan hizmet eden hacker grupları da mevcuttur. Bu tür grupların en ünlülerinden birisi, 1984 yılında kurulan "Hacktivizmo" ya da açık adlandırmasıyla söylersek, *cDc: The Cult of the Dead Cow* (Ölü İneğin Mezhebi) isimli hacker grubudur. Resmi internet sitesi olarak "htts.//www.cultdeadcow.com" adresini kullanan grup, bünyesinde yasal kimliklere sahip uzmanlar, akademisyenler ve eğitmenleri barındırmaktadır. Bu grubun hacker'larının başlıca etkinlikleri arasında dünya çapında konferans ve kongrelere konuşmacı olarak katılmaktan, saygın ve büyük bilgisayar dergilerinde makaleler yazmaya, televizyon programlarına konuk olarak katılmaktan, üst düzey devlet görevlilerine yeni bilgi teknolojilerinin kullanımı ve internet güvenliği hakkında brifing vermeye varıncaya kadar pek çok uğraş vardır (www.ufukcizgisi.org). *Hacktivizmo* grubunu, büyük şirketlerin ya da resmi kuruluşların bilgi sistemlerinin açıklarını onarma işini üstlenmiş "etik hacker"lar ya da "beyaz şapkalı hacker"lar olarak da adlandırmak mümkündür. Hacker'ların toplumsal ve siyasal heyecanların taşıyıcısı olduklarına ilişkin önemli örneklerden birisi de, hacktivistlerin 2007 yılında Estonya'da gerçekleştirilen ve özünde kamu ve özel kuruluşların web sitelerine yöneltilen Distributed Denial of Service (DDoS) saldırıları olduğu söylenebilir. Söz konusu bu saldırılar, hacktivizmin hiç de azımsanamayacak gücü konusunda dünya çapında bir bilinç yaratmıştır. Benzer şekilde, Çin'deki sosyal ve politik tedirginlik sırasında gerçekleşen hacktivizm olaylarının da, "pro-Tibet" olduğu düşünülen yayınları nedeniyle Hackitivist'lerin *CNN*'e yönelttikleri başarısız DDoS saldırıları bağlamında belgelenmesidir. Her ne kadar "*CNN* karşıtı hareketle hacking olayı arasındaki ilişki tam anlamıyla kanıtlanamamışsa da, araştırmacılar aynı anda gelişen online saldırı-

ların ve sokak olaylarıyla, gerçek ve dijital dünyalarda eşzamanlı bir protesto ortamı yaratmanın amaçlandığına inanmaktadırlar" (htts.//www.a1haber.com).

Hacker hareketinin "merkezsiz bir yapı" olduğu, dolayısıyla hacker'ların iktidar ve gücü ellerinde tutmaya niyetli kişiler olmadıkları, sıklıkla temel protestolarının bizatihi enformasyon toplumunun içinde yapılandırılan güç odaklarına karşı yöneldiği söylenir. Himanen, bu anlayışla hareket eden siyasal hacker gruplarına Hollanda'dan iki önemli örnek verir. Bunlardan ilki, "etik meselelerle meşgul olan *XS4ALL (Herkes İçin Erişim) İnternet Servisi*"; ikincisi ise, "insanlık suçlarını, siber âlemin gereçlerini kullanarak rapor eden *Witness*'tır (Tanık). Bu hacker grupları, belli temalar altında kümeler olarak güçlerini bir araya getirirler" (2005: 94). Özellikle bu hacker gruplarından ikincisi, tıpkı insan hakları ihlallerini merkezi çalışma konusu haline getirmiş olan ve merkezi İngiltere'nin başkenti Londra'da bulunan *Article 19* enformasyon ve haber paylaşım kuruluşunun işlevleriyle hemen hemen aynı işleve sahiptir. Her ikisi de küresel enformasyon düzeninde ıska geçilen insan haklarıyla ilgili olay ve haberlerin üzerine giderek bu ciddi sorun etrafında uluslararası alanda etkin bir kamuoyu oluşturmayı etik görevleri sayarlar. Yine bu hareketlerin her ikisi de, söz konusu insan hakları ihlalleriyle ilgili olayların görüntülerini video teknolojisi başta olmak üzere, diğer görsel kitle iletişim araçlarıyla teşhir etme yoluna giderler; elde ettikleri bilgi ve görüntüleri dünyanın dört bir yanında faaliyet gösteren bağımsız iletişim ağlarına bedava göndererek yayınlanmasını sağlarlar. Witness'in kurucusu dünyaca ünlü müzisyen Peter Gabriel, kuruluşun amacını şu kısa cümlelerle özetler: "Gerçeklik sınır tanımaz. Bilgi özgür olmak ister. Teknoloji ise bunun anahtarıdır" (Aktaran Himanen, 2005: 99). Burada hemen belirtmek gerekir ki siyasal ve toplumsal hacktivizm, finansal bir ilgi ve anarşist yöntemlere sahip geleneksel hacker yöntemlerinden tamamıyla farklıdır. Her şeyden önce, siyasal hacktivizm, temelinde *açık kaynak* ve özgür yazılım hareketlerinin yattığı özgürlükçü bir düşünce anlayışına sahiptir. Örneğin bu bağlamda, Torvalds Linus ve arkadaşlarınca geliştirilen "Linux projesinde yer alan hacker'lar, başkalarının programlarını kullanmalarına, test etmelerine ve geliştirmelerine izin vermiş, bu durum *Linux* sisteminin gelişimi ve paylaşımı konusunda kilit bir rol oynamıştır. Küresel iletişim ve

enformasyon şirketlerinin bilgi üzerindeki sıkı kontrolü devam ettirme hırslarına karşılık, bir grup hacker [da], kapitalizm içinde alternatif yollar bulmaya çabalamaktadır" (Taş, 2007: 332). Bunlara ek olarak, hacker'ların açık kaynak hareketinin güdüsel olarak benzeştiği alanlardan birisi de "akademi" alanıdır. Nitekim "bilim adamları da çalışmalarını başkalarının serbest kullanımına, test etmesine ve daha da ilerletmesine açarlar. Araştırmaları, açık ve kendi hatalarını düzelten bir süreç fikri üzerine kuruludur" (Himanen, 2005: 76). Söz konusu bilimsel araştırma geleneğinin köklerini Platon'un Akademi'sinin temel öğrenim biçimini oluşturan eleştirel diyalog anlayışına (*synusia*) kadar götürmek mümkündür. Platoncu eleştirel diyalog geleneği, her türlü kapalı, dogmatik ve skolastik eğitim anlayışının egemenliğine son verdiği gibi, klişelerle düşünmeyi de (şiirde uyağa dayalı "homerik dil" sözgelimi) yasaklamıştır. Literatüre Sokrates'e özgü bir düşünüş tarzı olarak yerleşen bu yöntemin özü, "karşısındakinin kendi düşüncesini doğurmasına yardımcı olmak"tır. Dolayısıyla bu yöntem, hem kişinin kendine karşı eleştirel ve uyanık olmasını hem de bu kuşkuculuk yoluyla kendi bilincini özgürleştirmesini ifade eder. Çünkü bu yöntemde bireylere yardım edilmez, bireyin kendi kendisine yardım edebilmesi sağlanır. Linux ve diğer açık yazılım örnekleri de kullanıcıya bitmemiş bir programa eklemeler yapma, yeniden düzenleme, bazı unsurlarını geliştirme ve bizatihi programlama sürecine dahil olma olanağı sunması bakımından eleştirel ve yaratıcı bir düşünme biçimini ifade etmektedir. Toplumsal ve siyasal hacktivizmin üçüncü seviyesi olan *netik (şebeke etiği),* internetin ifade özgürlüğünün bir aracı olarak kullanımını desteklemeye dayanır. "Netik, hükümetlerin ve şirketlerin internetle geniş ölçüde ilgilenmeye başlamaları sonrasında internetin hacker ideallerine aykırı bir şekilde gelişmesi karşısında gösterilen bir tepkidir" (Taş, 2007: 332). Netik, özünde, açıklığı maksimize etme, katılımı sağlama, sorumluluk paylaşımı ve eşitlik gibi demokrasi ideallerinin hayata geçirilmesinde önemli bir işleve sahip olan internetin, ticari güdülerle hareket eden şirketlerin hizmetine sunulmasına karşı çıkmayı anlatır. Çünkü her şeyden önce, çok önemli bir yönü, eylemci bir yönü de vardır internetin; bu anlamda, kamusal talepleri örgütleyerek etkili bir kamuoyuna dönüştürme gücüne sahiptir ve bu güç, sadece ticari pazarın çıkarlarına hizmetle sınırlandırılamaz. İkinci olarak internet, za-

man ve mekân farklılığını ortadan kaldırmakta, dolayısıyla kimliğin vücuttan kopuşunu simgeleyen yeni bir kimlik stratejisinin gelişmesine de katkıda bulunmaktadır. Başka bir deyişle, internet, kimliği verili bir şey olarak değil, bir "strateji" olarak kurumsallaştırmaktadır. İşte, bir anlamda, *netik,* kimliğin bir strateji olarak örgütlenmesine de aracılık etmektedir. Netik'in ifade ettiği bir diğer anlam, internet kullanımı yoluyla ortaya çıkan kimi etik sorunların giderilmesi, örneğin bir türlü ihlaline engel olunamayan kullanıcı gizliliği ve mahremiyetinin korunması gibi amaçlara hizmet eder. Bu bağlamda: "Hacker'ların şebeke etiğine göre, bir kullanıcı, internet şebekesine girdiği zaman, ifade özgürlüğü ve mahremiyet gibi haklarının güvence altında olmasını öne sürebilmelidir" (Taş, 2007: 332). İnternetteki ihlallerin bir başka boyutu, çıkar amacıyla kişisel bilgilerin ticari şirketlerin kullanımına sunulmasıdır. Bu uygulama, her tür kişisel ve özel yaşamın teşhirine aracı olduğu gibi, kişinin yalnız bırakılma hakkının da gaspı anlamına gelmektedir. Özel yaşam bilgilerinin ticari kaygılarla "kamulaştırılması", öznel varlığın sonu, bireysel özgürlük alanının fütursuzca daraltılmasıdır. Devletin ve özel şirketlerin denetim ve gözetimine açık bir özel yaşam fikri, toplumun kamusal birliktelikler olarak algılanmayıp, belirsiz kitleler ve yığınlar olarak algılanmasının doğal bir sonucudur. Bu ihlallerin özellikle internet yoluyla gerçekleştirilmesinin kaçınılmaz sonucu ise "otomasyon devleti" uygulamasıdır –ki, bu uygulama geçtiğimiz yüzyılın ortalarında totaliter rejimlerin esinlendiği yurttaşlar arasında yerleştirilen "sistemli ihbarcılık" modeline ve sonrasında oluşan "gözetim toplumu" distopyalarına da kaynaklık etmiştir. Orwell, Huxley, Zamyatin, Lem ve Bradbury'nin yapıtları söz konusu gözetim stratejisi merkezli toplum modellerinin yıkıcı teknikleriyle doludur. Aynı şekilde, David Lyon da, yeni bilişim ve bilgisayar teknolojisi devriminin egemenliğindeki gözetim toplumunu, toplumdaki iktidar sahibi bir avuç azınlığın bilgi sistemlerinin kullanım ve mülkiyetini elinde tutmasından dolayı, haklı olarak, "bilgisayar kontrollü kaybedenler" (1997: 32) şeklinde tanımlamıştır. Lyon, büyük ticari işletmeler ve resmi kamu kuruluşlarının, sıradan yurttaşlar hakkında sınırsız bilgi ve veri toplama kapasitesinin, sonunda baskıcı bir "gözetim toplumu" ile sonuçlanacağını öngörür. Belli bir merkezinin olmadığı bu yeni toplumsal model, herkesin merkezden yoksun otoritelerce denetlendiği sınırsız bir ku-

şatmaya tanıklık eder. Bu anlamda siber uzayda etkin olan yeni bilişim teknolojileri, gözetim toplumunun başaktörleridir ve yurttaşlar, farkında olmadan kendilerini gözeten bu merkezsiz otoriter sistem karşısında artık yeterince özgür ve "görünmez" değildirler. Otomasyon ve internet teknolojisi sayesinde, "konuşan buzdolapları"ndan, "siz tıraş olurken günlük haberleri size aktaracak aynalardan", "sabah kalktığınızda kahvenizi hazır edecek robotlardan" ve "tüm elektrikli ev cihazlarınızın doğrudan internet ağına bağlı olacağı" buluşlardan söz edilmektedir. Tüm bu gelişmeler, gözetim ve denetim olgusunun bireylerin özel yaşamlarına dek sızdığının somut göstergeleridir. Dolayısıyla hacker etiğinin bu üçüncü boyutu, internet teknolojisinin özellikle bireylerin özel ve mahrem yaşamlarının gaspına aracı olması anlamında, ne kadar önemsense azdır.

Hacker idealinin önemli boyutlarından bir diğeri de, daha önce de belirttiğimiz gibi, bilginin ticari yönüne duyulan kuşkunun tepkisel olarak açığa vurulmasıdır. Buna göre, bilginin herkes için kamulaştırılmasından elde edilecek yarar, bilginin mülkiyetini elinde bulunduran bir avuç azınlığın özel çıkarlarından çok daha üstündür. Bu nedenledir ki, internet yazılımlarının ticari niteliği, her şeyden önce, toplumsal bir sorundur ve bunun çözümü de özgür yazılımdır. Özgür yazılımın ifade ettiği tepkisel davranış, karşılığını "tekno-sosyal yenilik" hareketinde bulur. Taş'a göre, bu hareketin içinde yeşeren "*Copyleft*, fikir eserlerinin özel mülkiyetine konu olmasına karşı çıkar. Telif haklarını (copyright) ortadan kaldırmak için, onun yasal araçlarını tersine çevirmeye dönük bir kelime oyunu yapılmıştır burada. 'Tüm hakları saklıdır' (all right reserved) şeklindeki yasal uyarıya karşı, bu hareketin sloganı 'Tüm hakları feshedilmiştir' (all right reversed) olarak belirlenmiştir" (Taş, 2007: 337-338).

Tüm bu genel tartışmaların ardından, asıl sorulması gereken soruya geliyoruz şimdi: Hacker'lığın kendisine sadece bilgisayar hacker'lığı olarak bakılabilir mi? Yukarıda açıklanmaya çalışılan hacker ideallerinden de hareketle denebilir ki hacker'lık, toplumsal ve tarihsel boyutlarının yanı sıra, ahlaki ve derin felsefi anlamları da olan bir olgudur ve üzerinde titizlikle durmayı gerektirmektedir. Çünkü, hacker etiğinin bilgisayar hackerlığını da aşan daha derin anlamları vardır: Her şeyden önce de, Himanen'in deyimiyle, "hacker etiği[nin] toplumumuza ve her birimizin

hayatına bir meydan okuma" (2005: 11) anlamı taşımasından ötürü... Yine bu açıdan bakıldığında, hacker'ların sözcülüğünü üstlendikleri etik, genel olarak endüstriyel kapitalizm çağının temel algılama ve düşünce kalıplarına karşı da bir aykırılığı ifade etmektedir. Hacker etiği, "bilgi uzmanlarının rolünün arttığı günümüz network toplumunda kendine geniş bir yer bulmaktadır. Her ne kadar bu tavrı ifade etmek için, bilgisayar hacker'larının türettiği bir ismi kullanıyor olsak da, bilgisayarla ilişkili insanlara başvurmadan da bu etikten söz edebiliriz" (Himanen, 2005: 25). Geç kapitalist döneminin çalışma alanındaki radikal özgürlük taleplerini kendinde toplayan böyle bir etiğin her türlü eğitsel çabayı yöneten disipline edilmiş ve metalaştırılmış bilgi birikimine karşı alternatif bir yönelimi simgelediği söylenebilir. Hatta daha da ileri giderek söylersek, söz konusu etik, bilginin yeniden toplumsal sınıf çıkarlarına aracı olduğu bir dönemin ürünüdür. Bu bağlamda, Wark'ın da belirttiği gibi, "hackerlar, bu dünyada çalışabilmeleri için onları kurnazlık ve yetenekle donatacak bilgiyi isteyen işçilerin sınıf taleplerini kabul ederler. Böylece hackerlar, araçları kendi yararına şekillendirmek isteyen kapitalist sınıf ile pratik bilgiyi kendi hayatlarına yararlı bir hale getirmek isteyen işçiler arasındaki bağlantıyı koparırlar" (2008: 46-47). Bu kopuş, ideal karşılığını bilgiyi mülkiyet ilişkilerinin bir parçası olmaktan kurtarmakta bulur. Hack, bilgiyi, herkesin kullanımına açık bir armağan biçiminde kurgularken, en hafif deyimle, kapitalist ekonominin tunç yasalarına karşı bir meydan okumayı da seslendirir. Entelektüel keşif ve yaratıcılığı özel mülkiyet yararına ipotek altına alan anlayışı cesur bir teste tabi tutar. Yaratma ve keşif duygusunu, kolektif arzu ve tutku çerçevesinde yeniden inşa eder. Hack, bilgiyi, kapitalist endüstrinin soyut büyüme ve kalkınma hedeflerinin uzağında nesnel dünyanın tutkulu keşfine indirger. Bu nedenledir ki, "hacker bilgisi, uygulamada, bir serbest bilgi politikası, serbest öğrenim, birebir şebeke sürecinin hediyesi demektir. Hacker bilgisi, aynı zamanda üretken sınıfların taleplerine açık, meta üretiminde ikincillik yaratmayan bir bilgi etiği anlamına gelir" (Wark, 2008: 51). Hack bilgisi, toplumsal sistemde cömertliğin dönüşümüne aracılık eden bir bilgidir ve tüm hacker'lar da serbestçe üretilen bilgiyi herkesle paylaşma onuruna sahip erdemli kişilerdir. Hacker'ların buna ek olarak bir başka önemli niteliği, şebeke sürecinde oluşmuş tüm "artık" bilgiyi

yeniden üreterek işlevsel hale getirme yeteneklerinde göze çarpar. Bilginin diğer üretim biçimi girdilerinden farklı olarak maddi bir yapısının olmaması ve paylaşıldıkça tükenmek yerine kendini sürekli olarak çoğaltması, belli grup ve çevrelerin elinde kapsayıcı bir bilgi tekelinin oluşmasını önlediği gibi, şebeke toplumunun yeni sınıfsal figürünü oluşturan "hacker sınıfını da sömüren ya da sömürülen diğer sınıflardan farklı çıkarları olan bir sınıf olarak gösterir" (Wark, 2008: 57). Bu vurgu önemlidir; çünkü hacker'ların sınıfsal bir kategori olarak kendilerini yeniden tasarlamasının özgürlükçü koşullarını da yaratır. Hacker etiğinin, egemen bir sınıf çıkarının oluşumunda bilgiyi araçsallaştırmayı reddederek kamulaştıran tutumu, tarih boyunca kolektif siyasal eylemlere yüklenen işlevlere yapılan vurguyu yeniden güçlendirir. Ancak bu kez, klasik anlamda değil, yani bilgi toplumdaki yönetici sınıfın çıkarlarının daha da meşrulaştırılmasına değil, söz konusu sınıfın üretici sınıftan esirgediği artıkdeğerin adil bir biçimde dağıtılmasına hizmet eder. Dolayısıyla, bilgi toplumunun yeni havarileri olan hacker sınıfının güttüğü yeni bilgi siyaseti, kapitalist üretim sisteminin bilgide sahipliği öngören "meşruiyetçi" uygulamalarının da radikal biçimde sonunu heceler.

Sonuç olarak, hacker etiği, kapitalist çalışma yaşamı kalıplarının bireylerin özel yaşamları ve serbest zamanları içinde tekrarlanmasına karşı radikal bir başkaldırının çığlıklarıyla doludur. Hacker etiğinin kapitalist sistemde iş yapan insanlara sunduğu olanaklar, sadece iş yaşamlarında karşılaştıkları sorunlara değil, bir bütün olarak yaşamları konusunda aradıkları çözümlere odaklanır. Kimliğini iş yaşamının dayanışmacı, özgürleştirici, paylaşımcı ve kolektif üretim biçimleriyle tanımlayan hacker figürü, kapitalist iş yaşamındaki rekabetin rekabetle katmerlendiği insanlık dışı işleyişine meydan okur. Amaçları, genel olarak zamanla kurduğumuz egemen ilişki biçimini sarsarak modern çalışma yaşamının dışlileri arasına sıkışıp kalmış işçilerini kendi çalışma biçimleri ve boş vakitleri üzerinde yaratıcı bir etkinliğe davet ederek özgürleştirmek olan hacker'lar, küresel bilgi ekonomisi içinde üreyen ifade özgürlüğü ve mahremiyet gibi ciddi sorunlara karşı da etik bir bakış açısı geliştirirler. Aynı bilgi ekonomisinin küresel olarak yapılandırdığı bir diğer önemli sorun da, bilgi iletişim teknolojilerinin gitgide hükümetler ve çokuluslu şirketler yararına yıkıcı bir gözetim ve denetim stratejisine dönüşmesidir. Bireylerin

özel ve mahrem alanlarına yönelik açık bir tecavüz niteliği taşıyan böyle bir strateji, en hafif deyimle, küresel toplumun otoriter yapılanmasıdır, bireylerin ifade ve düşünce özgürlüğünün sınırlandırılarak sır alanlarının belirsiz güç merkezlerinin fütursuz denetimine açılmasıdır. Hacker etiği, sadece bilgi iletişim teknolojilerinin iktidar çevrelerinin kullanımına sunulmasının yıkıcı etkilerini değil, aynı zamanda her tür ticari yazılımın toplumsal bir sorun olduğundan hareketle yeniden tartışmaya açar. Buna göre, bilginin kendisi kamulaştırılarak, kapitalist para etiğinin temelini oluşturan her tür fikir ürününün ticari alışverişe konu olması gerektiği anlayışından kurtarılmalıdır. Aynı nedenle, özgür yazılım, toplumsal bir sorumluluktur ve bu sorumluluğu hisseden herkes, kendi bireysel olanaklarıyla küresel network sisteminin dayattığı uygulamalara karşı hacker güdüsüyle hareket edebilir. Üstelik söz konusu güdü, sadece bilgisayar kullanımıyla da sınırlandırılamaz; hacker etiği, toplumsal yaşamın her alanında rahatlıkla geçerli bir uygulamaya dönüştürülebilir. Bu bağlamda, sadece internet ortamında bilgi paylaşımına gitmek değil, yaşlı birinin gönüllü olarak bakımını üstlenmek, hiyerarşiye dayalı işyerlerinin kişiyi aşağılayan yapısına karşılık, daha esnek ve özgürleştirici bir işyeri düzeni hayal etmek ya da kendi zamanını azami surette kazanç elde etmeye yönelik bir araca dönüştürmek yerine başkalarına yararlı ve özgeci bir etkinliğe ayırmak, vb pek çok tercih hacker etiğinin somut bazı uygulamaları olabilir. Başkaları tarafından kabul edilmenin temel koşulunun bireysel başarı ve kişisel kazanç dürtüsünden çok, paylaşıma ve toplumsal değer yaratımına dayalı bir tutkuya bağlı olduğu hacker kültürü, küresel kapitalist bilgi ekonomisinin ticarileştirmeye çalıştığı "cumanın ve pazarın ötesinde" oluşturulmaya çalışılan toplumsal bir ütopya olduğundan bile söz edilebilir. Şu halde, hacker güdüsünü ortaya çıkaran temel motivasyon, karşılığını kendini benzerlerinden sorumlu hisseden tutkulu bireyler topluluğunun sahip olduğu bilgi ve fikir birikimini herkesle özgürce paylaşmaları hareketinde bulmaktadır. Söz konusu hareket, hiç kuşkusuz, bireylerin kendilerini içinde yaşadıkları topluma hizmet ediş biçimleriyle tanımladıkları çalışma-merkezli bir kültür yerine, yaşamı ortak paylaşımlar temelinde yeniden yaratmayı tercih ettikleri daha insancıl bir düzen arayışına duyulan özlemin ifadesidir. Kısaca, hacker etiğiyle güdülenmiş bir toplum, kapitalist yaşam kültürünün egemen olduğu gündelik

pratiklerde nicedir değerden düşmüş görünen armağan ekonomisine yeniden işlerlik kazandıran, özgür ve birbirine yabancılaşmamış bireyler topluluğunu dayanışmacı eylemlere davet eden insancıl bir yaşam biçiminin gerçekleşmiş ütopyasıdır.

Kaynakça

Akay, A. (1999), *Armağan*, Bağlam Yayınları.

Akay, A. (2000), *Minör Politika*, Bağlam Yayınları.

Akay, A. (2002), *Kapitalizm ve Pop Kültür*, Bağlam Yayınları.

Batifoulier, P. vd (1992), "L'Emprunte de la théorie économique a la tradition sociologique", *Revue économique*, Sayı: 5, s. 917-946.

Bauman, Z. (2006), *Küreselleşme*, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları.

Benjamin, W. (1993), *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları.

Botton, A. de (2008), *Statü Endişesi*, Çev. A. Sıla Bayer, Sel Yayıncılık.

Cioran, E.M. (1999), *Tarih ve Ütopya*, Çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları.

Coquet, M. (2008), Représentations et temporalités, hts.//lhomme.revues.org/document5658.html, (Erişim tarihi: 30.06.2008).

Foucault, M. (2000), *Özne ve İktidar*, Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları.

Gauguet, B. (2001), "Pour un hacktivizme communautaire de l'art", *Parachute* 102: 58-71.

Gorz, A. (2001), *Yaşadığımız Sefalet*, Çev. Nilgün Tutal, Ayrıntı Yayınları.

Harvey, D. (2006), *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları.

Himanen, P. (2005), *Hacker Etiği*, Çev. Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yayınları.

Lafargue, P. (1996), *Tembellik Hakkı*, Çev. Vedat Günyol, Telos Yayıncılık.

Lyon, D. (1997), *Elektronik Göz*, Çev. Dilek Hattatoğlu, Sarmal Yayınevi.

Marx, K. & Engels, F. (2001), *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, Çev. Murat Belge, Birikim Yayınları.

Mauss, M. (1985), *Sociologie et Anthropologie*, Paris: Ed. PUF.

Rodoplu, D. (2009), "BB, X ve Y Kuşaklarının Yönetim ve Yöneticilik Yaklaşımları", hts.//www.bilgiyonetimi.org/cm/pages/mkl_gos.php?nt=252, (Erişim tarihi: 02.04.2009).

Simon, L. (2005), "Ethique hacker et management", *Cahier de recherche 5* (19): 9-32.

Taş, O. (2007), "Şebeke Toplumunda Direniş: Hacker Kültürü ve Teknoloji Etiği", Mutlu Binark (Der.), *Yeni Medya Çalışmaları*, Dipnot Yayınları, s. 309-344.

Tuna, B. (2002), "Sadakatsiz Z Kuşağı Geliyor", hts.//hurarsiv.hurriyet.com.tr, (Erişim tarihi: 02.04.2009).

Turhanlı, H. (2004), *Kâhinler ve Müjdeciler*, Dharma Yayınları.

Wark, M. (2008), *Bir Hacker Manifestosu*, Çev. Merve Darende, Altıkırkbeş Yayınları.

hts.//www.hacktivist.net, (Erişim tarihi: 02.06.2007).

hts.//www.ufukcizgisi.org, (Erişim tarihi: 01.08.2006).

hts.//www.a1haber.com/news_detail.php?id=12521, (Erişim tarihi: 02.03.2009).

Dördüncü Bölüm

Yüzey Ölümler

"Zeminsiz Kalmış" Varlığın Uğradığı Panik

Kabul etmek gerekir ki günümüzde belli ölçüde otantik bir düşünceye yön tayin etmek, her zamankinden daha zordur. Tarihsel açıdan özgün duyuş ve algılamalara, değişen görme/hissetme biçimleri ve paradigmalarına resmi ideolojinin dışında görece sivil toplumsal mekanizmalar tarafından üretilmiş kalıcı bir çerçeve sunmak da öyle. Hele de konu gazetecilik mesleği olunca durum çok daha vahimdir gerçekten. Bu anlamda kutsal gazetecilik mesleğinin genetik kodlarında hâsıl olmuş ölümcül bir arazı hiçe sayarak yola devam etmek, neredeyse patlak lastiklerle uzun yola çıkmak kadar güçtür. Bu bağlamda, önemli soru ya da sorunsal, uzun yıllar "onaylanmış" sözün sözcülüğünü yapmış bazı "profesyonel" gazetecilerin, icra ettikleri mesleki aktivitelerle şekillenmiş bir kimliğin etrafında yaratılmış (isterseniz "bah-

şedilmiş" de diyebilirsiniz) ayrıcalıklı halenin dışına –"koşullar öyle gerektirdiğinde"– ne dereceye kadar çıkabilecekleri ya da ne oranda inandırıcı muhalif bir kimliğe sahip olabilecekleri ya da sahip olsalar bile, Herman'ın deyişiyle, sahip oldukları ekonomik ve siyasal güce bağlı olarak artan yalan söyleme özgürlüğünü de kullanıp kullanmayacaklarıdır (2004: 51). O meşhur Pascalyen ifadeyle söylersek, "her seçişin doğal olarak bir vazgeçişi gerektirdiği" bir kader anına ya da bir yönelime cesaret edebilme kapasitesine yatkınlık derecesi de denebilir buna. Ya da yine Herman'ın deyimiyle, sorunu belki de ekonomi politik bir çerçevede "alternatif kalkınma yollarının bir cenin gibi düşürüldüğü Batı medyası" (2004: 98) bağlamında düşünmek daha doğru. Çünkü tek tek gazeteciler bazen tek oldukları oranda aynı zamanda belli bir medya kurumunun marka kimliğini de temsil eden yıldız sistemi mevzusu içinde ve dolayısıyla bütüncül olarak medya kurumsallaşması üzerinden kurumsal bir kişilik olarak iş görürler. Ama asıl tartışmaya geçmeden önce, konuya muteber teorik bir çerçeve kazandırmak kaçınılmaz görünüyor.

Bilindiği üzere, artık günümüz kapitalist küreselleşme ve kültür endüstrisi ortamında özgün bir tavır sergileyebilmek ve özgürlükçü siyaset yapmanın olanakları, tekno-kültürel gelişmelerin ayyuka çıkardığı yeni aidiyet biçimleri ve kültürel melezleşmenin sunduğu avantajlarla birlikte ölümcül modernizm coğrafyasındaki gri bölgeleri aşındırmaya devam ettiği sürece, yeni ara renkler, tonlar bulunmasını da kolaylaştırmaktadır büyük ölçüde. Yani kayıplarla kazançlar bir arada gitmektedir sizin anlayacağınız. İmaj sektörünün desteğini de yanına alarak "makul" süre hayatta kalabilmek için kendi "kritik kitle"sini yaratan eğilimler, söz konusu kitlenin, yegâne meziyeti anlık değişebilme ve "esneklik" kapasitesine endeksli kısa soluklu kimlik duyumsamasıyla, yeni kapitalizmin kerameti kendinden menkul "özgürlük" *ethos*unu yaratmaktadır. Bireysel özgürlüğü, özünde bir "girişim özgürlüğü" ve "alışveriş yapma özgürlüğü" olarak kurgulayan küresel kapitalist sistem, gitgide tüketim çılgınlığını da yedeğine alarak, "kimliğini tüketim eylemiyle elde eden bireyler" (Canbaz, 1999: 35) yaratmaktadır. Bireysel düzeyde tutarsızlığa indirgenmiş anlık ve parçalı kimlikler, ruhsal göçebelik, geçicilik ve "uçuculuk" (aksi durumda "tutuculuk" olurdu) üzerine kurulu neo-kapitalist söylemler çoğaldıkça, çıkarların kolektif olarak gerçekleştirilip

paylaşılmasına dayalı sosyal dayanışmacı imkânlar alanını gözetleyen riziko da büyümektedir. Sennett'in de belirttiği gibi, gitgide söz konusu travmatik sürecin yarattığı "uzun süreli bağlılıklardan kaçınma eğilimi, bir diğer karakter özelliği olan, parçalanmışlığa tahammül edebilme özelliğiyle de bağlantılı" (2005: 65) hale gelmekte; böylece gitgide bölük pörçük ve toplumsal deneyimle zenginleşmiş "hakikatli" bireyler olmanın uzağında, göbeğine kadar ıslanmadan karşı kıyıya geçme istek ve kolaycılığı, deyim yerindeyse, kendini toplumsalın toplamından "düşürerek", birey olmayı başarma heveskârlığı ve "aceleciliğiyle" aynı anlama gelmektedir. Söz konusu acelecilik, öte yandan, bireysel özgünlüğe ve özerkliğe sahip olabilmenin önemli ön koşullarından biri varsayılabilecek entelektüel/kültürel sermaye birikimine sahip olmak için ödenmesi gereken bedeli (alan ve meslek bilgisi, tecrübe, eğitim, vs) ödemeyen kişilerden kurulu ve kendilerine ekranlarda "sanatçı", "ekonomist", "sosyolog", "siyaset bilimci", "stratejist" gibi kıymeti kendinden menkul sıfatlar atfeden "bireyler" üretmektedir. Deyim yerindeyse, ölümcül benzerlikler ve aynılıklar coğrafyasının hışmından kaçarken, yolda yine kendi benzerlerine rastlayan herkesin ağırlığı, artık sadece "kendinin anlam birikimi" ile (Castells, 2006: 84) ölçülmektedir. Bu anlamda eşsiz, benzersiz bir "kendilik imajı" oluşturamayanların ya da "diğerleri" içinde kendi akıllarıyla seçkinleşemeyenlerin farklılık iddiası da her türlü anlamsal birikimin yokluğuna ve yüzeyselliğine karşılık gelmektedir. İşte yüzyıllık medya propagandası söylencesi de bu dağınık, birbirinden kopuk, yüzeysel, derinliksiz, kimliksiz ve bağlantısız insanlar üzerinde daha iyi iş görmektedir. Öte yandan, yazının başlığındaki "zemin" kavramını başka bir açıdan, Gayatri Spivak'ın *native informant* şeklinde tanımladığı bir tür "yerli tanıklık konumu" (aktaran Kural, 2006: 164) açısından değerlendirmek de mümkündür. Buna göre, şayet kapitalist küreselleşmeye karşı yeterli dirence ve güce sahip, özgür ve özerk bireyler toplumsal dünya üzerindeki devasa çarkı döndüren mekanizmaya karşı açıkça diklenmeye muktedir değilseler, en azından "zemini kavrama" istidadına anlam katan reflekslere geri dönmelidirler. Ya da her kimlik ve bakış açısı, şayet kendi tarihsel anlam yükü ve bilgi birikimiyle tanımlanabilirse, söz konusu bilgi birikimine sahip bireyler dünyaya nereden ve hangi köşe bucaktan bakıldığına, hangi noktadan tutunulmaya çalışıldığına dair manidar bir işaret vermelidirler.

Bireyi tüketimci belirleyiciliğin hedonist dünyasına bağlayan ve dahası, bir kimliğe ve eğilime uzun süre "bağlanmayı" çağdaş bir gericilik sayan günümüz küresel kapitalist sisteminde zemini kavrama yönündeki her türden mücadele patolojik bir deneyimden öte bir şey gibi görünmeyebilir. Ne var ki Hölderlin'in de çağlar gerisinden ses verdiği gibi, "tehlikenin büyüdüğü yerde, kurtarıcı da büyür" (aktaran Baudrillard, 2006: 68). Bu bağlamda, her türlü tüketimci eğilim ve modaya uymanın günümüzün muteber tek varoluş tarzı olduğuna ilişkin kaynağı belirsiz inanç büyüdükçe, hayata dair anlam/değer üretimi ve söz konusu anlam ve değerlerin toplumsal inşasına aracılık edecek demokratik bir medyaya duyulan gereksinim de büyümektedir. Geleceğin, tekelci kapitalist dönemin çılgın tüketim ideolojisi içinde, sadece "şimdi"nin ve "şu an"ın yüceltilerek katıksız deneyimlenmesinden alınacak büyülü hazlar lehine sömürgeleştirilmesi operasyonu sürdükçe, aynı tüketim kültürünün hız döngüsü içinde geleceğin erken ve çabuk gelmesinin yol açtığı tedirginliği geçmişe ait özgürleştirici/politik bir referans çerçevesiyle aşmaya çalışma eğilimi de büyümektedir. Kitlesel düzeyde yaygınlaşan "tavır benzeşmesinin" tüm farklılıkları yerinden eden homojenleştirici etkisi büyüdükçe, kendilik tanımlamasının ontolojik doğasına yapılan kurtarıcı vurgu da büyümektedir. Son olarak, bizatihi geleceği üretme iddiasındaki neoliberal düşüncenin kendisi, sunduğu tüm olası vaatlerle birlikte, yıkıcı bir anti-hümanizm içinde sonu gelmez bir büzüşme sürecinde küçülüp gittikçe, yüzümüzü sağlam teorik/pratik zemin arayışlarına çevirmenin ayartıcı hazzı da genişleyerek büyümektedir. Şu halde, düşünce üretiminin, özellikle medyatik alanda sözde-eşitlikçi ve sözde-özgürlükçü söylemlere yaslanıyor gözüken önerilerin, gerçekte eleştirel düşünceyi bozguna uğratmaya çalışarak küresel kapitalist hegemonyaya karşı tutarlı ve sistemli bir çözümlemeye girişebilmenin olası koşullarını dinamitleyen bu enformatik ıssızlaşma ortamına ya da sosyal realitenin medyatik yeniden üretimine dair ne söylenebilir? Öncelikle kimliğin de bir realite olarak medya aracılığıyla, deyim yerindeyse, bir "kimsesizlik" düzleminde içe patlatıldığı, şu tarihin yapıcısı etkin "yitik özne"nin, eyleyen *subjectus*'un aranışıyla çıkmak gerekmektedir yola. Aksi halde, kendi özgül varlık koşullarını tüm somutluğuyla ve maddi bir zemin olarak yoklayıp kavrayamayan biri, bağımsız ve özgürce nasıl eyleyebilir, eylerse bile hangi yönde eyleyebilir?

Tam da burada "söz söyleyebilme" otoritesinin tanımını yeniden yapmak gerekir. Bu bağlamda, Halimi, birbirinden farklı amaçlara hizmet eden başlıca iki tip otoritenin varlığından söz eder: militan otorite ve medyatik otorite. Halimi, her iki otorite türünün de özelliklerini şu şekilde sıralar: "Militan otorite, deneyim, yapıp etme bilgisi, dayanışma, kendi kişiliğinin hakkını verme, vb üzerine kuruludur. Buna karşılık, medyatik otorite, 'tartışmalardaki' rahatlığa, adres defterlerinin genişliğine, konuşulan dillerin sayısına, günlük bir gazetede yer alan küçük cümlelerin miktarına bağlıdır."[1]

Şu halde, öncelikle medyatik otorite bağlamında realiteyi ve onay verilmiş realiteye sadık bireyi yeniden yaratma iddiasındaki medyatik söylem içinde gitgide bir kurguya dönüşen var olma biçiminin ve sonrasında yeni ve radikal bir akıl yürütme tarzının etkinlik alanı "gerçeklenmelidir". Bu bağlamda, medyatik logosfer, nicedir, kendilik duyumsamasını, soluklandığı medyatik zeminin yarattığı *aura* üzerinden ve bizatihi bu yalancı aura'nın bir ürünü olarak kurmaca ile gerçek olanın çelişik dünyası içinden edinmiş ve edinmekte olan "yaygın" medya mensuplarının –hem bizatihi medyatik sistemin bir ürünü hem de imalatçısı olma sıfatıyla– yörüngesinde dönmektedir. Bunun en somut örneklerinden biri ancak gazete sayfalarında "tutundukları" muhkem mevzi ve "zeminleri" kaybettiklerinde, gazeteci olarak eleştirel ve muhalif kimliklerinin farkına varan ve sonunda o "zeminlere" karşı savaş açarak saygınlık elde etmeye çalışan kimi gazetecilerin durumudur. Nitekim "profesyonel" gazeteci Fatih Altaylı'nın kısa zaman önce *Sabah* gazetesinden, Emin Çölaşan'ın *Hürriyet*'ten ayrılma olayı, bu konudaki görece en güncel örneklerdir. Sorun şu ki, Altaylı internet gazeteciliğinin daha etkin ve "hakikatli" niteliğinin ayırdına vardığı –ve bu anlamda bir ölçüde de yeni bir bilince eriştiği– gün, "zeminsiz" varlığına keskin ve muhalif bir değer biçmiş olmamaktadır. Çünkü kendisi, uzun yıllar gazetecilik kumaşını holding kuruluşlarında dokumuş ancak provasını "mağdur" bir edayla sanal ortam günlüklerinde yapmakta olan biri olarak, –her ne kadar zaman zaman kişisel birtakım hesaplaşmaların da güdülemesiyle yaygın medyaya karşı kimi sert

1. Yazının tamamı için bkz. Halimi, "Contestation des médias pour les medias?" www.acrimed.org.

çıkışlar sergilemiş olsa da[2]– eleştirilerinde inandırıcı ve tutarlı bir görüntü sunmamaktadır. Kimliklerimizin, icra ettiğimiz işlerin "aynası" olduğu ve etrafımıza dair ön kabullerimizin güçlü vehimleriyle kurulup bozulduğu yerde, şair Tanyol'un da dediği gibi, "gidilmemiş yerler hep hatırda kalır" (2000: 23). Hele uzun yol seferileri için, daha nice gidilecek yer, uğranılacak durak vardır, "kendinin bile ücrasında"... Dolayısıyla sanal âlemin çatısına bu mecburi, geçici ve fani iltica, ne yazık ki yine bu yüzden niyetlerin ve genetik mesleki kodların temize çekildiği "sahici" bir girişim niteliği taşımamaktadır. Tıpkı Ertuğrul Özkök[3] ve benzeri gazeteciler için de rahatlıkla söylenebileceği gibi (kısaca daha çok sayıda gerçeğin havarisi gazeteciye karşılık daha çok klişe). Sonuç olarak, internet gazeteciliği ortamı artık patron baskısının, dayatmasının bunalttığı kalemlerin geçici sığınağı olmamalı; özgürlükçü düşüncenin ve "söylem düşkünleri"nin bastırılmış onuru adına söz talep edip söylem zemininde en keskin virajların alındığı, özgürlükçü ve bağımsız bir kültürel/toplumsal/siyasal forum olma özelliğini korumaya devam etmelidir. Bunun için de, öncelikle kimliğimizin (bize) verili zemini içinden değil, onu verili kabul edip onaylayan medyatik merciinin uzlaşmacı çerçevesini yırtarak, inatla ve ısrarla "her geçici yerin kalıcısı", "her bilinen şeyin üç bilinmeyenli denklemi" ve özellikle de "her ılıman iklimin ötekisi" olarak ve "yaslanılmaz" bir zeminden hareket etmelidir. Aksi halde "yeni olmak", mütemadiyen "yeniden bir şey olma"nın tuzağında kıvranışımızın pozcu duruşundan öteye gitmeyecektir.

2. Altaylı, sözgelimi Doğan Grubu'nun POAŞ'ı satın aldığında, kuruluşa ait vergi borçlarının AKP hükümetince affedilmesi karşılığında, Doğan Grubu'na bağlı medya organlarının hükümet yanlısı yayın yapma kararı aldıklarını ve dolayısıyla bu olayın Doğan Medya Grubu ile AKP yakınlaşmasının (dolayısıyla-siyaset-medya-ticaret ilişkisinin) başlıca nedenini oluşturduğu gerçeğinin ortaya çıkarılmasında etkili olmuş gazetecilerden birisidir.

3. *Hürriyet* gazetesi eski yayın yönetmeni Özkök, yine aynı gazetenin köşe yazarlarından Emin Çölaşan'la bir görüşmesinde, açıkça "benim işim gazete yönetmek değil, patronumu yönetmektir" diyebilmiştir. Aktaran Çölaşan, "Beşinci Boyut" programı, *Kanaltürk*, 17 Ekim 2007.

Ölümün Bizden Çalıp Durduğu Barış'ların Yaşamı Değil "Kullanımdan Düşme" Korkusu

Belki de "çağdaş" dünyamızda tüm "lanetli pay"ların en uğursuz tarafında göze çarpan şey, her türlü onurlu yaşam ve erdemin, reklamın –başka bir deyişle "görünürlük" kaygısının– büyüsüne kurban edilmesi olgusudur; hatta "bedeni henüz soğumamış" ölülerin ölümlerinden elde edilecek yararları bile bu bağlamda düşünmek mümkündür. Sorun, bir medya ünlüsünün ölümü üzerinden, yine en az ölen kişi kadar "medya ünlüsü" olan kişilerin elde etmeye çalıştıkları popüler rant sorunu olduğunda, sözün ucu ister istemez "lanetli pay"ın en mundar taraflarına gelip dayanmaktadır. Üstelik cenaze şirketlerinin gazetelere boy boy "Ölünüz, gerisiyle biz meşgul oluruz" (Çabuklu, 2004: 24) şeklinde reklamlar verdiği bir ülkenin (ABD) en muteber "stratejik ortağı" olmayı kabullendiğimiz bir dönemde, sorunun boyutları ve etkileri daha da genişlemektedir. Meselenin medyatik tarafında ise, Peter Mullan'ın sözünü ettiği, medyanın izleyicide başka yaşamlar aracılığıyla "vekaleten yaşamak yönünde bir arzu" (aktaran Çelenk, 2005: 281) yarattığına ilişkin ünlü saptaması yatmaktadır. Temmuz ayı içinde talihsiz bir trafik kazasında hayatını kaybeden *rock* şarkıcısı Barış Akarsu[4] olayı da somut olarak göstermiştir ki, televizyon ekranını çepeçevre kuşatan epileptik büyü, gerek onun içinde gerek dışında kalanlar için apaçık bir hayaller ve "arzular imalathanesi"ni ya da afrodizyak bir cinnet halini simgelemektedir. Bu yüzden hiç kimse aslında yaşadığı halde yaşamamaktadır, hiç kimse öldüğü halde ölmemektedir bir türlü. Söz konusu ekran, yegâne günah işleme alanı olduğu kadar, aynı zamanda topyekûn bir günah çıkarma ve günahlarından arındırılma mekânıdır da, ayinsel olarak. Baudrillard'ın 70'li yılların televizyonda ve televizyonla meşhur edilen sıradanları arasında yer alan ünlü Loud ailesi üyeleri hakkında söyledikleri, Akarsu vb medya yaratım örnekleri için de söylenebilir hiç kuşkusuz: Akarsu da medya tarafından ekranlarda yüceltilmek ve öldürülmek için seçilmiştir! Bu bağlamda ekran, "gerçekten daha gerçek" bir aşırı gerçeklikler evrenidir. Bu

4. Bilindiği üzere, Akarsu, ilk defa *ATV* tarafından hazırlanan "Akademi Türkiye" yarışmasında birinci olduktan sonra geniş kitlelerce tanınmış, gerek *Yalancı Yârim* isimli televizyon dizisinde oyuncu olarak izleyici karşısına çıkarak gerek sonrasında *Televole* türü programlara ve magazin medyasına konu olan özel yaşamıyla, zaman içinde hem hayran kitlesini hem de ekranlardaki *coverage*'ını yükseltmişti.

alanda her şeyin sadece seyirlik bir değeri vardır ve seyirlik olan da günümüzde en muteber ve en müstesna tek "var kalma" biçimidir. Örnek mi? Sessiz sedasız ölmekte olan bir insanın son görüntülerini bile basına para karşılığında satarak pazarlık konusu yapmaktan çekinmeyen "gurbetçi ailelerimiz" ve kendi ratingini yükseltmek pahasına her fırsatı değerlendiren ve bu uğurda hastane kapılarını bile sabah-akşam aşındırmayı vazife bilmiş müşfik "sanatçı"larımız ve daha başkaları...[5] Örnek mi? Bir hafta için gittiği tatil köylerinde hevesini alamayıp aylarca kalan ve kaldığı otele olan borcunu –parayı ödemeden "sıvıştığı" için– televizyonlarda yedi kez otelin ismini telaffuz etmek suretiyle ödeyerek işi "tatlıya bağlayan" yarı-kentli, yeni orta sınıf "sanatçı" simalarımız gibi.[6] Tüm bu örneklerde Danimarkalı düşünür Søren Kierkeegard'ın (2000) sözünü ettiği düşündürücü bir realiteyle karşılaşmamız söz konusudur. Bilindiği üzere, söz konusu realite, çağımızın asıl umutsuz hastalığının vakit geldiğinde cesurca ölebilmeyi göze almak olmayıp, aksine, bir türlü ölememe hastalığı olduğuna işaret eder. Kişi, kendi doğal yaşamının varlık koşullarıyla girdiği ilişkilerin bir ürünü değil de, imaj endüstrisinin kendisi için tasarladığı yüzlerce kimlikten oluşan sanal bir kimlik kurgusunun daimi tüketicisi olduğunda, duyumsadığı şey de, kaçınılmaz olarak, bir "planlı eskime/yenilenme" döngüsü içinde, "gündeme oturma" ya da "kullanımdan düşme" korkusu olmaktadır. Her gün yeniden kurulup bozulan bu şöhretler arenasının şenlikli dekorları cilalanıp parlatılırken ancak televizyon ekranının çapı kadar bir yer tutan yaşamların, yine de bu sınırsız ve ölümsüz yayılma ufku içinde bir gün gözlerden kaybolup gitmeye yazgılı olması gerçekten de düşündürücüdür. Ya da "fotojenik", "tele-jenik" yüzlerin fazlasıyla

5. Anımsanacağı üzere, Akarsu, ölümcül kazaya maruz kalmadan birkaç saat önce, Almanya'dan tatillerini geçirmek için yurda dönmek üzere olan gurbetçi bir çiftle karşılaşmış, çiftin kendisiyle sohbet etmesine ve bu sohbeti görüntülemelerine izin vermiş, ne var ki çift, Akarsu'nun elim ölüm haberi duyulur duyulmaz, ellerindeki sanatçıya ait "son" görüntüleri televizyon kanallarına satmak için tüm fırsatçılığını konuşturmuştu!

6. 1980'lerin sinema yıldızı, günümüzün televizyon şöhreti Banu Alkan'ın, tatilini geçirdiği Bodrum'un Ortakent-Yahşi beldesindeki otele 9 bin 600 TL'lik borcunu ödemeden oteli terk edip, otel görevlileriyle bu tür bir reklam anlaşması yapması, izleyiciye "normatif referans grubu" olarak hizmet veren televizyon şöhretlerinin gerçekte ne derece saygın bir kimliğe sahip olduklarının da manidar bir örneğidir. Haberin ayrıntısı için Bkz. "Otel Masraflarını Konuşup Ödeyecek", *Takvim*, 30 Haziran 2007.

kutsanmış bir şimdi'nin içinde her an yeniden hortlatılmaya elverişli olması... Baudrillard daha önce değişik vesilelerle, medya çağı insanı için ekran alanında, tıpkı iyiliğin ve kötülüğün olduğu gibi, acının simülasyonunun da artık salt bir komedyadan ibaret olduğunu ya da kişiliğin anlık sinyaller aracılığıyla ışıyıp kendilik imgesini körelttiği yerde, kendisi için sonradan tutsağı olacağı yeni ve bulaşıcı görsel efektlerden kurulu bir heyula durduğunu yazmıştır.[7] Bu açıdan, bakıldığında denebilir ki herkes, genç şarkıcı Barış Akarsu'nun başında ağlayıp samimi gözyaşları döktüğü esnada ve yıldız hayranlarından oluşan bir grup Barışseverin "içten" hastane nöbetleri ifa ettiği yerde, kimi kamuya mal olmuş ünlü simaların da, bu durumdan kendi "görünür" varlıkları için azami fayda sağlamayı ummaları anlaşılabilir. Üstelik bu kez söz konusu faydanın elde ediliş biçimi de, dikkat çekici birtakım özgün yönler içermektedir. Bir yandan, duyumlar ve heyecanların insanlık tarihinde hiç olmadığı kadar ticari bir anlam kazanmış (Perniola, 2006: 82) olduğunun bilincinde olarak ve planlı programlı bir şekilde ve kasvetli ortamın edindiği medyatik çekim gücünün sağladığı avantajı da arkalarına alarak hareket edildiği gibi; öte yandan da, bu sarsıcı "görünme nöbetleri" eşliğinde gerçekleştirilmektedir. Zira "performans kültürünün temel tonu", yine Perniola'nın belirttiği gibi, "zevke ulaşmaya değil, heyecanın korunmasına yöneliktir" (2006: 23). Üstelik bunda sanıldığı gibi şaşılacak bir yan da yoktur; çünkü artık atletler bile altın madalya için değil, "altın külçeleri" için koşmaktadırlar.. Özellikle bu sonuncu gelişme, sporun her alanının endüstrileşerek metalaşmasının, sporda asıl amacın artık eskiden olduğu gibi hüner sergilemek, saygınlık ya da onur elde etmek olmayıp, sergilenen insanüstü fiziksel performans karşılığında elde edilecek maddi kazanca odaklanmak biçiminde tezahür ettiği yeni bir pragmatist süreci simgelemektedir. Dolayısıyla, hal böyle olunca, ölüm bekleyişinin lanetli ödülünün de ünlü birinin ölümü üzerinden kendi reklamını yapmak biçiminde tezahür etmesi son derece doğaldır. Her şey, adeta *reality show* bayağılığında cereyan eden zamane bir hüznün komplosudur. Televizyon ekranlarının

7. Baudrillard'ın toplumsal acının ve dramanın medya söylemi tarafından simüle edildiği somut bazı olay ve durum çözümlemeleri için bkz. Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 2001; *Tam Ekran*, Çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, 1997; *Tüketim Toplumu*, Çev. Hazal Deliceçaylı & Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, 1997.

yarattığı birinin, yine televizyon ekranlarında ölüme uğurlanması da öyledir; o da bir komplodur. Çünkü Godard'dan ödünç aldığımız bir ifadeyle söylersek, artık "tele-görsel varlık olarak insan" vardır sadece, "insanın kendisi" yoktur. Şu halde, kaçınılmaz faniliğimizin boşluklara sığmayan diyetini, deyim yerindeyse, başkalarının ölümüyle ödemekteyiz. Ömrümüzün kalan günlerini de, ekranda belirişimizin, kendi gerçekliğimizden ve doğal yaşamsal çevremizden kopup, bir çift söz için mütemadiyen soğuk bir dizi telefon "hatlarında" kalışımızın, bize birkaç saniyelik görüntünün bahşettiği ölümsüzlük hayalimizle, etrafımıza kırılgan ve "camdan" bir duvar örüşümüzün, kamera merceklerinin yüzeylerinde soğurulup kayboluşumuzun eğreti şöhret geçitlerinde biriktirmekteyiz... Sözün kısası, "biz işte artık böyle yaşıyoruz": Var olma deneyimimizin olanca berraklıktaki tekdüzeliğiyle, başkalarının yaşamına ve dahası ölümüne musallat olan "vekaleten yaşama arzumuzu" uyandıran epileptik televizyon nöbetleri yaşamaktayız kamera önlerinde. Üstelik cümle kaygılarımızı ciddi bir aymazlıkla, erozyona uğramış bir dizi ahlaki değer "siteminin", anayollara konulacak trafik sinyalizasyon "sistemleriyle" telafi edilmeye çalışıldığı bir toplumsal avuntuya bırakarak. Kederli ve acılı babanın –Barış Akarsu'nun babasının– uzun süre kameralar karşısında doğal babalık güdüsünü bastırmasının bir sonucu olarak, gözyaşları içinde ne söyleyeceğini bilemeyen ve hissettiklerini dışa vurmaya çalışırken de ağzında kümelenen sözcüklerden bir çırpıda yersiz bir politik slogana dönüşüveren şu "Barış'a sahip çık!"mamızı talep ettiği serzenişini bile aynı koşullanmışlık, "günahlarından arınmışlık" karmaşasının içinden seyretmekteyiz. Daha önce de "Semra Hanım'ların"[8] ölen oğullarının arkasından yürek dolusu ağlaya-

8. Anımsanacağı üzere, Semra Hanım, 2004 yılının son aylarında *Show TV*'de yayınlanan "Gelinim Olur Musun?" isimli gelin-kaynana ilişkileri konusuna odaklanan programda, gelin adaylarına yönelik aşırı nobran tutumu ve pişkinliği elden bırakmayan küstahça tavır ve sözleriyle "şöhreti yakalayarak" bir anda tüm Türkiye'nin en medyatik yüzü haline gelmiş, hakkında medyada yer alan haberlerin sayısı ve hızla yükselen popülaritesiyle kısa sürede Avşar Kızı'nı bile geride bırakmıştı. Ne var ki Türkiye'nin bu en medyatik kaynanası, aynı program sayesinde ünlenen biricik oğlu Ata Türk'ün genç yaşta ve trajik ölümü karşısında, zoraki içine hapsedildiği medyatik kişiliğin sınırlamalarından sıyrılmayı başararak, söz konusu dramatik olay karşısında doğal bir "anne" tavrı bile sergileyememişti... Çünkü Semra Hanım'ın ekranda kendisi için kurgulanmış olan "sert" ve "otoriter" kişilik yapısı, bir anne olarak ekranların karşısında hüngür hüngür ağlayarak "zayıflık" ve "gevşeklik" göstermesine engeldi.

madıkları, oğullarına "gereği gibi anne", "babaanne" olamadıkları kasıntılı bir traji-komedyanın sahnelenen son perdesiydi Barış Akarsu'nun ölümü. Burada da yine aynı anne-olamayış, aynı baba-olamayış halleri söz konusuydu. İşte televizyon ekranlarının dönüştürdüğü değerler manzumesinin dağıtıp parçalara ayırdığı ve sonradan bir türlü bir araya toplayamadığı "motor becerileri" böyle bir şeydir. İşte başkalarının hedonist bakışlarında varlık kazanan hayatımızın, yine başkalarının tecessüslü bakışlarında son bularak kullanımdan düşeceğini bildiğimiz için duyduğumuz asri korku budur. Söz konusu korkunun dayattığı düşündürücü semptomlar ise özetle şunlardır: Kişi bulabildiği her zaman ve yerde "görünmelidir" hep; bu yüzden en insani karşılaşmaların en samimi pozlarını bile anında nakde dönüştürmedikçe zarardadır. Çünkü bu çağda artık parasız ve görüntüden yoksun kalmanın asıl ölmek ve yok olmak demek olduğunu iyi bilmektedir.

Ekranda "Senlibenliliğin" Zorbaca Yeniden Kuruluşu

Günümüz bireyine ekranda ışıyan bir varlık olarak sürekli "görünebilmesi" ve kapladığı zemini kaybetmemesi konusunda medyatik söylemin önerdiği bir diğer strateji, ne pahasına olursa olsun, mutlaka "izlenmeye değer" sansasyonel nitelikli seyirlik bir vaka tasviri sunmasıdır. Söz konusu tasviri ekranlarda açığa vuran tipik bir örnek olay vermek ise, hele de Türkiye'de yaşayan bir analist için hiç de zor olmasa gerek. Bu bağlamda, sözgelimi stüdyo ekranlarında nicedir buharlaşma eğilimine yüz tuttuğu gözlenen samimiyet ve içtenlik duygusunun "somuttaki" karşılığı olan bir "senlibenlilik" durumunun ekranda zorbaca yeniden kuruluşunu gösteren somut bir örneğin altı çizilebilir. Söz konusu olay, bir televizyon sunucusunun programına davet ettiği stüdyo konuğuna, ikili ilişkilerde "senlibenliliğin" birinci düzeyini oluşturan ikinci tekil şahıs zamiriyle hitap etmesi ve sonrasında gördüğü tepkiyi anlatan Bayülgen-Türköne vakasıdır. Ama sorunu tartışmaya geçmeden önce, yine konuya ilişkin kısa bir kuramsal çerçeve sunmakta yarar var. Bilindiği üzere, medya metinlerinin içeriğiyle ilgili yapılan akademik çalışmalar, kabaca söylenirse, söz konusu içeriğin genellikle üç etkileme düzeyi üzerinde durmaktadır; birincisi, medya metinlerini alımlayanların bir araya gelme, kolektivite içinde eriyebilme derecesi, başka bir deyişle, yeni bir

toplumsallık oluşturmak suretiyle ortakyaşarlık durumu içine girmeleridir. Söz konusu ortakyaşarlık durumunu, medyanın insanlar arasında "geçici birlikler oluşmasına yaptığı katkı" olarak da anlamak mümkündür (Nalçaoğlu, 2003: 54). İkinci düzey ise, medya içeriklerinin toplumda bireyler arası gerginliklerin aşılması bağlamında izleyiciye sunduklarıyla ilgilidir. Yani bireylerin kendi aralarında artık fiili bağ kurma zorunluluğuna gereksinme duymadıkları ve bu nedenle de maddi ilişkilerin yerini dünya ve yaşam hakkındaki formel enformasyonun doldurduğu yeni bir dünya/yaşam bilincine dayalı kavrayış düzleminde karşılığını bulmaktadır. Böylelikle bireyler birbirleri hakkında sahip oldukları "yüksek güvenlikli" medyatik intibaının verdiği huzurla yaşarlar. Üçüncü ve son düzey ise, "inşa edici» ve bizatihi kendisi "inşa edilmiş bir pratik" olan medya söyleminin toplumsal hakikatle kurduğu sorunlu bağda, deyim yerindeyse, "bağlantısız" bir duruşta karşılığını bulmaktadır. Yani yansıtıcı bir işlev yerine, oluşturucu/uyuşturucu bir işlevde ya da dönüştürücü bir işlev yerine baskıcı/denetim sağlayıcı bir işlevde somutlaşan görevselci medya tasavvuru hakkındaki güncel kafa karışıklığında. Peki, bu üç içerik düzeyi pratikte nasıl bir bireysel varoluşu yapılandırmaktadır? Temelde toplumsal gerçekliğin söylemsel inşasına hizmet ederek, dil ve anlam aracılığıyla "dünyanın toplumsal olarak nasıl yapılandırılacağını" belirleyen medya kuruluşları (Yaylagül, 2006: 111), toplumsal olana ilişkin bir hakikati, daha medyatik dile tercüme eder etmez, söz konusu yapıntı-gerçekliğin belli ölçüde kendi tüketicisini, alıcısını ve sonrasında yayıcısını da yarattığı bilinmektedir. İşte tam da bu noktada, manzara, özü yapıntıya dayalı toplumsal gerçeklik karşısındaki varlığı, söz konusu bu yapıntı sürece "katılım" yönünde gözle görülür bir destek vermedikçe onay görmeyen ya da "geçiş izni" alamayan yeni bir tele-varoluşsal kimliğin tezahürü ile somutluk kazanmaktadır. Baudrillard'ın da belirttiği gibi, postmodern toplumda bireyler, modern dönemde olduğunun aksine, artık yukarıdan zorlamalarla, baskı ya da dayatmalarla değil, toplumsal dünyadaki tüm olay ve olgulara apaçık bir "katılım" ayrıcalığına sahip bireyler olarak; pasif değil, etkin bireyler oldukları aldatmacasıyla denetlenmektedirler (Çabuklu, 2004: 103). Sorun, bir yönüyle de, özünde çağdaş felsefe alanında uzun süre Foucault, Nietzsche gibi bazı Batılı antropolog ve nihilist-varoluşçu düşünürlerin kafasını meşgul

etmiş olan "özne" sorunudur. Mesele medya düzlemine taşındığında ise, sorun apaçık gri bir renk almaktadır: Erişim ve demokratiklik söylemleriyle bezeli standartlar ve "benzersiz" stereotiplerle, içeriğini yegâne hakikat türü olarak yapıntı düzlemlerde kodlayan medya -deyim yerindeyse- kılıfını (alıcısını) da hazırlamaktadır. Yine bu açıdan düşünüldüğünde, medyatik bir imgeler/simgeler serumuna bağlanarak beslenen izleyiciler arasından da "sahici" bireyler çıkmaz. Sorun bir yönüyle de, bildiğimiz "araç mesajdır" *(medium is the message)* diyalektiğiyle ilişkilidir. Yani McLuhan'ın deyimiyle; "(...) insanın kendi yarattığı ortamın, insana bu ortam içindeki rollerini tanımlamasının aracına dönüşmesi" ile (2005: 157). Yine buradan bakıldığında, pek tabii ki "mesaj sizsiniz" deyişi önemlidir; ilkin, medya çağı insanı başka bir endüstrinin; biricik varlık nedeni hakikati var etme iddiasına dayalı bir endüstrisinin ürünüdür. O halde, bizatihi bu çağın insanının taşıdığı mesajın yükü, gerçekte bağlı olduğu medya/mesaj zincirinin bir tür "geri beslemesinden" ibarettir. Başka bir deyişle, "kaliteyi tüketicinin memnuniyeti olarak tanımlayarak izlenme oranları ve tiraj sayılarını kalitenin [yegâne] göstergesi olarak gören yaklaşım"da (Çaplı, 2002: 122) bizzat kalitenin ölçüsüdür böyle bir insan. Nereden bakarsanız bakın, tersine işleyen bir "bumerang etkisi"ne maruzdur. Üstelik kendi kişiliğinde cisimleşen mesajla, asla hayatı ışıklı panolardan, ekranlardan değil de "başka yerlerden", "mecralardan okuyan", dünyayı başka pencerelerden seyredip, başka kapılardan hayata giren tipografi öncesi çağın (sözlü uygarlık çağının) okuryazar olmayan insanından daha derinlikli bir idrak kabiliyeti olan kimseler de değildir. Bir başka açıdan da yine "mesaj, insanın kendisidir"; mesaj, bu çağın insanının her dem taze ve yenilenmiş olarak duran ve tastamam toplumsal hakikate düşünce öncesi bağlanma yollarına tekabül eden algılarına karşılık gelen vehimlerden ibaret olup, var olmak da mütemadiyen bir tele-gerçeklikler evreninde soluklanmaktan farksızdır. Bu nedenle de günümüz insanı evinden içeri girdiğinde, sokakta bir ahbabına rastladığında, biriyle göz göze geldiğinde, pek yakında nesli tükenecek olan bakkal manav tezgahlarına seğirtip orada rastladığı eski bir dostuyla el sıkışmaya ve ona hal hatır sormaya yeltendiğinde, yahut yanı başında ülke ve kamu gündemine özgü daha sofistike ve ciddi sorunları tartışmaya açabileceği medyatize olmuş küçük bir cemaati bulduğunda, aslında "konuşan"

kişi kendisi değildir. O, konuşan değil "konuşturulan"; unutan değil, "unutturulandır" Bu gerçeği günde en az birkaç kere seslice düşünmelidir. Çünkü gerçekte taşı(r)dığı mesajın bir yaşamsal yükü ya da ağırlığının olmadığını artık bilmelidir. Kendi ağırlığı altında ezilen eşsiz hakikatiyle baş başa değildir, yüz yüze değildir, kol kola değildir ve de yürek yüreğe değildir. Dahası, bir zamanların ünlü deyişiyle, vicdanın "Rusya'nın para birimiyle" karıştırıldığı ve "bir tutulduğu" bir devirden geçmiştir, toplu iğnenin ekonomik bir değere sahip olduğu, ama yaşlanan insanın hiçbir maddi fayda üretmediği ve dolayısıyla hiçbir değer taşımadığı ahlaksal pragmatiğin cenderesinde öğütülmüştür. Şimdi de içinde milyonlarca verinin kaynaştığı ve gece gündüz casus uyduların gezindiği sanal galaksiler arasında uçsuz bucaksız bir seyahattedir. Medyatik bir öznedir ama "özde" varlık değildir, doğruyu söyleyebilme gücüne ya da cesaretine ya da riskini göğüsleyebilme kabiliyetine ya da her üçüne birden kesinlikle vakıf değildir; ne de hakikati tanıyabilme, bulabilme, hissedebilme ayrıcalığına... Çünkü en verimli ve uyanık saatlerini sanal baygınlık anlarına ve sekanslarına kurban ettiği gecelerinde kendine ait itiraf edilecek bir sırrı ya da gizemi kalmamıştır, anlamlı ve gelecek kuşaklara aktarmaya değecek bir geçmiş hatırası da yoktur. Bu yüzden de bu çağa ilişkin en muteber mesaj, bu çağın insanının kendisidir yine; çünkü her açıdan sürprizlerle doludur ve egzotik ve yapışkan ve medyatik cemaati uyutan, bazen de "şoke edip" yerlere yatırtan serinlikte marifetler sergileyebilse de çok mühim bir yanından yoksundur: de Sica'nın deyimiyle, "bir insan olarak ancak bir tek rolü mükemmel bir şekilde oynayabileceğinden", yani "kendinden" (aktaran Daldal, 2007: 30). O halde, ekranlarda bireyin kendini adadığı tele-varoluşsal hakikat neyse ancak adanışının ona bağışladığı cömert "tıklamalar" sayesinde vitrinlere tutunabilme çabası da odur. Kaldı ki görsel cazibenin yoğunlaşarak "muteber" bir kişiliğe dönüştüğü yer de yine orasıdır.[9] Bu yüzden de kişi, yaşayan, canlı ve yeri geldiğinde "tıklanabilir" bir mesaj olduğu gerçeğini, ancak hesaplı ve ölçülü bir şekilde kapıldığı öfkesine borçludur. Çünkü ortadaki bunca enformasyon bolluğuna rağmen, "anlama kapasitesinin giderek azaldığı" (Çaplı, 2002: 54) bu medyatik ev-

9. 1980'li yıllardan itibaren kimliğin sanal yoldan edinilip görsel/seyirlik yoldan yitirildiği bir olgu olarak vitrinin "keşfi" için bkz. Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınları, 1993, s. 24-36.

rende var olma deneyiminin tutarlı ve rasyonel bir düşünce olarak karşılık bulması, "görünür kılınmıştık düzeyi yüksek" içgüdüsel ve anlık yönelimlerde karşılık bulmasından daha az önemlidir. Çünkü bireyin var olma deneyiminin ele avuca sığar bir maddi şekle bürünmesi için, ekranların uçucu buharıyla hohlanıp vitriniyle ovulması gerekmektedir. Hiç kuşkusuz bireyin yokladığı zemin, ekranda seyredilmeye değer patırtılı bir parodi yaratması karşılığında ona zembereği boşalmış bir ağız olma ayrıcalığı da vaat etmektedir. Bu sonuncu zemin yoklamasının yukarıda adını andığımız somut örneklerinden birisi de, *talk show*cu Okan Bayülgen'in 12 Temmuz 2007 tarihinde *NTV*'de yayınlanan "Bu Sizi İlgilendiriyor" isimli siyasal sohbet programında yaşananlardır. Bayülgen'in, konuğu AKP İstanbul milletvekili adayı Özlem Türköne'ye ısrarla ön ismiyle seslenerek ve yine ısrarla "sayın" demeyerek açığa vurduğu cinsiyetçi bakış açısında somutlaşan "zoraki senlibenlilik" hadisesi oldukça düşündürücüdür. Ekran "gerçekliğinin" yüzeyselliğe dönük kodları, somut hayattakiyle aynı değildir; ekran alanı, oraya adım atıldığı andan itibaren, herkesin herkesi tanıdığı ön varsayımına dayalı bir sanal ilişkiler, tanışıklıklar ağının kişilerarası mesafeyi sıfırladığı varsayılan iddiasından güç alır. Bayülgen, kendi açısından haklıdır; henüz hiçbir yerde adı konmamış bir "ekran kardeşliği", koşulsuz içtenliğin tartışmasız en meşru zeminidir. Ekran kardeşliği, bu anlamda bir "akranlar kardeşliği"dir. Bu nedenle, televizyon sunucusu ve konuğu ya da sıradan ikili ilişkilerde en çok eksikliği hissedilen bir duygunun, çoktandır fiili ilişkilerde yitirilmiş bir "samimiyet" kaybının –ilişki yok, o halde ilişkide samimiyet de olmamalıdır– benlikte açtığı oyuğu dolduracak bir dizi hamleye ihtiyaç vardır. Çünkü nerede bir değer fazlalığı ya da aşırılığı ya da yapmacıklığı varsa, orada aynı değerin eksiksizce duyumsanışına ilişkin çok hayati sorunlar da vardır. Bayülgen, ilk kez iletişimsel bir bağ kurduğu konuğuna başlangıçta alıştıra alıştıra belirli dozlarda verdiği ve dakikalar ilerledikçe kabul edilemez bir aşırılığa vardırdığı senlibenlilik tutumunun beklenmedik geri tepmesinin şokuyla sendelerken, savunmayı ya da alttan almayı değil, hâlâ saldırıyı seçtiği için suçludur; yoksa kendi yaratmadığı, adına "büyülü ekran" denilen o kutsal sunağın soğukkanlı kurbanı olduğu için değil... Ne kadar yalnızsak o kadar yalnız değilmiş gibi görünmenin, ne kadar suçluysak o kadar masummuş numarası yapmanın pişkin ak-

törleriyiz artık, gülüşümüz de hüzünlenişimiz de yalnızca bir sirk gösterisinden ibaret. Ne denli gerçekdışıysa, o denli büyüsel ve gerçek... Ötekiyle aramızda cereyan eden her "mesafe telaşı", bir tür samimiyet krizi başlangıcı aynı zamanda. Bu nedenle Türköne'nin ev sahibi ile arasına koymaya çalıştığı mesafenin hiçbir erdemli açıklaması da yok "gösteri" dünyasında, çünkü bir zamanlar kişiliğe değer katan doğallık, içtenlik, dürüstlük, vb erdemlerin bir bölümü, adı geçen zoraki samimiyeti ekranlarda –ve hemen ardından da kendisi şeffaf bir vitrine dönüşmüş olan gerçek hayatta– tesis eden aynı dil tarafından çok uzun zaman önce yürürlükten kaldırıldı. Bu yüzden de Türköne kendi fiziksel mevcudiyetinin seyirlik ekran versiyonunu istenen ölçüde kurgulayamadığı için haksız. Düşürüldüğü amansız tuzağı usulü dairesince bertaraf edebilme güç ve yetisinden yoksun olduğu için haksız. Ve seyirci, o, kuşkusuz her zaman haklı... İpekçi'nin deyimiyle, bir başka boyutuyla da hadise, "kadın olmanın, erkek dünyada her şeyden önce cinsiyetinle tanımlanmak demek" olduğu ve bunun "erkeğe kadınla senlibenli bir söylem geliştirme hakkını verdiği" (2007) yerde kurgulanmış bir cinsiyetçilik algısıdır bu. Söz konusu cinsiyetçi algı, yine İpekçi'nin deyimiyle, "karşıdakinin genç bir kadın olması [nedeniyle], tüm varoluş hakikatini onun ön ismine sığdırma ve bir cinsiyet iması üzerinden ona 'sen' deme yetkisini" kendinde gören bir zihniyetin ürünü olduğu kadar, "herkes tarafından bilinen" kimi TV programcılarının, "kimse tarafından henüz bilinmeyen" kişiler üzerinde "baskın çıkma dürtüsü"nün de tele-varoluşsal yansımasıdır. Sonuç olarak, Bayülgen'in "haklılığının altını zorbalıkla çizme telaşı"yla, program konuğuna, izleyicilerin ekranlarda pek alışık olmadıkları sıra dışı bir saldırganlık ve "aktörce" bir imkân ve kabiliyetle ustaca hazırlanmış bir gerilim sahneleri bloğunu reva görmesini de bu minvalde okumak gerekir.

Bu değerlendirmeler ışığında denebilir ki tele-varoluşsal gösterinin medyatik havarileri, kendi varlık nedenlerine ilişkin orta halli bir sorgulamaya bile yanaşamazlarken ve bu istikametten esen tekinsiz bir rüzgâr modası çoktan geçmiş bir "orta dünya"nın fani ve görünmezliği ölçüsünde değerli ve gizemli kılınmış yaşam mottosuna nihai ve kesin darbeyi vururken, ekranların etik düsturlarının karartılmasından daha anlaşılır hiçbir şey yoktur. Yine bu bağlamda, ekranlarda, bir zamanların oldukça değer verilen,

önemli bir etik ilkesinin artık yürürlükte olmayışı da son derece düşündürücüdür. O etik ilke şudur: Bir kimsenin "dürüstlük yoluyla hakikatle belli bir ilişki kurması" ve hangi koşullarda olursa olsun, tüm tehlikeler ve engeller karşısında inandığı hakikati söyleyebilme konusundaki dürüstlüğünü ve cesaretini ifade eden *parrhesia* davranışı (Foucault, 2005: 17). Durduğu zemini özeleştiri oklarıyla rahatsız edecek –dolayısıyla kendisi de rahatsız olacak– medya *parrhesiastes*'lerinin var olmayışı da yine aynı ölçüde büyük bir sorundur. Bugün medyatik alanın her düzeyinde doğruyu ve hakikati söyleyebilme zemini puslu ve erişilmez bir sis tabakasıyla kaplıdır; bu belirsizliğin adı, medya çağındaki bireyin ötekine karşı duyduğu hoşgörüsüzlük ve bir türlü var olma gerçekliği ve doygunluğuna erişememe çığlığında somutlaşmaktadır. Ve tam da burada beyaz camı kaplayan sis tabakası öyle yoğundur ki medya, gerçekten de Edward Herman'ın (2004) "çifte söylem" adını verdiği bir dil düzeneği içinde kendi yönelimini toplumsal yükümlülük sultasından arındırmanın, rasyonel ve eleştirel düşüncenin sermayenin "en çoklaştırılması" adına reklamcıların finanse ettiği eğlenceli gösteriler tarafından "iç edilişinin" tamtamlarıyla çınlamaktadır. Ne var ki bu sonuncu gri tabloda da "mesaj aracın kendisi değildir" artık; onun tek boyutlu, çifte söylemli duyarlılığı, çevresini aydınlatmaya çalıştıkça ortalığa saldığı zifiri karanlığıdır. Dolayısıyla, medya çağı bireyinin başlıca ontolojik sorunu da, kendisini çevreleyen maddi yaşam koşulları içinde duyduğu samimiyet ve duygu eksikliğinden dolayı açılan gedikleri kapatmak için geçici süreliğine sığındığı zoraki "senlibenlilik" ritüelleridir. Bu yeni medya çağı bireyinin hissettiği boşluk, içinde ansızın üç beş saniyede bir uyanan tele-varoluşsal var olma arzusunu doyurmak ve bir sonraki açlığa kadar da doygunluğunun tadını çıkarmak için başvurduğu ve kendini ne kadar çok "görünür" kılmaya çalıştıkça o kadar çok "eksildiğini" hissettiği kendi boşluğudur. Belki tam da bu açıdan denebilir ki aslında bu çağda en anlamlı "mesaj, bizzat bireyin kendisidir"; çünkü yeterince iyi rol yapabildiği halde bir türlü doğal insanı oynamayı beceremediği için, sonunda ölçülü biçili rol yapma tuzağının bir kurbanı olarak, kendi eliyle kurguladığı gösterişli cümbüşün içinde talihsizce gözden kaybolup gitmek üzeredir.

Kaynakça

Alankuş Kural, S. (2006), "Türkiye'de İletişim Araştırmalarının Değerlendirilmesi ve Geleceğe Bakış", *Kültür ve İletişim* 99 (I): 136-166.

Baudrillard, J. (1997), *Tüketim Toplumu,* Çev. Hazal Deliceçaylı&Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2001), *Tam Ekran,* Çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları.

Baudrillard, J. (2004), *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2006), *Kusursuz Cinayet,* Çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı Yayınları.

Canbaz, Ş. (1999), "Bir Tüketim Olgusu Olarak Moda ve Giysi", *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* 99 (1): 25-39.

Gastells, M. & Ince, M. (2006), *Manuel Castells'le Söyleşiler,* Çev. Ebru Kılıç, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Çabuklu, Y. (2004), *Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset,* Kanat Kitap.

Çapli, B. (2002), *Medya ve Etik,* İmge Kitabevi Yayınları.

Çelenk, S. (2005), *Televizyon Temsil Kültür*; Ütopya Yayınevi.

Daldal, A. (2007), "İki Süper İlk Film", *Hürriyet Gösteri* 286: 30-32.

Foucault, M. (2005), *Doğruyu Söylemek,* Çev. Kerem Eksen, Ayrıntı Yayınları.

Gürbilek, N. (1993), *Vitrinde Yaşamak,* Metis Yayınları.

Halimi, S. (2003), "Contestation des medias ou contestation pour les medias?" htts.//www.acrimed.org/article, (Erişim tarihi: 21.11.2003).

Herman, E.S. (2004), *Medyada İkiyüzlülük: Propaganda Çağında Haberleri Deşifre Etmek,* Çev. Nur Nirven, Çiviyazıları Yayınevi.

İpekçi, L. (18 Temmuz 2007), "Okan Bayülgen Vakası", *Zaman.*

Kierkegaard, S. (2000), *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk,* Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, Ayrıntı Yayınları.

Mcluhan, M. (2005), *Yaradanımız Medya,* Çev. Unsal Oskay, Merkez Kitaplar.

Nalçaoğlu, H. (2003), "Medya ve Toplum İlişkisini Anlamak Üzere Bir Çerçeve", Sevda Alankuş (Der.), *Medya ve Toplum,* IPS İletişim Vakfı Yayınları, s. 43-57.

"Otel Masraflarını Konuşup Ödeyecek", *Takvim,* 30 Haziran 2007.

Perniola, M. (2006), *İletişime Karşı,* Çev. Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları.

Sennett, R. (2005), *Karakter Aşınması,* Çev. Barış Yıldırım, Ayrıntı Yayınları.

Tanyol, T. (2000), *Büyü Bitti,* Yapı Kredi Yayınları.

Yaylagül, L. (2006), *Kitle İletişim Kuramları,* Dipnot Yayınları.

"Beşinci Boyut" programı, *Kanaltürk,* 17 Ekim 2007.

"Bu Sizi İlgilendiriyor", *NTV,* 12 Temmuz 2007.

Magazinin "Ekonomi-Erotiği" Üzerine

Günümüzde artık kitle iletişim araçlarının simgesel gücü ve bu gücün toplumsal değer yargılarının pekiştirilmesine yaptığı katkı yadsınamaz bir gerçeklik halini almış bulunmakta. Toplumsal dünya hakkında bildiklerimize ve bilme yollarımıza ilişkin olduğu kadar, toplum olarak nasıl anımsadığımız sorusuna verilecek yanıtları da kapsayan, kuşatan bir güç bu. Dolayısıyla, medyayla olan ilişkimizi belirlerken, bir bakıma belli bir güç merkeziyle olan ilişkilerimizi de belirlemiş olmaktayız farkında olmadan. Ama bu ilişkide asıl dikkat edilmesi gereken nokta, medyanın yaydığı iletileri kod açımına tabi tutarken, kendi gündelik yaşamımızda ne gibi anlamsal dönüşümleri üretmeyi başarabildiğimiz. Yani, iletiyi alımlayan açısından ne türden bir yeniden-üretim sürecinin anlam oyununa sokulabildiği. İşte bu noktada

dikkatli ve etkili bir medya okuryazarlığının ve eleştirmenliğinin geliştirilebilmesi büyük önem taşımakta. Elbette etkili ve bilinçli bir iletişim eğitimini geliştirebilmek de. Böyle bir eğitim, hem sorunlu işleyişi bakımından gitgide daha fazla endişe duyulmaya başlanan bir medya "etiği"/retoriği konusuna daha sağlıklı bir yaklaşım biçimi geliştirme potansiyelini içinde taşırken hem de medya ile aramızda ivedilikle belirlememiz gereken mesafeyi daha yapıcı kılabilir. Çünkü bilindiği üzere, sınırsız iletiler yığını karşısında oluşacak destek yankı (feedback) sayesinde, izleyici olarak önemli ölçüde bu anlamların dönüştürülmesi sürecine aktif biçimde dahil olmamız mümkün. Denebilir ki bugün medya kuruluşlarınca tutturulması hedeflenen izleyici ratingi dışında, yine aynı destek yankının (feedback) yeterince gözetilmemesi yüzünden, medya karşısında bütün tavır alışlarımız bir tepkiler mozaiğine indirgenmiş durumda. Teknik bir araç (medium) dolayımıyla günden güne özel ve mahrem yaşam alanının sınırlarıyla resmi kamusal alanın sınırları arasındaki çizgi silinmeye, yok olmaya yüz tutarken; kültürel işlev adı altında, tarihte eşi benzeri görülmemiş bir kültürel değer aşınmasına kapı aralanırken; söz konusu tepkiler yığınını anlamlı ve tutarlı bir söyleme dönüştürmenin kaçınılmazlığı kendini daha da dayatmakta. Medyanın, özellikle de televizyon ve sosyal medyanın gerek yaşam tarzları üretme eyleminde gerek güncel olanı ve an'ı yüceltme söyleminde açık bir biçimde gözlemlemekteyiz bunu. İşin daha da tuhaf yanı, bu medyatik söylem ve gösteri tarafından inşa edilen toplumsal değerleri yorumlarken de, yine aynı söylem yardımıyla oluşturularak dolaşıma sokulmuş başat izleklere başvurmak zorunda kalmamız. Bu bakımdan yakın zamanlarda –ve kuşkusuz günümüzde de– hemen hemen tüm televizyon kanallarında peş peşe yayınlanmaya başlayan "Su Gibi", "Esra Erol'da Evlen Benimle", "Akademi Türkiye", "Popstar", "Sevda Masalı", "Türkiye'nin Yıldızları", "Film Gibi", "Survivor" vb özel hayat öyküsüne dayalı reality show ve yarışma programlarının kurguladığı mesajları hangi düzlemlerde yorumlamalı? Bu tür programlar üzerinden üretilen değerlerin toplumsal, ahlaki ve kültürel getiri ve götürülerine dair ne söylenebilir? Burada, belki de sorulması gereken başlıca soru, asıl amaç, ele alınıp işlenen değerlere (evlilik kurumunun kamusal teşhiri yoluyla sulandırılması, başarı mitine yapılan yüceltimci vurgulamalar, anlık şöhretin göz kamaştırıcı çekiciliği, vs) karşı

kamuoyunu daha duyarlı ve bilinçli kılmaksa eğer, aynı değerlerin doğrudan doğruya bir "gösteri"ye kodlanmasından nasıl bir kamusal yararın umulduğudur? Yine bu tür programların yarattığı kamusal talebi de göz ardı etmeksizin söylersek, medyanın toplumsal/kültürel dönüşüm işlevine dair ileri sürülen görüşlerin, en azından bu aşamada, yeniden gözden geçirilmesinde büyük yarar vardır. Çünkü toplumsal dünya bilgisinin söylemsel açıdan üretildiği yerlerden biri olarak medya kuruluşları, aynı zamanda tüketime hazır hale getirilmiş değer yargılarının da başlıca üreticisi konumundadır bugün. Bunun doğal bir sonucu olarak da izler kitle, kendisinin medyada temsil edildiği yanılsamalı inancını koruduğu sürece de, bu karşılıklı arz ve talebin birbirine eşit olmayan güçler arası bir karşılıklılık ilişkisi biçiminde süregelmesi son derece doğaldır. Bu nedenle, bir izleyici ya da sıradan bir vatandaş medyayla kuracağı temasların gerisinde yatan bu güce karşı bilinçli ve dikkatli olmak gerektiğini sürekli anımsamalıdır. Aksi halde televizyonda izlediği şeylerin kendi hayatının bir yeniden-çevrim senaryosu mu, yoksa bir parodisi mi olduğunu ayırt etmesi asla olası değildir. Kendimiz hakkında ya da yaşadığımız dünya hakkında üretilen düşünce ve yargıların enformatik bir dil ve değere dönüşmesinden söz ettiğimiz bir çağda, kendi içimizde böyle bir sorgulamayı yapmamız kaçınılmaz olacaktır. Yine bunun içindir ki, yeni enformasyon sistemlerinin baskıcı ve edilgenleştirici boyutlarına dur durak bilmeden dikkat çekmek gerekir. Bununla birlikte artık, kişiye belli bir eylem özgürlüğü ve olanağı sunduğu oranda meşru görülebilecek bir iletişimsel örgütlenmeye de gereksinim duyulmaktadır. Medyayla birlikte yaşamamızın bundan başka bir güvencesi ve alternatifi görünmemektedir.

Rahatlama ve Kendini İfade Etme Arayışı İçindeki Toplumun Magazinle Kucaklaşması

Bilindiği üzere, mülkiyet, aile, şöhret ve başarı ölçütleri medyatik söylem içinde neredeyse "dokunulmaz" kılınmış alanları simgelerken, tüm bu değerlerin "eğlence"ye bitiştirilmesi ise, yepyeni bir görsel algılama ideolojisinin yükselişini açığa vurmakta. Söz konusu ideoloji Postman'ın da deyişiyle, "televizyondaki her tür söylemin üst ideolojisi" aynı zamanda (Postman 1994: 99). Bu bölümde, bu ideoloji bağlamında oluşturulan değerlerin medya

alanında sunum ve kurgulanma biçimleri üzerine eleştirel bir bakış açısı sergilenmeye çalışılacak, özel olarak da 2000'li yılların başlarından itibaren gitgide yaygınlaşmaya başlayan "Türkiye'nin Yıldızları", "Popstar", "Akademi Türkiye", "Biz Evleniyoruz", "Esra Erol'da Evlen Benimle", "Film Gibi", "Survivor", vb reality ve yarışma programlarının yerinden ettiği toplumsal/kültürel değerler ve bunların toplum ve özelde gençler üzerindeki olumsuz etkileri üzerinde durulacak.

Son on yılda hemen hemen tüm televizyon kanallarında gitgide yaygınlaşan medya magazinleri, kimilerine göre, özellikle "1970-1990 döneminde yaşanan askeri darbeler nedeniyle popülarizmin tırmanışa geçtiği" bir genel toplumsal eğilimin ürünüdür (Soygüder, 2003: 89). Bu dönemde özellikle televizyonun yaygınlaşması ve 90'lı yılların hemen başında özel TV kanallarının da artmasıyla birlikte, Türkiye toplumu, askeri darbelerden ve baskıcı ortamın yarattığı bunalımdan sıyrılma ve görece özgürleşme sürecine girmeye başlamıştır. Dolayısıyla, bir anlamda bu tarih aralığı, özgürlüğe bitiştirilmiş toplumsal bir kimlik arayışının da uç verdiği yıllardır. Bastırılmış söz, kamusal alanda yaşanan görece özgürlük ortamının sınırsız uzamı içinde kendine yeni ifade kanalları bulmaya başlamıştır da denebilir. Yine bu dönemde, Soygüder'in belirlemesiyle, "İnsanlar eğlence endüstrisiyle eklemlenerek üst kültür ürünlerinden uzaklaşmaya" başlarlar (Soygüder, 2003: 90). Artık özgürleşen söz, özel TV kanallarının talepleri doğrultusunda, içeriği basitleştirilmiş, herkesin anlayabileceği tarzda bir söyleme dönüştürülerek, algılanması ve anlamlandırılması genel bir düşünsel birikime bağlı olan üst kültüre ait kültürel/sanatsal içeriğin önüne geçmiştir. Bu genel algılama problemi yüzünden, "edebiyat ve sanat ürünleri yerine sanatçı, yazar ve artistlerin özel hayatı, dedikodular, sırlar magazine konu olmaya başlar" (Soygüder, 2003: 90). Bu yüzdendir ki kamusal hayat ile özel hayat ayrımının keskinleştiği bu dönemde, kamusal sözün ilgi alanı, kamusal yararı gözeten sorunlar alanı değildir, "özel hayatın temsil edilebilir bir bölgeye dönüştürülmesiyle birlikte, mahremiyetin dışavurumunda yaşanan bir patlamaya" odaklanmıştır (Soygüder, 2003: 95). Aslına bakılırsa, yukarıda sözünü ettiğimiz aşırı baskı ortamının ve kamusal sözün bastırılmasının da etkisiyle, belli bir rahatlama arayışı içinde olan toplumun, bu rahatlamayı özel yaşamın farklı dışavurum

biçimleri içinde bulması son derece anlaşılır bir durumdur. Reklamcılığın da etkisiyle genişleyen görsel ve magazinel evrenimizin özel yaşamların birbiriyle yarıştırıldığı bu tür magazin programlarıyla, duyarlılık alanı gitgide genişlemiş bulunan toplumu birbirine "yaklaştırıcı" bir işlev gördüğü bile söylenebilir. Bu tür programların toplumsal çimento sağlayıcı etkisi yanında, sahip olduğu bir başka özellik de, özünde rahatlama arayışı içinde olan bastırılmış bir toplumun bu tür yarışmalar yoluyla gerçeklikten kaçışa yatkın haldeki bir toplumsal metabolizmayı da uyarıcı bir işlev görmesi olmuştur. Bu sürecin sonunda enflasyonda, turizmde, okullarda, metroda, hatta evlilikte bile birbiriyle kıyasıya yarış içinde olan insanlardan kurulu bir tablonun ortaya çıkması doğal karşılanmalıdır. Hissiyat evrenimizle, millet olarak tüm duyargalarımızla değer erozyonuna uğratılmaya müsait yeni alanlar, vitrinler aramaya çıktığımız son dönemde, toplum olarak bir türlü arınamayışımızın ise, yeni kültürel/toplumsal sorunlar yumağını oluşturması, gerçekte belirgin bir rahatlamanın başarılamadığının bir işaretidir. Toplumu rahatlatacağı varsayılan bu magazinel "vekaletsel" deneyimlerin ardında, aynı zamanda bir kolektif kaynaşma, bütünleşme arayışının da çıkmaza girdiği yeni bir toplumsal yapılanmayı görmek gerekmektedir. Bu çıkmazın temelinde ise, kültürel dışavurumlarımızın bile medya destekli göstergelerden kurulu olduğu sonucuna varmak neredeyse kaçınılmazdır. Çünkü bir bakıma toplumun karşı çıkma, onaylama ve tavır alışları için gereksindiği her türlü eylemin, ona hazır olarak medyatik söylem aracılığıyla sunulması gibi bir realite söz konusudur. Toplumsal ve kültürel alanda yitirilen uyum ve kozmosu yapay düzlemlerde (medyatik alanda) yeniden kurmaya çalışan bu tür magazin içerikli yarışmaların yol açtığı kültürel/ahlaksal travma dikkat çekicidir. Öyle ki insanların birbirleriyle evlen(ebil)mek, para kazanmak, zaman zaman aşağılanmak, *hakarete uğramak* için yarıştıkları; sahip oldukları sınırlı bilgi birikimlerini alelacele "fikir" düzeyine çıkarıp derhal araçsallaştırarak "köşeyi dönmek", "bir gecede ünlenmek", "yetmiş beş milyonun popstarı" olmak için fütursuzca öne atıldıkları bu tür programların, ilginç bir biçimde, aslında kovaladıkları, peşinden koşturup durdukları değerler(!) bütününün –deyim yerindeyse– altında kalıp ezildikleri; kendi hakiki toplumsal kimlikleriyle belli bir muhasebeye girişmedikleri

çarpık bir "arınma" tarzını açığa vurmaktadır bu süreç. Daha da tuhaf olanı, yarışmaların şeklinde gözlenen kişilik ve mahremiyete ilişkin yapılan aleni "sınır ihlalleri"dir: Bir evin içinde dört duvar arasında aylarca kalma başarı ve cüretini göstererek kişilik biçimlerinin aldığı ölümcül "manevi" yaralar pahasına "maddi" kazançlar elde edilmekte; bir diğerinde, –Popstar– Kongar'ın da dediği gibi, katil, hırsız, cani, toplum düşmanı, ne idüğü belirsiz kim varsa tümünü bağrımıza basmaktayız "sanatçı" diye (Kongar, 2004). Yaşanan bu toplumsal, kültürel ve ahlaki travmaların gerisinde ise, bir tür kolektif kimlik bunalımının yattığı söylenebilir. Toplumun "popstar"a yansıttığı değer, kendi toplumsal bilinç imgesidir. Şu halde, kendimize ilişkin oluşturduğumuz imajın da sorunsallaştırılması gerekmektedir burada. İmge, en kısa tanımlamayla, "düşünülmüş görüntü" ise eğer, kendi benliğimize ilişkin kurduğumuz imaj da bu tür yarışma programlarında kendimiz üzerinde düşünmeyi rafa kaldırma pahasına eleştirel bir tavra değil, pragmatist/araçsal bir zihniyete hizmet etmektedir öncelikle. Bu ise, sözünü ettiğimiz kimlik bunalımı ve karmaşasının tetikleyici bir unsurudur. Gianni Vattimo'nun da belirttiği gibi, her yerde kendimize ilişkin görüntüler arama eğilimi, aynı pragmatist/araçsalcı zihniyetin güdümü altında, kendilik imajının kuruluşunda yıkıcı bir etkiye sahiptir. Bu eğilim, yine Vattimo'nun dediği gibi, çağımız metafiziğinin çıkmazlarından biridir. Vattimo'nun deyimiyle: "Metafizik doğruların çöküşünün ardından, çoğulculuğun 20. yüzyıla damgasını vurması bekleniyordu. Ama tam tersine, hakim olan araçsal ve pragmatik zihniyet, demokrasiyle birlikte eleştirel düşünceyi de sönümlendirmiştir" (Aktaran Gambetti ve Güremen 2003: 4). Kendilik imgesiyle ilgili yaşanan bu karmaşa ve kimlik bunalımını daha genel anlamda da görsel ideoloji bağlamında düşünmek mümkündür. Çünkü her şeyden önce, magazin medyasının da temel dayanağını oluşturan görsel medya ideolojisi, imgelerin aşırı hızlı akışına karşılık, düşüncenin geçirdiği bir durağanlık sürecini de simgelemektedir öte yandan. Bu anlamda enformasyon teknolojisinin üretimine aracı olan bilimler, Paul Virilio'nun *dromoloji* kavramıyla ifade ettiği *hız* düşüncesinin güdülediği bir ivmeyle, "gerçekliğin üzerinin örtülmesine, bilimsel yok oluş estetiğine yardımcı olmaktadır" (2003: 9). Virilio'ya göre, bu hız altında giderek vücut devinimi ve süre duygusunu yitirmiş olan

insan, aynı zamanda "toplumsal yaşamı"nı da yitirmiştir. Çünkü "paylaşılacak zaman kalmadığında, demokrasi olanağı da yoktur" Daha doğrusu, sanal âlemdeki ünlü ve sanatçıların görsel açıdan çekici imgelerle yüklü yaşamlarıyla özdeşleşme çabası ve eğilimi, "toplumsal yaşam" içinde daha etkin olması gereken toplumsal insanın da sonunu getirmiştir. Enformasyon çağının hızlı gelişiminin neden olduğu itkiyi ise, tek bir cümleyle ifade etmek gerekirse, Godard'ın şu ünlü sözüyle karşılamak kuşkusuz yerinde olacaktır: "Doğru görüntü yok artık, sadece görüntü var" (Godard, 1991: 230). Tüm bu düşüncelerin ışığında denebilir ki, Türkiye toplumunun özellikle 90'lı yıllarda başlayan ve 2000'li yıllarda "Popstar", "Biz Evleniyoruz", "Akademi Türkiye" gibi magazin yarışma programlarıyla gitgide daha da alevlenen kendine kolektif bir kimlik kurma çabası ve maddi vaatler üzerinden sunulan bir ruhani rahatlık arayışı, toplum olarak magazin dünyasıyla kucaklaşmasının travmatik ve tahripkâr etkileriyle sonuçlanmıştır. Şimdi, bu yıkıcı sürecin tarihsel arka planına kısaca bir göz atalım.

Ekranın "Renklenişi": Magazin Medyasının Yeni *Ekonomi-Erotiği*

Öncelikle izleyenleri "çok renkli" hayatlara kilitleyen, kültürel/siyasal dışavurumlarımızın üretildiği yegâne araç konumundaki televizyon, aynı zamanda geniş kitlelerin masrafsız ve en kolay eğlence aracı olması bakımından da üstlendiği toplumsal rolleri dikkatle incelenmesi gereken bir retorik güçtür. Televizyonun gücü, onun diğer bilgi kanalları üzerindeki tekel konumundan ileri gelmektedir kuşkusuz. Bu nedenle, çevremizde olup biten şeylere karşı verdiğimiz tepkiler de gitgide birbirine benzemeye başlamaktadır doğal olarak. Bu tür yarışma programlarına katılanlar açısından ise, oluşan tavır ve kimlikler –aralarında derin sınıfsal ve ekonomik uçurumlar bulunsa bile–, şaşılacak ölçüde bir zihniyet birlikteliğini açığa vurur. Çoğunluğu eğlence, müzik, moda ve futbol dünyasından devşirilmiş idollerle dolu ortak bir hayal evreni sunan televizyon, aynı zamanda, denebilir ki derinliğini yitirmiş bir dünyanın ürünü yüzeysel ve ortalama izleyici tipi için de popüler olanı kültürel açıdan yegâne birleştirici öğe olarak kullanmaya başlamıştır. Zira Baudrillard'ın da belirttiği

gibi; "pop, sadece 'uygarlaşmış' dünyanın kaçınılmazlığını değil, aynı zamanda tümüyle bu dünyayla bütünleşmeyi hedeflemektedir" (Baudrillard, 1997: 137). Dahası, pop kültürün içeriği giderek genişleyip daha çok dejenere olma pahasına gelişip palazlansa da sunduğu argümanlar hiçbir zaman değişmemektedir: Taklit, kitsch ve sahte bireyselleşmeye duyulan özlem. Üstelik bu argümanlar, her yöndedir: Televizyon dizilerinden biri *tutunca* aynı konuyla ilişkili bir diğerinin çekilmeye başlanması, dolayısıyla magazin programlarının her kanalda hep aynı fotoğraf karelerini aktarması gibi tektipleştirici bir mantığa hizmet etmektedir. Bir anda şöhret olup parlayan isimler, sonrasında imha gücü yüksek kitlesel bir silah gibi patlamaktadırlar üzerimize. Pop sistemin sorunsuz işleyişi sayesinde zahmetsizce milyarlar kazanan genç star ve mankenlerin durumu ise, açıkça kolektif kültürel birikime hiçbir katkıda bulunmadan, çalışıp bir katre ter dökmeden para kazanmanın geçer akçe sayıldığı mesajını veren yeni bir "yükselen değerler" bütününü gözler önüne sermektedir. Tüm bu mesajların oyuna sokulduğu yer olarak televizyonun; Virilio'nun deyimiyle: "Geçmişte eğlence veya kültürel promosyon mekânı olarak artık alışverişlerin dünyasal zamanına, çevremizdeki gerçek dünyanın yerini alan sanal görüntüye ışık vermek zorunda olduğu" (2003: 19) saptamasına da son derece uygun düşmektedir. Bu tür yarışmalardan, kendi kolektif bilinçaltımızın fırsatçı ve teşhirci yanını öğrenmek dışında öğrendiğimiz bir başka şey de, Ahmet Oktay'ın deyimiyle: "Vitrinden kaldırılma korkusunun, (açıkça) ölüm sözcüğü ile özdeşleşmiş" (Oktay, 1995: 226) olmasıdır bir bakıma. Yine bu tür yarışmaların kültürel/tarihsel/siyasal düzleminde yer alan yönelimin ardında ise, başta *bedavacılık* ve *avantacılık* olmak üzere, temelde Özal dönemi ekonomi politiğinin ürünleri olan *fırsatçılık* ve *köşe dönmecilik*le ilgili toplumsal genel kabuller ve zahmetsizce *sınıf atlama* hayalleri yatmaktadır. Asıl sorun da burada karşımıza çıkmaktadır zaten: Bu tür magazin içerikli yarışma ve reality show programlarının genel olarak medyada rastladığımız etik ihlalleriyle ve kültürel dejenerasyonla kurulabilecek doğrudan ilişkisi, bir anlamda bu pragmatist/araçsalcı felsefenin güdülediği bir durumu açığa vurmaktadır. Özal'lı yıllardaki liberal ortamda daha da gelişip serpilme olanağı bulan popüler kültür geleneğimizin televizyon tarihindeki ilk ilginç örnekleri anımsanacak olursa, "vitrinlerde" hemen Cenk Koray'ın "Tele Kutu" ve Erkan

Yolaç'ın "Evet-Hayır" adlı programlarını görmek mümkün. Yarı popüler, yarı ciddi sayılabilecek bu programların genel özellikleri, o dönem medya ekonomi politiğinde yaşanan sessiz dönüşümün de habercisi gibidir. Artık medya kuruluşları, finansal sorunlarını büyük ölçüde halletmiş birer kurum olarak "etrafa para ve hizmet dağıtma" konumuna gelmeye başlamışlardır. Nitekim, bu görece finansal rahatlamanın bir sonucu olarak az bir zaman sonra, önce yazılı basında geniş çaplı bir "ansiklopedi savaşları" şeklinde uç verecek olan bir promosyon ve lotarya çılgınlığı başlayacak ve sonrasında da bu çılgınlığa görsel medyanın cephane sağladığı görülecektir. 2000'li yılların hemen başlarında ise, "Çarkıfelek", "Kim Beş Yüz Milyar İster", "Passaparola", "Turnike" gibi özünde bilgi yarışmaları şeklinde gelişen ve genel anlamda temel ifadesini eğlendirerek bilgilendirme anlayışına dayalı *infotainment* kavramında bulan bazı yarışma programları da, aynı liberal yönsemeli medya ekonomi politiğinin gelişkin örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tümüyle popüler kültürel bir içeriği ve magazinel bir eğilimi yansıtan bu programlarda, kimilerine göre "televizyon, günlük olayların pek algılanmadığı bir hayat kavramına doğrudan katkıda bulunmayı" amaçlamaktadır (Modleski, 1998: 76). Yine bu son belirlemeye ek olarak denebilir ki Türkiye'de özellikle 90'lı yıllarda sayıları hızla çoğalan özel televizyon kanalları ve radyo istasyonlarıyla birlikte, yarışma programları da "günlük olayların pek algılanmadığı" yeni bir hayat kavramını tıpkı kültürel bir parçalanmaya aşılanmış toplumsal hayatımızda olduğu gibi, şekil değiştirmeye başlamış; dahası, toplum bu tür programlarda kendini ifade etme olanağı buldukça ya da başka bir deyişle, kabuğunu kırdıkça, serbest pazar ekonomisinin sunduğu vaatlerle birlikte yarışmalar da ekonomik beklentilerin gitgide derinleşen çarkı içine dahil olmuştur. Bu tür yarışmaların kitlede yarattığı ekonomik beklentilerin yanı sıra, birtakım psişik ve ahlaksal sonuçları da olmuştur kuşkusuz. Bu sonuçları kısaca şu şekilde sıralamak mümkündür:

- İnsan doğasının içerdiği temel güdülerden biri olan erotogenik itkinin yol açtığı röntgencilik ve dikizleme kültürünün de etkisiyle ortaya çıkan "Biri Bizi Gözetliyor" türü programların uzantısı sayılabilecek daha başka programlar, aynı zamanda sosyal ilişki kurmayı dedikoduya kodlayarak hoşgörüsüzlüğü yeni bir norm haline getirmiştir. Bu

anlamda televizyonda yayınlanan bu tür programların temel işlevi, Fiske'nin de deyimiyle: "İnsanların oyalanmak isteyecekleri ortamlar üretme yönündedir" (Fiske, 1999: 178).

- Birbirini daha önce hiç tanımayan bir düzine insanın üç ay boyunca aynı evde kalarak birbirlerinin kafasının etini yemelerini Türkiye sınırlarında oturan herkesin izlemesi şeklinde cisimleşen seyirlik sunum, sonrasında saç baş yolan, birbirine en yakası açılmadık küfürler savuran ve hatta bıçak çeken bir gençliğin ahlaki evrimine ilişkin çok manidar şeyler söylemektedir. Araştırmacı yazar Yaşar Çabuklu'nun da vurguladığı gibi, postmodern dönemin yeni toplumsal görünümünü sunan bu tür teşhir eylemleri, "(...) 'bedenin dışa açılması' politikası çerçevesinde, gülmeyi, eğlenceyi, festivalleri, farklı cinsellikleri, tek başına yaşamayı tüketimsel çoğulculuğun birer parçası olarak değerlendirip onaylamayı" (Çabuklu, 2003: 28) meşru hale getirmektedir.
- Belli bir azınlığın eleştirdiği ama büyük bir kitlenin benimsediği bu tür yarışma programlarının yarattığı genel rağbetin ardında, gerçekte, günden güne çığ gibi büyüyen bir işsizlik sorunu yanında, insanların aidiyet duygusunu körelten bir değerler çözülmesi yatmaktadır. Bu anlamda Batı Avrupa ve Kuzey Amerika gibi görece daha refah içinde yaşayan toplumlar, uzak geçmişlerinin yitik serüvenini yapay koşullarda yeniden canlandırmak adına, gösteri dünyasında özdeşleşilesi yeni "küresel yıldızlar" imal etmeye çalışırken; işin küresel yakasında cisimleşen pazarlama mantığı da açıkça liberal ekonomi politikası içinde üretilen fırsatçı/pragmatist ve araçsalcı zihniyetin bir dışavurumundan başka bir şey değildir. Bu anlamda Türkiye'nin popstarlarıyla, Avrupalı "orijinalleri" arasındaki temel ayrım, Türkiye toplumsal ve ekonomik ortamının böyle bir eğilime diğerlerinden daha elverişli olmasıdır. Aynı liberal ekonomi politiğin TV yoluyla görsel ideolojiye yaptığı katkı da Postman'ın deyimiyle: "İnsanların özgün argümanlar ortaya atmaktan ziyade, 'izlenim bırakmaya' ilgi duymalarını sağlamaktır" (1994: 109).

Gençliğin Görsel Zevk Tüketimi Kıskacındaki Aidiyet Bunalımı

Görselliğin dışsal dünyasıyla kişinin kendi varlığı hakkında kurduğu kendilik-imgesi arasındaki farklılıklar, ilk çağlardan beri birçok düşünürün kafa yorduğu konulardan birisi olmuştur. Feyerabend'in de yerinde bir belirlemeyle ifade ettiği gibi: "Platon, düşüncelerle yaşam arasındaki uçurumun (ancak) söyleşiyle aşılabileceğini düşünmüştü" (Feyerabend, 1995: 185) –görüntülerle değil! Buradaki asıl sorun, kelime-merkezli dünya ile imaj-merkezli dünya arasındaki farklılıkta cisimleşmektedir. İlkinde

bilinçli bir şekilde dünyayı yorumlama ve anlama çabasını açığa vuran eğilim, ikincisinde yaşanan an'ın ve şimdi'nin bağlamına oturtulmuş parçalı olayların belirleyici niteliği altında maddi bir dirençten yoksun edilgen bir algılamayı somutlaştırmaktadır. Konumuz açısından, özellikle bu sonuncusu, görsel zevk çekiciliği kıskacındaki varoluşsal bir aidiyet problemini öne çıkarması bakımından önemlidir. Bu tür televizyon yarışma ve magazin programlarının talep ettiği başat eğilimin, yukarıda da belirttiğimiz gibi, sadece ekranlara yansıyan seyirlik dünyaya uygun bir "izlenim bırakmak" olduğu anımsanacak olursa, bu tür programlara katılan gençler açısından, aslolan şey, ortaya özgün ve rasyonel argümanlar ve tutarlı, eleştirel tavırlar koymaktan ziyade, yalnızca ve yalnızca görsel bir teşhir eyleminden ibaret olduğu gerçeğidir. Bu, içinde yaşanılan topluma ilişkin bilinçli ve gerçekçi bir duruşu ve sorgulamayı değil; farkında olmaksızın müdahil olunan bu sanal evrene görsel açıdan vurucu kılınmış bir "ifade" bırakmaktan başka bir şey değildir. Sözen'in de deyimiyle, bilinçli eylemle bilinçdışı tutumların karşı karşıya gelmesidir kısaca bu. Çünkü bir anlamda: "Kelime-merkezli dünya bilinci; imaj-merkezli dünya ise bilinçdışını kuşatmaktadır" (Sözen, 1999: 22). Yine bu belirlemeye dayanarak söylenebilir ki görsel bir dünyaya ait olan, varoluşsal açıdan "göçebe bir dünyaya" ait olandır. "Popstar", "Akademi Türkiye" ve "Biz Evleniyoruz" gibi programların, deyim yerineyse, "stok karakterleri" haline gelmiş bulunan gençlerin, ilkin kendi sınıfsal/toplumsal bağlarından koparılarak yanılsamalı bir evrene sokulmaları ve sonrasında "yıldızlaştıkları" TV kanalının kendileri için yarattığı yeni "hayat hikâyeleri" sayesinde yeni kimlikler kazanmaları, belli aidiyet bunalımlarını da beraberinde getirmektedir. Öte yandan, yarışmacı gençler açısından, herhangi bir TV kanalının "kamusal gündemi"ne ait olmak da, söz konusu varoluşsal yabancılaşmayı ekranların neon ışıklı yapay aydınlığında daha da derinleştirmektedir. Üstelik bu tür programların, medyanın gündem kurma ve manipüle etme işlevinin de komple devreye sokulduğu bir yer olarak büyük ehemmiyet taşıması bakımından her fırsatta sürekli kılınması, söz konusu aidiyet bunalımının da sürekli kılınması anlamına gelmektedir. Aydın Şimşek'in de belirttiği gibi, bu tür programların izleyiciyi gitgide gerçek dünyadan ve bu dünyanın sorunlarından uzaklaştırıcı etkisi, yeni dünyanın görsel zenginliğinin ürettiği iktidar ya-

pılanmalarını da pekiştirmeye yönelik bir amaca hizmet etmektedir. Şimşek'in deyimiyle: "Yeni dünyanın görsel zenginliği ve bu zenginliğin kurduğu iktidarın kendini sürekli olarak yeniden üretme zorunluluğu duyması doğaldır" (Şimşek, 2000: 30). Şimşek'in sözünü ettiği bu iktidar mekanizmasının uzantılarının, günümüzde özellikle magazin medyasında karşılığını bulması hiç de şaşırtıcı değildir. Çünkü yine Şimşek'in deyimiyle: "Bu iktidarın sahip olduğu süreklilik ancak ve ancak 'gelecek olan'ın, 'var olan'ın içinin boşaltılmasıyla mümkündür" (2000: 30). Yani magazin medyasının mantıksal işleyişiyle. Magazinin görsel zenginliğe ve cilalı yaşam biçimlerinin vitrinlerdeki bolluğuna dayalı işleyiş mantığı, toplumsal/kamusal yararı gözetmeyen genel yaklaşımı, "sadece bu anın önemsetilmesi, dünle yarın arasındaki sosyal-siyasal bağların koparılması, görselliğin cinselleştirilmiş öğelerle tek anlamlı hale getirilmesiyle bire bir ilgilidir" (Şimşek, 2000: 30). Dolayısıyla, görsel dünyanın her geçen gün biraz daha zenginleşen imgeleriyle, kendi varlığına ilişkin duyumsadığı kendilik imgesi (self-image) arasında ontolojik bir problem yaşayan tüketim gençliğinin gitgide derinleşen aidiyet ve kimlik bunalımının ardında, magazin medyasının bu genel mantıksal işleyişi dışında, bu işleyişin devamlılığı için yegâne "cephaneyi" sağlayan popüler kültürel içeriklerin de yoğun etkilerinin olduğu söylenebilir. Çünkü her şeyden önce: "Popüler kültürün *sine quo non*'u [olmazsa olmazı] muteber olan değil, rağbette olandır" (Sözen, 2004: 52). Bu anlamda, bu tür magazin programlarının talep ettiği gençlerde aranan şey, muteber bir tavra, kişiliğe ve kimliğe sahip olmak değil, yüzeyselliği bağlanılmaya engel bir popüler kimliğin izini sürmektir. Yine bu anlamda "ağır delikanlılar"ın, "doğal tepkilerini gizlemeden açığa vurma eğiliminde olan kişilerin" mekânı değildir bu tür yarışmalar. Nitekim bu yarışma ve magazinlerin genel ve uzlaşmacı "frekans aralığı"na uygun düşmeyen sıra dışı şahsiyetler de asla barınamazlar orada. Bu tür magazin medyalarında neyin ve kimin hangi esaslara göre ve ne oranda temsil edileceği, Sözen'i izleyerek söylersek: "İmaj dilinin kullanıcısı medyaların (...) hangi görüntülerin, hangi fotoğrafların, hangi bedenlerin, hangi suretlerin toplumumuzu, bireylerimizi gerçekten yansıttığına" (Sözen, 2004: 44) karar vermesiyle mümkündür ancak. Kaldı ki Türkiye'de bu tür magazin programları dolayımıyla oluşturulmuş popüler kültür manzaralarının da diğer Avrupa

ülkelerindeki örnekleriyle arasında oldukça belirgin bazı farklılıklar bulunmaktadır: Her şeyden önce, "Türkiye'de popüler kültür, kabul edildiğinin aksine, kültürler arası karşılaşmanın bir sonucu değil, gündelik hayatta hemen her şeyin pejoratif bir biçimde popüler hale getirilişinin bir sonucudur" (Sözen, 2004: 63). Bu anlamda, Türkiye'de magazin medyasının bu tür programlar yoluyla popüler kültürel birikime katkısının, tıpkı "Tülin ve Caner'in bir türlü evlendirilememeleri yoluyla geleneksel evlilik kurumunun iğdiş edilmesine yaptığı katkıda" olduğu gibi, Sözen'in vurguladığı pejoratif değerlerin üretilmesinde ne denli etkili ve istikrarlı bir yol izlediği açıkça görülebilir. Üstelik bu tür magazin programları üzerinden kurgulanan sanal ayinler için yapılan reklam harcamalarının da, özünde nitelikli ve ilkeli popstarlar ve evlilik müessesesine halel getirmeyecek gelin-damat adayları arayışından çok, TV kanallarının kendilerine rant sağlamalarından ve yüzeysel ve yozlaştırılmış kültürel içeriklerin yükselişinden elde edilmiş gelirin yeniden yatırıma dönüşüne hizmet etmesinden başka bir işlevi bulunmamaktadır. İlk zamanlarda zevk alınarak izlenen bu görüntülerin, toplum kendi popstarını "bulduktan" kısa bir süre sonra aşınmaya başlaması ve yeni yöntemler denenerek tazelenmesi ise, sıradaki yeni yıldızlara yer açılması anlamında aynı sürekliliğe işaret etmektedir bir bakıma. Yine bu tür programların biri gidip diğeri gelirken, hayatımızın da Abidin-Firdevs-Bayhan üçgeni içinde eriyip gitmesinden daha doğal hiçbir şey olamaz kuşkusuz. Sonrasında ise, gençliğin özdeşleşme çabaları ve ağır bir kimlik kaybının yaralı kurbanları olarak kendini bulması da... Doğal koşullarda aynı çatı altına gelme özürlü bireyler olarak sanal alemin güvenli sığınağında soluklanmamız ve hiç tanımadığımız ve bizi hiç tanımayan insanlar tarafından kıymeti kendinden menkul "ilişki uzmanları" ve kamuoyu desteğiyle evlendirilmeye çalışılmamız da olsa olsa tam bir trajedi örneğidir. "Biz Evleniyoruz" programının derin ehemmiyetine ulaşmış olmaktayız böylelikle: Şayet araştırılırsa, kendi tarihi boyunca izleyicinin medyatik sürece "dahil" olarak bu süreçte bu denli etkili ve belirleyici olduğu bir başka program örneği daha yoktur herhalde. Anne babalarımızın bizi mesut ve bahtiyar kılacak bir yuva kurmamız için aşındırdığı gün görmüş çöpçatan kapılarının, "yeni medya çöpçatanlığının" gürültüsü içinde çoktan ömrünü tamamlamış bulması ise cabası! Kimilerine göre mucizevi bir bu-

luş olarak nitelendirilen bu yarışmada gençlerin birçoğu artık bu yolla evlenmenin doğruluğu kanısında hemfikir olmaya başlamışken; evlilik kurumunun başlangıcından günümüze sahip olduğu kültürel, ekonomik, ananevi ve toplumsal işlevlerin salt "sosyal statü elde etmek", "maddi kazanç sağlamak", "popüler olmak", "karizmayı konuşturmak", "şöhrete uzanmak" vs gibi sonradan oluşturulmuş değerlerin yedeği haline getirilmesi gerçekten acınası bir durumdur. Üstelik bütün bunların tarihsel açıdan evliliğin, her şeyden önce, ortaçağda mirasın yabancılarla bölüşülmemesi gibi hayati bir zorunluluktan doğmuşken, modern zamanlarda bireylerin ve özellikle de "cinsi latif" olarak kadının korunması işlevini yüklenmişken, öte yandan modern dönemin toplumsal cinsiyet eşitliğine yaptığı vurguyla da bambaşka bir anlam kazanmışken olup bitmesi bir hayli düşündürücüdür. Bundan da şöyle bir sonuç çıkarmak mümkündür: Toplumsal bir kurum olarak evliliğin kültürel dışavurumu, artık yeni kolektif çağın birleştirici ve yapıcı bir unsuru olarak algılanmakta, bu ve benzeri TV programlarının kurmaya çalıştığı "ideal eş" ve "ideal evlilik" mevhumlarının arkasında da –deyim yerindeyse– birbirleriyle zorla yakınlaştırılan bireylerin, bu birleşme sayesinde birbirlerinden sağlayacakları "avantajlar" ve "fırsatçılık" göze çarpmaktadır yalnızca. Tüm bu tablonun ortaya koyduğu hakikatse, Sözen'in yukarıda sözünü ettiğimiz "pop kültürel içeriğin [geleneksel olanın içinde] pejoratif" biçimde yeniden kurgulanışının kaçınılmaz bir sonucu olarak karşımıza çıkmasıdır. Sonuç olarak, değinmeye çalıştığımız tüm bu magazin örüntülerinin kuşkusuz daha değişik bakış açılarından da bir çözümlemesi yapılabilirdi. Ancak bu yazıda, sözü edilen yarışma/magazin programlarının Türkiye gençliğinin yönelim ve tercihlerinde ortaya çıkardığı ahlaksal ve kültürel problemlerin eleştirel bir bakış açısına gereksinme duyan analiz çerçevesi, kritiği yapılan hususlarda böyle bir yöntemi gerekli kılmaktaydı kanımızca. Dolayısıyla burada aslolan, söz konusu kültürel ve ahlaksal sorunların hangi bağlamlarda üretildiği konusuna elden geldiğince ışık tutmaya çalışmaktı. Bu nedenle, adını andığımız TV programlarının birebir eleştirisine yönelmek yerine, doğrudan doğruya bu tür programların dolaşıma sokularak meşru bir zemin kazandırılmaya çalışıldığı magazin medyası mantığının genel işleyişine ilişkin belirlemelerde bulunmakla yetinildi. Çünkü bir yönüyle de yaşanan sorun, başlı başına bir kül-

tür sorunudur. Nedeni de şudur ki "Biz Evleniyoruz"da göz göre göre bir eve kapatılarak zevkle işkence gören damat ve gelin adayları boy boy endam süzüp gerdan kırdıkça, gereksinme duyulan tüm huzur ve mutluluk tabloları imdada yetiştikçe, bireysel özgürlüğün gaspı bakımından sanki ortada hiçbir sorun yokmuş gibi bir izlenim ortaya konmakta; "Popstar" gibi bir programda da "Türkiye'nin Yıldızları" çoğaldıkça, yaşadığımız içsel "körleşmeye" ve kendimiz hakkında kurduğumuz imgenin karanlığına karşılık, artık göğümüzün daha bir ışıldayacağı mesajı sunulmaktadır adeta... İşin daha da vahamet arz eden yönü, bu tür programların açık bir biçimde özel yaşam, mahremiyet, aleniyet ve şahsiyet ihlalleriyle dolu olması... Aslolan her anlamda ve herkes için aşağılanma ve hor görülme pahasına da olsa maddi bir yarar sağlamak... Üstelik bu tür programların hedeflediği izleyici kitlesi, magazin medyasının "ışıttığı yıldızlar" karşısında hayalet birer uzuv neredeyse; renkli yaşamların birer hayalet uydusu... André Malraux'nun bir zamanlar sözünü ettiği şu "küçük, rezil sırlar kümesi"nin de (Aktaran Duran 1999: 42) iflah olmaz müptelaları. Buna göre, artık bu yeni çağa damgasını vuran kavram, kendini gerçekleştirmek değil, Baudrillardcı bir ifadeyle söylersek "look"tur, yani "görüntü"dür. Belli bir look'u olmayanın ise, artık yaşadığını doğrulaması, var olduğunu adamakıllı gösterecek bir görüntüye sahip olduğunu kanıtlaması bile mümkün değildir (Baudrillard, 2001: 19). Söz konusu sürecin bir başka dikkat arz eden yönü de, yoğun bir şekilde popstar ya da "yıldız"/"yetenek" arayışına giren Türkiye magazin medyasının, gündemde öne çıkması gereken haberleri bir yana bırakmasında somutlaşmakta kuşkusuz. Her akşam bu tür yarışmalara ilişkin haberler veren görsel-işitsel medyamız, bu nahif sansür sürecini finalistlerin geçmişteki yaşamlarından dramatik aşk hikâyelerine kadar her şeyi ana haber bültenlerinin başat konusu haline getirmekle tatbik etmekte. Aynı haberlerin biraz da magazinle soslandırılmış versiyonları da kendilerine gündüz kuşağı içinde temcit pilavı gibi yer bulduğundan, izleyici açısından "final gecesini kaçırdım", "falanca adayın ayrılırkenki son sözleri ne oldu?" gibi kaygılar da anlamını yitirmekte artık. Bu fütursuz süreçte göze çarpan bir başka önemli husus da şu olsa gerek: Bu tür yarışmalara katılan adayların sonradan en popüler olanları, genellikle düşük sosyoekonomik gelir ve kültür düzeylerinden; aile ve toplumsal baskının yoğun bir şe-

kilde yaşandığını gördüğümüz coğrafyalardan çıkıp gelmekteler. Aralarında genel olarak kent kültürünü edinmiş, onunla biçimlenmiş bir aday nadiren bulunmaktadır. Hepsinin de genellikle acı bir yaşam hikâyesi, kent yoksulu bir hayatları, çok ciddi yoksunluklarla çevrelenmiş dramatik bir mazileri vardır; yoksa bile magazin dünyasının yeni simaları olarak bu dünyanın uzman imaj tasarımcıları tarafından çok geçmeden imal edilmeleri an meselesidir. Bu ise, yapay bir sanal kimlik altında varoluşsal bir yabancılaşmayı ve aidiyet bunalımını, ardından da onları kamuoyu önünde oylayan izleyicilerin anlık duygularla söz konusu starlarla derhal özdeşlik kurmak gibi mühim bir işlevi yerine getirmesi bakımından toplumsal boyutta bir kimlik bunalımı ve kültürel bir yabancılaşmayla sonuçlanmakta... Çünkü katılımcıların çoğu, kitlelerin özlemlerinin, hayallerinin, yitirilmiş imkân duygusunun cisimleştiği kimseler olarak karşımıza çıkmaktalar. Öte yandan, yine bu tür programlar, özel yaşam ve mahremiyetin kamusal teşhiri, maddi çıkarlara ve fırsatçılığa çanak tutan ticari işleyişe açık oluşları nedeniyle, genç insanlara yönelik bir dizi moral tehlikeyi de beraberinde getirmekte. Bu tür programların yaydığı genel ideolojiler ise; alın teri dökmeden para kazanmak, toplumda sosyal bir fayda üretmeden, salt çoğunluğun rol model olarak benimseyebileceği seyirlik düzeyi yüksek bir görüntü oluşturmak, fırsatçı bir tutumla ve hiçbir surette bedel ödemeksizin zahmetsizce sınıf atlamak gibi eğilimleri meşrulaştırmakta. Bu programlara katılan gençler, mahrem ve özel yaşamlarının pervasızca teşhir edilmesi ve öz varlıklarının aşağılanması pahasına, sadece ünlü olmanın ve bu sayede zengin olup kısa yoldan para kazanmanın yollarını aramakta. Bu tür programların işleyiş mantığı, kitleleri kültürel açıdan eğitmek gibi bir amaç taşımamakta; daha ziyade gösteri toplumunun genel karakteristiğini açığa vurmaktan öteye gitmemektedir.

Özetle, Türkiye toplumu magazin/yarışma programlarının referans menajerliğinde onlarca insanın zoraki yakalarına iliştirilmiş eklektik kimlikleriyle boy gösterdiği göz alıcı bir simülasyonlar evreniyle karşı karşıya bulunmakta bugün. An'ı ve şimdiyi kutsayan medyatik bir retoriğin güncel malzemesini oluşturan bu programların yansımaları her yerdedir; hatta yoğun biçimde aktüel siyasa tartışmaları içeren forum programlarında bile. Özellikle bu sonuncusu, Bourdieu'nün "mesleğe giriş hakkının

ucuzlatılması" (2000: 71) adını verdiği bir olumsuzluğu da gün yüzüne çıkarmakta. Dolayısıyla bu ve benzeri programlar, müzik eğitimi almamış olanlardan müzisyen, siyaset eğitimi almamışlardan siyasetçi, oyunculuk eğitimi almamışlardan sinema ve tiyatro oyuncusu, iletişim ve gazetecilik okumamış olanlardan da haber muhabiri ve spiker imal etmektedir. Yine bu tür programlarda bazı değerlerin –mahremiyet, evliliğin kutsallığı, kolektif dayanışma, hoşgörü, büyükler ve küçükler arası saygı, sevgi, vs– erozyona uğratıldığı birçok kişi tarafından doğrulansa da, gerçekleşen şeye aslında kaçınılmaz bir tarihsel/kültürel/siyasal evrenin; neoliberal dünya görüşü ve kapitalist küreselleşmenin dayattığı popüler kültür yozlaşmasının tipik bir istilası olarak da bakılabilir. Son olarak, gazeteci yazar Perihan Mağden'in de belirttiği gibi, bu tür programların yeşerdiği/yeşerttiği kültürel zemine "popüler kültür filan demek doğru değildir, hayatımıza bir anda giren bu kültüre *acıtan kültür* demek belki de en doğrusudur" (Mağden, 2004: 6).

Kaynakça

Baudrillard, J. (1997), *Tüketim Toplumu*, Çev. Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2001), *Tam Ekran*, Çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları.

Bourdieu, P. (2000), *Televizyon Üzerine*, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları.

Çabuklu, Y. (2003), "Nietzsche'ci Anarşizmin Düşündürdükleri", *Virgül* 41: 28-30.

Duran, R. (1999), *Burası Dünya Polis Radyosu*, Yapı Kredi Yayınları.

Feyerabend, P. (1995), *Bilgi Üzerine Üç Söyleşi*, Çev. Cemal Güzel-Levent Kavas, Metis Yayınları.

Fiske, J. (1999), *Popüler Kültürü Anlamak*, Çev. Süleyman İrvan, Ark Yayınları.

Gambetti, Z. & Güremen, R. (31 Ağustos 2003), "Liberal Felsefenin Çıkmazları", *Radikal 2*.

Godard, J.-L. (1991), *Godard Godard'ı Anlatıyor*, Çev. Aykut Derman, Metis Yayınları.

Kongar, E. (9 Nisan 2004), "Popüler Kültür Egemenliği ve Pop Star Yarışması", *Emre Kongar'ın Resmi İnternet Sitesi*.

Mağden, P. (3 Mart 2004), "Acıtan Kültür", *Radikal*.

Mattelart, A. & Michell (1998), *İletişim Kuramları Tarihi*, Çev. Merih Zıllıoğlu, İletişim Yayınları.

Modleski, T. (1998), *Eğlence İncelemeleri*, Çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları.

Oktay, A. A. (1995), Şiddet, Söz, Yaşam, Ark Yayınları.

Postman, N. (1994), *Televizyon: Öldüren Eğlence*, Çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları.

Soygüder, Ş. (2003), *Eyvah Paparazzi*, Om Yayınevi.

Sözen, E. (1999), *Söylem*, Paradigma Yayınları.

Sözen, E. (2004), *Kertenkele Mantığı*, Birey Yayınları.

Şimşek, A. (2000), "Liberal Toplum İmgesi", *Virgül* 65: 30.

Virilio, P. (2003), *Enformasyon Bombası*, Çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları.

Tüketimin Aynası ya da Varlık Fazlalığının Hayatımızdan Eksilttikleri

Varlık fazlalığı başlar başlamaz yok olan
özgürlüğün cimrisiyim.
Albert Camus

"Absürd" felsefenin kurucusu ünlü Cezayir asıllı Fransız yazar ve düşünür Albert Camus, maddi zenginleşmenin manevi yoksullaşmayla neredeyse at başı gittiği saptamasını neredeyse yarım yüzyıl önce yapmıştı. Camus, böylelikle "tüketim" sözcüğünün henüz bugünkü kadar sıklıkla ağza alınmadığı bir dönemde söz konusu tanımlamaya karşılık gelen kitlesel harcama çılgınlığının da adını koymuş oluyordu kendi usulü dairesince. Camus'ye göre tüketerek oluşan "varlık fazlalığı" "yok olan özgürlüğün" habercisiydi. Başka bir deyişle, düşüncesizce ve sınırsızca tüketecek kadar

maddi bir birikime sahip olan, kendini gerçekleştirebilme özgürlüğü ve olanağının önemli bir bölümünü yitirmiş bir kimseydi. Nasıl ki tüketmenin kendisi maddi mallar ve hizmetler dışında, değer, anlam, ilişki ve kimlik tüketimini de içeriyorsa, varlık/servet fazlalığının destek verdiği yaşam tarzlarının görece sınırsız imkânlar alanı da her şeyden önce ruhsal varlığın özgürlük alanının mutlak biçimde daraltılmasını simgeliyordu. Varlığı çevreleyen maddi değer fazlalığının ruhsal yaşamdan çaldığı, eksilttiği şeydi bu... Camus, yüzyılın ufkunu gölgeleyen bu varoluşsal kanamayı ilk gören kişi de değildi üstelik. Tüm kadim çağ bilgeleri, düşünür ve ahlakçıları ortaya koydukları kült niteliğinde eserler ve metinlerle, daha başından bedensel haz arayışını ruhun fiziksel görüngüler evrenine tutsaklığı olarak gören bir anlayış ve tutum içinde olmuşlardı. Bu metinlerin verdiği öğütler, Camus'nünkinden çok da farklı şeyler değildi; önünde sonunda engin bir gönül zenginliğiyle sonuçlanacak olan nefis terbiyesi, apaçık biçimde dünya nimetlerinden gönüllü feragati gerekli kılıyordu ve bu yolla varılan fukaralık da, tıpkı pagan Hint felsefesinde ve özü "bir lokma bir hırka" anlayışına dayanan İslam tasavvuf inanışında olduğu gibi, kişiyi bilgeliğe ve ruhsal olgunluğa eriştiren yegâne yoldu. Aynı anlayışların daha sonra, farklı dönemlerde değişik kılıklara bürünerek Mahatma Gandi ya da Henry David Thoreau gibi şahsiyetlerin politik/felsefi duruşlarını taçlandıracak olan toplumsal bir dirence dönüşmesi ise, hiç de şaşırtıcı değildi. Bu tutumların hemen hepsinde geçerli olan ortak vurgu, tükettikçe eksilen, biriktirdikçe azalan bir insanlığın ahlaki/varoluşsal çatlak ve gediklerinin gün geçtikçe daha da genişlemesiydi. Başka bir deyişle, sahip olma güdümüzün eyleme alanının sınırları genişledikçe ve sahip olduklarımızın miktarı çoğaldıkça, eksilttiğimiz kendi varlığımız ve özgürlüğümüzdü yine... Kuşkusuz, tüketim eyleminin asılsız sıklığıyla sergilenen şey, yalnızca ahlak felsefecilerinin ontolojik düzlemde irdeledikleri bir konu değildir; varlık fazlalığının hayatımızdan eksilttiklerine, tüketimin ekonomi politiği açısından yaklaşan düşünürler de mevcuttur. Bu yazıda, kısaca tüketim eyleminin doğasını anlamaya ve açıklamaya çalışan çok farklı yaklaşımlara ek olarak, söz konusu düşünürlerden sadece üçünün görüşleri üzerinde durulacaktır tercihen: Mattelart, Baudrillard ve Bourdieu... Ama önce, varlık fazlalığına ve onunla birlikte de yok olan özgürlüğe kapı aralayan tüketimin kitlesel ve virütik bir olgu olarak kavranılması gerek...

Tüketim: Her Açıdan Fazlalık/Her Açıdan Eksiklik

Tüketimci haz, sonradan eksikliği duyulan bir fazlalık haliyse eğer, söz konusu eylemin çifte doğaya sahip yapısını ayrıntılı ve geniş bir perspektiften değerlendirmek gerek. Tüketimin psikososyolojik ve "siyasal" anatomisi, kuşkusuz onun akademik nitelikli tarihsel analizlerinin çerçevesinden ayrı düşünülemez. Şu halde, bu alanda birikmiş bilgi ve düşünüş külliyatı bize ne söylüyor, önce ona bakmalı. Öncelikle, tüketim olgusu, tarihsel bir saptama yapmak gerekirse, artıdeğer yaratan seri üretim ve montaja dayalı kitlesel üretim eyleminin ayinsel pratiği olarak, özünde İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda yaygınlaşan kültürel ve simgesel metalar ekonomisinin paranteze aldığı bir kitlesel davranış biçimini simgeler. Bir başka açıdan söylenirse, uygarlıklar yaratan artıdeğerin, şaşırtıcı biçimde bizatihi uygarlığın çöküşüne neden olan gelişimine, insanlık değerlerini tersyüz edici yönüne işaret eder. Çünkü tüketim eyleminin gitgide isterik ve irrasyonel bir kitlesel güdüyle yaygınlaşarak, neredeyse insan yaşamını tanımlayıcı bir ritüele dönüşmesi, ihtiyaç odaklı tatminin de ötesine geçen simgesel malların tüketimiyle başlar. Klasik ekonomi paradigmasının ihtiyaçların tatminine yönelik ürün pazarlama stratejisi, geç kapitalist dönemde, kışkırtılmış arzuların dizginlenemez evreninde kendi sınırsız ethosunu yaratır. Bu nedenledir ki sınırsız tüketimle bütünleşmiş davranış ritüelleri ve pratikleri üzerine kurulu tüketim deneyiminin doğası, doyurulmamış arzuyu zorunlu ihtiyaçların tatmini düşüncesinin önüne koyar. Maddi ve kültürel metaların ticarileşmesi, sadece arzunun ticarileşmesi sürecinin önemli girdilerinden birisi olmakla kalmaz, meşru olsun ya da olmasın, gereksinimlerin –yapay biçimde– yeniden kurgulanması eyleminin de temel dayanağını oluşturur. Postmodern dönemin ve neoliberal ekonomi paradigmasının mottosu olan ve "arzunun arzuyu arzulaması" biçiminde formüle edilen bir pratik olarak tüketim, daimi haz arayıcılığının ve mutluluğun elde edilmesinin naif söylemiyle birleştiğinde, maddi gereksinimlerin sınırlı ve dar çağrışımları da anlamını yitirir. Geç kapitalizmin egemen kültürel söyleminde özgürlüğün tüketim ve alışveriş yapabilme özgürlüğüyle eşdeğer kılındığı bir "tüketici egemenliği" görüşü, liberal demokrasiyi de ticari pazar anlayışı üzerinden gerçekleştirilen bir tür "oylama mekanizması" olarak yeniden

kurgulamayı amaçlayan mantığın uzantılarından birisidir. Aynı kurgusal mantığa göre, tüketicinin kendini özgürce ifade edebilmesinin koşulları, bizatihi kendisinin egemen olduğu bir demokratik sistem yanılsamasının rasyonalizasyonuna hizmet eder. Tüketicinin özgürce oylamada bulunduğu varsayılan fikir ve ürünler pazarı, bu anlamda, ticari rekabet baskısına maruz kalmanın dolaysız etkilerinden korunmuş tutum ve tercihlerin geçerli olduğu bir pazar olarak sunulur. Arzuyu belli bir gereksinimin tatminine yönelten güdü, aynı özgürleştirici pazar anlayışının ve pazar liberallerinin hükmü altındadır. Dahası, postmodern tüketimde aslolan, sadece arzuların doyurulmasından elde edilecek egosal tatmin ve kazancın finans kapitalin kendini yeniden üretmesi sürecine dönüştürülmesinden ibaret değil, aynı zamanda, işlevleri sağladıkları pratik yararların da ötesine geçen bir simgesel göstergeler sistemine yönelik talebin zemininin katlanarak genişletilmesini hedefler. Söz konusu simgeler, yaşamın başlıca amacını tüketebilme hakkı ve eyleminde bulan tüketiciler toplumunun kitlesel varoluşuna aracılık ettiği içindir ki, salt basit birer simgesel gösterge olarak da yorumlanamaz. Çünkü tüketime kitlesel olarak alıştırılmış toplumların kültürü olan tüketim kültüründe, ideolojinin kültürel ve simgesel metalar üzerinden işlediği yeni bir toplumsal kategori biçimlenmektedir. Kitleler çağında bireyin "görünürlüğüne" ve "yalıtılmışlık" korkularına seslenen, dolayısıyla da kullanımdan düşülen kültürel ve simgesel metalara koşut olarak, "gündemden düşme", "herkesten geride kalma" vb korkuların kıskacındaki hayatlara hitap eden tüketim ideolojisinin harcama alışkanlıklarına ve hazcı tüketime yaptığı vurgulamalar kültür endüstrisi içinde birikmiş üretim fazlasının "yapay ihtiyaçlar"la aşılmaya çalışıldığı ekonomik bir sürecin ürünüdür. Susamadan içmenin, acıkmadan yemenin, düşünüp idrak etmeden önce sindirmiş olmanın, kısaca maddi ve kültürel ürünlerin, kültürel, insansal ve düşünsel "değer"lerden daha önemli hale geldiği bir tarihsel evrede, artık statü peşinde koşan bireylerin, yeni ilgilerin ve zevklerin maddi alım gücüyle güçlendirildiği bir dönemin kültürüdür tüketim kültürü. Kültürel deneyimin estetikleştirilmesi ve yaygınlığı, kişilerarası gündelik ilişkileri yöneten yeni bir bireysel güç deneyimini inşa ederken, toplumsal rizikoyu gözetleyen adaletsizlik, eşitsizlik, yoksulluk gibi sorunlara karşı duyarlı olmayı gerektiren toplumsal sorumluklar alanı pas geçilmektedir. Bencil-

ce sahip olmak, refahın ve zenginliğin paylaşılması türünden yanılsamalı bir eşitlik kurgusuna düşünsel cephane sağlayarak, "maddi yaşam koşullarının eleştirel bir bilinçle kavranılması" olarak ideolojiden arınmayı meşrulaştırma amacına hizmet ederken, hazzın genişleyen uzamı da toplumsal sınıflar arası mesafenin farklı çıkarların birbirinden farklılaşan söylemlerinin sınırsızca var olduğu bir sömürü alanı olmayı sürdürmektedir. Bu anlamda küresel kapitalizmin toplu özgürlük yanılsaması, aslında pazarın gözle görülmez şiddetidir. Çünkü söz konusu özgürlüğün içeriği, 1960'lı ve 70'li yılların toplumsal özgürleşme hareketlerinin dilinden düşürmediği özgürlükten (emancipation) külliyen farklı bir özgürlüktür. Deyim yerindeyse, tüketim toplumu içinde ısınan aşırı üretim mekanizmalarının iştah kabartan tüketim özgürlüğüne yaptıkları ekonomik yatırımın hizmetine sunulmuş ve özünde çokuluslu firmaların –dolayısıyla, sayıları epeyce az olan dünyanın "birinci sınıf" vatandaşlarının– kârlarını maksimuma ulaştırma erdemlerinden doğmuş bir özgürlüktür burada söz konusu olan. Tüketim ve tüketici özgürlüğünü evrensel çapta simgesel bir dil içinde benimsetmeye çalışan dev reklam ve imaj endüstrileri ise, aynı ticari güdülerin söze dönük esperanto'sunu inşa etmenin araçlarıdır. Özetle, homojen vahşi bireyciliği, gösterişi, geçiciliği, ideolojisiz düşünceyi öne çıkaran, yaşamın gerçek anlamsal derinliğine erişmeyi engelleyen, anlık doyum arayışını yücelterek toplumsal amneziyi besleyen tüketim olgusunu, birbirinden farklı kavramlar ve paradigmalar ışığında okuyan üç Fransız düşünür; Bourdieu, Baudrillard ve Mattelart'ın konuya ilişkin görüşlerinin genel bir analizini sunmak, meseleye "karşı cephe"den bakmanın kışkırtıcı retoriğini benimsemeyi kaçınılmaz kılmaktadır. İlki (Bourdieu), tüketim kültürünü, temelde "daha çok pazar, daha çok eşitlik" sloganında somutlaştıran neoliberal söylemin "teratolojik" mantığa aykırılığı düzleminde tartışmaya açarak, gündelik yaşamı içerisinde alışkanlıklar, yatkınlıklar, bir dizi eğilimler ve tüketim pratikleri aracılığıyla kendi kültürel sermayesini edinen bireyi "bedene dönüşmüş bir toplumsallık" diye tarif ettiği "habitus" kavramı üzerinden değerlendirirken; ikincisi (Baudrillard), gerçeği imgesel düzeyde yeniden üreten bir gerçeklik olarak simülasyon evreninin tüm kitle iletişim araçlarını "birbirinin içeriği" haline getiren "kitsch"in kuşatıcı bağlamında okur. Aynı zamanda farklılık yaratıcı sınıfsal bir simge olarak gündelik yaşa-

mın kültürel simgeler aracılığıyla düzenlenmesini "bütünsel türdeşleşme" şeklinde yorumlayan Baudrillard, postmodern dönemdeki bolluk idealistlerinin şiddetli bir hicvini üstlenir. Çünkü ona göre, tüketimin hazcı ayinlerini içerdikleri şiddetten ayrı düşünmek olanaksızdır. Tüketim eyleminin kendisini, özünde "hazcı" ve "daraltıcı" bulan ve her türlü prometheusçu girişimin özgürleştirici ambiyansının uzağında değerlendiren Baudrillardcı görüşe göre, tüketim toplumunun temel iletisi, kışkırtıcı bir arzu söyleninin kuşatması altındaki hakikatin her türlü bilinçli eyleme galebe çalmasından ibarettir. Son olarak, tüketimi çokuluslu şirket kapitalizmi ve medya emperyalizmi bağlamında değerlendirmeye alan Mattelart ise, etkili simgelerin dolaşımını küresel düzeyde mümkün kılarak menzilini genişleten reklamcılık endüstrisinin üstlendiği yıkıcı role dikkati çeker. Söz konusu endüstrinin, maddi malların, hizmetlerin ve kültürel simgelerin etrafında cezp edici bir imaj yaratmak suretiyle kendini meşrulaştıran "tecimsel anlatım özgürlüğü"nün gitgide bir "insan hakkı" olarak benimsenmesine yaptığı katkıyı sorunsallaştırır. Mattelart, "tüccar heryerdeliğinin etkenleri" şeklinde tanımladığı küresel ticari seferberliği, kapitalist ve emperyalist değerlerin taşıyıcısı olarak gördüğü çokuluslu şirketlerin ulusal, yerel ve kendi deyimiyle "onurlu kültüre [yeniden] dönüş"ün önünü tıkayan ve etkin biçimde mücadele edilmesi gereken engeller arasında sayar. Mattelart'a göre, küresel sömürünün modernizm sonrası dönemdeki uzantısı olan tüketim kültürü de, ulusal ve yerel kültür politikalarının yenilgisi amacına hizmet ettiği içindir ki yine küresel düzeyde politik bir direniş ve başkaldırı hareketlerini kaçınılmaz kılar. Bu üç düşünürün tüketim kültürü ve toplumuna ilişkin özgün saptamalarına geçmeden önce, tüketim deneyiminin doğasını anlamamızı sağlayacak ve daha önce birikmiş olan genel literatür bilgisine kabaca bir göz atmakta yarar var.

Tüketimci Deneyimin Doğası

Sembolik tüketimin görkemli tapınakları, göz alıcı vitrinlerin bolluğu, büyük markaların "meşru" ve "makul" bireyin tescilli etiketini taşıyan mağazalarda cisimleşen hedonizmin paradizyak [*paradisiaque*] imgeleriyle ağzına kadar tıka basa dolu ışıltılı caddeler, "özgür irade"nin tüketime kodlanmış heryerdeliğiyle adeta

tanrılaştırılmış gibidir. Aynı yüceltici paradigma, yine her yerde, yetinen, yetindikleriyle mutlu olabilen bireylere karşı hoşnutsuzluğuyla ünlü söylemler üreterek ve her türden gasp edici tükettirme numaralarının hükmü altına almaya çalışarak, hedonizm uğrağının uzağında duran bireyler avına çıkmıştır. Kapitalist küreselleşmenin kıskandırıcı tüketim çılgınlıklarıyla tüm yaşam alanlarını total düzeyde inşa ettiği ve tüketmeyenin bağnaz durağanlığına karşı savaş açtığı mevziler gitgide genişlemektedir. Kültür endüstrisi içerisinde yer alan çokuluslu şirketlerin kârlarının en çoklaştırılmasına hizmet eden ve temelde kişisel farklılıkların ve hayat tarzlarının dönüştürüldüğü bu süreçte, yetinmek, kanaatkârlık, gündelik yaşamın imajlar ve hazlar üzerinden estetikleştirilmesi ve "yenilenmesi" operasyonunda etkili bir aktör olarak belirli roller üstlenmeyi reddeden her birey, çağdaş bağnazlığın sembolüdür. Bu tarz bir yönelim, biriktirmenin ihtiyaç giderici bağnazlığıyla ilgilidir; ya da başka bir deyişle, ihtiyaç için biriktirmenin bir tür disiplin biçimi geliştirmeye olanak sunarak, sonrasında karşılaşılabilecek kıtlıklara karşı bireyi bağışık kılmayı amaçlayan güdünün aldatıcı vehmini ayakta tutmaya yönelik olduğu için kabul edilemezdir. Featherston'ın da belirttiği gibi, söz konusu bağnazlık, başlangıçta gerek kapitalist gerek sosyalist toplumlarda iyimser bir biçimde ihtiyaç fazlası tüketim eyleminin haklılaştırılması için düşünülmüş olsa da, postmodern dönemde geçerliliğini yitirmiş bir eski çağ kalıntısıdır. Bu nedenledir ki "kıtlığa bağlı iktisadi değer nosyonu ve üretim süreci içerisindeki biriktirme itkisinin zorunlu kıldığı disiplin ve fedakârlıklar" (Featherston, 2005: 49), günümüzde artık tüketim eyleminden beklenen mutluluk vaadini karşılamaya yetmemektedir. Çünkü simgesel tüketimin görkemli kalıpları sadece kıtlığa bağlı bir iktisadi değer tüketimine aracı olmamakta, aynı zamanda simgesel düzeyde benlik inşasının harcını oluşturdukları ölçüde etkili bir kültürel mistifikasyon işlevi de yüklenmektedir. Bu da demek oluyor ki premodern dönemde, üretici emeğin izini taşıyan metaların, postmodern dönemde radikal biçimde söz konusu üretici emekten bağımsızlığını ilan etmesiyle birlikte, bireyi hipergerçeklik cennetlerinin birer havarisi kılan sembolik tüketim eğilimi, kültürel anlamlar için verilen mücadeleyi de bağlamından koparark farklı bir düzlemde yeniden üretme yönündedir. Kültürel beğeni yargılarına odaklanmış kültürel tüketim, şu halde, simgeselin "sı-

nıflandırıcı" gücüne sahiptir. Çünkü "meta bolluğunun ortasında seçmek ve seçilmek, beğeni aracılığıyla gerçekleştiği" (Canbaz, 1999: 27) gibi, yaşam tarzlarının oluşumuna aracı olan aynı beğeni yargısı, tüketim eylemiyle edinilmiş kimi alışkanlıklar ve bireyi farklılaştırıcı davranış değişimleri yoluyla sınıf temelli değerlerin inşasında önemli roller üstlenir. Tüketim pratikleri, bu anlamda, endüstriyel yoğunlaşmanın simgesel metalar üzerinden sınıf kategorilerini yarattığı değişimci bir sürecin merkezi pratiğidir. Postmodern tüketiciler toplumunda sınıfsal anlam, Bauman'ın da belirttiği gibi, bireylerin "hareketlilik derecelerine" odaklanmıştır (2006: 99). Buna göre, ideal bir tüketiciler toplumunda, "aşağıdakiler" ve "yukarıdakiler" biçiminde kategorize olmuş bireylerin zamanın ve mekânın içinde hareket ederken yaşamdan çıkardıkları bütünsel anlamlar, sadece nerede durduklarını belirlemekle kalmaz, aynı zamanda sahip oldukları özgürlükler alanının da sınırlarını tayin eder. Zaman ve mekân parametreleri Bauman'a göre, postmodern tüketiciler toplumunun sınıfsal doğasını kavramakta kilit önem taşır. Bauman şöyle yazar: "Birinci dünyanın sakinleri ['yukarıdakiler'] zaman içinde yaşarlar; mekân onlar için önemli değildir, çünkü her mesafe anlıktır (...) İkinci dünyanın sakinleri ['aşağıdakiler'] ise, mekân içinde yaşarlar: zamanı zapt eden ve sakinlerini kontrolü altında tutan, ağır, daimi, dokunulmaz mekân içinde" (2006: 102). Bauman'a göre, katmanlı bir toplumsal forma sahip olan postmodern toplumun eski dünyanın (modernizmin) sınıf kategorilerinin tüketim eylemi yoluyla dönüştürülmesi söz konusudur. Tüketim kültürü odaklı bir başka saptama, Bauman'ınkinden biraz farklı olarak Lefebvre'in modern dünyanın gündelik hayat tarzını sistematize ederken başvurduğu sosyolojik terminolojide göze çarpar. Lefebvre'e göre, tüketim toplumu, en yalın tanımlamayla, gündelik hayatın bürokratik olarak yönlendirilmesidir. Lefebvre, modern hayatın tarihini üç kısma ayırarak inceler ve aslında incelediği şey, bir bakıma söz konusu bürokratik sürecin gündelik hayat üzerinde kurumsallaştırmaya çalıştığı denetimin açıklığa kavuşturulmasından ibarettir. Buna göre, söz konusu bürokratik denetim, sırasıyla; a) üsluplar, b) üslupların sonu ve kültürün başlangıcı (on dokuzuncu yüzyıl) ve son olarak da c) gündelik hayatın yerleşmesi ve sağlamlaştırılması aşamalarından oluşur (Lefebvre, 1998: 81). Lefebvre'in gündelik hayatın gitgide önem kazanarak tüm devrim biçimlerinin ye-

rini almaya başlamasını izah etmekte kullandığı başlıca argüman, yirminci yüzyılın düşünce ufkunda yeni bir "evrimci praksis"in doğuşudur. Artık, her türlü devrimci praksise yüklenen başarısızlık, gündelik hayatın yeni bir mücadele alanı olarak belirişine katkıda bulunacaktır. Nitekim "gündelik hayat, bu [devrimci] başarısızlığın nedeni ve sonucudur. Nedendir, zira engeldir, benttir, korkuluktur; toplumsal varoluş her sarsıntıdan sonra, onun çevresinde yeniden örgütlenir" (Lefebvre, 1998: 81). Bu perspektiften bakıldığında, siyasal düşüncelerin yerini, artık gündelik yaşamda üslupların ve hayat tarzlarının savaşı almıştır ve bu savaş, sistemin bürokratik eliyle yeniden düzenlenmeye, örgütlenmeye muhtaçtır. Bu sonuncu evrede bile sistem, büsbütün sınıfsal çelişkilerinden arınmış değildir. Aksine, resmi meşruiyeti arzu ve gereksinimlerin "tatmin"ine ve söz konusu tatmin duygusunun körüklediği kışkırtılmışlıkla yeniden arzu duymaya dayalı olan tüketim toplumunda arzu ettiklerine denk bir maddi tatmin sağlayamayan "tatminsiz" kitlelerin yaşadığı yoksunluk tüm şiddetiyle varlığını sürdürmektedir. Dolayısıyla "sınıfsal stratejinin hedeflediği şey gelişme değil, bu biçimiyle büyümenin 'dengesi' ve 'uyumu'dur" (Lefebvre, 1998: 84). Şu halde, uyumun toplumsal bilincin yerini aldığı bu yeni sınıfsal stratejide, büyümek bireysel yetilerde bir "gelişme"yi değil, resmi kültür alanı içine tüm arzulu varlığıyla yayılmayı ifade eder. Bu yüzdendir ki "kentsel yaşam da dahil olmak üzere toplumsal ilişkilerin gelişmesi, karmaşıklaşması ve zenginleşmesi 'kültürel' alana bırakılır ve bu sıfatla kurumlaşır" (Lefebvre, 1998: 84-85). Kültürel alanın kurumsallaşması, gündelik hayatın bürokratikleşmesinin ilk adımıdır. Bu, yirminci yüzyılın başlarından itibaren gelişip serpilmeye başlayan kültür ve bilinç endüstrilerinin (gazeteler, moda, sinema, reklam endüstrisi, kültür aracıları, vs) işbirliğiyle şekillenen yeni bir toplumsal kategorinin, sonrasında tüketim toplumuna varacak olan uzantılarının salt ekonomizmle açıklanamayacak olan yönleriyle birlikte, esasında toplumsal dinamiklerin yerinde saydığı bir "büyüme"dir. "Bu andan itibaren, maddi doğa üzerindeki *teknik egemenliğe*, insanın kendi doğasıyla (beden, arzu, zaman, mekân) *uyum sağlaması* tekabül etmez. Bu durumda, büyüme ve gelişme arasındaki çelişkiye, (teknik) *egemenlik* ve *uyum sağlama* arasındaki daha önemli ve daha temel bir çelişki eklenir" (Lefebvre, 1998: 85). Bu çelişki, kentleşme ve ona anlam veren sanayileşme

arasındaki çelişkidir; ne var ki kentleşmeyi sanayileşmeye bağımlı kılan uzunca bir dönemin ardından ancak kentleşme esas hale gelebilir ve Lefebvre'e göre, büyüme ile gelişme arasındaki geleneksel ilişkiyi tersine çeviren bu süreçte sınıf stratejisi yeniden sahne alarak ve her iki değişken arasında yaşanan bağımlılığa belli bir süreklilik ve derinlik kazandırma rolünü üstlenerek kentsel bunalımı körüklemeye başlar (1998: 85). Tam da burada, sistem ekonomik büyümeyi yaşarken toplumsal gelişmeyi "kentsel bunalım"a dönüştüren bu bağımlılık ilişkisinden dolayı toplumu kendine özgü tasarıları olan bir erek olarak kavrama düşüncesi anlamını yitirir. Artık, ereksel olan, sınıfsal düzenlemelerin bağlayıcı sınırlarını aşındırma vaadinde bulunan göstergeler evreninin bir parçası olma yarışında somutlaşan yeni var olma biçimlerine kayar. Başka bir deyişle, var olmak, artık "göstergelerin arasında yaşamaktır" (Lefebvre, 1998: 94). Ne var ki bu tür bir yaşam tarzına gereği gibi vakıf olamayan kesimler arasında, özellikle işçi sınıfı, Lefebvre'nin deyimiyle, "(...) ücret meselesinden, gündelik yaşamın düzenlenmesine kadar uzanan bir dizi talep ve protestonun içinde yer almaya" devam eder (1998: 95). Çünkü çok sayıda gösterge (kültürel ve simgesel) arasında yaşamak, gösterge tüketiminin sınırlayıcı etkenleriyle kuşatılmış ve "gündelik yaşamı esas olarak zorlamalardan oluşan" bir sınıf için, sistemle gereken *uyum* içinde olamamak bakımından ciddi bir engeldir. Şu halde, tüketmek, özellikle sınıfsal kategoriler keskinleşirken sadece aldatıcı bir mutluluk sunar ama asla hayal kırıklıklarını ve yoksunlukları gizlemeye yeterli değildir. Bu bakımdan, "bürokratik olarak yönlendirilmiş tüketim toplumu", işçi sınıfının gerek üretim alanında gerekse de tüketim pratikleri açısından sömürüldüklerinin farkına kolayca varamadıkları bir sistem olma özelliği taşımak yanında, sınırsız imge ve göstergeler arasında sıkışıp kalmış bir sınıf bilinci deformasyonu görünümü de sunmaktadır. Ne var ki sözü edilen hayal kırıklığı ve yoksunluklar alanında göze çarpan sonu gelmez derinleşme, her ne kadar tarihsel açıdan belirlenmiş anlamını fazlasıyla yitirmiş olsa da, işçi sınıfı bilincini, tüketim eyleminin ekonomi politiği içinde örtük biçimde muhafaza etmeyi sürdürür. Bourdieu, bu durumu, kendi sosyolojik terminolojisine özgü bir deyişle "zorunluluğun seçimi" biçiminde formüle eder. Zorunluluğun seçimi, en yalın tanımlamayla, alt ve orta sınıfların –ve özellikle de işçi sınıfının– kültürel sermayesinin sınırlandırıl-

masıdır. Söz konusu sınırlandırma, temelde naif biçimde işleyen siyasal bir sürecin sonucu olarak dayatılan bir tür "yanlış bilinç" şeklinde de okunabilir. Bu bağlamda, kültürel alanda "zorunluluğun seçimi" yanılsamasına maruz kalanlar, egemen değerlere boyun eğme koşullarını bizzat rıza yoluyla kendileri üreten altsınıf ve orta sınıf üyesi toplumsal faillerdir. Fiske'nin yorumuna dayanarak söylersek, zorunluluğun seçimi, "işçi sınıfının her imgeden bir işlevi yerine getirmesini beklemesidir. Bu işlevi de hazza, ahlaka ya da toplumsal sıradanlık normlarına göre değerlendirebilmeyi umar" (1999: 171).

Bu özgül kavramsallaştırma bir yana, bürokratik açıdan yönlendirilmiş tüketim toplumuna genel olarak içerdiği siyasal niteliği açısından baktığımızda, Lefebvre'in sözünü ettiği, insanın kendi doğasıyla uyum sağlaması beklenen teknik egemenliğin, yerini ancak kültürel simgelerin tüketilmesiyle mümkün olabilecek toplumsal ve siyasal bir uyum arayışına bıraktığı söylenebilir rahatlıkla. Bu anlamda, aynılaştırılmış bireylerin bireysel açıdan görece farklılaştırılmış yönlerine hitap eden tüketim toplumunun simgesel mallara kitlesel düzeyde yarattığı talep, deyim yerindeyse, anlamlı yaşama kapasitesinin topyekûn imhası anlamına gelen markalaşmış hayat tarzlarının pazarlanması esasına dayanmaktadır. Hayat tarzlarının bir çeşit süpermarket ürününün standart kodlarını taşıyan böylesi bir pazarlama, artık bu sonuncu evrede, belli toplumsal sınıfların özgül yaşama ve dünyayı tasarlama/yorumlama biçimlerinin yerine, Bourdieucü bir kavramla söylersek, beğeni yargıları ve zevkleri üzerinden oluşturulmuş bir tür "sınıflama" kategorisine geçirmiş bulunmaktadır. "Sınıflama" sözcüğü, toplumsal sınıfın yerine kullanıldığında, bu sonuncusunun içerdiği siyasal anlamdan daha fazla bir doğallaştırma işlevine sahiptir. Çünkü toplumsal sınıfların ifade ettiği siyasal ayrımlar, kültürel beğeni yargılarının sınıflayıcı ve ayırıcı işlevlerinden daha keskindir. Bu nedenledir ki sınıflandırılmış ve sınıflandıran beğeni yargılarının doğallaştırıcı etkisi, sadece toplumsal sınıfları birbirinden ayıran sınırları belirsizleştirmekle kalmaz, aynı zamanda "evrensel olarak eşit bir biçimde dağıtılmamış olan üstünlüklerin [avantajların] gizlice benimsetilmesi" (Bourdieu, 1979: 252) amacına da hizmet eder. Dolayısıyla siyasal olanı kültürel olanın içinde yeniden kurgulayan böyle bir sınıflamanın, siyasal kimliğe de yeni bazı değerler atfetmesi doğaldır. Şu halde, kim-

liğin kendisi de maddi toplumsal ve siyasal koşulların doğal bir ürünü olmaktan çok, beğeni yargıları ve alışkanlıkları üzerinden yapılan bir sınıflandırmanın bağımlı değişkeninden öteye gitmemektedir. Bağlayıcı birer statü değeri içeren simgesel ve kültürel ürünleri kimliğin doğal bir uzantısına dönüştüren tüketim ritüelleri, Bourdieu'nün "bedene dönüşmüş toplumsallık" (2003: 117) biçiminde tarif ettiği habitus'lar aracılığıyla, gündelik yaşamında, bireyi gizil, simgesel bir tahakkümün etkisine maruz bırakmaktadır. Bu, yukarıda değindiğimiz Lefebvre'in *uyum* sözcüğüyle kastettiği şeyle hemen hemen aynıdır. Çünkü söz konusu simgesel tahakküm, bir tür itaat biçimi olarak toplumsal sistemle uyum içinde olmanın görünmez şiddetini ifade etmektedir. Tahakküm karşısında sergilenen itaat de, yine Bourdieu'nün tarif ettiği biçimiyle, "toplumsal tahakküm ilişkilerinin bedenleşmesi"nden başka bir şey değildir (2003: 31). Şurası bir gerçektir ki toplumsal denetim, eskinin hiçbir şeye sahip olmayan güçsüzlerinin politik denetimiyle sınırlı değildir artık. Hedonizmle meta fetişizminin tutkulu ayinlerine bedeniyle "vücut" veren herkes, tüketim eylemiyle kopmaz biçimde birbirine bağlanmış kültürel bir sistemin parçası olmak için bu denetime farkında olmadan hizmet etmektedir. Bunun doğal bir sonucu olarak da, yine söz konusu sistemle uyumlaşmış kesimlerin bizatihi sahip oldukları şeyler tarafından dizginlenip denetim altında tutulmalarını mümkün kılan mitik bir söylemin egemenliği yürürlüktedir. Dahası, küresel tüketiciler toplumunun denetim stratejisinin boyutları o noktaya varmıştır ki, maddi ve simgesel metalar evreninin edinilebilme olanağının zemini genişledikçe, bireyi silikleştiren "değerler" ortamında, Virilio'nun dediği gibi, makul bir körlük olmadan yaşamın bütünsel görünümüne ilişkin manidar bir görme yetisi edinebilmek bile olanaksızdır artık. Kültürel sistemin ürettiği mallara sahip olma arzusunun kışkırtıcılığı da, paradoksal biçimde, söz konusu sistemin yeniden üretimine güdülenmiş tercihleriyle katkıda bulunacak bireylerin üretimine zemin hazırlamaktadır.

Postmodern parçalı toplumların ayırt edici özelliklerinden birisi olan tüketim olgusu, toplumsal sistemde simgesel metalara erişebilme kapasitesi ve beğeni yargılarının türdeş kılınması üzerinden yapılanan esnek bir kimlikleşme siyasetini açığa vururken; söz konusu süreç, tıpkı moda dizgesinde olduğu gibi, "planlı eskime döngüsü"ne (Canbaz, 1999: 26) göre işleyen ticari

bir mantığın ayakta tutulmasına hizmet etmektedir. Planlı eskime döngüsü, kaçınılmaz olarak farklılık döngüsüne, farklılık döngüsü de, sistemle uyumlulaştırılmış, aynılaştırılmış bireyler üzerinden, Sennett'in (2005) yerinde adlandırmasıyla, bir tür "karakter aşınması"yla son bulmaktadır. Bu yüzdendir ki geç kapitalist dönemde, tüketim eyleminin birbirine bağladığı türdeşleşmiş bireyler, kendilerine ait gerçekliği her an yeniden kurgulama ve yaratma mecburiyetindedirler. Başka bir deyişle, tüketim eylemi, bireyin kimliğinde bir kez rasyonelleştiğinde, sabit ve değişmez bir kimlik duyumsamasına belli bir meşruiyet zemini kazandırmak olanaksızdır. Sonuç olarak, tüketim kültüründe kimliğin tarihsel/siyasal mecrasından çekip alınması pahasına her an değişen esnek koşullara uyarlanması karşılığında bireye sunduğu şey, cezp edici bir değişim duygusudur. Aynı cezp edici değişim duygusu ve yeniliklere ilişkin içerik arayışına yapılan vurgulamalar, yaşam tarzlarının biricik üretici formülü olarak, sürekli yeni, güvenli ve bereketli pazarlara doğru akmak ihtiyacındaki sermayenin de kaçınılmaz yasasıdır. Değişimin kendisini bir fetiş değere dönüştüren postmodern tüketim söyleminde, şu halde, arzunun uzamı da sonsuzca genişlemiştir. Sürekli oluşan, değişen ve "yenilenen" değerlere katılmayla oluşan kültürel bir sistemin yapılandırdığı yaşam tarzlarının muteberliği, gelir ve harcama miktarının düzeyi ile belirlenirken, tüketim de bu andan başlayarak toplumsal farklılaşma taleplerini sönümlendirmenin ritsel bir aracına dönüşmüştür. Bu süreçte aslolan, yaşamın anlamlı parametreler içinde ve kültürel/siyasal bir etkinlikle yeniden üretilmesi değil, "tüm toplumun bir zorunlu çalışma ve serbest zaman kampına dönüştürülmesi"dir (Çabuklu, 2004: 48). Bu nedenledir ki söz konusu toplumsal taleplerin kendini geçerli kılması, "boş zaman"ın "iş zamanı" biçiminde yeniden içeriklendirilmesiyle sahne alan harcama ve tüketim pratikleriyle engellenmekte, dahası, bizatihi bu pratikler sayesinde olmaktadır. Aynı süreç, pek doğal olarak, yaşamın toplumsal/siyasal dönüşümüne destek veren enerjinin "harcanması" olarak da okunabilir. Tüketim toplumunun total ideolojisi budur. Bu ideoloji, bireylerin boş zamanlarının aslında iş zamanları olarak kurgulanmış, katı sınıfsal ve toplumsal kategorilerin tüketimci hazların düşselliğiyle bastırılmış yönlerini kuşatmakla kalmaz, aynı zamanda arzu eden ama uyarılmış arzularını mutlak biçimde doyuramayan, doyumsuz arzularının

tahakkümü altında aradığını bulmak için çaba harcarken yaşamın bütünselliğine ilişkin temel algılamasını yitiren bireyler de üretme eğilimindedir. Çünkü tüketim toplumunun hazcı bireyleri için arzunun zorlayıcı baskısı, tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar, simgesel statü içeren ürünlere erişmeyi ve tüketmeyi öncelikli tercihi olarak belirledikçe ontolojik ve imgesel açıdan aşınan "eksik" bireyleri varsayar. Tüketim ürünlerinin, sahip oldukları pratik yarar ve işlevlerinin önüne geçtiği bir dönemde ya da "pahalı bir güneş gözlüğünü insan yüzünden daha önemli hale getirebilen zihniyet karşılığında" (Kozanoğlu, 1995: 23) var olma mücadelesi vermenin biricik erdemi ancak tükenmeden tüketmeyi göze almakla mümkündür.

Baudrillard ve "Tüketimin Aynası"

Baudrillard'ın tüketim kültürüne yönelik yaptığı incelikli analizlerine ve söz konusu kültüre yönelttiği kimi tutarlı ve özgün eleştirilerine, deyim yerindeyse, "tüketimin aynası"na geçmeden önce, modern ve postmodern tüketim pratikleri tipolojilerine ilişkin genel bir çerçeve çizmekte yarar var. Öncelikle değerler sisteminin ve aidiyet bağlarının üretici pratiği olan tüketim eyleminin, sadece simgesel ve kültürel metaların seçimiyle sonlanan bir davranış biçimi olmadığını belirtmek gerekir. Bunun yanı sıra, tüketim eylemi salt belli ayırt edici davranış modelleri yaratmasıyla değil, aynı zamanda bireylerin içinde yer aldıkları kültürel ve sınıfsal kategorileri belirgin kılmasıyla da önemlidir. Bu yüzdendir ki, tüketim pratiklerinin sosyokültürel boyutları, sadece Baudrillard ve Jameson gibi postmodern düşünürler tarafından değil, Gans ve Bourdieu gibi "modern" sosyologlar tarafından da gerek geleneksel toplumsal grupların konformizmlerine yaptığı katkılar ve tüketim etkinliklerinin toplumsal sınıfların dışında biçimlenmiş sınıflama işlevleri gerekse klasik toplumsal sınıf ayrımlarının manipülasyonu çerçevesinde ele alınmıştır. Günümüz kültür sosyologlarından Aurélie Merle (2003) ise, tüketici eyleminin çıkış noktasının sadece ürünleri kişisel bir amaç için kullanmakla sınırlı olmayıp, aynı zamanda ürünler ve tüketiciler arasında gerçekleştirilmiş bir uzlaşmayla "kendini belli bir sosyal bağlama oturtma" girişimi olduğunu belirtmektedir. Merle'ye göre, tüketim deneyiminin basit doğa-

sı budur. Bu anlamda tüketim, maddi metaların kullanımını da aşan simgesel bir anlama sahiptir: tüketilen simgesel metalar üzerinden edinilen konum, bireyi toplumsal varoluşun görkemli tapınağına yerleştirir. Eşyalarla kurulan ilişkilere yapılan vurguyu koruyan antropolojik tüketim yaklaşımı, tüketimi deneyimsel paradigmanın içerisinden "okur" Aynı nedenledir ki tüketime yönelik antropolojik analiz konuları, salt satın alma eylemiyle sınırlı değildir; "aynı zamanda, geniş bir toplumsal deneyim bağlamında bireyler arası entegrasyonu sağlayan tüketim alışkanlıklarını ve etkinliklerini de kapsar" (Merle, 2003). Douglas Holt'un, hizmet ettiği amaçlar ve yapılarına göre ayırt ettiği dört tüketim metaforundan biri de tüketim eylemini, aynı toplumsal deneyim bağlamında değerlendirir. Temelde, tüketim eyleminin kişilerarası niteliğine işaret eden bu sınıflandırmaya göre, tüketimin diğer üç boyutu, oyun, bütünleşme ve sınıflandırma işlevleri üzerinde durur (Holt'tan aktaran Merle, 2003). Holt'un tüketim pratikleri tipolojisi, konu eylemleri ve kişilerarası eylemler biçiminde oluşturulan ikili bir kategori düzleminde yeni bir ayrıma tabi tutulduğunda ise, her iki kategori içinde somutlaşan dört tüketim pratiği daha karşımıza çıkar. Buna göre, konu eylemleri bağlamında düşünüldüğünde, "deneyim olarak tüketmek" ve "bütünleşme olarak tüketmek" biçiminde ayrımlaşan tüketim deneyimi, eylem yapısı bağlamında düşünüldüğünde, "oyun olarak tüketmek" ve "sınıflama olarak tüketmek" şeklinde ayrışır. Bu dört tüketim tipolojisinin "deneyim" ve "oyun"u içeren görünümleri "amaçsal eylemler"; "bütünleşme" ve "sınıflama" arz eden nitelikleri ise "araçsal eylemler" kategorisi içinde değerlendirilir. Merle'nin, Douglas Holt'un görüşlerinden esinlenerek oluşturduğu ve özünde tüketim pratikleri tipolojisini içeren tablo aşağıdaki gibi şematize edilmiştir:

Tablo 1: Tüketim Pratikleri Tipolojisi

	Amaçlı Eylemler	Araçsal Eylemler
Konu Eylemleri	Deneyim Olarak Tüketmek	Bütünleşme Olarak Tüketmek
Kişilerarası Eylemler	Oyun Olarak Tüketmek	Sınıflama Biçimi Olarak Tüketmek

(Merle, 2003)

Tablo 1'de yer alan tüketim tipolojilerinden ilki ("deneyim olarak tüketmek"), temelde tüketici gruplarının tüketilen obje ve simgelere karşı geliştirdikleri duygusal tepkilerini ifade ederken, "bütünleşme olarak tüketmek", tüketicinin kimlik veya self-imajının (kendilik imgesinin) oluşumuna katkıda bulunur. Buna göre, tüketim, hangi tür ihtiyacın tatminine aracı olursa olsun, her zaman ve her biçim altında tüketim objeleri aracılığıyla bütünleşmedir ve bu durumda tüketim için yönelim, araçsal bir eyleme karşılık gelir. Aynı şekilde, "oyun olarak tüketim" de, diğer tüketici gruplarının öznel deneyimleriyle bütünleşmenin aracıdır. Tüketim pratiğinde oyun dışı kalmanın, tüketici için oluşturacağı riskin bütünleşme çabası yoluyla aşılmasıdır. Bu nedenledir ki her tüketici özne, diğerleriyle birlikte oyuncul tüketim deneyimine dahil olmakla, toplumsal çevrede bireyi gözetleyen yalnızlık ve yalıtılmışlık rizikosunu alt etmenin bir yolunu bulur. Son olarak, "sınıflama olarak tüketim" de, kişilerarası sınıfsal mesafenin genişlemesini engelleme işlevi görür (Odabaşı, 2006: 135-136). Tüketici birey, kendi varoluşunu konumlandırabileceği güvenli bir sınıfsal kategori içinde kalmayı başararak, aynı yalıtılmışlık ve yalnızlaştırılma korkusuna karşı kendini korumuş olur. Biraz yakından bakıldığında, görülecektir ki, bu dört tüketim tipolojisinin tümünün bireye sunduğu imkânlar alanı, özünde sembolik tüketimin bireyleri ortak bir duyarlık alanının içinde birleştirmesinden ve tektipleştirmesinden ibarettir. Her ne kadar, kültürel değerler sistemi kültürel sermaye bakımından bireyleri farklılaştırıcı işlevlere sahipse de, kültürel ürünlere tüketim yoluyla yüklenen anlamlar simgesel düzeyde bile olsa birleştiricidir. Bu anlamda, simgesel tüketim eyleminde karşılığını bulan bir diğer ön kabul, herkes adına

konuştuğunu iddia eden sistemin, gerçekte küçük bir azınlığın ayrıcalığı olan israf hakkını, yine herkesin özgürlüğü için genel bir bahaneye dönüştürmesidir. Eduardo Galeano'nun da belirttiği gibi, söz konusu ön kabulün söylemsel düzeyde öngördüğü önermeler, tüketim eylemine genel bir meşruiyet çerçevesi kazandırma amacına hizmet etmektedir. Buna göre, "bana ne kadar tükettiğini söyle, sana ne kadar değerli olduğunu söyleyeyim" türü asılsız çıkarsamalar, "kişisel değeri tüketim miktarıyla ölçen hileli tuzak"lardan birisidir (Galeano, 2007). Günümüzün tüketim kültürü jargonu içinde kurulu bulunan tuzaklar, sömürüyü erdeme dönüştüren söylemleri kendine çıkış noktası olarak alır. Galeano'nun ironik bir biçimde söylediği gibi, tüketim çağında yalnızca toplumsal sistemin her alanında gözlenen değer aşınmalarına bağlı olarak, insan tekini tüm sinir uçlarına dek dalayan köklü bir duyarlık aşınması meşru biçimde yaygınlık kazanmaz, aynı zamanda "bu çağ, çiçekleri, tavukları ve insanları uykudan yoksun bırakır. Seralarda çiçekler, daha hızlı yeşermeleri için daimi olarak yapay biçimde aydınlatılmış [sevimsiz] ortamlara maruz bırakılırken, tavukların endüstriyel köleliğinde, yumurtalarından henüz çıkmış piliçler gecenin ve gündüzün neye benzediğinden bile habersiz olarak aç mideleri boylayıverirler" (Galeano, 2007). Galeano'nun tüketim çağının köleleri olarak adlandırdığı bireylere yönelttiği küçümseyici bakışın temelinde hınç değil, ironiyle karışık samimi bir merhamet gizlidir. "Aşırı kaygıların neden olduğu daimi bir açlık ve uykusuzluk hastalığının pençesinde kıvranan insanlar" diye yazar Galeano, "aslında satın alma, alışveriş yapma arzularının dizginlenemez aşırılığı yüzünden bu hale gelmişlerdir. Bu yaşam tarzının akıbeti onlar adına iyi bir gidişata yol açmayacaksa da [itiraf etmek gerekir ki], ilaç endüstrisi için mükemmel bir fırsattır" (2007). Yazar, bu soğukkanlı saptamalarının haber verdiği tehlikeleri istatistiki verilerle desteklemeyi de ihmal etmez: "Bugün Birleşik Devletler, ağrı kesicilerin, antidepresanların ve dünyada yaygın olarak satılan diğer kimyasal ilaçların yarısını tüketmektedir. Aynı şekilde, dünyada illegal olarak satılan yasaklı ilaçların yarısı da yine ABD'de tüketilmektedir" (2007). Galeano'nun postmodern tüketim kültürünü betimlerken başvurduğu temel metafor, asla ılımlı olmayan "ateşli bir satın alma iletişimi"nde karşılığını bulur. Galeano'ya göre, söz konusu sa-

tın alma iletişimi, ticari pazarın görünmez şiddetiyle yüklüdür ve bu pazarda "çeşitlilik, türdeş kılınmış malların ve kârlılığın düşmanı [olarak boy gösterirken]; seri üretim de, her yerde tüketimin kurallarına kendi zorunluluklarını eklemiştir" (Galeano, 2007). Dolayısıyla, bu bakış açısından değerlendirildiğinde, tüketimin ekonomi politiğinin önemi de büsbütün inkâr edilemez. Nitekim yine Galeano'nun deyimiyle, tüketim toplumunun ekonomik aktörlerinin ahlaki çalışma tarzları asla sistemin belirlediği kurallardan sapan "ayrıkotları"nı cezasız bırakmaz: " 'Özgür dünya'nın erdemlerinden doğmuş olan firmalar, kendi personellerinin herhangi bir sendikaya üye olma haklarını kabul etmez" (Galeano, 2007). Tüketim toplumunun ihtiyatı elden bırakmayan ekonomik aktörlerinin beyin kaslarını geliştirme planları yapan bireylere ihtiyacı yoktur. Galeano, son olarak, bu konuda da yine aynı mizahi üslubu benimseyerek şöyle yazar: "1998 Dünya Futbol Şampiyonası, daha başka erdemlerle birlikte, hepimize gayet açık biçimde gösterdi ki, mastercard kredi kartı [sadece] kasları güçlendirir; Coca Cola sonsuz gençlik ve enerji aşılarken, McDonald's mönüsü iyi bir atletin steril midesini aratmayacak seçenekler sunar" (2007).

Galeano'nun özetlemeye çalıştığımız makalesi, tüketim eyleminin teorik bir çerçevesini sunmaktan ziyade, tüketim olgusunun postmodern çağın gündelik pratikleri çerçevesinde aldığı görünümlerin kara mizaha dayalı bir eleştirisidir. Ne var ki aynı eleştiriler, militanca girişilmiş bir tüketim kültürü eleştirisinin sakınımsız ve acımasız boyutlarını da içinde barındırmaktadır. Dolayısıyla, modern ve postmodern bakış açılarına göre tüketim toplumu ve kültürü üzerine yapılmış akademik çalışmaların toparlayıcı bir sunumunu, yine akademik kaygıları olan çevrelerden beklemek kadar doğal bir şey olamaz. Bu anlamda, yine soğukkanlı görüşlerine başvuracağımız analistlerden birisi olan Merle, tüketim kültürü hakkında şimdiye kadar yapılmış modern ve postmodern yönsemeli çalışmaların gerek çözümleme konuları ve araştırma teknikleri gerek epistemolojik temelleri bakımından karşılaştırmalı bir gruplandırmasını yaparak aşağıdaki tabloda sentezlemeye çalışmıştır.

Tablo 2: Grup Tüketim Davranışlarının Kavranmasına İlişkin Geliştirilen Modern ve Postmodern Yaklaşımlar (Başlıca Ayrışma Noktaları, Karşıtlıklar ve Pedagojik Farklılıklar)

	Modern Yaklaşım	Postmodern Yaklaşım
Çözümleme Konusu		
Uygulama Alanı	Toplumsal Grup, Aile	Tutkulu Gruplar, Boş zaman, Spor, Kültür Klanları
Toplumsal Bağ	Akılcı	Duygulandırıcı
Deneyimin Doğası	Sürekli Pagan	Geçici Kutsal
Araştırma Bilgisinin Doğası		
	Niçin	Nasıl
Tüketimin Çözümleme Noktası	Satın Alma Eylemi Seçim Kriterleri Satın Alma Kararı	Tüketim Tüketim Deneyimi Tüketim Pratikleri Ritüeller (Törenler)
Çözümleme Konusu	Birey Üzerinde Grubun Etkisi İktidar, Hiyerarşi, Konformite	Birlikte Var olma, Toplumsal Çimento Bağı, Paylaşılan Heyecan
Epistemoloji ve Metodoloji		
Epistemolojik Temeller	Pozitivizm	Yorumsamacılık
Ödünç Alınan Disiplinler	Sosyal Psikoloji	Etnografya, Antropoloji, Sosyoloji
Araştırma Yöntemi	Deneysel Araştırmalar Sosyometri Yöntemleri	Alan Araştırması, Fotografiler, Videolar, İçebakış

(Merle, 2003).

Tablo 2'de yer alan modern ve postmodern yaklaşımların başlıca ayrışma noktaları ve içerdiği karşıtlıklar, ilk bakışta basit şeylermiş gibi görünse de, bu veriler, gerçekte iki yaklaşım tarzı arasındaki büyük çelişkilerin pedagojik bir görünümünü oluşturmamıza olanak sunmaktadır. Özellikle tüketim kültürüne postmodern yaklaşımlar kategorisi içinde değerlendirilen Baudrillard'ın konuyu analiz ederken başvurduğu kavramlar (tutku ve arzunun sahnelenmesi, kitsch, imgesel/simgesel, simüle edilmiş toplumsallık, kutsal orjiler ve ayinler, vs) sadece tüketimin değil, aynı zamanda postmodern toplumun doğasının kavranmasında kilit öneme sahiptir.

İlk olarak, Baudrillard'a göre, özel olarak kültürün kendisi, kitlelerin nezdinde tüketim pratiği çerçevesinde anlam kazanır. Baudrillard'ın bu bağlamda anımsatma gereği duyduğu şey, metaların hangi bağlamda tüketildiklerinin önemli olmadığıdır; önemli olan, sadece tüketilmiş olmalarıdır ve metalar, değerler sistemi açısından bazı simgesel anlamlara sahip olmak zorundadırlar ya da başka bir deyişle, "bir objenin tüketime konu olabilmesi için, aynı zamanda simge olması gerekir" (Baudrillard, 1968: 277). Bu nedenledir ki tüketim sistemi sadece sonul ihtiyaçlar üzerine kurulu değildir, aynı zamanda tüketime konu olan nesnelerin farklılıklar yaratma gücüne sahip simgesel bir kodu üzerine de kuruludur. Nesnelerin simgesel değeri, onları tüketenlerin sınıfsal kodlarından bağımsızdır. Daha doğrusu, tüketim eylemi, sınıfsal eğilimlerin doğasına sıkı sıkıya bağlı bireyleri değil, sınıfsal bağlarından arınmış tepkisiz yığınları öngörür. Bu anlamda, Baudrillard'ın kavramsallaştırdığı biçimiyle kitleler de, Bernard Cova'nın somut tarihsel bir kategori olarak kitle değil, "geçici bir imge olarak kitle" dediği şeydir; buna göre, "kitle, hareketli ve durağan bir enerji kütlesidir ve kesin bir çerçeve ihtiva etmediği her seferinde, postmodern toplum tanımlamasının hammaddesini oluşturur" (Cova, 2003: 69). Kitle, bu anlamda, anlamın soğurulup posasının çıkarıldığı yer, anlamsal deflasyon aygıtıdır. Postmodern tüketim toplumunda anlamsal deflasyonla birlikte, ilişkilerin iklimlendirildiği zemin, vitrinler tarafından şimdisi ve geleceğiyle tüm umutları ipotek altına alınan kitlenin var olmayan "yüz"üne ihale edilir. Çokluk ve biriktirme –kredi kartlarında biriken "bonus"lar da dahil–, kitlesel yaşam tarzında bir anlamsal döngü oluşturma amacına hizmet eden başat davranış kalıplarına

tekabül eder. Baudrillard'ın tüketim kültürü çözümlemesinin özünü, tüm bu sofistike hale gelmiş sömürü ilişkileriyle birlikte, postmodern dönemde hakikati imgesinden ayırt etmenin güçleştiği bir temsil sorunu bağlamında değerlendirmek gerekir. Doğru ile yanlış, gerçek ile suret, sağ ile sol, siyasal toplum ile kitle ve hatta kitle ile kitlenin simülasyonu arasındaki ilişkide bile göze çarpan bir temsil problemidir bu. Bireyler, yaşamlarını anlamlı kılacak üretici pratiklerin içinde değildirler artık; daha ziyade, etraflarını çepeçevre kuşatan simgesel nesnelerin uzlaştırıcı işlevleri içinde yaşamsal farklılıklarının ve özgün anlamlarının yitişine tanıklık ederler. Bu da, bir yönüyle, kitle iletişim araçlarının denetimindeki gündelik yaşam ve bolluk toplumu imgeleri üzerinden yaygınlaştırılan bir şiddettir. Baudrillard'a göre, "fakirliğin, kıtlığın, sömürünün neden olduğu bu şiddet, arzunun, ihtiyacın bütünsel olumsuzluğunun eylemde su yüzüne çıkmasıdır" (2004: 230). "Arzunun sahnelenmesi" tüm baştan çıkarıcılığıyla bir kez boy gösterdiğinde ya da eylemin tüketime aracı olmasıyla hazzın şiddeti doruk noktasına çıktığında, "özne"ler arasında birikmiş farkların anlamsal derinliğinden arındığı yeni bir simülasyon evreni yapılanır. Sanal bir cennet de denebilir buna; çünkü oraya kabul edilmenin kefaret gerektiren kuralları her türlü çilecilikten muaftır. Kitle kültürünün bayıltıcı ve aşırı korunmuş sıradanlığıyla kaynağında çürütülen bireylik tohumları, böylece seraların güvenli havasına yenik düşer. Baudrillard, *Üretimin Aynası* adlı yapıtında bu tohumların sentetik gübrelemeyle palazlandırılmış kültürel ekonomisine eğilir. Artıkdeğer, sömürü, çalışma, işgücü, kâr vb Marksist terminolojiye ait kavramlar, söz konusu çözümlemenin ardyöresini oluştursa da, aslında çözümlemesi yapılan şey, önlerine çıkan her şeyi tüketmekten yorgun düşmüş ve arzunun dalgalı sularında kendinden geçmiş bireylerdir. Ama bu, yine de söz konusu kavramların şiddetle tartışmaya açılmadığı anlamına gelmez. Aksine, postmodern dönemde zorunlu sanayileşmeden kaynaklanan doğrudan sömürü ilişkileri, yerini, tüm bireylerin tüketici rolünü mükemmelen oynadıkları simgesel değiş tokuşun yeni ilişki biçimlerini ve yaşam tarzlarını yapılandırdığı bir toplumsal kategoriye bıraktığında, ontolojik yakada özneyi bekleyen rizikoları gözler önüne serer. Baudrillard'a göre, postmodern çağın insanlarına görünürde bireylerin üretici rolünü geniş düzeyde nötralize edip, sistem içinde herkesin tüketici rolüne "alıştırıldığı"

bir tüketim oyununun güvenli konumu bahşedilmektedir. Bu bağlamda, "sistemin, tüm kararları alan sorumluluğunu üstlenmiş çok işlevli ve çok dinamik bir teknokrat kadrosu tarafından yönetildiği ve saha dışına atılmış hiçbir sorumluluğa sahip olmayan bir kitleye ise yalnızca [bu oyuna] katılma ve eğitim görme illüzyonu sunulduğu söylenebilir" (Baudrillard, 1998: 119). Çok katmanlı gibi görünen postmodern toplumda sömürünün kılık değiştirmiş doğası, sistemin işsizliği sigorta kapsamı içine alarak tehlikeli bir gösterge olmaktan çıkarma yoluna gitmesi biçiminde uç verdiği gibi, aynı zamanda ücretlendirmeyi de işgücünden ayırmakla, göstereninin yitirmiş bir gösterge yığınına dönüştürmüştür. Bu gelişmenin sisteme kazandırdığı çok önemli bir boyut daha vardır: böylece ücretliler ya da emek gücünü pazarlayarak toplumsal değişimin örgütlü bir eyleyeni olarak önemli bir işleve sahip olan üreticiler, asalaklar yığını olarak sisteme dahil edilmiş olmaktadırlar. Başka bir deyişle, "artık çalışılmamakta, yalnızca üretiyormuş gibi yapılmaktadır. Bu, üretim ve emek üzerine oturtulmuş bir kültürün sonucudur (...) Bir üretim süreci içinde bu üretken öğenin belirleyici özelliği artık sömürülmesi, bir hammadde özelliğine sahip olması değil, [sistemin] yanında yer alan emekçinin ulaşmış olduğu en son statüdür" (Baudrillard, 1998: 29). Üretimin üretken kodları aşındığı gibi, aynası da artık puslanmıştır. Çünkü böyle bir üretimin bizatihi kendi amacından başka bir amaçlılığı yoktur. Üretim eylemi, artık kendi kendisiyle değiş tokuşa tabi tutulan bir mesaja dönüşmüştür. Baudrillard'a göre, "emek-ücret eşdeğerliğine bizzat son vermiş bir kapitalizm, böylece bilinçsiz işçileri bilinçlendirmeye çalışan sendikaları da saf dışı etmiş olmaktadır" (1998: 36). Üretici emeğin köklü, tarihsel bir çevrim içinde soğumaya bırakıldığı bu yeni dönemde, "tüketici emeğin" çok boyutlu görünümü içinde kendine çıkış arayan nesne-bireyler dizgesine odaklanmış tatmin arayışlarına sağladığı zemin, tüm toplumsal yaşamın süblimasyonundan başka bir şey değildir. Çünkü bu süblimasyon, konforun, güzelliğin ve başarının içinde yitip giden ölümün ta kendisidir. Bu anlamda, "ücret nasıl tek yönlü iş vermenin bedeliyse, bir nesne için ödenen para da kullanıcı nesnenin bu geciktirilmiş ölümü için ödediği bedeldir" (Baudrillard, 1998: 74). Ancak böyle bir ölüm için ödenecek bedel, bireye sistemin dirimsel bir öğesi olmayı bahşetmektedir. Yine bu anlamda, postmodern toplumun bireysel yorgunları, nes-

ne tüketiminin gözle görünür hareketliliği içinde "diri" tutulmak suretiyle mal ve hizmet satıcılarının sinik taktiğine işlerlik kazandırmaktadır. Şayet gündelik yaşamın tüketim yoluyla süblimasyonunun başarılı bir uygulaması yoksa, dirimsel enerjinin süblime edilmiş ölüm biçiminde hidayete erdirilmesi operasyonu da yoktur. Bu nedenledir ki artık "günlük yaşamın bütünüyle [tüketimci bir haz süblimasyonu içinde] düzenlenmesi, bütünsel türdeşleştirme olarak tüketimin merkezindedir" (Baudrillard, 2004: 22). Ölüm, bu merkezi sistemin dirimsel hareketliliği içinde yaşanır. Sistemin kendi sürdürülebilirlik olanağını borçlu olduğu yegâne eylem budur. Öte yandan, tüketim, herhangi bir nesneye duyulan ihtiyacı değil, bir farklılık ihtiyacına dayanır. Söz konusu farklılık, sizi kendi sosyoekonomik çevrenizde grubunuza egemen kılacak "postendüstriyel bir soyluluktur". Zira "haz ve statü farklarını gösteren küçük nitelik farklarını aramak" önemlidir (Baudrillard, 2004: 106). "Çok klas bir eşiniz ve Alfa Romeo 2600 Sprinte'niz var mı?" (Baudrillard, 2004: 106), aslolan budur. Baudrillard'a göre, tüketim toplumunun asal kodları narsisistik öznede cisimleşir. Böylece farklılık ve ayrıksılık, benzerliği ve aynılığı –dolayısıyla her türden kitlesel dayanışmayı– saf dışı bırakarak ortak mücadele anlatılarının sonunu ilan etmekle kalmaz, aynı zamanda bireyi *ex nihilo* bir varlık olduğuna inandırarak kendi narsisizmini tüketim eylemi üzerinden yeniden üretmesini sağlar. Bunun içindir ki, ebedi bir kopukluğun dizginsiz gücüyle birbirlerinin ötesine savrulmuş insanların "ne kendi bedenleriyle ne de kendileriyle uzlaşmaması gerekir. Ötekiyle uzlaşmamak gerekir, doğayla uzlaşmamak gerekir (...) İşte, garip bir çekimin gizi de buradadır" (Baudrillard, 2001: 50). Baudrillard'a göre, tüketim toplumunda alt ve üst kültür ayrımları da anlamını çoktan yitirmiştir. Sınıfsal farklılığa dayalı kültürel kodlar, artık bu yeni toplumsal evrede, kimliğin siyasal toplumsal içerimlerine dair güvenilir bir kılavuz işlevi görmezler. Çünkü sınıfsal değerlerin "içe patlamış" görünümleri, subjectius olarak özneyi, nesneleşmiş bir doğaya mahkûm etmiştir. Bu bağlamda, nasıl ki artık kültürün kendisi kalıcı olarak üretilmiyorsa, birey de özne olarak kendini yeniden üretme olanağından yoksundur. "Kültür alet değil ama prestij, konfor öğesi olduğu andan itibaren [bir] tüketim nesnesi haline dönüşen çamaşır makinesiyle aynı tarzda üretilir" (Aktaran Özsoy, 2007: 196). Başka bir deyişle, tüketici birey, nesne tüketimi

yaptığı ölçüde, kendini bir nesne olarak yeniden üretir. Bu da, toplumsal dönüşümün etkili bir aktörü olan bireyin geleceğe dönük enerjisinin tükenmesidir ki, bu andan başlayarak, artık o, klasik anlamda tarihin itici gücü ya da motoru değildir. Çünkü söz konusu itici güç, ilişki içinde kendini üretmeyi başarabilen kişileri varsayar, tüketim hızına eş bir hızla ilişki tüketimi yapan kişileri değil. Kişi artık, kendi yüzünü "suyun içinde izi olmayan bir bellek gibi aramaktadır" Baudrillard'ın ifade ettiği gibi (2001: 35). Dolayısıyla yine Baudrillard'ı izleyerek söylersek, posmodern tüketim kültüründe bireyin "artık ne arşivlerde ne bir bellekte ne bir geçmişte ne de bir projede ya da gelecekte" kendine ait bir kimlik aramaya vakti yoktur; ona "anlık bir bellek, ivedi bir bağlantı, bizzat an içinde kontrol edilebilecek reklam amaçlı bir kimlik gerekmektedir" (2001: 19). Kendini göstergelerin güdümlediği bir strateji içinde açığa vuran tüketim olgusu, şu halde, bireylere esnek bir kimlikleşmenin, anlık bir bellekleşmenin ve bir anlamda da geçici bir kolektivite içinde eriyip gitmenin güvenli ve daimi bir yitiklik duygusu esinler. Bu görüngülerin hangisi olursa olsun, sonunda tüm insanlık için "yakın geleceğin tükenmesi, geleceğe ilişkin her tür enerjinin tükenmesi söz konusudur" (Baudrillard, 2001: 107). Dolayısıyla böyle bir birey için artık var olduğunu sandığı her an, aslında "bedenlerin ve zihinlerin sinyaller ve görüntüler aracılığıyla ışıdığı bir ışıma kültürü içinde yaşamakta" (Baudrillard, 2001: 21) olduğunu unuttuğu bir andır. Çünkü kendi belleğini "gerçek" zamanlı olaylara karşı koruyucu bir maske olarak kullanmaya alıştırılmış olan, artık uzun süreli ya da geçmişe dönük belleğinin ne işe yaradığını da unutmuştur! Bu sonuncu evrede "nasıl ki sanal borsa çöküşleri artık daha gerçek bir felaketin yakıcı enerjisinden aşağı kalmayacaksa, [nesneye dönüşmüş öznelerin] toplu ölümlerinin dramatik etkisi de anlamlı tepkileri açığa vurmayacaktır" (Köse, 2006: 13). Özetle, Baudrillard'a göre, postmodern bir tüketim toplumunda bireyler arasında kurulacak ilişkilere önerilen şimdiki an'ın yüceltimine dayalı yakınlık ve benzerlik arayışı, geçmiş ve gelecekle kurulacak uzaklık ilişkisinin kefaretini ödemeye asla yetmeyecektir. Her iki zamanda birden var olmak da şimdiki zamanın hiper-gerçekliğinde yolundan sapmıştır.

Bourdieu ve Habitusçu Tüketim ya da Tüketimci Habitatlar

Tüketimin bireysel habitatı Bourdieu'nün kendine özgü sosyolojik terminolojisine başvurmayı gerekli kılar. Zira tüketim, her şeyden önce belli bir yaşam alanı (habitat) içinde gerçekleştirilen bir eylem olduğu kadar, bireysel yatkınlıklar ve alışkanlıkların genel davranışsal bir şemasını öngören bireysel habitusun da kurucu alanlarından birisidir. Bu anlamda tüketim eyleminin kendisi *habitus*'un davranışsal boyutudur ve söz konusu davranış, kültürel olduğu kadar, bireyi sosyoekonomik dinamikleriyle birlikte yeniden üretir. Dahası, bireylerin kültürel ve simgesel sermaye birikimlerinin de genel çerçevesini çizer. Bilindiği üzere, Bourdieu'ye göre, genel olarak kültürel üretim alanları, biri ekonomik, diğeri kültürel nitelikli olan başlıca iki sermaye biçiminin denetimi altındadır. Her iki sermaye arasındaki dolaysız ilişkiler, sadece kültürel üretim alanlarının biçimlenişinde değil, söz konusu sermayelere sahip olanların tekil eyleyiciler olarak işlev gördükleri toplumsal uzam içindeki tahakküm ilişkilerinin yönetiminde de belirleyici bir güce sahiptir. Bourdieu'ye göre, toplumsal uzamda oluşan güç ve iktidar ilişkileri bu alana girmiş olan "entelektüel mihenk taşlarının ['toplumsal faillerin'] başlı başına [kültürel] sistemi tanımlayarak, arayışlarını yönlendirmelerini sağlayan bir *olabilirlikler uzamı* önerir" (1995: 61). Söz konusu olabilirlikler uzamı, bir tür ekonomik sermaye yoğunluğu görünümü altında, toplumsal uzamda kültürel anlamların üretimi ve dağıtımında üstlenilen öncü role işaret etmesi bağlamında esnek bir "sınıf"sal kategoriye; belli kültürel sermaye grupları elinde toplanmış bir bilgi ve güç tekeline ya da toplumsal üstünlüklere vurgu yapar. Bourdieu'ye göre (kültürel ve ekonomik) alanlar arası mücadele, ilişkiler arası bir güç mücadelesi olarak toplumsal uzamdaki güç ilişkilerini yapılandırırken, kültürel sermayenin – tıpkı ekonomik sermayede olduğu gibi– toplumsal bir sınıfın genetik özelliği olarak özgül bir belirlenim yetisine sahip olması da kaçınılmazdır. Bu yüzdendir ki "kültürel düzeni, *episteme*'yi tümüyle özerk bir sistem olarak ele almak da mümkün değildir" (Bourdieu, 1995: 64-65). Kültürel düzenin kendisi, her şeyden önce, toplumsal dünya gerçekliğinin toplumsal uzamdaki *yansımasıdır*. Köşe yazarları, *trendsetter* adı verilen eğilim öncüleri, moda yazarları, gazeteciler ve Bourdieu'nün genel olarak "kültür

aracıları" adını verdiği çevreler, sahip oldukları kültürel beğeni yargıları, kültürel sermayeleri ve öncü düşünceleriyle, bu yansımaya doğrudan destek verirler. Aynı çevreler, bazı kültürel ve simgesel ürünlere ve pratiklere karşı tüketici iştahının kabarmasında da doğrudan işlev görürler. Kültür aracıları, toplumsal sistemin kültürel inşa sürecinin aktif eyleyenleri olarak, neoliberal medya sisteminin birbirleriyle yarışan söylemlerinin de düşünsel "kolluk kuvvetlerini" oluştururlar. Kültürel üretim sistemi onlar olmadan başarılı olamaz ve kendini pekiştiremez. Bourdieu'nün deyimiyle, "neoliberal denen, oysa tutucu, bireysel üreticilerin yarışan isteklerinden başka denetimi olmayan üretici güçlerin önceliği üzerine kurulu tarihsel kaçınılmazlık" (2006: 41), kendini, aynı üretici isteklere denk bir tüketici isteği ve alışkanlığı olmadan açığa vuramaz. Bu nedenledir ki, Bourdieu'nün saptamalarına bağlı kalarak söylersek, toplumsal sınıflarla kültürel pratikler arasında var olan dolaysız ilişkiler, kültür konusunu daha başından siyasalın dolaylarında değerlendirmemizi gerektirir. Özellikle de kültürel alanın kendisi, sınıfsal ve dolayısıyla siyasal içeriğini "bedensel katılım" ve "uzaklık" kavramlarında bulan, toplumsal sınıfları birbirinden "ayırıcı" bir algılamalar ve pratikler bütünü olarak düşünüldüğünde... Söz konusu "ayırıcı" kategoriler, temelde egemen değerler karşısında alınacak farklı tutum ve tavırları dikkate almayı gerektirir. Kültürel tahakküme karşı militan politik tavır, tüketmemek değil, sistemin tüketme eylemine yüklediği simgesel anlamların dışında yeni var olma tarzları ve stratejileri geliştirebilmektir. İnşa edilmiş gerçekliği yapısöküme uğratmak ise ancak yeterli bir kültürel ve simgesel sermaye birikimine sahip olmakla mümkündür. Şayet, kapitalist toplumda kimin neyi ne oranda tüketeceğini belirleyen tek ölçüt, bireylerin içinde yer aldıkları sosyoekonomik düzeyse, öncelikle bu düzeyin farklılaşan katmanlarını sorgulayarak işe başlamak gerekmektedir. Aynı şekilde, kapitalist ticari sistemin kültür üreticileri lehine biçimlendiği bir pazarda, tüketici bireylerin sisteme katılım safsatalarıyla dile getirilmeye çalışılan şey de, açıkça üretici mekanizmaların isteklerine bir katılım aldatmacasından başka bir şey değildir. Bu yüzden de söz konusu kültür politikası, vaktiyle Fransa De Gaullecülüğünün tüm toplum için öngördüğü şu formülasyondan öteye gitmemektedir: "Bana saatini ver, sana saati söyleyeyim" (Bourdieu, 2006: 40). Ne var ki aynı seleksiyon mantığının açığa vur-

duğu yoksunluktan muaf tutulmuş bazı çevrelerin, Bourdieu'nün, sahip oldukları aklın seçkinleşmiş doğasıyla soylulaşmış kimseler olarak adlandırdığı ve özünde belli bir "yeti felsefesinin" ayrıcalıklı havarileri diye tanımlanabilecek olan insanların varlığı, "akıl eşitsizliklerini toplumsal eşitsizlikler" (Bourdieu, 2006: 35) biçiminde üreten kültürel sistemde ciddi gedikler oluşturmaktadır. Dolayısıyla, kültürel sermayeyi, örtük siyasal içerimlerini dikkate almadan çözümlemeye çalışmanın sağlıksızlığı ortadadır. Bourdieu'nün deyimiyle, bir yanda "uluslararası iş pazarında çok yüksek gelirleri elde edecek güçte, çok meşgul (dünyayı dolaşan, bir uçaktan ötekine atlayan, dört yaşam yaşasalar da düşlerinden bile fazla harcayamayacakları kadar düşsel gelirleri olan) (...), bütün haklara sahip kadın erkek yurttaşlar" (2006: 35), öte yanda ise "geçici işlere ya da işsizliğe adanan bir insan kitlesi" (2006: 35) varken, kültürelci tüketimi siyasal sistemle olan ilişkisi bağlamında değerlendirmemek olanaksızdır. Özünde modern bir filozof ve liberal bir solcu olan Bourdieu, neoliberal ekonomik sistemin medyatik söylem tarafından içerilmiş kimi doğallaştırıcı retoriklerinin yıkıcı etkilerinin farkındadır. Söz konusu doğallaştırıcı retoriğe ilişkin verdiği örnekler gerçekten de dikkate değerdir. Bourdieu'yü izleyerek söylersek, "Örneğin Fransa'da artık patronluk denmiyor, 'ulusun canlı güçleri' deniyor, işten çıkarmadan değil, bir sportif örnekseme kullanılarak 'yağdan arınma'dan söz ediliyor (güçlü bir beden ince olmalıdır)" (2006: 25). Bourdieu'ye göre, kuramsal silahlarla donanmış ve toplumsal eşitsizlikleri doğallaştırma etkisi taşıyan aynı neoliberal söylem biçimlerine karşı "düşünsel ve kültürel silahlar doğrultmak" gerekmektedir (2006: 44). Verilecek savaşımın uzamsal cephesini medya alanında profesyonel gazeteciler ile medyatik aydınları da işin içine katarak genişleten Bourdieu, tek başına kültürel ve toplumsal alanın inşasını üstlenmiş olan televizyonun dünyasına karşı siyasal ve militanca bir mücadeleye girişmeyi salık vermekle kalmaz, aynı zamanda bu mücadeleyi bizatihi kendi bireysel mücadelesinin biricik ereği yapar. Ona göre, ekran, günümüzde politik büyünün oluştuğu yegâne alanlardan birisidir. Bu alanda özgürce söz alıp konuşmayı güvenilir kılan sistem, varlığını, kendi çıkarlarının bekasını çelişkili ideolojilere yatırım yapmakta bulan gazeteciler, liberal medya aydınları ve deneme yazarlarına borçludur. Aynı söylemin barındırdığı politik ideoloji, karmaşık olayları ve ilişki-

leri egemen ekonomik sistem yararına yalınlaştırma amacı taşıyan basitleştirmeler ya da Bourdieu'nün "demagojik yalınlaştırmalar" adını verdiği meşrulaştırıcı bir söz düzeni içinde işlemektedir. Buna göre, "demogojik yalınlaştırma politikasını haklı göstermek için, halkın beklentilerini ileri süren gazeteciler (...), halka kendi eğilimlerini, kendi görüşlerini yansıtmaktan başka bir şey yapmazlar" (Bourdieu, 2006: 59). Yalınlaştırma politikalarının yönlendiriciliğinde imal edilmiş bir kamuoyu, ticari bilgi ve kültür tekellerinin, kültürel mal ve hizmet üretimi yapan dev şirketlerin kârlarını en çoklaştırarak hayatta kalmaları için adeta bir tampon bölge inşa eder. Bourdieu'nün sözünü ettiği politikanın bir diğer hayati işlevi, karşılığını, aşırı rekabet koşullarının yırtıcılığı içinde hayatta kalmaya çalışan ve kendi insani mutluluğunu insani sorumluluklar üstlenmeksizin savunmaya eğilimli bir birey psikolojisine meşruiyet çerçevesi kazandırmasında bulur. Sonuçta ticari şirketlerin pazarda var olma mücadeleleri, yerini, bu şirketlerde çalışan kişilerin kendi aralarındaki var olma mücadelelerine bırakır. Bourdieu'nün deyimiyle, "iş için rekabet, iş içinde rekabetle katmerlenir" (2006: 72). Bu biçimiyle rekabet, toplumsal alanda biriken şiddetin tırmanışına, sonrasında ise, bireyler arası dayanışmanın kesin biçimde son bulduğu amansız bir savaşla noktalanır. Birçok düşünür tarafından da dile getirildiği gibi (Sennett, Bauman, Harvey, Baudrillard vd), küresel kapitalist sistemin her alanında göze çarpan esnek üretim ve kimliklenme biçimleri, tüketim kültürünün geçicilik ve hız dinamikleriyle birleştiğinde ortaya çıkan yıkıcı sonuçlar, Bourdieu'nün de resmi onay verdiği yıkıcı sonuçlardır. Sonunda kapitalist sistem, gün geçtikçe toplumda dayanılmaz boyutlara varan işsizlik, eşitsizlik ve gelir dağılımı adaletsizliğini, kendi dinamikleri içinden devşirdiği "olanaklarla" aşmanın her zaman bir yolunu bulmuştur. Sözgelimi bu anlamda "aşırı boyutlarda diplomalı olmasından dolayı, yalnızca en alttaki yetenek ve teknik donanım düzeyinde bulunabilen önemli bir sayıda yedekte olanların varlığı, her çalışana yeri doldurulamayacak hiçbir şeyi olmadığını ve işinin bir anlamda ayrıcalık, kırılgan ve tehdit altında olduğu duygusunu vermeye katkıda bulunur" (Bourdieu, 2006: 71). Ne var ki Bourdieu, üretim sistemi içinde üretilen ve söz konusu sistemi güçlü kılmaya dönük bu ve benzeri dayanakların çalışanlar üzerinde uzun süreli bir tahakküm ilişkisini kalımlı kılacağı konusunda pek iyimser

değildir. Aksine, ona göre "yaygın güvensizlik, yeni dayanışma biçimlerinin temeli olabilir" (Bourdieu, 2006: 104). Bourdieu, aynı tahakküm algılamasının geçersiz kılınabileceğine ilişkin başka örnekler de verir: "Amerika Birleşik Devletleri'nde yıllık ortalama çalışma süresi" diye yazar Bourdieu, "boş zamanın sona ermesiyle ilişkili olarak ilerler: Çok para kazanırlar ama harcayacakları zamanları yoktur" (2006: 122). Şayet, tüketim kültürünün haz peşinde koşan kitleleri sömürüsü, boş zaman kategorisinin "harcama zamanı" ya da "alışveriş zamanı" biçiminde yeniden kurgulanmasından ibaret bir şey olarak düşünülebilirse, Bourdieu öngörülerinde kesinlikle haklıdır. Bourdieu'nün tüketim kültürü ürünlerine yönelik bir başka eleştirisi, söz konusu ürünlerin düşünsel ve estetik düzeylerinin gerçek bir toplumsal ilerlemeye olanak sunmayan sığ yapısıyla ilgilidir. Çünkü tüketim kültüründe "temel olan, tecimsel kaygıların, kısa vadeli en fazla kazanç arayışının ve bundan ileri gelen 'estetiğin' gittikçe daha çok ve gittikçe daha geniş olarak kültürel ürünlerin bütününe aşılanmasıdır" (Bourdieu, 2006: 143). Tüm bu eleştirilerin ardında gizlenen temel motivasyonun, yeni ekonomi düzeninin bütüncül anlamda retorik bir çözümlemesine aracı olması ise gerçekte şaşırtıcı değildir. Denebilir ki Bourdieu, başından beri "ütopik kapitalizm" şeklinde adlandırdığı neoliberal retoriğe ilişkin eleştirel bir kazı çalışmasına yönelmiştir. Bu kazı içinde, söz konusu retoriğin açığa vurduğu "teknokratik yeni sözcük uydurmalar"dan "kuralcı saptamalar"a, oradan da "vahşi çıkarımlar"a dek uzanan köklü bir yanılsamalar evreni mevcuttur. Bourdieu'ye göre söz konusu saptama ve çıkarsamalarla ilgili olarak dolaşımda olan en somut örnekler şunlardır: "Ekonomi evrenselleşiyor, ekonomimizi evrenselleştirmemiz gerek", "olaylar çok çabuk değişiyor, değişmek gerek", "eğer kapitalizm her yerde üstün geliyorsa, bunun nedeni insanın doğasının derinliğinde kayıtlı olmasıdır", "varsıllık yaratılırken, iş yaratılır", "daha çok pazar daha çok eşitlik demektir", vs... (Bourdieu, 2006: 151).

Öte yandan, aynı doğallaştırıcı ekonomik retoriğin egemen bir söylem olarak dolaşımda olduğu medya alanı da, Bourdieu'nün kültürel alanı çözümlerken başvurduğu bağımsız değişkenlerden birisidir. Başka bir ifadeyle "Bourdieucü medya söylem analizi, temelde, toplumsal olaylara ilişkin toplumbilimsel bir çalışma alanı oluşturarak, toplumsal bağlamı hesaba katan bir çözümleme

yapmaya çalışmaktan ibarettir" (Köse, 2004: 68). Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki medya odaklı Bourdieucü medya/tahakküm analizi, 70'li yıllarda gelişmeye başlayan ve bugün artık kaybolmaya yüz tutmuş bulunan "iktidarın mitleştirilmesi" referansından esinlenmektedir (Köse, 2006: 57). Buna göre, kitle iletişim araçları, sahip oldukları enformasyon silahı ve manipülasyon teknikleriyle ("bilgi, güçtür") günümüzün yegâne egemenlik ve iktidar kurma aygıtıdır Bourdieu'ye göre. Daha sonra da toplumsal iktidar konusu, Bourdieucü sosyoloji perspektifi içinde, gerek *Sembolik Kapital* ve *Habitus*; gerek *Simgesel Şiddet* ve *Alan* kavramları bağlamında birçok çözümlemeye konu olacaktır. Özellikle de Bourdieucü "Alanlar Birliği", özünde, hâkim olan-hâkim olunan ilişkisine göre yapılandırılmıştır denebilir. Buna göre, "simgesel şiddet" güç ilişkilerini dağıtarak onları meşrulaştıran anlamları dayatmaya varırken; habitus, yargılama, algılama ve davranış biçimlerini üretir ve içselleştirir. Özetle ifade edildiğinde, Bourideu'nün söylemediği, her şeyin bir tahakküm (*domination*) ve güç ilişkisi olduğu, simgesel şiddetin her yerde olduğu ve toplumsal ilişkilerde genelleşmiş olan kuşkuların tayinini destekleyerek bizi en üst derecede koşulladığıdır (Le Goff, 2002). Şu halde, Bourdieu'ye göre, iktidarın bu mitleştirilmesi olgusunda, medyalar, her şeyden önce de televizyon, kültürel ve toplumsal alanın inşasında merkezi bir yer işgal eder. Dolayısıyla medya, gerek kültürel ürün ve simgelerin dolaşımında üstlendiği rol gerekse bu simge ve ürünlerin tüketicilerine atfettiği kimlikle, bir toplumda rağbet görecek egemen kültürel kodları ve yaşam tarzlarını şekillendirmekle kalmaz; aynı zamanda her iki unsur aracılığıyla toplumsal sistemde önemli bir yapılanmaya da katkıda bulunur: bu, toplumsal hiyerarşinin inşasıdır. Bourdieucü toplumsal hiyerarşi algılayışının doğal uzantısı, anlamını Sembolik Kapital kavramında bulur. Bourdieu, *Pratik Anlam* adlı yapıtında (1980) bu kavramı en açık şekilde şöyle tanımlar: "Sembolik Kapital, öncelikle pazar üzerinde değer kazanan bir kavramdır: Onur ve saygınlık yoluyla oldukça aşırı fiyatlı bir alışveriş yapmanın zaferi olabileceği gibi; cebinden tek kuruş para çıkarmaksızın bir işi sonuçlandırmayı başarmış olmanın kibri şeklinde de somutlaşabilir. Eğer sembolik kapital bir kredi (saygınlık) olarak bilinirse; yani, terimin geniş anlamıyla bir çeşit avans, iskonto, itimat ya da kendisine maddi ve simgesel güvenceler bahşedenlerle bağdaştırılan bir grup

inancı olarak düşünülürse, görülecektir ki sembolik kapitalin sergilenişi sermayeye sermaye katan mekanizmalardan birisidir" (1980: 203-204). Sonuç olarak, simgesel sermaye, her durumda ekonomik sermayenin bir sonucu değildir; simgesel sermayenin kültürel üretim ve tüketim alanında üstlendiği başlıca işlev, toplumsal uzamda kurulu bulunan her türden görünmez tahakküm ilişkisini daha da meşru kılmaktır ve bundan başka bir işlevi de yoktur. Bu nedenledir ki öncelikle görünmez ilişkileri ve yapıları görünür kılmaya çalışmak gerekir. Çünkü görünmez yapılanma ve ilişkiler, görünmez oldukları ölçüde daha yıkıcıdır. Aynı bakış açısına ayrıcalıklı bir konum kazandırmak adına, Bourdieu'nün tüm yapmaya çalıştığı şey, Wacquant'a göre, "toplumsal dünyayı doğal olmaktan çıkarmak, yani iktidarın kullanılmasını örten ve tahakkümü sürdüren mitleri yıkmaktır" (2003: 43). Sosyoloğun asli görevi budur. İtaati "toplumsal tahakküm ilişkilerinin bedenselleşmesi" biçiminde kavrayan Bourdieu (2003: 53), kültürel tüketimin maddi dayanağını da yine "toplumsal olanın bedenlerde (ya da biyolojik bireylerde) yansımasıyla ortaya çıkan, dayanıklı ve aktarılabilir algı, beğeni ve eylem şeması sistemleri"nde görür (Bourdieu, 2003: 117). Bu sonuncu kavrayış, düşünürün kısaca "habitus" olarak adlandırdığı şeydir. Habitus, egemen sınıfların kendi kültürel kodlarını egemenlik altındakilerin -gündelik yaşamlarında pek de farkında olmaksızın- alışkanlık ve beğeni yargılarına, sonrasında ise davranışlarına kazımalarının naif bir biçimi olarak da okunabilir. Söz konusu olan şey kültürel habitus olduğunda, böyle bir itaatin somut bir başkaldırı gerektirmemesi anlaşılır bir durumdur. Bu nedenledir ki her düzeyde ve boyutta tüketim, gerek kültürel gerek simgesel olsun, bir çeşit görünmez tahakküm ilişkisini yapılandırır. Bourdieu bu konuda *La Distinction*'da şöyle yazar: "Aralarında başarısızlık, yetersizlik duygusu ya da kültürel bayağılık vb bazı olumsuz niteliklere karşı tümden bağışık kılınmış olan egemen sınıfların yaşam tarzı göstergelerinin bir dökümünü yapmak, [maruz kalınmış] egemen değerleri daha yakından tanımak bakımından önemlidir" (1979: 448). Tam da bu bağlamda, özellikle de işçi sınıfının maruz bırakıldığı "zorunluluk", bu kesimlerin kendi sınıfsal konumlanışlarının zımni olarak kabulünün temel araçlarından birisi olarak çıkar karşımıza. "Zorunluluğun seçimi", kültürel açıdan "ayrıcalık ilişkilerinin doğallaştırılması" olduğu kadar, toplumsal sınıflar

arası ilişkilerdeki sosyal mesafenin de, deyim yerindeyse, bir daha değişmemecesine belirlenmesini ifade eder. Deyim yerindeyse, *La Distinction*'un içerdiği iddiaların tümü, kültürel meşruiyet teorisine karşı açılmış bir "karşı ateş" biçiminde de okunabilir. Bourdieu'nün popüler haz olarak adlandırdığı şey de, söz konusu kültürel meşruiyet kuramının afyonundan başka bir şey değildir. Nitekim özellikle Fransa örneğinde "popüler haz, Beau Danube Bleu, La Traviata, Arselienne gibi icra yoluyla değersizleşmiş yüksek müzik türleri, ya da hafif müzik yapıtlarının tercih edilmesiyle temsil edilir. Aynı şekilde, Mariano, Guetary ya da Petula Clark'ınkiler gibi sanatsal kendini beğenmişlikten ya da tümüyle tutkudan yoksun olan kimi şansonlar, maksimum düzeyde yinelenmelerini yine halk tabakalarında bulur" (Bourdieu, 1979: 17). "Halk tabakalarının" yüksek kültürün değersizleştirilmiş biçimlerine ısındırılma çabası, meşru kültür yaratımının en zahmetsiz yöntemlerinden birisidir. Dahası, bu sanatsal üretimler, yine Bourdieu'ye göre, "eğitim sermayesini ters yönde değiştirmek" (1979: 17) gibi önemli bir işleve sahiptir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Bourdieu'nün bir sosyolog olarak kültürel alana ilişkin yaptığı saptamaların büyük bölümü, neoliberal ekonomi politikaları içinde kültür endüstrileri tarafından örülen baskın söylemlerin militanca ifşasına dönüktür. Bu bağlamda üretilen jargon ve ifade kalıplarının doğallaştırma etkisi, karşı-ideolojik mücadele yöntemlerini yanına alan kışkırtıcı bir retoriğe yatırım yapılmaksızın çözümlenemez. Özellikle tüm gelişmiş ülkelerde patronlar ve uluslararası yüksek mevkilerde bulunanlar, medya entelektüelleri ve "yüksek makam gazetecileri", görünüşte daha önce hiçbir yerde ortaya çıkmamış olan tuhaf bir jargonla konuşmak –ve dolayısıyla gizil tahakküm ilişkilerini pekiştirmek– için bir araya gelmiş gibidirler. Bourdieu'ye göre (2006), söz konusu bu gramerin sık rastlanan kimi kavram ve sözcükleri şunlardır: "küreselleşme", "esneklik", "yeni ekonomi", "sıfır hoşgörüsüzlük", "çok kültürlülük", "etnisite", "azınlık", "özdeşlik", vs...

Bu kavram ve sözcüklerin de açığa vurduğu gibi, Bourdieu, küresel kültürel ekonominin ve onun doğrudan yansıma bulduğu toplumsal alanın analizini simgesel tahakkümün içinden okumakta; başka bir deyişle, tahakküm ve itaat ilişkilerinin bedenselleşmiş görünümlerini "sermaye" kavramına eklediği kültürel

ve toplumsal sıfatlarla birlikte değerlendirmektedir. Dolayısıyla simgesel sermayenin dolaysız biçimde simgesel tüketimden geçerek somutlaştığı bir yaşam tahayyülünün anlamlı yaşama kapasitesinde açtığı gedikler, tarihsel sürecin hiçbir evresinde olmadığı kadar tüketim kültürü içinde vücut bulmaktadır. Özetle, küresel medya kültürünün yüzeysel algılamaya odaklanmış içerik sunumuyla eş düzeyde ilerleyen günümüz tüketim toplumunda, biraz da Bourdieu'nün ironik biçemiyle söylersek, "hiçbir şey, gerçekliği bütün sıradanlığı içinde hissettirmekten daha zor değildir" (2000: 25).

Mattelart ve Küresel Medya Emperyalizminin Tüketim Pratikleriyle Taçlandırılması

Fransız analist Armand Mattelart'ın, medya emperyalizmini korporatrist ticari bilinçle birleştiren öngörüleri, özünde, kültürel alandaki dinamizmi oluşturan "teoride ve pratikte kullanıcı-tüketici" eğilimlerine ışık tutmayı amaçlar (1995: 315). *Beyin İğfal Şebekesi: Uluslararası Reklamcılık* adlı ünlü çalışması, reklamcılığın uluslararası "ağlar ağı" olarak gezegen düzleminde inşa ettiği bir tükettirme ve tüketim yoluyla kitlesel uyumlulaştırma operasyonuna odaklanır. Mattelart'a göre, reklamcılığın etki alanının genişlemesiyle birlikte ortaya çıkan sorun, ulusal kültürlerin sınırlarını çoktan aşarak uluslararası boyutta şekillendirmeye çalıştığı bir kamusal alanın statüleri tayin edici gücüyle sınırlı değildir yalnızca; aynı zamanda, seyirlik toplumun sınırlarını genişletmiş ve dolayısıyla görsel imgelerin ulus devletlerin sınırları içindeki akış güçlüğüne ve tıkanıklığına küresel çapta akışkanlık kazandırmayı başarmış sınırsız yayılım tezi üzerine kuruludur. Mattelart'a göre, tüketim eyleminin özü her ne kadar kültürel gibi görünse de aslında çözümü politiktir. Çünkü uluslararası reklamcılık ağının gizlemeye çalıştığı süreç, medya emperyalizminin kültürel ve politik düzlemde yıkıcı etkilerini görünmez kılan işleyişiyle ilgilidir. Gündelik olanın merkezi bir konuma geldiği, bireyler ve gruplar, sonrasında ise toplumlar arası ilişkileri düzenleyip yöneten çokuluslu reklam şirketleri, bütüncül ve çelişkilerden arınmış bir iletişim toplumu ütopyasının geçerli kılındığı görsel ve etkili imgelerle, tarihsel ve özgül koşulların belirleyici etkilerinden bağışık kılınmış sosyal gerçekliğe ilişkin algılama tarzları yapılandırmasıyla

ve son olarak da iletişimin ekonomi politiğinin keskin argümanlarının eşitsizlikleri gün yüzüne çıkaran muktedirliğinin askıya alınmasıyla eski düşünce ve algılama kalıplarının hükümranlığına son vermiştir. Mattelart'ın deyimiyle boyutları gitgide katlanarak genişleyen reklamcılığın "yetki alanı o kadar çeşitlenmiş ve dallanıp budaklanmıştır ki, medyanın, ekonomilerin, kültürlerin, politik ve sivil toplumların, uluslararası ilişkilerin sinirlerini oluşturan bir toplumsal ağ yaratmıştır" (1995: 22). Tüm dünyada meşru zevk üretiminin kaynağını oluşturan reklam endüstrisinin, birbirine bağladığı farklı sinir uçlarını belli bir düzene göre organize etmesi bir yana, kitlesel düzeyde üretilen ürünlerin yine kitlesel düzeyde tüketilmesi yönünde evrensel bir bilinç yaratması da kaçınılmazdır. Mattelart'a göre, küresel reklamcılık jargonu içinde mayalanmış " 'meşru zevk', bir ara gam oluşturmaya yönelik pazarlama stratejisi analizinin bütün aşamalarında tekrar tekrar karşımıza çıkan bir nakarattır" (1995: 211). Aynı zevk jargonu içinde filizlenen satış stratejileri, sadece meşru ve kişisel bir hikâye yaratma amacına hizmet etmekle kalmaz, meşru bir hayat tarzı peşinde koşan tüketiciler için "zenginleştirici bir hikâyenin yeniden canlandırılmasının verdiği zevk"e karşılık gelir (Mattelart, 1995: 211). Dolayısıyla reklamcılığın etkili stratejisinin ilk aşaması kimliksiz ve kişiliksiz ürünlere manidar bir kişilik katma edimiyle başlar. Bu girişimi gerçekleştirmede başvurulan başlıca alanlardan birisi tarihse, diğeri edebi söylemin büyüsel evrenidir. Her iki alan da hayat hikâyelerinin meşrulaştırıcı unsurlarıdır. Reklam metinlerinin edebi yaratım ve popüler romanlara yaslanan çatısı, Mattelart'ın Fransa'daki bir reklam ajansı projesini ("Top sellers" unvanlı çok okunan romanlardan esinlenmedir bu) örnekleyerek aktardığı gibi, herhangi bir ürünün pazarlanması ile ilgili hazırlanan bir reklam kampanyasını "hikâyenin vereceği zevkin ve içerikteki gerçekliğin güvencesi"ne sahip kılacaktır (1995: 211). Burada da önemli olan, meşru zevk algılamasının güvenlikli biçimde yapılandırılmasıdır; çünkü böylelikle pazara sunulacak bir üründen tüketicilerin alacağı zevk, "tarihin gerçekliği tarafından meşrulaştırılan hikâyenin zevki demektir" (1995: 211). "Zevkin temize çıkarılması", tüketim eyleminin meşru bir eylem olarak sağlama alınmasıdır. Benzer bir temize çıkarma yöntemi, reklamcılık piyasasına yaratıcı bir imgeleme sahip sanatçıların giriş yapmasıdır. Şayet, reklamcılık endüstrisi, Mattelart'ın dediği

gibi "tutkuların gerektirdiği mali araçlara sahipse" (1995: 214), görsel-işitsel etkileme tekniklerini etkili biçimde kullanarak ve sanatsal dilin tüm olanaklarına başvurarak, mesajı sanat ve sinema yıldızları üzerinden kamuoyunun ramp ışıklarına çıkarma becerisine sahip dahilere de ihtiyaç duyacaktır. Reklam spotlarında tezahür eden birkaç saniyelik şaheserler, beklenen büyüyü yıldızlaşmış kişilikler aracılığıyla oluştururken, hiç kimse pazarlaması yapılan ürün ya da markanın ambalaj gerisine bakmamaktadır. Başka bir deyişle, gösterenin yaydığı ışıltı, paketlenen *zevki temize çıkarırken*, gösterilenin olası yananlamlar bolluğu algılayan gözün eleştirel matrisinin oldukça uzağındadır. Mattelart'ın zevki temize çıkararak ona belli bir meşruiyet atfetme girişimi dediği şeyin üçüncü boyutunda "türlerin karışımı" adını verdiği bir başka strateji daha bulunmaktadır. Buna göre, reklamcılık alanını en cesur, en yaratıcı girişimleriyle taçlandıran sinema yönetmenleri, görsel-işitsel kurguya ilişkin tüm becerilerini reklam ajanslarının ve ürün şirketlerinin kullanımına cömertçe servis etmektedirler. Mattelart'ın belirttiği gibi, piyasalardaki aşırı büyümenin yaratıcılıkla yaratım arasındaki gerilimi gidermede uğradığı başarısızlık, sinema yönetmenlerine profesyonel büyü yapıcılar olarak duyulan güveni artırırken, "reklamcılık dünyası ile kültürel üretimin birçok yerde karşılaşması"na da vesile olmaktadır (1995: 221). Ne var ki, gerek bu stratejik işbirliğinin uzun ömürlü olamaması gerek sinema yönetmenlerinin reklamcıların pragmatik dilini –toplumsal ve insansal kimi gerekçelerle– konuşmaktan alıkoyan gelişmeler, sözü edilen temize çekme girişiminde zaman zaman ciddi sapmalara neden olmaktadır. Mattelart'ın kapitalist ticari kültür politikalarının "savaş oyunları"na aracı olduğunu söylediği vahşi bir dil yapılanmasının reklamcılıkta su yüzüne çıkması bu sapmanın en önemli nedenlerindendir. "Gezegen çapında bir mantık ve vahşi hisse satın alma teklifleri çağı" diye yazmaktadır Mattelart, "askeri metaforlara, hedef üzerine yapılan araştırmaların dilinde uzun süredir zaten var olan metaforlara doping tesiri yapmıştır. Bu savaşçı söylemi olmasaydı, reklam uygulamalarının ifade tarzının, kılavuz kavramlarının büyük bir kısmından yoksun olacağını söylemeye bile gerek yok" (1995: 246). Mattelart'ın adı geçen savaşçı söyleme ilişkin verdiği örnek, 1986 Eylül'ünde "Harvard-L'Expansiyon" ödüllü bir kitap yazmış olan Ottawa Üniversitesi'nde görevli bir profesördür. Söz konusu

profesör *Üçüncü Dalga Pazarlama* [Stratejisi] isimli kitabında, stratejik pazarlama kavramlarını savaş sanatı ilkelerine göre analiz etmekte, "rekabete karşı koymak için, askeri stratejinin büyük ustalarından ders[ler] çıkarmayı önermektedir" (Mattelart, 1995: 247). Aslında reklamcılık alanında savaşçı referanslara dayalı stratejinin 1970'li yıllara dek götürülebileceğini savunan Mattelart, gerilla savaşına ilişkin şaşırtmacalı taktiklerin de yine bu yıllarda önem kazandığını belirtmektedir. Buradan çıkarılacak sonuç oldukça açıktır: Çokuluslu şirket kapitalizminin acımasız rekabet koşullarına dayalı iş yapma mantığı ile dolaysız yansımasını reklamcılık endüstrisi içinde bulan söylemle hemen hemen koşut biçimde gelişmektedir. Aynı strateji, tüketici ilgi ve beklentilerinin ölçümlemesinde önemli bir parametreyi oluşturan ürünün isminin ya da markasının akılda kalma derecesi ya da hafızada tutulma başarısına doğrudan destek veren kışkırtıcı bir söylem olarak benimsenmiştir. Dolayısıyla reklam spotlarının ya da görsellerinin bir dereceye kadar kışkırtıcı yönde geliştirilmesi aynı mantık çerçevesinde "kurala" uygundur. Bağlantısız bireylerin "orkestraya uyarlanması", bu stratejinin tek amacıdır. Bu nedenle de Mattelart'ın deyimiyle "tüketici karakutusunun sırrını çözmek" için, "reklamcılık endüstrisinin giderek sosyologların, antropologların, semiyotiklerin, bilişsel bilimcilerin, hatta psikanalistlerin katılımını talep etmesi"nden daha doğal hiçbir şey yoktur (1995: 260). Pazarlamacılığın çılgın düşü, lobicilik, kamuoyu araştırmaları ve kitlesel hipnoz da dahil olmak üzere, ilerleyişini sürdürmektedir. Düş görmenin bireysel ufkunun karardığı bu aşamada, artık düş gören insan değil, şirkettir. Ve bu biçimiyle şirket, Mattelart'ın Ocak 1979'da Hill & Knowlton'un başkanının yaptığı bir konuşmaya atfen söylediği gibi, "hem bir ekonomik makine hem de politik bir hayvan haline gelerek" söz konusu gayri insani düşü çığırından çıkarmaktadır (1995: 271). Üstelik bu düşün gizlediği gerçekler, finans kapitalin katı sınırları içinde vaat ettiği saydamlığını çoktan yitirmiştir. Fordizmin babası Henri Ford'un ünlü sözü bunun açık bir teyididir: Siyah olduğu sürece arabanız istediğiniz renge girebilir" (Aktaran Mattelart, 1995: 279). Dolayısıyla tüketiciler toplumunun bireyleri, sanıldığı gibi, kendilerine tükettikçe özgürleşeceklerini vaaz eden bir söylemin asıl niyetlerinden habersiz olarak, kendi özgürlüklerinin görünmez sınırlarını daha da muhkem hale getiren bir sistemin yanılsa-

malı dünyası içinde kaybolup gitmenin tarifsiz hazzıyla denetlenmektedirler. Mattelart'ın deyimiyle, " 'müşterinin yönetimindeki', 'müşteriyi derinden tatmin eden' bu strateji" (1995: 279), Fordizmin çöküşünden sonra da yaşamayı sürdürecektir. Dolayısıyla, reklamın asıl işlevinin insanlar ve gruplar arasında iletişimi geliştirmek olduğunu iddia eden söylemlerin de hiçbir dayanağı yoktur. Mattelart'ın dediği gibi, "sorulması gereken soru, reklamcılığın, tüketici malları ve hizmetleri tedarikçisini, ona para harcamaya gönüllü hale getiren hangi etkilere yol açtığıdır" (1995: 316). Her şeyden önemlisi de söz konusu işlevin, dev ekonomik şirketlerin büyümesiyle birlikte ortaya çıkan pazar arayışının meşru bir jargonla taçlandırılmasına gereksinme duymasıdır. Meseleye bu açıdan bakıldığında, reklamcılığın mantıkla açıklanabilecek tek işlevi, egemen ekonomik sistemin ikna aracı olarak uluslararası sahnede boy göstermesidir. Söz konusu ekonomik sistemin dünya çapındaki *süpervizör*'ü hiç kuşkusuz özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında tarih sahnesine çıkan ABD ve sonradan onun hamiliğinde gelişip tüm yerkürede serpilme olanağı bulacak olan çokuluslu ticari şirketlerdir. Nitekim Tellan'ın da belirttiği gibi, "ABD merkezli reklam ajanslarının dünya reklamcılık sektörü içerisindeki büyüklüğü, ABD ekonomisinin büyüklüğü ile doğru orantılı gelişim göstermiştir. 1915-1960 yılları arasında yurtdışında 59 şube açan ABD merkezli reklam ajansları, 1960-1971 döneminde yurtdışında 259 şube ya da temsilcilik açarak" (1994: 14'ten aktaran Telan, 2007: 88) gelişimlerini sürdüreceklerdir. Bu şirketler, günümüzde, Mattelart'ın "küresel dilin doğuşu"na aracı olduklarını söylediği ticari bir ifade özgürlüğünün de yayıcılarıdır (2005: 347). Bu, ekonomi devlerinin uygarlaştırıcı misyonudur aynı zamanda. Bu küresel yeni dil olmadan, ne küresel yönetim ne de yüksek karar alıcılar topluluğunun çıkarları gereği gibi rasyonalize edilebilir. Bireyleri ve giderek toplumları "tükettirerek" uygarlaştıran, uygarlaştırdıkça "orkestraya uyarlayan" bir dildir bu. Dolayısıyla siyasetin ve iktidarın küresel *marketing*'ini sağlayan bu çokuluslu şirket emperyalizminin yaygınlaştırmaya çalıştığı temel vizyonda belli bir demokratik tavır algılamak olanak dışıdır. Çünkü Mattelart'ın da belirttiği gibi, böylesi bir "yönetim vizyonu, 'küresel topluluğu' tek bir tanıma indirgemek isteyen *global business community*'nin çıkarlarının hizmetinde politik bir savaş aracıdır" (2005: 382). Aynı savaş aracına yüklenen tarih(dışı) mis-

yonlardan birisi de "geleceğin reklamını yapmak"tır (Mattelart, 2005: 385). Söylemeye bile gerek yok, elbette söz konusu gelecek, küresel topluluğun geleceği değil, *global business community*'nin güvenli geleceğidir. Yine Mattelart'ın deyimiyle, bu geleceği mümkün kılacak adımlar arasında " 'büyük insanlık ailesi' için bilgi otoyolları oluşturmak" sanıldığından daha önemlidir. Bilgi otoyollarının Mattelart'ın dilinde büründüğü yeni kılığa gelince, bu, tastamam tarihin gözlerinin yerini alacak olan küresel coğrafyadır (2005: 83); coğrafyanın ölümüne tanıklık edecek olan da bu gözlerdir, Adam Smith'den bu yana hız kesmeden ilerleyen "dünyanın uyumlu bölüşümü"ne tanıklık edecek olan da. Ticaret serbestliğinin güçlü tüccarlar ve dolayısıyla ekonomiler yaratacağı fikrinin siyasal iktisatçı dedesi Smith, yaşadığı dönemde tasarladığı projenin bir milim bile şaşmadan bunca yol alabileceğini tahmin etmiş miydi acaba?

Özetle, Mattelart'ın yeni iletişim düzeninin –özellikle de reklamcılık endüstrisinin– emperyalist niyetlerine odaklanan eleştirisi, başlangıçtaki küresel bütünleşme, demokratikleşme ve bilgilenme hakkından kurulu "evrensel birliğin", aynı bilgi endüstrisinin yarattığı tüccar serbestliği ve *global business community*'nin son derece bencilce eğilimleri yüzünden gerçekleştirilememiş bir tasarı olarak kalmasına odaklanmaktadır denebilir. (Köse, 2007: 131-132). Yine bu bağlamda, tüketim kültürü "ütopyası" da Mattelart'ın ulus aşırı medya sahipliğinin ve etkinliğinin tüm yerküre üzerinde hâkim kılmaya çalıştığı güç ve iktidarın, beraberinde, geniş çaplı bir kültür emperyalizmine neden olduğunu öne sürdüğü evrensel bir bilinç inşasının ürünüdür. Mattelart'ın, Ağustos 2003 tarihli *Le Monde diplomatique*'te yayınlanan "Bilgi Toplumu Hakkında Dünya Zirvesi" başlıklı yazısında genel hatlarıyla özetlemeye çalıştığı ekonomik süreç de tüketim toplumu olgusunun sağlıklı biçimde kavranılması bakımından önemlidir. Mattelart burada, 1970'li yıllardan başlayarak gelişmiş endüstri ülkelerinin programlarına almaya başladıkları "bilgi toplumu" tasarısının küresel topluluğun uygarlaştırılması güdüsünden değil, aslında o dönemde Batı Avrupa ülkelerinin içinde bulundukları çifte bir krizin çözümüne aracı olabileceği düşüncesinden doğmuştur. Bu çifte kriz, Mattelart'a göre, "Batı demokrasilerinin yönetsel krizi" ile "büyüme modelinin krizi"dir (2003: 10). Küresel tüketiciler toplumunun hızlı mal ve hizmet üretim biçimine koşut

olarak kurguladığı hızlı tüketim pratiklerini de yine bu çerçevede okumak gerekir. Bu açıdan Mattelart'ın, hız kavramını "politik olanın ortadan kalktığı bir dünya kuran yetkenin özü" (2004: 125) şeklinde tanımlaması da boşuna değildir.

Sonsöz:
"Sahip Olmak İnciticidir, Çünkü Sınırları Yoktur"

Tüketim kültürü, bir hız ve geçicilik kültürü olarak paleolitik çağın ilk kültürlerinden sonra yeşermeye başlayan yerleşik tarım toplumunun yedi bin yıllık serüvenine son vermiştir. Bu anlamda, kendisi tarihsel bir veri olan tüketim kültürü paradigmasının genel bir ideoloji ve politika şemasının çıkarılması kaçınılmazdır. Toplumların tarihsel gelişimlerinin belli bir evresinde somut bir görüngü olarak ortaya çıkan tüketim kültürü ütopyası, bazılarının dediği gibi küresel olarak kendini gerçekleştirmiş kapitalist bir ütopyadır. Ancak bu ütopyanın olası uzantıları bireylerin sınırlı düşünce ve yaşam kalıplarından arınmalarının ve özgürleşim çabalarının radikal bir söylemine değil, kültür endüstrilerinin ve kitlesel aydınlanmanın "aldatıcı" bir iletisi olarak tüm yerkürede baskıcı bir hoşgörünün geçerli kılınmasına yol açmıştır. Dünya nüfusu hızla şehirleşip, köylüler ve geleneksel yaşam tarzları endüstriyel toplumun gereklerine topluca uyarlanırken, üretim ve tüketim pratiklerinin içinde gözle görünmez bir şirket iktidarının kendini küresel düzeyde restore ettiği bir algılama, kimlik ve yaşam tarzı paradigmasının inşası gerçekleşmiştir. Kültürel beğeni, zevk ve yargılama kalıplarının yeni bir tahakküm kurduğu, kitlesel düzeyde bir tavır benzeşmesine neden olduğu bu süreçte, düşleri besleyen ve yoksunlukları telafi etme vaadinde bulunan ve herkes adına konuşan evrensel bir bilinç pazarının hükümranlığı yükselmektedir. Bu nedenledir ki düşleri ve fantezileri gerçeğe dönüştürme üzerindeki toplumsal baskı, kültür üreten ve tartışan toplumun değil, imge tüketen ve mutluluğu tüketerek elde etmeye çalışan "imge doygun" kapitalist bir toplumun materyal ilişkiler altyapısının kaçınılmaz bir sonucudur. Aynı toplum, bireysel ahlakın, kışkırtılmış, saldırgan ve bencil bireyciliğin meyveleriyle dolu, hedonizmi ve bireysel servet avcılığını meşru ve muteber değerler arasına sokan bir sistemdir. Tüketim kültürünün görünüşte sınıfsal anlamda zengin ve yoksul ayrımı gözetme-

yen –her bütçeye ve zevke hitap eden– üretim ve tüketim politikası, tüketilen ürünlerle birlikte "uzatılmış benlik"lere ya da "benlik uzantıları"na sahip olacağını varsayan ve tüketim hakkını en doğal insan hakları arasında gören "sözde" demokratik söylemiyle ticari pazarın değerleri anlık tahvillere dönüştüren görünmez şiddetiyle yüklüdür. Reklamcılığın uluslararası etki ve çekim alanının gerçekliği ve hakikati imajlar üzerinden tanımlayan retoriği de bu şiddete önemli suçortaklığı yapan enstrümanlarından biridir. Özellikle markalaşmış yaşam tarzları, kimlik ve umut satışı yapan reklamcılık endüstrisi, gönüllü sadeliğin ve kanaatkârlığın mütemadiyen rafa kaldırıldığı ve siyasal/toplumsal süreçlere katılımı kabaca "raflardaki demokrasi"ye indirgeyen pazarlama stratejisiyle *global business community*'nin çıkarlarının sözcülüğünü üstlenmiş görünmektedir. Bireysel farklılık döngüsünün genel olarak kullanılan simgesel ürünler üzerinden "planlı eskime döngüsü" ya da "kullanımdan düşme korkusu" şeklinde algılandığı postmodern tüketiciler toplumunda, "bifteğin kendisini değil cızırtısını satın alın" ya da "ölünüz, gerisiyle biz meşgul oluruz" vb sloganlar, tüketici bireyler arasında salt davranışsal düzlemde değil, psikolojik ve varoluşsal düzlemde de iyileşmesi güç ciddi patolojiler üretmektedir. Simgesel tüketimin simgesel değerler üzerinden gerçekleştirildiği böyle bir kültürde, maddi ürünlerin kültürel değerleri ve değer yargılarını önceleyiği, kimliği kalıcı ve tutarlı bir strateji olmaktan çıkararak geçici ve "esnek" bir edilgenlik formuna indirgediği bir tepkisizlikler çağı yükselmektedir. Boş zamanın çalışma zamanı ya da "alışveriş zamanı" biçiminde kurgulandığı tekelci kapitalist sistemin kültürel ideolojisi olan tüketim kültürü, Dallas Smythe'ın yerinde ifadesiyle, "uyku dışında geçen tüm zamanı iş zamanı" olarak yapılandıran ekonomi politikasının bir sonucudur. Dolayısıyla, çalışmada ismini andığımız üç Fransız düşünürünün birbirinden farklı kaygılarla tartışmaya açtıkları tüketim kültürü paradigması, görünüşte kültürel gibi duran ama özünde politik sonuçları olan total düzeyde bir dünya görüşü algılamasına karşılık gelmektedir. Kültürü kalıcı değerler sistemi olarak algılamayan, maddi ve simgesel düzeyde üretilen her şeyi satın alma zorunluluğunun hizmetine sunan bu yeni kültürel biçimlenme, Baudrillard'da metayı göstergeye eklemleyen bir sistem anlatısının gelişimine katkıda bulunurken, Bourdieu'de, tarihsel olarak hükmünü tamamladığı sanılan "alt" ve "üst" top-

lumsal sınıf katmanlarını aslında sermayenin kültürel içerimi sayesinde birbirinden "ayrımlaştıran" ve "sınıflayan" bir toplumsal dünya algısı yapılandırmaktadır. Mattelart'ın çözümlemesine göre ise, bizatihi kültürel üretim sisteminin kendisi küresel marketing'in yaygınlık kazanmasının ve çokuluslu şirket kapitalizminin çıkarlarının rasyonalizasyonuna aracı olmaktadır. Kültürel ürünlere ilişkin kültürel üretim sistemleri tarafından oluşturulan "meşru bir zevk" ve pratiklerin "şirket ruhu" hesabından vergisi ödenen hummalı etkinliklerle taçlandırılması, küresel toplumda gözlenen ekonomik büyümenin ve iletişimin tereddütsüzce girişilmiş "demokratik" açılımlarıdır. Tüketim kültürünün demokrasiyle ilgisi de, bu anlamda, siyasal içerikli olay ve süreçlere katılımda değil, tüketim eyleminin, bizatihi siyasal bir eylem ve davranış biçimi olmasından hareketle anlam kazanan, dolayısıyla çözümün ve imkânların bizzat tüketici yurttaşların kendi ellerinde olduğu bilincinin aşılanmasında –"herkesin tüketme hakkı vardır, dolayısıyla herkes özgürdür"– karşılığını bulan köklü bir yanılsama olmasında yatar. Nitekim aynı şekilde, yakın zamanda İtalya'da başlatılan "Yavaş Yaşa" hareketinde olduğu gibi, tüketimin sınırsız mal ve hizmet tüketimiyle sınırlı olmayıp, aynı zamanda israfı önleyici her türlü tutuma da doğrudan destek veren "çevre dostu" bir politikayı yaşama geçirme amaçlı sivil toplum girişimleri, tüketicilerle üretici mekanizmalar arasında oluşturulmaya çalışılan bu türden demokratik bir işbirliğinin stratejik açılımlarından birisidir. Her ne olursa olsun, tüketim siyasal bir eylemdir çünkü "ürünlerin de siyaseti vardır" (Odabaşı, 2008). Bu bağlamda düşünüldüğünde, Mattelart'ın kültür endüstrilerine ilişkin ekonomi politikçi yaklaşımların içinden yaptığı değerlendirmeler, bu siyaseti küresel ölçekte temize çıkarmaya çalışan endüstrilerin yaydığı ideolojiler bakımından önemlidir. Mattelart'a göre, özellikle uluslararası reklamcılığın küresel toplum üzerindeki etkileri, her şeyden önce, "medyatikleşmiş toplum üzerindeki demokratik buyruğun" etkileridir (1995: 319). Bu etki, temelde simgeseldir; ancak ortaya koyduğu sonuçlar bakımından hiç de yabana atılamayacak yıkıcı işlevlere sahiptir: Ticari pazarın kültürel alana yaptıkları, dinsel, ideolojik ve politik mekanizmaların topluma yaptıkları kadar yaralayıcıdır. Reklamcılık, sadece herhangi bir toprak parçasına bağlı bir kültürel tarzın korunaklı sınırlarını darmadağın etmekle kalmaz, aynı zamanda düşünce

tarzlarının özgün ve özgürleştirici dokusunu da özgül tarihsel koşullar bakımından hiçbir anlam taşımayan "evrensel bir insanlık bilinci" adına sentetik düzeyde yeniden örer. Bu anlamda, tüketimin her yerde kutsanmış hükümranlığı, tüm gezegenin onaylanmış düşüncelerinin yönetici enternasyonalidir. Ticari ifade biçimlerinin kültürel alanda inşa etmeye özen gösterdiği demokrasi, şu halde, "hesaplanabilir ve öngörülebilir bireyin peşinde koşan dünya-pazarı ağının cilalayıp sunduğu bu gürültülü arzular ve düşler alanı" (Mattelart, 1995: 322), aynı yönetici enternasyonalin hizmetindedir. Bourdieu'nün tüketim eyleminin siyasal boyutlarına ilişkin söyledikleri ise, Mattelart'ınki gibi somut yönetsel iktidar mekanizmalarına değil, bireylerin adeta "sudaki balık gibi" farkında bile olmadan içselleştirdikleri kültürel habitat'larının içinde kayıtlı bulunan ideolojik görüngülere karşılık gelir. Bourdieu'nün doğrudan doğruya "konumlarla tavır almalar arasında kurulan bağıntı"lardan (1996: 71) hareketle çözümlemeye çalıştığı kültürel alan, gündelik yaşama nüfuz etmiş en belirsiz, dolayısıyla en etkili ideolojileri açığa vurur. Buna göre, bireylere ekonomik sermayeleri tarafından bahşedilmiş simgesel sermayenin düzeyi, bu etkilere ne derece maruz kaldıklarının ya da bu etkileme biçimlerini ne dereceye kadar gerçekleştirebileceklerinin sınırlarını gösterir. Başka bir deyişle, onların tüketiciler toplumunun pasif bir üyesi mi, yoksa üreticiler sınıfının etken bir eyleyicisi mi olacaklarını belirler. Her iki halde de, ortada kültürel sermaye tarafından biçimlenmiş bir tahakküm alanından söz etmek gerekir. Toplumsal anlamda alt ve üst sosyoekonomik katmanların kültürel ve simgesel sermaye bakımından eşitsiz gelişimi, kültür için verilecek mücadelenin temel dinamiklerini ortaya koyarken, kültürel alanda maruz kalınan kimi sınırlılıklar ya da paylaşılan üstünlükler de bireyler ya da gruplar arasındaki yeni sınıflama kategorilerinin biçimlenmesine katkıda bulunur. Bourdieu, otoritesi kabul edilen bir simgesel sermayenin tüketim gücüyle bağıntılı yapısını, genel olarak kültürün, özel olarak da tüketim kültürünün tahakküm ilişkilerini yapılandıran işlevi bağlamında dikkate alır. Bourdieu'nün Akdeniz ülkelerinde yaygın biçimde yaşanan onur ve nam salma eğilimini simgesel sermayenin önemli bir biçimi olarak gören tutumu, özellikle simgesel tüketim bağlamında düşünüldüğünde, pekâlâ tüketim yoluyla elde edilecek benlik uzantılarının vazgeçilmez bir unsuruna gönderme

yaptığı şeklinde okunabilir ya da böyle bir sonuç çıkarılabilir. Simgesel sermayenin, sözgelimi hukuksal sermayede olduğunun aksine, kodlanmamış ve nesnelleştirilmemiş bir çeşidi olarak görülebilecek olan ve her türlü tüketim eylemiyle birlikte elde edilmiş sermaye biçimlerini de belli bir kimliklenme sürecine aracı oldukları ölçüde ideolojik saymak mümkündür. Çünkü tanımsız ve kodlanmamış sermaye biçimlerinin etki alanları ve sonuçları da aynı ölçüde belirsizdir. Neoliberal ekonomik söylemin tanımsız bıraktığı her alanda olduğu gibi, bu tür sermaye biçimleri alanında da sömürgeleştirilmeye son derece müsait *yatkınlıklar* mevcuttur. Son olarak, Bourdieu'ye göre, bizzat kültürel alışkanlıklar, tüketim pratikleri ve yatkınlıkların kendisi, bilinçdışını kurulu düzene bağlayan ve bütünlüklü algılama şemaları üreten simgesel kanallardan başka bir şey değildir. Bourdieucü terminolojide toplumsal dünyaya ilişkin görünmez ve simgesel kanallar inşa eden habitus'ler, yerlerini, Baudrillar'da, her ne kadar örgütlü ve sistematik tüketimin bir tür alıştırmadan doğduğu savına bıraksalar da, aslında Bourdieu'nün benzer alışkanlıkların benzer yatkınlıklar ürettiğini savladığı görüşleri nedeniyle, özellikle de söz konusu alıştırmanın sonucunda ortaya çıkan kitlesel denetim konusunda her iki düşünürün de birbirine paralel şeyler düşündükleri söylenebilir. Kuşkusuz bunu söylerken, Bourdieu'yü diğerinden ayıran en önemli noktayı; politik anlatıların artık belli bir toplumsal direnç üretemeyen kolektif dayanışma biçimlerine duyduğu kötümserliğe fazlaca prim vermediği gerçeğini akılda tutmak koşuluyla... Çünkü simgesel metaların belli bir ambiyans değerine sahip olduğu görüşüne karşılık, Bourdieu'nün yanıtı, her koşulda, simgesel sermayenin ekonomik sermaye miktarının doğal bir uzantısı olduğu gerçeğini akıldan çıkarmamak gerektiği, dolayısıyla bireylerin tüketim pratikleri ve zevkleri aracılığıyla edindikleri habitus'larının onları kaçınılmaz biçimde bir sınıflama kategorisine dahil edeceği yönünde olacaktır. Şayet ürün ve simge tüketiminin kendisi salt bir ambiyans yaratımının aracı olsaydı, orijinal olan her şeyin estetikleştirilmesini basmakalıplığın yüceltilmesi ya da *kitsch* olarak yorumlamak söz konusu olmazdı. Çünkü *kitsch*'in olduğu yerde orijinal bir ambiyans yaratımından da söz edilemez. Son olarak, Baudrillard'ın fetiş bir değer ya da sermaye olarak tasavvur ettiği beden pratiği, Bourdieu'nün toplumsal olanın bedenselleşmesi dediği habitus'le esaslı bir yapısö-

küme uğratılır. Baudrillard'da bedenin kendisi bir nesne olduğu ölçüde "fetişleştirilebilecek" bir "sermaye" iken, Bourdieu'de özne'nin toplumsal gerçekliği büsbütün yitirilmemiş olduğu için, beden, gündelik yaşamın ideolojisinin nüfuz ettiği bir toplumsallık alanı olmayı sürdürür. Ayrıca Baudrillard'ın bedenin fetişleştirilmesi olarak gördüğü şeyin, bir tür estetikleştirilme ve kusursuzlaştırılma girişimi –aşırı makyajla yüzün ortadan kaldırılması, estetik cerrahiyle bedende anlam yaratacak kusurların törpülenmesi, vs– ya da aracın amacı gölgelediği bir operasyon olarak, görünür dünyanın kusursuzlaştırılmasına hizmet ettiği ölçüde aslında "kusursuz bir cinayet"i açığa vurduğundan söz etmesi de, tüketim kültürü-beden pratiği bağlamında oldukça yerinde bir saptamadır. Sonuç olarak, var olmayı bedenin yüzeyindeki görünüme, kendini gerçekleştirmeyi sınırsız medyatik gösteriye, özsaygıyı toplumsal kabul ve uyuma, kişinin değerini topluma hizmet etme biçimiyle ölçen anlayışı varlığın seyirlik ve "algılanan" boyutlarına indirgemiş olan bir tüketim kültüründe, varoluşun idrak edilmesi ölçüsünde manidar olan bilinçli varlığın yerini de sahip olma güdüsünün bilinçsiz doğası almıştır. Her ikisinin de sınırları yoktur ve her ikisi de aynı nedenle inciticidir bu yüzden...

Kaynakça

Baudrillard, J. (1968), *Le Système des objets: La Consommation des signes*, Paris: Ed. Gallimard.

Baudrillard, J. (1998), *Üretimin Aynası*, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları.

Baudrillard, J. (2001), *Tam Ekran*, Çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları.

Baudrillard, J. (2004), *Tüketim Toplumu*, Çev. Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2006), *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları.

Bourdieu, P. (1979), *La Distinction: Critique social du jugement*, Paris: Éditions de Minuit.

Bourdieu, P. (1980), *Questions de sociologie*, Paris : Ed. De Minuit.

Bourdieu, P. (1995), *Pratik Nedenler*, Çev. Hülya Tufan, Kesit Yayıncılık.

Bourdieu, P. ve Wacquant, D.J.L. (2003), *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, Çev. Nazlı Ökten, İletişim Yayınları.

Bourdieu, P. (2000), *Televizyon Üzerine*, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları.

Bourdieu, P. (2006), *Karşı Ateşler*, Çev. Halime Yücel, Yapı Kredi Yayınları.

Bourdieu, P. (17 Ağustos 2006), "La Vulgate planétaire", htts.//www.paris-philo.com/article-3540803.html.

Canbaz, Ş. (1999), "Bir Tüketim Olgusu Olarak Moda ve Giysi", *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* 99 (1): 25-39.

Cova, B. (2003), "Pourquoi parler de tribus qui consomment?" *Société de consommation et consommateurs, Marketing et sciences sociales à la rencontre de la consommation*, Actes des 1ere Journées Normandes de Recherches sur la communication, s. 69-81.

Çubuklu, Y. (2004), *Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset*, Kanat Kitap.

Featherston, M. (2005), *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları.

Fiske, J. (1999), *Popüler Kültürü Anlamak*, Çev. Süleyman İrvan, Bilim ve Sanat Yayınları.

Galeano, E. (Şubat 2007), "La société de consommation est un piège attrape nigauds", *Visions Alternatives*.

Kozanoğlu, C. (1995), "Demokrasinin Beşiği Süpermarket mi?" *Cogito* 5: 23-25.

Köse, H. (2004), *Bourdieu Medyaya Karşı*, Papirüs Yayınları.

Köse, H. (2006), *Medyatik* Parodi*gma*, Yirmi Dört Yayınları.

Köse, H. (2007), *Alternatif Medya*, Yirmi Dört Yayınları.

Lefebvre, H. (1998), *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Çev. Işın Gürbüz, Metis Yayınları.

Le Goff, J.-P. (28 Ocak 2002), "Bourdieu: Les héritiers sectaires", *Libération*.

Mattelart, A. (1995), *Beyin İğfal Şebekesi*, Çev. Işın Gürbüz, Ayrıntı Yayınları.

Mattelart, A. (Ağustos 2003), "Sommet mondial sur la société de l'information", *Le Monde diplomatique*.

Mattelart, A. (2004), *Bilgi Toplumunun Tarihi*, Çev. Halime Yücel Altınel, İletişim Yayınları.

Mattelart, A. (2005), *Gezegensel Ütopya*, Çev. Şule Çiltaş, Ayrıntı Yayınları.

Merle, A. (2003), "Apports du point de vue postmoderne à l'étude des comportements de consommation de groupe: un début de clarification", IIéme Journées Normandes de Recherches sur la consommation, *Société et Consommation*, IAE de Caen, 31 Mart-1 Nisan.

Odabaşı, Y. (2006), *Tüketim Kültürü*, Sistem Yayıncılık.

Odabaşı, Y. (2008), "Siyasallaşan Tüketiciliğin Demokratik Denetim Gücü", Türkiye'de Siyasetin Dinamikleri Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, 4-5 Nisan.

Özsoy, D. (2007), "Potmodern Medya Kültürü Bağlamında Hız-Mekân, Hız-Zaman İlişkisine Genel Bir Bakış", Hüseyin Köse (Der.), *İletişimin Issızlaşması*, s. 192-211.

Sennett, R. (2005), *Karakter Aşınması*, Çev. Barış Yıldırım, Ayrıntı Yayınları.

İnziva: "Kutsal Mesafe" Yeni İletişim Teknolojileri Çağında Mesafe Bilinci ve Gözden Kaybolmanın İmkânsızlığı

Kayboluyoruz belki bazı gözlerde...
Hasan Ali Toptaş

İnziva, en kısa tanımlamayla, zihinsel ve bedensel varlığın terkibiyle gerçekleştirilmiş "ilişkisel bir yalnızlık" halidir. Bireyin etrafını saran sosyal ve simgesel sistemin öğeleriyle olası en düşük etkileşim düzeyinde bulunması demek olan iletişimsizlik ya da "sıfır derecesindeki" etkileşimdir. Bu anlamda dışa kapalı bireyselliğin dolaysız tezahürü olan münzevi de, seyirlik ve gösterisel boyutları törpülenmiş karşılaşmaların iç iletişimsel aktörü olarak

tarif edilebilir. İnziva, insanın kendine en "kutsal" mesafesidir öte yandan; çünkü kendi öznelliğine mümkün olan en dolaysız ve en kısa yoldan varışı temel alır. Ne var ki söz konusu bu kutsal mesafe, bugün yeni iletişim teknolojilerinin hız kesmeyen gelişimi, kuş uçurtmayan ablukası karşısında ciddi biçimde tehlikededir. Özellikle yeni iletişim ve gözetim teknolojileri (video kameralar, mobil telefonlar, uydu izlemesi, kredi kartları, gözetlemeye dayalı televizyon programları ve diğer biyometrik gözetim biçimleri) gündelik yaşamın görünürlük sınırlarını sadece genişletmekle kalmamış, gözetimin *heryerdeliği*, pek çoklarının da ifade ettiği gibi, "görünür bir insanlık" yaratmıştır. Gündelik yaşamın teknolojik olarak kuşatılması, bireyler açısından görünürlüğün tuzağa dönüştüğü yeni bir varoluşsal evreyi simgelemektedir. Artık, eskiden olduğu gibi, bireye ilişkin belli bir fiziksel mevcudiyet halinin varlığından da söz etmek güçtür. Kişi, deyim yerindeyse, fiziksel olarak var olmadığı yerde ve halde (sanal olarak) *var*dır, (sanal olarak) var olduğu yerde ve halde ise fiziki olarak *yok*tur. Bireyin siber alanda yaşadığı şey, deyim yerindeyse, bir tür çokluk ve yokluk ilişkisidir; fiziksel sınırları tam olarak çizilemeyen ilişkisel bir yalnızlık biçimidir. Ancak bu "göz önündeki" yeni siber inziva şekli, dışa kapalı bireyselliğin mütemmim cüzleri olan zihinsel ve bedensel izolasyondan tümüyle farklıdır. Çünkü klasik anlamıyla iletişimsel ve ilişkisel yalnızlık biçimi, bir tür *statis*'ti; uyumu kendi içinde biriktirmeyi de içeren *kendinde birikme*ydi. Bu öyle bir uyum ve birikişti ki kendinde, kişi dış evrenden uzaklaştığı, iletişimsel açıdan yoksullaştığı ölçüde, iç evreninde bir o kadar zenginleşip kalabalıklaşmaktaydı. Oysa yeni siber yalnızlığın mahiyeti, tam da bu durumun tersini gözler önüne sermekte; içsel yoksullaşmaya süratle dışsal bir etkileşim ve iletişim fazlalığı eşlik etmekte. Dahası, iletişim kaynak ve kanallarındaki bunca çoğulluğa ve çeşitliliğe rağmen, iletişim kurma becerilerinin bunca köreldiği, iletişimin debisinin bu denli düştüğü bir dönem daha görülmemiştir. Deyim yerindeyse, eskil çağların gümbürdeyen davullarının ve kulak çınlamalarının yerini, her geçen gün biraz daha dünyamızı "insansız ve yaşamasız bir mahal"e çeviren soğuk elektrik yüklü akımların ve sinyallerin tekdüze gürültüsü almıştır. Bu, tam da Baudrillard'ın, her yerde etrafımızı saran bunca enformasyon bolluğu ve fazlalığına (enflasyonuna) karşılık, iletişimin gitgide anlam kaybına (deflasyonuna) uğraması dediği şeydir. Sü-

rekli ekranlarda ve göz önünde olmak da, şeffaflık kılığına girmiş bir tür aydınlatılmış tuzak olduğuna göre, söylenmeye değer yeni şeyler biriktirebilmek için gereksinmesi duyulan sükûnet aralıklarına nasıl sahip olunacaktır? "Çılgın kalabalıktan uzakta" bir hayat sürmenin, inzivanın, muammanın değeri de burada ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmanın temel savlarından biri, ilişkisel olanın her koşulda iletişimsel olandan daha üstün olduğudur. Bunun anlamı ise kısaca şudur: İlişkinin tüm somutluğuyla gerçekleştiği yerde "vizyon-araçlı" iletişime ayrıca gerek duyulmayabilir. Buna karşılık, bazı koşullarda iletişimin gerçekleştiği yerde ilişkisel olanın, yani iletişimcinin varlığının bizatihi sunumsal bir araç konumunda olduğu durumların (göz teması kurmanın, ses tonunun alçalıp yükselen basıncının, mimik ve jestlerin, dokunsallığın, vb) gerekliliğinden söz edilmeyebilir. İkincisine oranla ilkinin geçerli olduğu bir iletişim biçimi, tüm itirazlara ve olanaksızlıklara rağmen ve teknoloji tanrısının ve onun tarafından yaratılmış sayısız mitin reddi pahasına, gerçekten de savunulmaya değerdir. İlişkisel olanın niteliği, iletişimsel olanın nicel yoğunluğundan üstündür. İlişkisel olan, başkalarıyla girilen ilişki değil de, kişinin kendiyle sınırlanmış ilişkisi olsa bile... Hatta belki en çok da kişinin kendisiyle içsel nitelikli bir iletişime giriştiği durumlarda... Çünkü içsel uyumun yoğun denetimi altındaki bir konuşma, iletişimsel ilişkide diğerleriyle en "düşük frekans" düzeyinden gerçekleştirilen konuşmadır. Düşük frekanslarda konuşma, mutlak anlamda bir sessizliğe değil, başkalarıyla araya konmuş zihinsel ve ruhsal bir mesafeye işaret eder. Ne ki bu mesafe artık her iki halde de aşılmıştır. Çağımız insanına sıfır mesafesinden iletişim olanağı sunan yeni teknolojiler, onun yalnızlığını da sıfır erişim mesafesi noktasına kadar indirgemiştir. Deyim yerindeyse, herkesin ancak birbirinin gözü önünde ve saydam bir hayat yaşaması koşuluyla, Huxleyci distopi öngörüsünde sık sık telaffuz edilen o ünlü kutsal ilkede belirtildiği gibi, "herkes herkese aittir" ve herkes herkesin hakikatine erişebilir kılınmıştır. Bu sonuncu teknolojik kuşatmada, kelimenin gerçek anlamında öznellik ve yalnızlık, artık mümkün değildir. Yalnızlık, eğer içeriği sosyo-psikolojik açıdan anlamlı kaynaklardan ve aktivitelerden oluşuyorsa; yani kendi kendine yetmenin, kendiyle içsel bir söyleşiye girişmenin, kendi üzerine düşünmenin, dünya üzerine düşünmenin, anlamlı yaşa-

ma çabasının, kendini *içeriden* oluşturmanın, bir tür psişik arınma süreci ve dinginlik arayışı içine girmenin belirleyici zemini değildir artık. Bireysel fiziksel varlığın istem-dışı bir şeffaflıkla ve büyük ölçüde dışsal bir güç tarafından ışıtıldığı bu süreçte, artık gizlenmek, saklanmak, içekapanmak, görünmez olmak, kendini toplumsal açıdan yalıtmak, vb herhangi bir istençli davranış biçimi de gereği gibi hükmünü icra edememektedir. Şu halde, öncelikle işe, iç iletişimsel bir yalnızlık biçimi olarak inziva kavramının iletişimsel değeri ve günümüz postmodern kültüründe dışa kapalı bireyselliğin teşviki yoluyla yaratılmaya çalışılan kitlesel izolasyon uygulamalarının ifade ettiği olası anlamlarla başlamak yararlı olacaktır. Ardından, yeniden inşa edilen bu inziva algısına ışık tutucu bir çaba olması anlamında, yeni medya biçimleri ve araçlarınca inşa edilen ve özünde toplumsal ve ilişkisel mesafe kavramını yeniden düşünmemizi gerekli kılan bu siber/dijital yaşama kültürünün bireye gözden kaybolma imkânı tanımayan panoptik serüveninin sosyo-politik bir eleştirisine odaklanılacaktır.

Dışa Kapalı Bireyselliğin Keşfi, Yalnızlık ve İnziva

Güçlü bir ruhsal yaşamın sevinçli varlığını bu dünyada etkin olmanın sınırsız cazibesinin önüne koyan upuzun ortaçağ düşüncesi boyunca, var olmanın kutlu erdemi, büyük ölçüde, dışa kapalı bireyselliğin terkibiyle sağlanır. Şu bir gerçektir ki, sadece ortaçağ Avrupa'sında değil, aynı zamanda Doğu kültürel coğrafyasında da görünür; evrenden uzaklaşarak gözlerden kaybolmak, kendiyle karşılaşmanın en eski sicillerinden birisidir. Zira ortaçağ Avrupa'sının keşişçe bir çilekeşlikten ve yalnızlıktan anladığı şeyle, Doğu'nunki arasında dolaysız benzerlikler mevcuttur. Her iki halde de, son derece keskinleşmiş bir öz-farkındalıkla, yüzeysel olanın rutininden kaçarak kendini buluş, saflığını ve derinliğini yitirmiş bir dünyaya perdesiz kabilinden bir bakışı ifade eder. Söz konusu bakış, Hindistan'daki en eski meditasyon tekniklerinden birisi sayılan *vipassana*da ne anlama geliyorsa; dağlarda, ormanlarda, asude dergahların izbe kurnalarında inzivaya çekilmiş ermişlerin yapıp ettiklerinde de o anlama gelir: "Olanı olduğu gibi görmeyi başarabilme." Ne ki, dünyevi haz ve lezzetlerden en çilekeş vazgeçişlerle damgalanmış upuzun bir münzevilik tarihi bile, her nereye çekilirse çekilsin, bireyin bencilce istek ve zevklerin-

den kaçabilmesinin çok da mümkün olmadığının sayısız kanıtıyla doludur. Bu anlamda, yine her iki düşün ve kültür dairesinde de mutlak inziva ve ilişkisel yalnızlık arayışı sürecinde bir türlü başarılamayan şey, kişinin her nereye giderse gitsin kendi benciliklerini de yanında götüreceği düşüncesi olmuştur. Kendi benciliğinin güdümündeki bir insanın kaçınılmaz yazgısı ise, kopmaya, uzaklaşmaya çalıştığı kalabalıkların arasına istemeye istemeye de olsa yeniden dönmek olmuştur hep. Bizatihi Budizmin kurucu babasının kendisinin, yani Buda'nın, "içindeki isteği öldürmek ve tanrılaşmak" idealiyle yola çıkıp da sonunda aşırı yeme bağımlılığı yüzünden obezite sınırlarını aşması bunun somut bir kanıtıdır ironik olarak.[1] Var olmanın köklerinin dış dünyaya kapanarak kendi zihnimize odaklanmak suretiyle derinlik kazanacağı iddiasına dayanan spiritüalizm, Budacılık, çilecilik ve diğer ruhsallık öğretileri, hiç şüphesiz, bireysel ve mahrem yaşamın sınırlarını bugünkü medya uygarlığının kapsama alanı içine girdiği biçimiyle sınırsız bir uzam bağlamında düşünmemişlerdi. O yüzden de spritüal düşüncenin başlıca düsturlarından olan "İnsan Tanrı ve İstekten oluşur, insandan İsteği çıkarırsak Tanrı olur" gibi bir inanışın (Brunton, 2013), medya uygarlığı çağında tam olarak iddia ettiği şeye karşılık geldiği tartışmalıdır. Hatta belki de durumu tam tersi bir açıdan düşünmek yerinde olur: Görme, gözetleme, dikizleme ve röntgenleme hazzının eğlence katsayısıyla birleştiği noktada izlenme rekorları kıran bazı seyirlik televizyon programları bağlamında düşünüldüğünde, "insandan ciddiyeti ve düşünceyi çıkarırsak, geriye sadece eğlence kalır" türünden bir ironi cümlesiyle bile izah edilebilir durum. Çünkü şaka, gerçekten; eğlence ciddiyetten daha az yorucudur. Genel olarak medya profesyonelleri de bu gerçeği çok iyi bildiklerinden, kamusal alana nitelikli ve analitik düşünce değil, gösteriye dönük üretim pompalarlar. Üstelik bu tarz gösteri satışının merkantilist mantığının her koşulda egemen kapitalist yaşama kültürüne destek veren son derece yıkıcı ideolojik boyutları vardır. Zira "dikizleme kültürü", Niedzviecki'nin dediği gibi, "göründüğünden çok daha karmaşıktır: içinde ultra bireyselciliği, acımasız kapitalizmin 'kendini herkesten sakın' önermesini, yitirilmiş topluluk duygusuna duyulan

1. Eduardo Galeano, mizahi bir dille şöyle yazar bu konuda: "Buda çileciliği, tutkulara karşı koymayı ve arzuyu reddetmeyi salık verdi, ama çok fazla domuz eti yemekten öldü." Galeano, *Aynalar*, Çev. Süleyman Doğru, Sel Yayıncılık, 2009, s. 74.

özlemi ve hayatımıza öyküler anlatarak anlam katabileceğimize dair vaatleri kapsar" (2010: 291). Bu çekici vaatlere, gözle görünmez biçimde ilişkisel yalnızlığın damgasını vuransa, hiç şüphesiz, "ilişkisiz yaşama" arzumuzdur; daha doğrusu, ilişkisiz ve sakınımlı yaşamın konforu, sahte güvenliği ve kolaycılığıdır. Ne var ki, ne Niedzviecki'nin altını çizdiği ultra bireysellik ne de yeni kapitalizm kültürünün güven ilişkilerinin artık tükenmiş olduğu bir dünyada başkalarıyla sakınıma dayalı ilişkiler geliştirmenin gerekliliğine vurgu yapan sosyal Darwinist söyleminin çalışmamızda izini sürmeye çalıştığımız inziva durumuyla bir ilişkisi vardır. Hatta sözü edilen inziva, "banliyöleşme" olarak adlandırılan ve özünde "Şehirden kaçış, kendini kalabalıktan ayırmak, farklı olduğunu göstermek" (Niedzviecki, 2010: 242) biçiminde tezahür eden keşmekeşlerle dolu metropol yaşamının yaygın davranış kalıbıyla da bir tutulamaz. Burada asıl altı çizilmek istenen şey, dışa kapalı olduğu ölçüde içedönükleşen bireyselliğin yeniden keşfidir. Bu yüzden de, sadece dışa kapalı bireyselliğin teşvik edilmesi ve önemli olan tek şeyin bu farklı bireyselliğin ve sosyal mesafenin abartılı biçimde korunması temeline dayalı olan banliyöleşme ve diğer sosyal izolasyon biçimlerinden (şehrin geri kalanından kendi yaşam alanlarını ayırmaya dayalı güvenli ve korunaklı site yaşamı türleri, kondominium'lar vb) de farklıdır. Bu ve benzeri sosyal izolasyon biçimleri, telkinde bulundukları onca vahşi öneriyle,[2] sakınım ilişkileri yoluyla başkalarına yönelik sorumluluk duygusunun gerilemesine yol açtıkları içindir ki doğrudan doğruya bencillikle ilişkilidirler, paylaşımla değil. Aynı şekilde, yine bu ayrıştırıcı ve farklılaştırıcı yalıtılmanın sınıfsal ayrımları körükleyen, sosyal orkestrasyona katılım duygusunu zedeleyen yönü bir yana, egonun merkezcil statüsünü, çatışmayı ve diğerleriyle kendini kıyaslamayı öne çıkaran ve sürekli biçimde besleyen sinsi önerisi de, tutkuları yenmeyi ve erdemli yaşama giden yolda bencilce istekleri terk etmeyi salık veren inzivadan tümüyle fark-

2. Emlakçılar müşterilerini, onlarda güvenlik, huzur ve kitleden yalıtılmışlık hisleri uyandıran kondominyumlara hapsederken, onları "seçkin" komşuların "uygar" yaşama standartlarıyla aşılama sözü verirler, Emlak piyasası, sigortacılık piyasası, reklamcılık piyasası ve halkla ilişkiler piyasasının başı çektiği bir ikna ve etkileme çalışması içinde iş gören failler, temelde iletişimsel becerilerin ve yatkınlıkların köreltilmesi oyununa hayat verirler. Dahası, bu kişilerin yüceltici, övücü konuşmaları, ürüne yönelik potansiyel ilgiyi tahakkümün doğallaştırılması yoluyla daha da masum bir düzleme taşır.

lıdır. Deyim yerindeyse, vahşi kapitalizmin yeni iletişim teknolojileriyle birlikte geçerli hale gelen yaşama kültürü, yegâne amacı arınma olan inzivayı değil, sürgünü ve *diasporik özneleri* esas alır. Görsel kültürün gücü bu açıdan her yerdedir ve sadece seyretmenin verdiği zihinsel ve bedensel ataleti değil, aynı zamanda toplumsal dünya gerçeğinin olası tüm boyutlarını kafada *açık kalmış* bir televizyon ekranından izliyormuşuz hissi veren bir medyatik ışıma kültürünü de getirir beraberinde.[3] Yeni iletişim teknolojilerinin yarattığı bu yoğun ışıma kültürü altında, artık kişiye gözden kaybolabilme olanağı sunan sığınağımsı bir yalnızlık da yoktur.

Kafka, *Babama Mektup* adlı ünlü yapıtında, yalnızlığa ve yalnız kalmaya, sanki mutsuz varoluşu için mutlak bir gereksinmeymişçesine övgüler düzer: "Pek çok yalnız kalmalıyım" der; "şimdiye kadar başardığım ne varsa, yalnız kalmamın sonucudur" (2007: 143). Kafka için yalnızlık, handiyse varoluşsal bir gereksinme, *içinde* kendini kurduğu şifa dolu bir toprak, bir ana kıtadır. Böylesi üretken ve anlamlı bir yalnızlığı durmadan eteklerinden aşağı doğru çeken yaşama standardının da Althusser'in "gündelik hayatın anlık ideolojisi" dediği şeyle kuşatılmış olduğunu hatırlamak gerekir. Ve "gündelik hayatın anlık ideolojisi" her anını bilinçli varlığının yegâne kanıtı addederek yaşamaya çalışan birisi için gerçekten de ölümcül bir trajedidir. Kafka'nın durumunda ise bu, neredeyse bilinç düzeyinde ölmüş olmaya denktir. Kafka'nın, yalnızlığı, keşişçe ya da sofuca bir yalnızlık olarak kodlamadığı açıktır; o, daha ziyade, her açıdan parçalanmış bir insanlığın dramı üzerine düşünen parçalanmış bir bilincin temsilcisidir; büyük bir lanetin işareti sayılarak kendi çağı tarafından sürgün edilmiş yasaklı bir duyarlıktır... Ona göre yalnızlık, bu bitip tükenmez cürümlerle dolu dünyada içinde nefes alınabilecek tek sığınaktır. Çünkü gayet iyi bilir ki yalnızlığın, bizi münferit olmayan her günkü benliğimizin kalabalıklar içine saçılıp gitmiş görüntüsünden çekip alan büyülü bir çağrısı vardır. Çünkü yalnızlığın, "bizi bütün şeylerin özünün kapsamlı yakınlığına fırlatması gibi asli bir gücü vardır" (Heidegger'den aktaran Adorno, 2011: 48). Yalnızlıkta yitirilen şey, bu anlamda, "herkes-benliği"nin mülkiyetidir; kazanılan ise, *Dasein*'in kaybedilmiş bütünlüğü... Söz konusu bütünlük olmadan, benliğin hakikatinden bahsedilemez.

3. "Televizyonu ikinci kez kapatacak bir düğme yoktur" gibi bir şey diyordu Postman. Bu anlamda –kapalı olduğu durumlar dahil– televizyondan da kaçış yoktur.

Bireyin, münferit benliğini "herkes-benliği"nden ayırdığı ölçüde duyumsayabileceği bir sınırdır bu aynı zamanda. Kafka'nınki gibi doğurgan ve sancılı bir yalnızlığı mümkün ve bunca dayanılır kılan şey de yine böylesi bir sınırın şiddetli bir benlik duyumsamasıyla birlikte telafi edilmesi olsa gerektir. Çünkü *dışarıdaki*lerle kişilerarası temasın minimal ölçülerde oluşu yahut hiç olmayışı, potansiyel olarak, psiko-sosyal bir yaraya da işaret ediyor olabilir, Pankéshon'un dediği gibi (2003: 2). Kafka'ın durumunda, söz konusu psiko-sosyal yara, hiç kuşkusuz, –eşdeğeri dünyevi şiddet ve kayıtsızlık olan– otoriter ve zorlayıcı bir baba imgesinin neden olduğu ikili mutsuz ilişkinin onun huzursuz bilincinde açtığı onarılmaz çatlakta bulur karşılığını...

Hayata Çöken "Saydamlık Laneti" ya da "Gözden Kaybolmanın İmkânsızlığı"

İletişimin teknik evreni, işlemsel açıdan o denli yoğun, yaygınlaştırılmış ve aracılanmış bir düzen içinde sözel, yazılı ve görsel-işitsel ileti yığınına kusursuzca hükmetmektedir ki iletişim kuran öznenin (*homo communicant*) "şimdi ve burada"lığının, başka bir deyişle, "ortak mevcudiyet" alanının (Lyon, 2006: 34) ıskartaya çıkarıldığı bir durum söz konusudur. Dahası, yeni iletişim teknolojileri çağında, bireysel mobilite ne denli yoğunsa, gözden kaybolabilme olasılığı da o denli azdır. Çünkü kıpırdayan, hareket eden her nesneyi aralıksız ve inatçı biçimde kaydetme kapasitesine sahip kameraların hükümranlığının tartışmasız biçimde onay gördüğü "güvensiz" bir çağda yaşamaktayız. Bu nedenledir ki, yeni küresel medya çağının anahtar kavramlarından birisi "güvenlik"tir. Güvenlik, fiziksel varlığı görünür kılmayı gerekli kıldığından, "görünür olmayı reddederek kaçma" eğilimi de giderek yaygın bir davranış halini almaktadır. Bu sonuncu evrede artık "görünmez olmak da bir tür kaçıştır" (Hardt & Negri, 2012: 47). Hiç kuşkusuz, kaçacak güvenli bir yer ya da sığınak varsa, kaçış mümkündür. Dahası, kaçışın mümkün olması da yeterli değildir düğümü çözmeye; ayrıca kaçış fikrini gerekli ve geçerli kılan gerekçeyi de bulmak gerekir. Tam da bu noktada, düşünmek için iletişime ve enformasyon araçlarına değil, sükûnete ihtiyacımız olduğunu söyleyen Deleuze (Hardt & Negri, 2012: 22), besbelli *medium*'un kapasitesine değil, teknik yetkinliğin bir türlü

kuşatamadığı anlamsal boşluğa vurgu yapmaktadır: Eğer söyleyecek sözünüz yoksa, araç ya da teknik mükemmellik ne işe yarar? Deleuze'ün zımni olarak anlatmak istediği, söylenmeye değer, anlamlı ve çarpıcı bir sözümüzün olabilmesi için öncelikle yaşamsal/anlamsal bir yoğunluğu biriktirmemiz gerektiğidir; yani iletişimsel ilişkilerimizdeki niteliği yükseltmemiz gerektiği... Çünkü her şeye rağmen, yine de mobil telefonların, uydu yayınlarının, kablosuz bağlantı ağlarının başaramadığı bir şey vardır: Toplumsal bağın somut ve fiili bağlantılar olmadan kurulamayacağı... Göz göze, yan yana olmanın fiziksel, dokunsal temas yoluyla aktardığı enerjiyi hiçbir mekanik/teknik aygıtın aktaramayacağı... Zira ne tür olanaklar ve vaatlerle yüklü olursa olsun, sanal evrendeki birliktelik, "birlikte-olma"nın negatif karşılığını verir; Heidegger'in "hep-beraber-olmaklığın vasatlığı" dediği şeyi: "Birlikte-olmanın belirli bir eğilimi vardı ve biz ona mesafelilik demiştik. Bu mesafelilik, bizatihi hep-beraber-olmaklığın vasatlığını temin etmek üzerine dayanmaktadır" (Aktaran Adorno, 2011: 81). Gerçekten de özellikle ilişkilerin yoğunluğu ve niteliğinden çok sayısıyla ölçüldüğü ve değerlendirildiği sosyal paylaşım sitelerinin yüzeyde birleştirdiği insanların "hep beraber-olmaklığın vasatlığı"nı paylaşan kimseler oldukları bir vakıadır. İlişkisel güvensizlik ya da güven ilişkilerinin tükenişi de buradan doğmaktadır. Kuşkusuz, birlikte olmanın vasatlığı yoluyla Heidegger'in tek başına olmanın erdemli yalnızlığına yaptığı anlamlı vurgu, birliktelik ruhuna yönelik bir eleştiri değildir; daha çok, sürekli ve yüzeysel bir aradalığın, ölçüsüz ve savruk yan yanalıkla, kıstırılmış öznellikle, derinliksiz karşılaşmayla, vb tikel varlığın anlamsal içeriğini boşaltmasıdır. Siber ortamın hipergörünürlüğünde "bireysel öznellik"in anlamlı bir fotoğrafı artık mevcut değildir. Görmek ya da görünmek, susmak ya da söz alıp konuşmak, sanal uzamda bulunuşun doğası gereği, bir ve aynı şeydir. Kişi konuşmuyor gibi konuşmakta, görmüyor gibi görmekte, dinlemiyor gibi dinlemekte ve tüm bu eylemleri gerçekleştirirken aslında hiçbirini gerçek kuvvetinde yapmamaktadır. Baudrillard'ın deyimiyle, "hipergörünürlük, bakmayı yürürlükten kaldırmanın bir yoludur" (2011: 74). Şayet bakış, yöneldiği nesneden önce geliyorsa ve temas ettiği her şeyi gerçeğinden arındırıp boş bir gösterene dönüştürüyorsa, hipergörünürlük sadece bakmayı değil, tüm gerçeği algılama süreçlerini de ortadan kaldırmanın bir yoludur. O halde, siber

alanda doruk noktasına çıkan bu görmeden görme, konuşmadan konuşma eğiliminin, bu uç noktasına vardırılmış "iletişimsizlik becerisi"nin toplumsal ilişki modellerimize katkısı nedir? Bu hayati soruyu belki de iletişimin kaybolmaya yüz tutmuş duygusal boyutuna eski değerini yeniden atfederek yanıtlayabiliriz. Ya da belki iletişimin başından beri birbirine zıt olan ikiz doğasını kavramaya çalışarak. Nitekim Eva Illouz'un da deyimiyle, "iletişim'in ön koşulu, çelişkili bir şekilde, *kişinin sosyal bir ilişkideki duygusal engellerinin askıya alınmasıdır*" (2011: 62). Illouz'un enfes biçimde iletişimsel ilişkilerde "soğuk yakınlıklar" biçiminde tanımladığı bu yeni işlevsel becerinin, aynı zamanda terapötik de olması beklenen bir iletişimin büyük beklenti ufuklarının çerçevesini kuramayacağı açıktır. Her şeyden önce de kişilerarası ilişkilerin en samimi zeminini oluşturan "tanıma" ve "tanınmaya" dair manidar hiçbir şey söylememesi anlamında. Oysa basit bir iletişimsel ilişki olayında, taraflar arası tanıma ve tanınma gereksinmesi ve anlayışı olmadan gerçek anlamda bir iletişimden de söz edilemez. Çünkü Butler'in de belirttiği gibi, "tanı(n)ma kişinin bir diğerinde kaybolduğu, hem kişinin kendisi olan hem de olmayan bir diğerinde ve diğeri tarafından benimsendiği anlayışıyla başlar" (Aktaran Illouz, 2011: 63). Yine bu anlamda Jacobson'un "pathic communication" olarak adlandırdığı şey de, gerek kişilerarası iletişimdeki yüzeysel görüşmelerin atmosfer yaratıcı işlevinden dolayı gerekse eksikliği hissedilen nahif bir duygusallığın dışavurumu açısından çok önemlidir. Oysa her türlü arayüzey ekranı, *öteki*ni ayrıştırmanın ve idealize etmenin merkezi ekseni, *ikizlik teması*nın yabancılaştırılmış ortamını sunduğu oranda, herkesin yalnızca kendi görüntüsüne mahkûm edildiği yapay bir iletişim ufku sunabilir ancak. İletişimsel yakınlığın, failler arasında bir türlü aşikâr bir tanı(n)ma ilişkisine dönüşememesi, iletişim becerisizliğinin de ilk basamağıdır. Deyim yerindeyse, vaktiyle La Manchalı Don Kişot'un nostaljik bilincinde yel değirmenlerinin uyandırdığı tarihöncesi devler imgesi neyse, çağdaş medya uzmanlarının hayal gücü sahipleri önüne her gün otomatik bayıltma işleminin binbir türüyle koymaya çalıştıkları "yaşamın içinde olma" yasağının uyandırdığı heyulalar da odur. Bu süreçteki asıl büyük yanılsama ise, kişinin kendi tasasız mantığı içinde sıralanmış bir dizi tepkisel davranış içinde oyalanmayı seçmesidir. Bu, tam da, herkesin kendi yaşamının hiper-gerçekliğinin teyidi yö-

nünde üstlendiği bir figüranlıktır. Ve gayet iyi bilindiği gibi, figüran bütünü değil, kesiti gören adamdır. Bu yüzden de o, kendi yaşamının kıyı yanılsaması içinde, o sonsuz küçük parçalanmanın içinde; Baudrillard'ın deyişiyle *fraktal* gerçeğin içinde kalmaya mahkûm birisidir. Çünkü kendi tekinsiz gerçeğinin dalgalı sularında kulaç atmaktansa, sanal varoluşunun sentetik yoldan güvenilir kılınmış dünyasında olmayı seçmiştir.

Yeni Medya, Hiper-Yakınlık ve Klasik Uzamların Sonu

"Cep telefonu ve İnternet" diyordu Attali, "Her iki araç da, dünyada ilk kez, insanlara toprağa bağlı olmayan bir adrese sahip olma imkânı verir" (2007: 110). Söz konusu adres, aslında, ironik biçimde belli ve somut bir adresin var olma olasılığının imkânsızlığıdır. Cep telefonu kullanımı ve sosyal ağlara engelsizce dahil oluşun kaçınılmaz bir sonucu olarak ortaya çıkan hareketlilik, görünürlük tuzağının da eşiği, bir tür panoptik çerçevelemedir. Ortada hiçbir gizliliğin kalmadığı, belli bir toprağa veya herhangi bir coğrafi kara parçasına bağlı yaşama biçiminin yürürlükten kalktığı, her an "göz önünde" olmanın yakıcı ve kırılgan gerçekliğine temas edildiği bir tür varlık-yokluk evreni... Yaşamsal etkinliğin neredeyse tüm alanlarını simüle eden, kanlı canlı varlığıyla bireyi "arayüzeysel" bir *cyborg*a dönüştüren hayaletimsi bir ışıma kültürü... Öyleyse, en sağır ve katı duvarları ve mekânları bile saydam birer cama dönüştüren bu yeni iletişimsel devrimin etkilerine biraz daha yakından bakalım.

Gournay ve Smoreda'nın da belirttiği gibi, mekân-kitle iletişimi ilişkisi, uzun yıllar boyunca anakronik nedensellik şemalarına göre analiz edilmiştir (2001: 67). Bu açıdan mobilite ve iletişim, örgütleyici ilkeleri kentleşme olgusu dikkate alınmadan anlaşılamaz. Kentleşmeyle birlikte nitelik değiştiren yakınlık ilkesi (*proximité*), aradaki fiziksel mesafeyi görece ortadan kaldırarak yabancılar arası ilişkileri düzenleyen ve bir arada yaşamayı mümkün kılan bir olanak sunar. Fiziksel mobiliteyle birlikte yaşam da canlanır ve kitle iletişiminin, özelde ise gazetelerin yakınlık ilişkilerinin düzenlenmesinde üstlendikleri rol, Alexis de Tocqueville'in "aynı anda ortaya çıkmışlık duygusu" dediği şeyi paylaşan kitleleri kısa sürede homojenize ederek birleştirir. Sonrasında, bir yan-

dan uzaklığa direnen ve düzenli olarak telefon yoluyla görüşmeyi öne çıkaran ilişkiler uzaktakilerle yakın bağların sürekliliğini sağlarken, öte yandan *rezidansiyel*[4] ilişki trafiğinin yapısı da köklü biçimde değişmeye başlar. Toplumsallık ağlarının dönüşümü anlamına gelen bu gelişmeyi, sondan bir önceki iletişimsel devrimini simgeleyen cep telefonlarının kullanımı tamamlar. Gournay ve Smoreda'nın deyimiyle, "mekânsal olanın canlanışına kitle iletişiminin yaptığı bu katkı, kolektif yaşama biçimi üzerinde başlıca iki sonuç doğurmuştur: Şehrin potansiyel olaylarıyla aşırı bir ilişkinin kurulması ve ev-dışı çevreyle karşılaşma arzusunu kışkırtan daha büyük bir doğaçlama alanına açılma" (2001: 67). Büyük şehir yaşamının olaylarına yakınlık, haliyle yaşamsal hareketlilik becerisini tetikleyip geliştirirken, ev-dışı çevreyle temas etme arayışı, sınırlı mekân algısını daha da genişletir. Her iki halde de şehrin kendisi devasa sanal bir agoraya dönüşür ve kişiyi kendi mekânsal sınırının dışına çıkararak onu bulunduğu yerden koparır. Şehir, bu anlamda, sözle ve iletişimle genişleyen mekândır ve proximité sözcüğünün olası tüm derinlikli anlamlarını içerir. İletişim devriminin son büyük halkası internetin keşfiyle birlikte ise, artık şehir, fiziksel olarak sınırları belli olan bir alanı değil, sanal bir anakarayı simgeler. Ev-içi ya da ev-dışı karşılaşmaları geçersiz kılan, dahası iletişimsel karşılaşma terminolojisini kökten değiştiren bu mucizevi yenilik, kısa sürede etkileşimsel olayların tüm varyasyonlarını kapsar hale gelir. Ne ki, etkileşim ilişkilerinin sayıca olduğu kadar imgesel, simgesel ve anlamsal olarak da çoğalışının beklenmedik nitelikli yıkıcı bir etkisi vardır: İdeal gerçekliğin ortadan kalkışı ya da Baudrillard'ın yetkin adlandırmasıyla, hayatın anlamsal açıdan yoksullaşması (anlamsal deflasyonu)... Bu andan itibaren artık ideal gerçeğini bu sanal ana-kıtada arayanlar, kaybolmayı göze almadan bunu başaramayacaklardır. Nasıl ki ortaçağda "gerçeğe ulaşmanın ideal yolu kaybolmaktan geçiyor" idiyse (Sanders, 1999: 214), günümüz medya uygarlığı çağının insanı da, kendi ideal gerçeğine ironik biçimde, (gözden) kaybolmayı bir türlü başaramadığı ölçüde erişmektedir. İlkinde, kişi ideal gerçeğine ancak gerçek bir zamanda ve mekânda kaybolmak suretiyle erişebilirken; ikincisinde, varlık imgesinin *heryerdeliği* yüzünden, bir türlü gözlerden kaybolamadığı için ulaşabilmektedir. Çünkü vardığı yerde zaten *kendisi* olarak yoktur, sa-

4. *Residentiel* (Fr.): İkametgâh, yerleşim yeri, konutlara ayrılmış yer, meskûn alan.

nal varlığın sanal bir ışıması olarak, muhayyel bir kimlik ikonu olarak öylece durmaktadır. Modern zamanların başında, ilişkisel bir doğaçlama potansiyeli sunan şehir yaşamının ilgisizliği, soğukluğu ve kayıtsızlığı, nasıl ki Simmel'in "blasé" şeklinde adlandırdığı bezginlik, bıkkınlık ve genel bir duyarlık körelmesiyle (Illouz, 2011: 12) onu karşılamakta idiyse, yeni medyanın siber anakıtasının soğuk duygu yapısı da bundan pek farklı değildir. Tehlikeli yakınlıklar, fiziksel mekânların tümüyle sıvılaştığı arayüzeylere sıkışıp kalmış bireyler üretir. Fiziksel mesafe algısının aşıldığı yerde, artık yakınlığın kendisi mutlak değil, *rölatif*tir, var olmanın anlamları da öyle... Bu yüzden de sosyolog Michel Grosetti, ilişkin bir analiz çerçevesi içinde, mekânsal yakınlık kavramına, yenilenme süreçlerinin açıklayıcı bir faktörü olarak "ilişkisel yakınlık" (*proximité relationnelle*) kavramını eklemeyi önerir (Guedon, 2005: 6). İlişkisel yakınlık, özünde Granovetter tarafından kavramsallaştırılan sosyal ağlar kavramına göndermede bulunur. Sosyal ağlar, kendilerini sadece kolektif bir kimlik ve öznellik olarak tanımlayan bireylerden oluşur. Yazar, burada "güçlü" ve "zayıf ilişkiler" arasında bir ayrım yapar. Güçlü ilişkiler, kişiselleşmiş ilişkiler olup, benzer kimlikler arasındaki sıkı ve sürekli bir iletişimi ifade eder. Buna karşılık, zayıf ilişkiler, daha ziyade ilişkiye önemli bir başlangıç sunarlar; çünkü sayıca daha fazla ve daha az özeldirler (Guedon, 2005: 6-7). Grosetti'ye göre, mekânsal yakınlık, aktörler arasındaki etkileşimleri çoğaltarak, yerine göre değişik biçimler alacak olan ilişkisel bir yakınlığa izin verirken; zayıf ilişkilere dayalı sosyal ağlar, aktörler arası etkileşimleri çoğaltmalarına karşın, aynı ölçüde ilişkisel bir yakınlık üretmezler. Gael Le Boulch ise, Grosetti'nin sözü bıraktığı yerden devralarak, coğrafi ve örgütsel yakınlığa yeni bir ilişki tipi daha eklenebileceğinden söz eder: *Elektronik yakınlık* (proximité electronique). Le Boulch'a göre, bazı durumlarda, failler arasındaki fiziksel yakınlık baskıları yeni iletişim ve enformasyon teknolojilerinin etkin biçimde kullanılması yoluyla ortadan kaldırılabilir. Sözgelimi enformel elektronik mahaller haline gelen groupware'ler, forumlar, vb sayesinde... Bu ise, özünde elektronik olan yeni bir yakınlık türünün doğmasına yol açabilir (Guedo, 2005: 10). Thomas Loilier ve Albéric Tellier ise, bu saptamalardan hareketle, coğrafi ya da elektronik *proximité*nin yoğunluğuna göre, yenilenmiş bir ağlar tipolojisi oluşturmuşlardır: "Marshalcı ağlar" (güçlü coğrafi yakınlık), "bü-

tünsel ağlar" (güçlü coğrafi ve elektronik yakınlık), "e-ağlar" (güçlü elektronik yakınlık) ve "dağınık ağlar" (zayıf coğrafi ve elektronik ağlar). Bu ağlar tipolojisi, aynı zamanda proximité kavramının yeni iletişim teknolojileri çağında aldığı yeni biçimlere işaret eder; burada temel alınan ölçüt, bireylerin duyumsadığı bir his olarak toplumsal/beşeri yakınlık değil, tümüyle sanal bir algılama tarzı olarak formel ve enformel yakınlıktır ve yakınlığın bu iki türü arasındaki gerilim bir türlü bitecek gibi görünmemektedir. Xavier Piolle için de "mekânsal yakınlığın sosyal ilişkideki rolü üzerine radikal bir şüphe" vardır. Toplu taşıma araçları bu durumun uygun bir tasviridir (Guedon, 2005: 12). O halde, ilişkisel yakınlığa her durumda geçerli ve anlamlı bir tanımlama bulabilmek için ne yapmalıdır? Bu çelişki nasıl aşılacaktır? Yakınlığı kabul edilebilir bir yakınlığa dönüştüren görüş, kentsel alanların mekânsal yapıları ve kentsel hiyerarşiler içinde vücut bulmuş sosyal sınıflar arası mesafeyi bertaraf etme iddiasına sahip olan bir görüştür. Kısaca, yeni bir yakınlık türü gereksinilmektedir: "Arzu edilebilir" ya da "hissedilebilir yakınlık". Ekonomi politik realiteyi hiçe sayan böylesi bir yaklaşım, hiç şüphesiz, fazlasıyla ütopik bir nitelik taşımaktadır. Zira mutlak yakınlık, hiçbir koşulda mutlak eşitlik değildir ve mutlak eşitliğin sağlanamadığı durumlarda en azından ona eşdeğer bir yakınlık yanılsaması yaratılabilir. Raoul Vaneigem'in de deyişiyle (2013), "birlikte olma yanılsamasından gayri ortakçılık yoktur ve meşru çarelerin yarattığı yanılsamaya, ancak yalnızlığı [tekilliği] paramparça etmenin genel iradesi karşı koyabilir" Çünkü arzu edilebilir bir yakınlığın asgari koşulunu oluşturan birliktelik yanılsaması, daha önce değindiğimiz gibi, Heideggerci "hep-beraber-olmaklığın vasatlığı"ndan başka bir şey değildir. Vaneigem'e göre bu yanılsamalı birliktelik biçimleri olsa olsa yalnızca nötr ilişkiler üretir ve nötr ilişkiler, inzivai yalnızlığın "insansız bölgeleridir" çünkü inzivai yalnızlık bugün neredeyse hali hazırdaki toplumsal organizasyon tarafından imzalanmış bir ölüm hükmüdür. Şu halde, gelecekte nötr ve insansız bölgeler oluşturmayacak iletişimsel bir ufkun selameti açısından, geriye tartışmayı yalnızlıkla inziva arasındaki ayrımı netleştirerek noktalamak kalıyor.

Sonsöz ya da "Yalnızım, Çünkü Siz Varsınız"[5]

Dennis Vasse, yalnızlığı inziva halinden ayırır. Ona göre, inziva (*isolement*) hemen her zaman bir arınma/iyileşme biçiminde yaşanan, öteki'ne açılma olanaklarının yadsındığı şey olarak, yalnızlıktan (solitude) farklıdır. "Modern insanın" diye yazar Vasse, "yalnızlık hastalığı vardır. Paradoksal biçimde, en yakındakilerle gerçek bir ilişkiye girmek yalnızlığa katlanmaktan daha fazla acı verir ona" (Vasse, 1997: 107). Vasse, buradaki yalnızlığı, kişiyi bencilliğe götüren özgürlük vaadi biçiminde okumak gerektiğini belirtir. Yalnızlık, diye düşünür, bu nedenle acı vericidir. Oysa o, yani inziva, aksine, kişiliği bu marazi yalnızlıktan kurtarmak içindir: İnziva, insanın içinde konaklayan ikinci yetingen kişiliğin belirişidir. Çünkü münzevi, ne kendi başına ne de diğerleri karşısında yalnızdır. Deyim yerindeyse, o, her türden yalnızlığın *aşkın* bilincini temsil eder. Bu yüzden de gerçekten yalnızlığın cehennemi tuzağından azadedir. Hiç de azımsanacak bir şey değildir bu. Vasse'nin dediği gibi, bugün insan sanki çifte bir yeteneksizliğe yakalanmışçasına olup bitmektedir her şey: "Diğerleriyle birlikte yaşama ve yalnız yaşama yeteneksizliği... Kişi kendine katlanamadığı gibi, başkalarına da katlanamamaktadır" (1997: 108). Kendiyle daha içli dışlı olma uğruna, öteki'yle kurulacak ilişkilerin askıya alındığı bir sürece karşılık gelen inziva, dilsizlik ile (mutisme) de sınırdaştır. Çünkü öteki'yle ilişki, ifadesini, her şeyden önce, *söz*de, yani *konuşma*da bulur ve ilkinin yadsınışı, ikincisinin de ortadan kalkışını getirir beraberinde. Ne ki, tıpkı dilsizliğin *sessizlik içinde* olmaya benzemesi gibi, inziva da *yalnızlık içinde* olmaya benzer. Susmak da zannedilenin aksine, söylenecek bir şeylerin var olduğunu gösterir. Aynı şekilde, yalnız olmak, dışa kapanma olasılığını olduğu kadar, dünyaya açık olma durumunu da varsayar (Vasse, 1997:109). Tüm bu açıklamalardan anlaşılması gereken şey, inzivanın iletişimsel değerinin teyit edilişine ek olarak, onun gerek öz varlıkla, dışsal evrenle uyum arayışının verimli bir kısa yolu olduğudur. Her ne kadar inziva halindeyken diğerlerinden uzaklaşma, ilişkiden tehditkâr bir kopuş biçiminde yaşantılansa da, münzevi, var olduğunu kendine kanıtlamak için dayanılmaz biçimde ötekinin varlığına gereksinme duyar (Vasse, 1997: 110). Şu halde, inziva, bu şekliyle de yalnızlıktan farklıdır;

5. Şair Orhan Alkaya'nın bir şiirinden.

çünkü gerçek bir münzevinin her koşulda sakındığı bir "var olamama acemiliğinin" omuzlarından kalkınan yalnızlık, bu dünyadaki varoluşumuzun sadece bir an'ı olduğu içindir ki inzivanın temel karakteristiği olan ağır ilişkisel patolojiyi ihtiva etmez. Ancak bazı haller vardır ki kimileyin yalnızlığın trajik boyutları inzivanın içerdiği olası tüm patolojik etkileri geride bırakacak cinstendir. Sözgelimi Fellini'nin *Ruhların Juliette*'i isimli filminde, genç kadının ölümcül yalnızlığı, tümüyle inzivanın karşıtını ifade eder: Juliette, boğuntulu bir yaşam içinde, başından beri aradığı şeyi sonunda bulur: Saf benliğini, kendini... Yüzünü seyirciye doğru çevirdiğinde, onu çağıran "dostlar"ın sesi senaryo kişilerinin birinden değil, reel evreni dolduran ekran karşısındakilerden gelir. Yalnızlığın en dip noktasına vardığı an da, karakterin fantazmik evreniyle reel olanın birbiriyle acımasız biçimde kesiştiği bu andır. Juliette o anda bir senaryo kişisi olduğu kadar, aynı zamanda kendi özgül kurgu dışı gerçekliğinin de farkına varır. Yaptığı bu beklenmedik keşiften ötürü sarsılır. Çünkü seyirci, onu ve bedenini sadece bir senaryo kişisi olduğu için değil, gerçek kişiliğiyle de dikizlemektedir. Bu "özdüşünümsel uyanış"ın sonunda, Juliette, düşün ya da onu tutsak almış olan yanılsamanın totaliter evreninden çıkarak yeniden kendi imgesine kavuşur. Ancak acı verici bir deneyimdir bu. "Onun için her şey olacağım. Ve o benim tüm yaşama evrenim olacak" dediği ve kendini gönülden adadığı evlilik deneyimi bile, bu açıdan bakıldığında gerçek hayattaki sahici kimliğine yönelik ürkütücü imalarla doludur. Her şeyin görünüşün kusurlu aydınlığı içinde yitip gittiği bir dünyada, voyörist arzunun parıltısı da mutlak bir tuzaktır kahraman için... Kendine *dışarıdan*, seyircinin voyörist arzusu ekseninden bakan Juliette için artık saydam bir benliğin sınırsız yayılımı olmaktan öte bir varoluş tarzı yoktur. Kelimenin tam anlamıyla diasporik bir öznedir artık, kurgusal bir senaryonun parçasıyken bile gerçek kimliğini gizlemesi, gözden kaybolması olanaksızdır. Nasıl ki Bergman'ın *Persona*'sındaki tiyatro aktristi sahnedeyken bu umut kırıcı özdüşünümsel uyanışlardan birine maruz kalıp da sonrasında kendini dış dünyaya tümden kapatarak gereksindiği kısa süreli mesleki molayı inziva zannederek kendi kısır yalnızlığında katlanılmaz bencilliğini keşfetmişse, Juliette de beyaz perdedeki sonu gelmez sürgünlüğünde kendi aurasına hayat veren seyircinin aslında voyörist ilgisinin doymak bilmez bir iştaha varan bo-

yutlarını keşfeder. Şu halde, her iki örnekten de hareketle söylersek, inziva duygusunun, yalnızlığın aksine, zorunlu bir ihtiyacın tatmin edilememesinden doğduğu söylenebilir. Her iki karakter de bu zorunlu ihtiyacı –kendini onarma, kendiyle içsel bir söyleşiye girme, arınma, vb– tatmin edemedikleri içindir ki kahredici "yalnızlık burcunda" takılı kalmışlardır. Yine bu nedenle denebilir ki yalnızlık, bambaşka bir terminoloji içinde, arzunun *içkin* düzeninin dışavurumu gibi görünür özünde. Oysa dünyadan el etek çekmiş insan, yani münzevi, yalnızlığı aracılığıyla, kendisini diğerine bağlayan arzunun belirtisi olmayı kabul etmiş kişidir. Duyumsadığı "arzu" ise, Vasse'nin deyimiyle, "onda başkalarının özgürlüğünün bir kanıtıdır" (1997: 114-115). Öyle görünüyor ki Vasse'nin inzivai yalnızlığa atfettiği değer, onun tümüyle sosyal bağıntısal bir yönü olduğuyla ilgilidir; yani, diğerleriyle iletişimi "arzu" etmek: inzivayı, bir kenara çekilmeyi, iletişimden vazgeçmeyi değerli ve anlamlı kılan şey budur. Birinden ya da bir şeyden vazgeçmek için de birini ya da bir şeyi sevmek ya da en azından arzu edebilmek gerekir. Deyim yerindeyse, inzivai yalnızlık, diğerleriyle iletişim kurabilme kabiliyeti ve potansiyelinin yeterlilik koşuludur. Başka bir deyişle, arzu bizi *biz olmayan*a, yani öteki'ne bağlar. Çünkü insanın, arzusunun nesnesi olarak dünyayı tanımaya ihtiyacı vardır; aynı zamanda temellük ettiği, kendisini içeren ve sürekli olarak elinden kayıp giden bir şey olarak tanımak ister dünyayı. Bu yüzdendir ki vazgeçişin yalnızlığı, hangi biçimde olursa olsun –evliliğinki ya da adanmış bir yaşamınki–, hemen her zaman görünüşteki bir güçsüzlüğü gizleyen inzivaya dönüşür. Dahası, bu öyle bir güçsüzlüktür ki benliğin güçlenmesiyle son bulur. Çünkü böylece kendini iletişimsel açıdan ıssızlaştıranlar ancak etraflarına güçlü benlik duvarları örerek baş edebilirler kendi vazgeçişlerinin hayaletimsi nesneleriyle... Vasse'nin, mutlak inzivanın kopukluğa değil, sosyal bağıntısal –dolayısıyla iletişimsel– potansiyeline yönelik iddiası, inzivanın yalnızlıkla çelişen yönleri üzerindeki vurguyu korur. "Yalnızlık" diye yazar Vasse, "yalnızca inzivayla çelişmekle kalmaz, aynı zamanda onun anlamını da yok eder; bu ise, aşkın işaretlerinden birisi, belki de tek işaretidir. [Zira] vazgeçişin acı dolu tecrübesi olmadan, hiçbir aşk yoktur" (1997: 116). Gelin görün ki, inzivai yalnızlığı aşk kertesinde vazgeçilmez kılan da yine vazgeçişin kendisidir. Bu öyle bir vazgeçiş etiğidir ki zannı zahiri olandan daha üstün kılar. Bu ba-

kımdan, sosyal medyanın "sürekli görünürlük" tuzağına yakalanmış müdavimleri, sürekli göz önünde olmak yerine, aslında bir anlık yokluklarıyla bile, takipçilerinin nazarında uyandıracakları şiddetli merakın yaratacağı gizemli etkiyi bir bilselerdi! Her yerdeki bu cehennemi "aynılık kabusu"nun, gerçekte bir yakınlık değil de apaçık bir uzaklığın sonucu olduğunu bir düşünebilselerdi! Tam da bu noktada "sosyal mesafe" diye yazmaktadır Illouz, "ortak özelliklerin yokluğundan değil, bu özelliklerin soyut doğasından kaynaklanır. Uzaklık, insanların ortak hiçbir şeyi olmadığında değil, ortak noktaları fazla olduğunda ortaya çıkar. Diğer bir deyişle, uzaklık insanların artık günümüzde ortak ve son derece standartlaşmış bir dil paylaşmalarından kaynaklanır" (2011: 160-161). Söz konusu ortak ve standartlaşmış dilin oluşturduğu ortak duyarlık alanlarının sıra dışı, çarpıcı ve farklı öznelliklerin ortaya çıkmasına olanak sunmayan sınırlı "yaratıcılığı" üzerine de, kuşkusuz, bundan daha fazla iyimser şey söylenemez. Yazarın dediği gibi, birbirimizi bulduğumuzu, gördüğümüzü, bildiğimizi ve anladığımızı sandığımız zamanlarda bile, kim bilir "kayboluyoruz[dur] belki [de] bazı gözlerde..." (Toptaş, 2007: 17). Ya da belki adına "iletişim kurmak" denen ve her yerde hazır ve nazır olan yeni teknolojilerin "kesintisiz erişim"i olanaklı kıldığı tecrübe, bugün artık mutlak bir geçirgenlik ve abanma ritüeli ötekinin vakitsiz imgesine...

Kaynakça

Adorno, T.W. (2011), *Sahicilik Jargonu*, Çev. Şeyda Öztürk, Metis Yayınları.

Attali, J. (2007), *Geleceğin Kısa Tarihi*, Çev. Turhan Ilgaz, İmge Kitabevi Yayınları.

Baudrillard, J. (2011), *Sanat Komplosu*, Çev. Elçin Gen-Işık Ergüden, İletişim Yayınları.

Brunton, P. (2013), "Çilekeşlik Sorunu", http//www.spiritüalizm.com, (Erişim tarihi: 23.05.2013).

Galeano, E. (2009), *Aynalar*, Çev. Süleyman Doğru, Sel Yayıncılık.

Gournay, C.& Smoreda, Z. (2001), "Technologies de la communication et relations de proximitêé", *Les Annales de la recherche urbaine* 90: 67-76.

Guedon, G. (2005), "Approches de la Notion de proximité en sciences sociales", Octobre-*CR* 36: 1-18.

Hardt, M.& Negri, A. (2012), *Duyuru*, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları.

İlliouz, E. (2011), *Soğuk Yakınlıklar*, Çev. Özge Çağlar Aksoy, İletişim Yayınları.

Kafka, F. (2007), *Babama Mektup*, Çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi.

Lyon, D. (2006), *Gözetlenen Toplum*, Çev. Gözde Soykan, Kalkedon Yayıncılık.

Niedzviecki, H. (2010), *Dikizleme Günlüğü*, Çev. Gökçe Gündüç, Ayrıntı Yayınları.

Pankeshon, J.-L. (Kasım 2003), "Isolement relationnel et mal-être", *INSEE* 931: 1-4.

Sanders, B. (1999), *Öküzün A'sı*, Çev. Şahnaz Tahir, Ayrıntı Yayınları.

Toptaş, H. A. (2007), *Bin Hüzünlü Haz*, Doğan Yayıncılık.

Vasse, D. (10997), "De l'isolement à la solitude", "L'expérience spirituelle dans l'aujourd'hui de Dieu", *Christus* 174: 107-118.

Gösteri'nin Gölgesindeki Hayat ve Çıkış Yolları

Guy Debord, tüm yaşamı boyunca medya uygarlığının ve "gösteri"nin uzağında yaşamayı seçmiş mütevazı kişiliği ve muhalif tavrıyla, tüketimci aşırılığa ve yükselmekte olan "servet toplumu"na karşı mücadele etmiş birisi olarak, etrafında kendisi gibi düşünüp yaşayan birçok isimle birlikte "durumların yeniden inşa edilmesi teorisi"nin güçlenmesine çalıştı. Kapitalist toplumun gitgide yaşamsal tutkuyu öldüren metalar ve gösterisel evrenine karşı kendi uzam ve zamanının denetimini üstlenebilecek potansiyele sahip bireyler yaratma kavgası, sonunda gündelik yaşamda topyekûn devrimci bir atılımla, 60'lı yılların sonlarına doğru radikal kitlesel bir öğrenci ve işçi hareketinin etkin işbirliğine dönüşecek örgütlenmesiyle sonuçlandı. Tüm bu süreç bo-

yunca Sitüasyonistlerin eylemleri için temel aldıkları argümanlar, refah ve özgürlüklerden yoksun bir toplumun içindeki durumların ve gündelik yaşamın yeniden devrimcileştirilmesi suretiyle diriltilmesine dayanmaktaydı. Bu amaçla, Sitüasyonist hareketin 1957'de şekillenen çatısı, bazı politik ve sanatsal kuruluşların katılımıyla birlikte, kısa sürede uluslararası bir nitelik kazanmakla kalmadı, aynı zamanda devrimci sanatsal praksisi yeniden canlandıracak politik içerikli pek çok eyleme de olanak sundu. *International Movement for an Imaginative Bauhaus, The Lettrist Inretnational* ya da *The London Psychologeographic Society* gibi kuruluşların etkin birlikteliği sayesinde yaratılan örgütlü hareket, kapitalist düşünme tarzının sistemli biçimde kafalarda inşa etmeyi sürdürdüğü –içleri yalnızlığın uğultularıyla dolu– duygusuz ve özgürlüksüz yaşamsal anları ve alanları yıkmaya girişmek suretiyle, daha estetik ve felsefi anlar ve alanlar inşa etmeye koyuldu. Söz konusu hareket, daha toparlanma yıllarından itibaren eleştirel bir tavır takındığı kapitalist dünya gerçekliğine, özellikle de servet ve zenginliğin gösteri düzeyinde sergilenmesine ve medya endüstrisi tarafından pazarlanmasına karşı amansız bir savaş açtı. Matthews'nun da dediği gibi, hareketin öncülerinden olan Debord ve onu izleyen arkadaşları "kendilerini çevreleyen gelişmekte olan kapitalist dünyayı büyük ölçüde eleştiriyorlardı ve tüketim mallarının promosyonuna ve bu ürünlerin vaat ettiği 'yüksek hayat standardına' karşı ciddi bir hoşnutsuzluk duyuyorlardı" (2008: 34). Tekelci kapitalist evrenin koynunda gelişip serpilmiş olan servet toplumu, nitelikleri, vaatleri ve sunduğu görüntüler ne olursa olsun, tüm insanları "müşteri" sıfatıyla konumlayan ve bedensel/zihinsel sömürülerin boş zaman ve eğlence endüstrisi içinde "gösteri" kılığına bürünerek görünmez kılındığı aşırı bürokratikleştirilmiş bir toplumdu. Böylesi bir topluma karşı küresel ölçekli örgütlü bir mücadelenin yöneleceği hedefler belliydi. Ne ki, daha önce birikmiş politik kültürden beslenen bu hareket, Debord'a göre, bürokratik olmayan bir mücadele biçimi ortaya koymak zorundaydı. Çünkü "Sitüasyonist Enternasyonal hem özel hem de bürokratik mücadele karşıtı uzun bir anarşist karşı-koyuş geleneğinden gelen politik kültürden doğmuştu" (Debord, 2010: 30). Debord'un sözünü ettiği anarşist karşı koyuş geleneği, Avrupa anarşistlerinin zengin tarihsel deneyimlerinin temsil ettiği köklü bir gelenekti ve gündelik yaşamdaki politik mücadeleyi,

kolektif bir muhalif ruha olduğu kadar, bireysel tutkuların yönlendiriciliğine de açan, dolayısıyla bireysel özgürlük ve mutluluk taleplerini asla küçümsemeyen bir düşünceye sahipti. Kapitalist topluma karşı verilen anarşist mücadelede Debord'un gerek ürettiği kuramsal filmler –öyle ki, düşünür ürettiği pek çok fikir sanat ürününün yanı sıra, ünlü *Gösteri Toplumu*'nu bile filme almakta bir beis görmemişti– gerek verdiği konferanslar –ki bunların çoğu, konuşmacı ve dinleyiciler arasında gelişebilecek olası bir koşullandırıcı iletişimsel ortamdan duyulan kaygı nedeniyle teybe kaydedilerek sunulmuştu– ve kaleme aldığı yazı, kitap ve bildirilerle örneklerini verdiği şey, bireysel özgürlüğün hiçbir koşulda yerinin başka bir şeyle ikame edilemeyeceği gerçeğiydi. Bu bağlamda, Debord, öncelikle "insanlar arasındaki ilişkilere hükmeden ve toplumu onun müşterilerinden biri haline getiren günlük hayat gösterisinin yerine geçen 'Gösteri Toplumu' kavramını üretmişti" (Matthews vd, 2008: 34). Debord'un tanımladığı anlamıyla gösteri, meta fetişizminden beslenen kapitalist toplumun bir başka şekilde adlandırılmasıydı gerçekte. Gösterinin etkisi, bu anlamda, sahip olunan metalar üzerinden elde edilen kimlik, ahlak ve gündelik yaşam pratiklerinin bireyleri gündelik yaşamın gerçek olaylarına katılımını yabancılaştırıcı etkisiydi. Gösteri toplumu, bencilce peşinden koşulan maddi ve fiziksel doyuma karşılık, zihinsel ve kalben duyarlı varlığın hayata müdahalesinin sınırlandırılması, azaltılması ve gitgide yok edilmesi toplumuydu. Tıpkı Sitüasyoist Enternasyonel'in 1959'da bildirdiği ve "kültürsüz bir toplum" olarak nitelediği "kapitalizmin" genel bir eleştirisini sunan şu bildiride olduğu gibi: "Üretim hâkim ahlak şemasında felaket olduğu için, gerçek hayat tüketimde, malların yerinde tüketiminde bulunmalıdır (...) Tüketim dünyası aslında herkesin ortak bir şekilde mükemmelleştirilmesi dünyasıdır, herkesin ayrılması, yabancılaşması, [dünyasal olay ve sorunlara] dahil olmaması dünyasıdır" (Debord, 2010: 48). Sonu, kaçınılmaz biçimde bireysel kayıtsızlığa ve duyarsızlığa varan ayrışma ve yabancılaşma, insanların birbirleriyle ilişki kurduğu her uzam parçası ve zaman dilimini mutlak denetimi altında tutan ve egemen bir biçim olarak yaşanan gösteriye dönüşmüştü. Debord'a göre, kapitalist gösterinin kitlesel tüketim eylemlerine eşlik eden görünümleri dışında, gündelik yaşamda tezahür ettiği en somut ve yaygın örneklerinden biri modern kitle turizmiydi. "Modern kitle turizmi"

diye yazmaktaydı Debord, "şehirler ve manzaralar sunar ama böyle beşeri ve coğrafi ortamlarda yaşama gibi otantik tutkuları tatmin etmek için sunmaz; onları saf, seri ve üstünkörü (insanların hakkında anılar anlatarak itibar kazanabileceği) gösteriler olarak sunar" (2010: 50). Şu halde, gösteri, yaşama tutkusunu, yaşamın anlık ambiyanslarının yüceltilmesinden ayırarak anlamlı yaşama çabasını ve özgürce girişilmiş deneyim olanaklarını yok eden daraltılmış perspektifler sunmaktaydı. Tüketimin bayağılığı, tüm coğrafi çevreye nüfuz etmiş olan gösterinin yapay ışıltısı altında görünmez kılınırken, coğrafi çevrenin gösteriye açık bilinçli yahut bilinçsiz düzenlemeleri, bireylerin duygu ve davranışlarına etkili biçimde damgasını vuran yeni bir psikoloji yaratmaktaydı. Sitüasyonistlerin kısaca "psikocoğrafya" adını verdikleri bu gerçeklik, aşırı düzeyde görselleştirilerek medyatize olmuş bir fiziksel çevrenin insanların bilinçli davranışlarını tüketim yönünde koşullandırarak örgütleme işlevi görmesini anlatıyordu. Uluslararası Sitüasyonistlerin (IS), fiziksel çevrenin bu ve benzeri koşullandırıcı etkilerini kırmaya yönelik kitlesel bir direnç yaratmak için önerdikleri bazı kavramlar bulunmaktaydı. Bu kavramlardan ilki "atlatma" kavramıydı. Bu olgu, Sitüasyonistlerce kısaca şöyle tanımlanıyordu: "İmaj veya fikirleri kendine mal edip, asıl anlamlarını baskın kültüre meydan okuyacak biçimde değiştirmek. Bunun iyi bir örneği, Sitüasyonistlerin yaygınlaştırdığı, karakterlerin söylemesi gereken cümlelerin yerine devrimci slogan ve fikirlerin yerleştirildiği karikatürlerdir" (Matthews, 2008: 63). Gösteriden bağımsız bir yaşam idealinin iki aracını simgeleyen "sürüklenme/sapma" (dérive) ve "saptırma" (détournement) kavramları ise, Sitüasyonist hareketin hayati düzeyde önem verdiği diğer kavramlardı. "Sürüklenme" olarak da tercüme edilebilecek olan *dérive* kavramı, özünde, Sitüasyonistlerin şehrin değişik semtlerinde özgürce yaptıkları gezintileri ifade etmekteydi. Ne var ki bu gezintiler, Benjamin'in *flanör*'üyle karıştırılmamalıdır. Flanör, basitçe, en mükemmel örneklerini Baudelaire ve Kerouac'ta gördüğümüz "gezgin-düşünür" anlamına gelir ve daha çok gezmek, görmek, dinlemek, hareket etmek ve yorumlamak, zaman zaman da tembelce gezinerek tembellik hakkını kullanmakla ilişkili olarak düşünülürken, Sitüasyonistlerin kullandığı anlamıyla *dérive*'den farklılaşır. Sitüasyonist gezinti, öncelikle, modern gösterisel kentin sınırları dışında soluklanmayı veya bireylere dayatılan fiziksel

çevreden bir sapma'yı ifade ediyordu. Psikocoğrafik belirlenimi en aza indirgemeyi amaçlayan böylesi bir gezinti, Debord'un deyimiyle, "temel Sitüasyonist uygulamalardan biri"ydi: "Çeşitli ortamlar arasındaki hızlı bir geçiş tekniği olan *dérive*'ler, yapıcı-oyunbaz bir tavır ve psikocoğrafik etkilerin farkındalığını içeriyordu ve dolayısıyla klasik yolculuk ya da gezinti kavramlarından epey farklı"ydı (Debord, 2010: 42). Sitüasyonist hareketin, bir bireyler arası ayrılıklar ve yabancılaştırmalar toplumu olarak niteleDiği gösteri toplumunun inşa ettiği durumların aşılması için öngördüğü bir diğer kavram yukarıda da ifade edildiği gibi, "sürüklenme/saptırma" (déroulement) kavramıydı. Sürüklenme, özünde, gösteri toplumunun gösterge ve simgelerinin sahip olduğu verili anlamlarının dışında yeniden içeriklendirmesine veya anlamsal yönünün değiştirilmesine verilen addı. Reklam sloganlarının tersyüz edilerek bir gösteri toplumundan onun yapısal karşıtı olan bir "sitüasyonizm toplumu"na geçiş yapma girişiminin devrimci nitelikli yönsemesini simgeleyen bu eğilim, kapitalist ideolojinin çalışma ve tüketme etiğinin gitgide akut hale getirdiği yabancılaştırıcı etkilere karşı da anarşist bir mücadeleyi ifade etmekteydi. Aynı mücadele, kapitalizmin insan emeği ve zamanının sömürüsünü adeta göz alıcı ve çekici bir gösteriye dönüştürdüğü bir dizi uzmanlaşmış etkinlikler alanıyla hesaplaşmanın da bir yoluydu aynı zamanda. Matthews'un da belirttiği gibi, "kapitalizm, kendisini sürdürmek için çalışan bir dizi uzman (psikologlar, profesörler, bilim insanları, vs) yaratır. Genellikle uzmanlara bağımlı olmayı biz seçmeyiz, sadece sistem böyle kurulmuştur. İnsanlar istese de istemese de, onları temsil eden siyasetçi denen uzmanlar saltanatı bunun iyi bir örneğidir" (2008: 66). Uzmanlık, bireyin kendi hayatının kontrolünü enformasyon toplumunun ideolojik aygıtlarına bırakmasıydı bir yerde. İyi bir ana baba, iyi bir eş, iyi bir fiziksel görünüme sahip olmak için ödenen maddi ve manevi bedeldi. Diyet-moda uzmanları, evlilik danışmanları, iş yaşamındaki "ateşleyiciler", menajerlik sistemi, psikiyatristler, vb profesyonel danışmanlık alanları, bu bakımdan gösteri toplumunun ideolojik denetim ve gözetim aygıtlarıydılar; bu aygıtlar, bireyin sahici bir yaşam sürmesinden çok "hayatta kalma"sını güvence altına alıyorlardı ve gördüğü olağanüstü örtmece işlevinden dolayı son derece zengin yananlamlara sahip bu "hayatta kalma" nosyonu, uluslararası Sitüasyonist hareketin kapitalist gösteri

toplumuna karşı verdiği mücadelede öne çıkardığı bir diğer önemli kavramdı. Gösteri toplumunda "hayat, kişinin arzuları ve yaratıcı yeteneğinin onayıdır, hayatta kalma ise çalışmak, tüketmek, televizyon seyretmek, vesairedir" (Matthews, 2008: 68). Yani bir anlamda "görünüşü kurtarmak"...

Dolayısıyla gösteri, yaratıcı yaşamsal etkinliğin ürünü olan değerlerin dışına çıkmak ve görüntüler/metalar dünyasının sunduğu hazır değerleri tüketmek demekti. Bir yönüyle de gösteri, metalaşmış eylemin bütünsel dolaşımı demek olduğu içindi ki bireylerin metalar ve görüntüler aracılığıyla kurdukları toplumsal ilişkiler sistemine gönderme yapmaktaydı. Bu ilişkiler sistemi içinde insanlar arası belli bir etik tavır ve tutumdan çok, sermaye birikiminin mantığına uyan bir maddeleşmiş etik söz konusuydu. Matthews'nun ifadesiyle, "Marx'a göre, belli bir eşiği aşan para kapitale dönüşürken", "Debord'a göre belli bir eşiği aşan kapital birikimi görüntülere dönüşüyordu" (2008: 75). Ne ki, gösteri toplumunda geçerli olan mal fetişizmi ve genel olarak metaların görüntüsüne duyulan sadakatin altında yatan da yine tüketime olan aynı hummalı bağımlılıktı. Knabb'ın da belirttiği gibi, böyle bir toplumda "gösteri, sake'nin kaç derecede servis edilmesi gerektiğini söyleyen gizli ajanı temsil ediyor"du. Şu halde, gösterinin dünyası, her durum ve koşulda, metanın dünyasıydı ve bu metalar dünyasında yaşamın *yaşanmakta olduğunu* –bu yaşam makul bir görüntüye sahip olmaksızın– kanıtlayabilmek neredeyse imkânsızdı. Bu nedenle, Debord ve diğer Sitüasyonistler, gösteriyi her şeyden önce metanın görsel teşhirine bağlı olarak düşünmekteydiler. Debord'un belirttiği gibi, "gösterinin *görünür kıldığı* hem var hem de yok olan dünya, yaşanmış her şey üzerinde hâkim olan meta[ların] dünyası"ydı (2010: 50). Debord'un görüntüye dayalı bilgi birikiminin yoğunlaşmış gösterisi ile fiili toplumsal etkinlik arasında kurduğu diyalektik ilişki ise, gerçekliği algılamakla onun "üzerine düşünmek" arasındaki derin düşünsel çatlağı gözler önüne seriyordu: "Gerçek olanı tersine çeviren gösteri" diye yazıyordu Debord, "fiili olarak üretilmiştir. Aynı zamanda yaşanmış gerçeklik de gösterinin seyri tarafından maddi olarak istila edilmiştir ve gösteriyi benimseyerek gösteri düzenini kendine katar. Nesnel gerçeklik her iki tarafta da mevcuttur (...) Gerçeklik gösteri içinde birdenbire belirir; gösteri gerçektir. Bu karşılıklı yabancılaşma, var olan toplumun özü ve dayanağıdır" (2010: 38).

Gösteri, kendi hakikatine yabancılaşmış toplumun *tarihsel an*ına tanıklık ediyordu, başka bir deyişle, gerçekliğin zamansal kullanımından başka bir şey değildi gösteri. Debord'un gösteri toplumu hakkında dile getirdiği görüşler, yaşanan anları tüm "canlılığıyla" içine alan bu tarihsel anın tanıklığıyla doludur. Şayet görüntünün gerçekliği, gerçekliğin *görünmeye değer* bütün katmanlarını açığa vurmayı iddia ediyorsa, o halde "görünen şey iyidir, iyi olan şey görünür" (Debord, 2010: 39) diyen olumluluk, yabancılaşmış medyatik toplumun sahiplenebileceği tek olumluluktur. Bu saptama, doğal olarak, yaşamın iyiyi de kötüyü de kendi içinde harmanlamış bütünlüğünün değil, şimdiki an'ın görünür gerçekliğinin yüceltilmesiyle son bulur. Nitekim son kertede gösterinin kaynağı Debord'un dediği gibi, "dünyanın birliğinin kaybedilmesi" temeline dayanır (2010: 46). Fazla söze gerek yok; gösterinin gözleri kör edici ışığının gün geçtikçe bir kâbus gibi hayatlarımız üzerine çöktüğü küresel yönelimli bir medya ve bilinç endüstrisinde, kendi yaşamının zamansal ve uzamsal kontrolünü başka kimseye bırakmamayı tek devrimci eylem biçimi sayan herkes, kavrayış gücünün kıvrımlı perdesini "algı"dan "anlam"a doğru yaymak, genişletmek zorunda. Aksi halde, medya gösterisinin yıkıcı politik gerçeğinin yol açtığı koşullandırma o denli yoğun bir etkileme gücüne sahip olacak ki ekrandaki büyünün bağımlılığı telkin eden dinamikleri salt bakmanın ve görmenin anlamaya yetmeyeceği ölümcül bir dünya yaratacak...

Kaynakça

Debord, G. (2010), *Gösteri Toplumu*, Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları.

Matthews, J.D. vd (2008), *Sitüasyonist Enternasyonal*, Çev. Merve Darende, Melis Oflas, Artemis Günebakanlı, Altıkırkbeş Yayınları.

Gerçekliğin hipnotik cıngılında icra edilen medya gösterisi bütün hızıyla sürerken, kafalarda tecelli etmesinden korkulan "boşluk" da giderek genişliyor kapanacağına... Söz konusu gösterinin alttan alta telkin ettiği düşünce ise şu: Artık etrafımızda olup biten şeyler hakkında tutarlı ve anlaşılır yorumlama çerçeveleri sunabilmek nafile; yaşamsal gerçekliğe ilişkin söylenebilecek en muteber söz de ancak kopuk kopuk izlenimler ve yüzeysel düşünce uçları yoluyla ayakta tutulabilen bir "derinlik" iması... Gerçekten de, gösterinin büyülü gerçeğinden daha politik ne olabilir!.. Ekrandaki büyünün bağımlılığı öneren dinamikleri salt bakmanın ve görmenin anlamaya yetmediği, bilmenin gerçek etkin rolünü açığa vuran eylem-odaklı düşünceye taraf olmaya zorluyor hepimizi. Çünkü kişi artık sadece düşüncelerinin değil, kimliğinin bile kurgusal ve "tıklanabilir" bir mesaj olduğu vehminden arınabilmeyi ancak hesaplı ve ölçülü bir şekilde kapılacağı öfkesine borçlu... Çünkü her yerde "görünür kılınmışlık" hayaletinin sadık müşterileri olan bizler, maruz bırakıldığımız hipnoz sonucu, henüz adı konmamış bir "ekran müptelalığının" bu denli şedit bir "içtenliğin" zanlısı olabileceğini tahmin etmemiştik...

Şovenist İnşa, hayatımızın en verimli anlarını beyaz camın gölgesinde kurban edişimizin, yaşadığımızın "algılanabilir" bir kanıtını sunmak adına bazen bir çift söz terennüm edebilmek için saatlerce bir dizi soğuk telefon hatlarında bekleyişimizin, içimizdeki ve etrafımızı saran onca karanlık manzaraya rağmen, diğerleriyle aramıza kırılgan ve "ışıktan bir duvar" örüşümüzün, kamera merceklerinin yüzeylerine durmadan inatçı bir leke gibi birikişimizin maşeri duygusu üzerine yakılmış eleştirel bir ağıt... Kendi saplantılı imgesine bunca düşkün olmasına rağmen, kendilik gerçeğine aynı ölçüde aç ve yabancı bir uygarlığın dolaysız çıktıları olduğumuza göre; şu halde, inşa etmek de, toplumsal gerçekliğimizin gösteri yoluyla imhası aynı zamanda. Dahası; yıkım, inşanın ta kendisi...

AYRINTI • SCHOLA AYRINTI
ISBN: 978-975-539-955-3
9 789755 399553

THG
382581
COL
THG038258

28 TL

